

CORRECCIÓN DE PRUEBA

CORRECCIÓN DE PRUEBA

EDITORIAL
ACADEMIA DEL HISPANISMO

PUBLICACIONES ACADÉMICAS

Director & General Editor
Jesús G. Maestro



ANUARIO DE ESTUDIOS CERVANTINOS
Eduardo Urbina & Jesús G. Maestro (eds.)

BIBLIOTECA CANON
Obras galardonadas con el Premio Internacional Academia del Hispanismo de
Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española

BIBLIOTECA MIGUEL DE CERVANTES
Monografías y estudios críticos cervantinos

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA
Monografías y obras colectivas

BIBLIOTECA DE ESCRITURAS PROFANAS
Novela · Poesía · Ensayo

BIBLIOTECA DEL HISPANISMO FRANCÉS
Monografías y estudios literarios

BIBLIOTECA LUSO-HISPÁNICA
Lengua, literatura y traducción hispano-portuguesas

BIBLIOTECA DE THEATRALIA
Monografías sobre teatro · Crítica y literatura dramática

THEATRALIA
Revista de Poética del Teatro · Jesús G. Maestro (ed.)

BIBLIOTECA GONZALO TORRENTE BALLESTER
Monografías sobre la obra crítica y literaria de GTB

BIBLIOTECA GIAMBATTISTA VICO
Lenguaje · Pensamiento · Teoría de la Literatura

BIBLIOTECA DE ESCRITURAS PROFANAS

DIRECCIÓN

Jesús G. MAESTRO

Universidad de Vigo · Editorial Academia del Hispanismo

COMITÉ CIENTÍFICO · EDITORIAL BOARD

Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN
Universidad de Vigo

José Ignacio Díez FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

Rafael GONZÁLEZ CAÑAL
Universidad de Castilla-La Mancha

Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS
Universidad de Valencia

Pedro RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

Manfred TIETZ
Ruhr-Universität Bochum

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

Baroja e la modernità

CORRECCIÓN DE PRUEBA

MATERIA: DS

FIORDALISO, Giovanna, *Baroja e la modernità. Gracián, spunti allegorici e teoria del romanzo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2019. 000 págs.: 21 cm.

D. L.: VG 000-0000

ISBN: 978-84-17696-18-4

Literatura: Historia y Crítica.

© Giovanna Fiordaliso.

Baroja e la modernità. Gracián, spunti allegorici e teoria del romanzo.

© Editorial Academia del Hispanismo.

© Editorial Academia del Hispanismo

NOTA BENE

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita y sellada de Editorial Academia del Hispanismo, titular del *copyright* de todos los textos impresos bajo su sello editorial, y según las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de sus publicaciones, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos. Los autores se hacen responsables ante la ley del respeto a la propiedad intelectual, al reproducir en sus trabajos publicados por Editorial Academia del Hispanismo opiniones propias y materiales ajenos, sean ilustraciones, citas, fotografías, o cualquier otro tipo de documentación que pueda vulnerar derechos de autoría.

Colección

Biblioteca de Escrituras Profanas, 65

Ilustración de cubierta

CC0 1.0 Licencia universal de dominio público

Impresión

Tórculo Artes Gráficas, S.A.

ISBN: 978-84-17696-18-4 · Depósito legal: VG 000-0000

Editorial

Academia del Hispanismo

Avda. García Barbón 48B. 4, 3º K

36201 Vigo · Pontevedra (España)

academia@academiaeditorial.com

www.academiaeditorial.com

Giovanna Fiordaliso

Baroja e la modernità

Gracián, spunti allegorici
e teoria del romanzo

t

Editorial
Academia del Hispanismo

2019

CORRECCIÓN DE PRUEBA

Índice

Fiere, caverne e labirinti.....	00
<i>Vidas sombrías: gli albori della scrittura</i>	00
1. Un testo critico.....	00
1.1. Titoli e tipologia di racconto.....	00
1.2. Ritratti.....	00
1.3. <i>Vagos, golfos, errantes</i>	000
1.4. Scene, quadri e stampe.....	000
2. <i>En defensa del arte, e non solo</i>	000
3. L'ombra.....	000
Le soglie della finzione.....	000
1. Una forma che include tutto.....	000
1.1. La riscrittura.....	000
1.2. La giustificazione.....	000
1.3. Istruzioni e giochi.....	000
1.4. In un labirinto di specchi.....	000
Gli anni '20: <i>la vuelta a Gracián</i>	000
1. Un triangolo singolare: Gracián, Baroja e Azorín.....	000
2. <i>La nave de los locos: dove ha inizio l'allegoria</i>	000
3. <i>La nave, la soffitta, la fiera. Gli "spazi altri"</i>	000
4. Oltre la nave e la fiera: Gracián e Baroja.....	000
4.1. Le stagioni della vita e l'immortalità.....	000
4.2. Vizi e virtù di una cosmogonia critica.....	000
4.3. Un'umanità animalizzata.....	000
5. Nel labirinto della finzione.....	000
Per un nuovo romanzo.....	000
Bibliografia.....	000

CORRECCIÓN DE PRUEBA

RINGRAZIAMENTI

La realizzazione di questo volume è stata possibile grazie all'aiuto di colleghi e amici, che sento qui di dover ringraziare.

Prima tra tutti, Giulia Poggi per la continua lettura, il confronto acceso e l'attenzione costante; Renata Londero, dalla quale ho ricevuto materiale prezioso nonché un ascolto proficuo; Arrigo Stara, al quale in tempi ancora prematuri iniziai a presentare il mio progetto; Luisa Selvaggini, costantemente vicina; Matteo Lefèvre, lettore acuto; Elide Pittarello; Ascensión Rivas Hernández; Carmen Caro e Pío Caro Baroja.

Ringrazio inoltre tutti i colleghi che presero parte al convegno organizzato nel dicembre del 2016 presso l'Università della Tuscia, in occasione dei sessant'anni della morte di Baroja: è da lì che ha avuto inizio il mio viaggio nella scrittura barojiana.

Un ringraziamento sentito infine alla dott.ssa Pontesilli, direttrice del polo umanistico-sociale della biblioteca dell'Università della Tuscia, e alla dott.ssa Valeri, che con il loro prezioso aiuto mi hanno permesso di consultare un considerevole numero di volumi in tempi altrimenti impensabili.

CORRECCIÓN DE PRUEBA

FIERE, CAVERNE E LABIRINTI

Muchas veces se ven en el aire extraños pájaros que vuelan junto al cielo, como las ilusiones de los hombres. A veces estos pájaros caen heridos por algún cazador, y al verlos en la tierra, sus ojos tristes, sus plumas blancas, son una sorpresa para el que los mira..., y es que el hombre poetiza todo lo ajeno.

(Baroja, 2002: 184)

Madrid, 1905. Il nome di Pío Baroja è già celebre nel mondo letterario spagnolo grazie alla pubblicazione, dagli ultimi anni del secolo precedente, di articoli, racconti, romanzi usciti a puntate in varie riviste e poi dati alle stampe in volume: un insieme di opere che attira l'attenzione del pubblico e della critica, imponendo il suo nome nel panorama narrativo del tempo.

Ancora prima, nel 1902, l'autore aveva pubblicato il romanzo *Camino de perfección*, titolo che rende omaggio e che si ispira alla scrittura mistica di Teresa de Ávila, e che gli valse l'omaggio organizzato dal suo editore, Bernardo Rodríguez Serra, e da Azorín¹.

Del 1904 è invece la trilogia, dal darwiniano titolo, *La lucha por la vida*, il cui protagonista Manuel è alle prese con vari tentativi per trovare la propria strada nel mondo sordido ed emarginato della

¹ «El 25 de marzo de 1902 los amigos del escritor, convocados a las ocho y media de la tarde por su editor Bernardo Rodríguez Serra y su amigo Martínez Ruiz, asistieron en el Mesón y Parador de Barcelona (en la madrileña calle de San Miguel) a una 'deliciosa y apacible comida que celebraremos en loor de nuestro ingenioso amigo el Sr. D. Pío Baroja, en razón de haber dado a la estampa su peregrina novela que se dice *Camino de perfección*', según rezaba la convocatoria. La historia de ese homenaje la contó el propio Azorín en las páginas de su novela *La voluntad* que apareció a finales de mayo» (Mainer, 2012: 113).

periferia di Madrid². La capitale non è solo lo scenario in cui il ragazzo cresce: è un vero e proprio labirinto, uno spazio concreto e allo stesso tempo irreal, caleidoscopico, presentato con i caratteri di un mondo in putrefazione nel quale l'individuo si muove tra delinquenza, disoccupazione e ricerca di rispettabilità³.

Si arriva così al 1905, quando Baroja, instancabile scrittore, pubblica, subito dopo *La lucha por la vida*, *La feria de los discretos*, romanzo rappresentativo, afferma Ciplijauskaitė, del «modo de componer una obra, [...] símbolo de la cosmovisión del autor, [...] lugar de dialogización que nace del enfoque irónico» (Ciplijauskaitė, 1989: 15). Il richiamo, nel titolo, è a quella “fiera delle vanità” raccontata da Thackeray in *Vanity fair. A novel without an hero* (1847), sebbene ovviamente non sia la società inglese ad essere raccontata ma quella spagnola, vista, appunto, come una “fiera”. Il romanzo è molto diverso dagli altri pubblicati fino a questo momento: in esso prevale infatti un’ambiguità di fondo, indicativa della modernità del suo autore, che già si configura come innovatore e insieme provocatore.

² *La busca*, *Mala hierba* e *Aurora roja* sono i tre romanzi che costituiscono la trilogia, forse l'unica, insieme a *Agonías de nuestro tiempo*, del 1926, realmente unitaria, pensata come ciclo: in essa si narrano le vicende del protagonista, Manuel, nel corso del suo *aprendizaje*. Ricordiamo adesso che *La busca* viene pubblicata a puntate su *El Globo* dal 4 marzo del 1903 al 24 maggio dello stesso anno; seguono, sempre a puntate, gli altri due romanzi. La stampa come libro avviene invece nel 1904 per i tipi di Fernando Fe (cfr. Marín Martínez, 2010: 199-200). La versione uscita a puntate su *El Globo* si apre con una *Introducción* che poi l'autore decide di eliminare nella pubblicazione del libro: il testo, ampliato e con qualche modifica, viene poi incluso in *El tablado de Arlequín* con il titolo *Confidencias de un hombre de pluma*. Riprenderò nei prossimi capitoli questo andare e venire di pagine, personaggi e situazioni, tipico della scrittura barojiana.

³ Per questo motivo, la critica ha individuato gli aspetti che legano la trilogia all'itinerario picaresco di umili personaggi in cerca di un *buen puerto*, insieme a elementi prossimi ai *cuadros de costumbre*, entrambe modalità narrative di cui Baroja si serve per raccontare, con le dovute differenze, la realtà del suo tempo. Cfr. a questo proposito, tra gli altri: Ciplijauskaitė, 1989; Elizalde, 1986; González López, 1971; Marín Martínez, 2010. Altri riferimenti sono presenti nella bibliografia che chiude il volume.

In questo inizio secolo l'idea, e tutto ciò che ne consegue, viene tuttavia abbandonata.

Si ripresenterà nei romanzi che Baroja pubblica negli anni '20, quando ripropone la *feria*, insieme alla *barraca* e a molte altre immagini ancora, in chiave però filosofica: è dunque a questo decennio che intendo dedicare la mia attenzione, in quanto epoca in cui l'autore mette a frutto una riflessione che parte da lontano, e che raggiunge finalmente una sua originalità trovando nella prosa allegorica di Gracián, e in particolare nel *Criticón*, direttamente citato in alcuni romanzi di questi anni, una soluzione alternativa a quanto scritto fino a questo momento. *La sensualidad pervertida* (1920), *El laberinto de las sirenas* (1923) e la trilogia *Agonías de nuestro tiempo* (1926), insieme a *La nave de los locos*, pubblicata nel 1925 e parte delle *Memorias de un hombre de acción*, sono opere a cui la critica ha riservato una scarsa attenzione e che rappresentano invece una tessera fondamentale di quello sfaccettato mosaico che è la torrenziale scrittura di Baroja, e con essa la letteratura del primo Novecento, di cui è stato testimone e interprete.

Esaminare la presenza di Gracián nel decennio in questione è un'operazione perciò quanto mai necessaria: Baroja non si limita infatti ai soli richiami espliciti, che pure sono presenti proprio ed esclusivamente in alcuni dei romanzi che intendo prendere in esame. La prosa allegorica del gesuita fornisce spunti e tematiche, che si uniscono alla costante riflessione sul romanzo come genere, centrale nel dibattito sulla modernità. A tale proposito, rompendo limiti, sia temporali, sia di genere, i romanzi degli anni '20 sono strettamente legati a una fase della produzione barojiana, anch'essa rimasta in ombra, che presenta dei suggerimenti non meno moderni: mi riferisco ai suoi esordi, avvenuti a cavallo tra il XIX e il XX secolo, contraddistinti dalla pubblicazione di articoli e racconti in varie riviste e segnati poi da quella della sua prima opera, *Vidas sombrías*, nel 1900.

Dunque, gli inizi del Novecento, prima; gli anni '20, poi: due momenti diversi, due scorci temporali critici sia a livello personale, come testimoniano molte delle biografie su Baroja⁴, sia nella vita

⁴ Molti i profili biografici dedicati all'autore. Ricordiamo in particolare, qui in ordine cronologico, le biografie di Pérez Ferrero, 1941 e 1960; Arbó, 1963;

spagnola ed europea. La crisi non è mai fine a sé stessa: è il punto di partenza per elaborare il cambiamento, responsabile della preparazione di un nuovo progetto. Trasversalmente e in opere diverse – romanzi, saggi, articoli – assume in ognuna di esse una particolare forma, frutto della congiuntura individuale e storica vissuta da don Pío, in bilico tra il XIX e il XX secolo, ma anche della personale riflessione sul suo mestiere e sull'esistenza umana, che ha sempre caratterizzato la sua penna e che raggiunge punte di sofisticata elaborazione proprio in questi anni.

La relazione tra gli esordi e i romanzi degli anni '20 può rivelarsi quindi utile per comprendere ancora meglio la produzione barojjana, tuttavia a una condizione: cominciando cioè da una sua ferma contestualizzazione, al di là di quegli stereotipi e pregiudizi che si sono moltiplicati nel corso del tempo, condizionandone spesso la lettura.

Su Baroja sono state infatti scritte un'infinità di pagine, soprattutto dopo che, a più di sessant'anni dalla sua morte, avvenuta nel 1956, non sono mancate occasioni con cui ricordarlo, celebrarlo, con cui riprendere interpretazioni e letture per farne nuovo oggetto di discussione, arrivando così ad aggiornare i suoi testi e, con essi, la critica che intorno al suo autore si è espressa, sia in occasione dell'uscita dei suoi lavori, sia nei decenni successivi, per giungere fino ai nostri giorni. La bibliografia critica su Baroja e sulla sua produzione è proprio per questo quanto mai vasta e diversificata⁵: dalle prime

Campos, 1981; Gil Bera, 2001; Mendoza, 2001; Sánchez-Ostiz, 2000; Mainer, 2012.

⁵ Molti sono stati i tentativi di schematizzare l'abbondante produzione critica su Baroja. A tale proposito, Blanco Aguinaga esclude coloro che «rechazan a Baroja sin concesiones como a los criticos puramente universitarios» (Blanco Aguinaga, 1989: 155) e sceglie di soffermarsi su alcuni nomi, responsabili di aver formulato giudizi che sono poi diventati quei luoghi comuni con cui si è continuato a leggere e interpretare i suoi testi: da Ortega y Gasset a Vázquez Montalbán, passando da Azorín, Gómez de la Serna, de Nora e altri. Ricordiamo a tale proposito il capitolo che Mainer dedica alla bibliografia critica su Baroja, in chiusura della sua biografia (Mainer, 2012: 399-409). Restando in tempi ancor più recenti, a questo si uniscono le dichiarazioni di numerosi scrittori che hanno affermato di riconoscere in Baroja un maestro: Cela, Delibes, Torrente Ballester, prima, Mendoza, Muñoz Molina, Puértolas,

pagine che gli dedicano colleghi illustri quali Azorín, Unamuno e Ortega y Gasset⁶, tra gli altri, arriviamo al secolo attuale, quando il suo nome continua ad essere al centro del dibattito critico sul romanzo e sulla letteratura del XX e del XXI secolo, dato che è adesso più che mai riconosciuto come un classico, maestro, modello, fonte di ispirazione. Un autore sempre vivo e attuale⁷.

Eppure, e forse proprio alla luce di tutto ciò, c'è ancora molto da dire, nonostante gli illuminanti studi che si sono soffermati su qualche opera in particolare, o che hanno preso in esame la produzione barojiana nel suo insieme considerando, per esempio, la suddivisione in trilogie e i vari generi affrontati, oppure la tipologia di personaggi e le tematiche presentate, e che sono oggi come oggi un punto di riferimento imprescindibile per chiunque voglia occuparsi dell'opera dello scrittore basco⁸.

Se già Ortega y Gasset, a cui si deve la costante discussione sul romanzo in Spagna a inizio secolo da un punto di vista strettamente teorico, aveva definito Baroja «más bien que un hombre, [...] una encrucijada» (Ortega y Gasset, 1964: 35) sia spagnola che europea, e se è indiscutibile la centralità del celebre *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, in apertura a *La nave de los locos*, in merito alla teoria barojiana sul romanzo, altre pagine sono altrettanto sintomatiche della consapevolezza con cui Baroja scrive, grazie alla quale ripensa lo

Sánchez-Ostiz, poi, e molti altri ancora. Da segnalare a tale proposito la recente collana *Baroja & Yo*, per i tipi di Ipso Ediciones, Pamplona, con il contributo di alcuni di questi autori.

⁶ Le loro pagine sono raccolte nei due volumi curati da Baeza, 1962, a cui mi riferirò nei capitoli che seguono.

⁷ Raccoglie i lavori che condividono questo tipo di approccio il volume *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, nel quale dialogano i contributi di studiosi di varie discipline (ispanisti, germanisti e lusitanisti), presentati durante un convegno organizzato presso l'Università della Tuscia, nel dicembre del 2016, per ricordare i sessant'anni dalla morte dell'autore (Fiordaliso, Selvaggini (a cura di) 2017).

⁸ Cfr. in particolare, tra gli altri: Alberich, 1966; Basanta, 1993; Ciplijauskaitė, 1972; Elizalde, 1986; Iglesias, 1963; Inman Fox, 1988; Lasagabaster, 1989; Lee Bretz, 1979; Mainer, 1988, 1999, 2006 e 2012; Nallim, 1964; Ynduráin, 1969. Si rimanda alla bibliografia che chiude il volume per ulteriori indicazioni.

statuto dell'autore, così come quello del personaggio, entrambi facce del più vasto e complesso problema dell'identità. La centralità del soggetto, l'individualismo e l'egotismo, che tanto hanno fatto discutere la critica nei romanzi degli anni '10 mostrando i caratteri di un genere che si delinea sempre più filosofico, assumono, nel decennio successivo, delle sembianze inedite: la strada del solo realismo sembra infatti non bastare più e la prosa allegorica di Gracián si rivela perciò ottimale per dare nuova linfa a quella passione per la narrazione a cui Baroja non ha mai rinunciato. Gli anni '20 sono perciò emblematici per esprimere una visione del mondo e della vita, della letteratura e della scrittura ripensati all'insegna del ribaltamento di modelli e tradizioni, che Baroja conosce a fondo e da cui attinge per poi intraprendere una sua personale e unica strada, già in parte sperimentata negli anni che aprono il XX secolo e che segnano il suo esordio.

L'orgogliosa affermazione di sé, che per ogni autore trova nella scrittura la sua profonda motivazione, avviene, nei percorsi individuali dei personaggi, al di là di ogni rapporto: venendo a mancare quelle categorie che nella narrativa ottocentesca avevano conferito intelligibilità al reale, il soggetto si trova dinnanzi al caos, all'in-differenziato, all'in-comprensibile, nel quale tutto si disperde e svanisce, compreso sé stesso. C'è dunque un solo modo per trovare un senso: la rivendicazione delle istanze individualistiche non sostituisce il sistema di pensiero, che si fa adesso a misura d'uomo, bensì conferma la convinzione che solo all'interno del logos, e nella sua attualizzazione al di là di ogni costruzione e impalcatura, sia possibile pervenire alla realtà, e di conseguenza a sé stessi. La coscienza diventa così un territorio da esplorare attraverso il dialogo, la percezione, l'esperienza vissuta e l'immaginazione, costitutivi del testo inteso come ricerca ininterrotta: non più un tessuto nel quale esprimere una visione onnisciente e obiettiva, bensì un discorso parziale, a tratti contraddittorio e ambiguo, che mostra quanto sia fallace ogni tentativo di imporre una rappresentazione realista in senso assoluto.

Lo sguardo ribaltato, la visione rovesciata, di cui si fanno portavoce molti dei personaggi di Baroja già nei suoi racconti del 1900, e poi ancor di più nei suoi romanzi, corrispondono perciò al desiderio e alla necessità di applicare al mondo stesso una visuale di questo tipo: un modo originale e "invertito" di guardare le cose, le situazioni e le

persone, ma anche di porre i problemi, andando contro una mentalità e un'ideologia, quelle della Spagna del tempo, sentite come arretrate, ormai sclerotizzate. Grazie alla giustapposizione di sguardi e immagini, Baroja-autore si colloca all'interno del discorso narrativo, che diventa terreno di condivisione insieme ai suoi personaggi, *hombres de acción*, oppure *vagos, golfos, errantes*, sempre e comunque suoi *alter ego*: assume così su di sé il problema della soggettività e della coscienza, ridiscusse innanzitutto proprio a livello enunciativo, in una costruzione testuale spesso labirintica.

Mescolando la tendenza a sognare ad occhi aperti e quella che invece sminuisce la realtà e la restituisce allo sguardo altrui minimizzata, Baroja riesce a far convergere razionalità e immaginazione, pensiero scientifico e pensiero artistico – entrambi presenti nella sua formazione di medico e scrittore –, concorrenti alla pari nella manifestazione della realtà. Impiantata su questi due approcci, la scrittura acquista così la consistenza di chi prova a informare un nuovo progetto: quello di organizzare diversamente il linguaggio, che non può fare a meno della ragione in quanto la considera necessaria per riesaminare le informazioni e distinguere i fatti, ma che allo stesso tempo non cerca in essa né certezze né garanzie. In questo modo, ogni processo viene rovesciato, o comunque l'ordine invertito e poi ricreato prima di essere, semmai, riconosciuto: immagini e pensieri convivono in un sentire e in un ragionare che non sono più monologici, ma che si aprono all'altro, che sia lo straniero, o l'escluso, o l'esule. Condizione che contraddistingue il "sentire" di Baroja e che lui stesso ha vissuto sulla sua pelle nel corso della sua vita, non soltanto negli anni dei due conflitti mondiali e della guerra civile spagnola.

Con questo itinerario si manifesta perciò un volto diverso da quello del Baroja consueto: dietro lo scrittore pessimista, *ensimismado*, nichilista, descritto spesso come scontroso e polemico, si nasconde un osservatore sensibile, un affabulatore ironico e umorista. L'autore trova nella prosa infinite possibilità per dare forma alla dimensione lirica della realtà; canta la complessità del mondo e del suo tempo con mille sfumature; chiede infine al lettore di giocare con lui e di seguirlo nei percorsi affascinanti e avventurosi della finzione.

Per farlo, sono vari gli strumenti di cui si serve: la realtà più attuale, che autore e lettore conoscono e condividono; i libri e le parole altrui, in cui, oltre ai nomi già ampiamente segnalati da Baroja stesso, e commentati dalla critica in più occasioni, si aggiungono altre figure rimaste nell'ombra, volutamente evocate ma non esplicitate, ammirate come modelli.

Tutto concorre all'elaborazione di un mondo letterario che negli anni '20 esplose, portando la scrittura barojiana sulla strada della rottura: arrivano infatti a maturazione quei sentieri esplorati negli inizi e poi apparentemente abbandonati, ripresi adesso all'insegna della riflessione metaletteraria e della rappresentazione allegorica. Se nei primi anni del Novecento Baroja mantiene infatti su binari paralleli il commento estetico ed esistenziale, da una parte, e la creazione di mondi fittizi dall'altra, negli anni '20 le due rette si fondono in un unico cammino, contraddistinto da trame avventurose, personaggi ambigui ma accattivanti, visioni inedite e punti di vista ribaltati, nei quali la realtà viene sì rappresentata ancora in chiave realista servendosi tuttavia di spunti di natura allegorica.

Una fiera variopinta, nella quale muoversi per osservare e confondersi, dunque, il mondo della finzione di Baroja, ma anche una caverna o un labirinto: pur restando sempre nell'ambito degli "effetti di reale", l'autore sa portarci nell'irrealtà, entro quell'ombra latente o quell'irrazionale che da che mondo è mondo contraddistingue la storia e la vita dell'uomo. Prima di addentrarsi nei suoi meandri, occorre però partire dagli esordi, quando Baroja elabora questi elementi nelle forme brevi che già contengono tutto quello che l'autore maturo arriverà a esprimere, con un'altra consapevolezza, negli anni '20.

VIDAS SOMBRÍAS: GLI ALBORI DELLA SCRITTURA⁹

In quell'articolato serbatoio che è la scrittura barojiana, questo studio prende perciò le mosse dalla prima opera che l'autore pubblica nel 1900, *Vidas sombrías*, una raccolta di racconti letta qui insieme ad altre pagine degli stessi anni: in esse infatti già si manifesta, in modo tutt'altro che acerbo, la personale visione barojiana della letteratura e della *fictio*, congiuntamente a una sua cosmogonia e a una riflessione sull'esistenza, tutti elementi che verranno riproposti poi negli anni '20 attraverso il filtro fornito dalla rilettura dei classici aurei, e in particolare di Gracián.

Muoversi tra varie epoche e attraverso generi letterari diversi consente di delineare il profilo di un'opera pensata come *unicum*, nella quale confluiscono esperienze e letture diversificate, ingredienti di un modo di pensare la creazione letteraria che risente sì delle sollecitazioni del tempo, ma che allo stesso tempo sembra non adeguarsi o non allinearsi con nessuna di queste per mantenere una propria autonomia, al di là di ogni etichetta o scuola, di avanguardie e movimenti.

Già nel 1904, in uno degli articoli raccolti in *El tablado de Arlequín*, il giovane Baroja aveva affermato:

me parece el único bien del hombre la libertad, cuando más absoluta, mejor. [...] La libertad es muy hermosa y muy grande; en el alma del hombre libre y emancipado hay una Religión, una Patria, un Estado, una Justicia, todo; y esto le basta al

⁹ Dedico questo capitolo ad Arrigo Stara.

hombre libre, que no necesita para nada una protección social, basada en intereses parecidos a los suyos. Por la libertad están las conciencias; por la democracia y por el socialismo, los estómagos. (Baroja, 1972: 23, 40)

Considerazioni politiche, sociali e/o esistenziali già sono pensate insieme alla libertà e a quell'apertura estetica che caratterizzano il pensiero di Baroja: i suoi racconti mostrano coincidenze, forniscono indicazioni di lettura, al pari degli articoli che scrive tra i diciassette e i trentun anni, prime esperienze con idee che si ripresenteranno nella sua narrativa più matura entro complessi sistemi allegorici.

La forma breve, per Baroja così come per altri autori suoi contemporanei, sembra essere perciò la più congeniale per muovere i primi passi: è sì l'occasione per farsi conoscere, per stringere legami e contribuire in modo attivo alle iniziative che caratterizzano l'ambiente culturale del tempo¹⁰, ma è soprattutto lo strumento con cui

¹⁰ Sono anni in buona parte già ampiamente documentati sia nelle biografie dedicate a Baroja, sia in studi che si occupano delle circostanze culturali, delle riviste e delle pubblicazioni periodiche del primo Novecento. Baroja collabora con *La Justicia* e *La voz de Guipúzcoa*, così come con le riviste madrilene *Revista Nueva*, *Electra*, *Juventud*, *Alma Española*: «por las *Memorias* y demás libros autobiográficos, sabemos que Baroja escribió en *El Liberal*, en *La Justicia*, en *El Imparcial*, todos diarios madrileños, pero también en el *Mercantil Valenciano* y en los diarios de San Sebastián: *La Unión Liberal*, *La Voz de Guipúzcoa* y *El Pueblo Vasco*. Así mismo fue colaborador asiduo de aquellas revistas finiseculares que empezaron con *Germinal* y fueron *Revista Nueva*, *La Vida Literaria*, *Alma Española*, *Juventud*, prosiguiendo luego en *La Lectura* y *España*. Pasando más adelante, lo hallamos colaborando en *El Motín*, *La Esfera*, luego en la *Revista de Occidente*, en *El Sol*; en *Ahora por fin*, en el que se han reseñado más de 160 colaboraciones suyas. [...] Jorge Campos nos da un estudio sobre el periodismo y una relación de colaboraciones periodísticas de Baroja, interesante pero muy incompleta. Así mismo Luis S. Granjel en *Baroja y otras figuras del 98* nos ofrece pormenores sobre la participación de Baroja, Maeztu y Azorín en *El Pueblo Vasco* de San Sebastián, pero únicamente en el primer semestre de vida del periódico. En cuanto a las revistas, nos honramos con haber usado y abusado de las explicaciones y comentarios de Guillermo de Torre, de Germán Bleiberg y por fin de Geoffrey Ribbans, antes de haber leído con mucho interés el estudio reciente de Domingo Paniagua sobre las *Revistas culturales Contemporáneas, 1897-1912*, de *Germinal* a *Prometeo*» (Urrutia Salaverri, 1967: 655-656).

sperimentare accogliendo, al suo interno, un legame tra la riflessione metaletteraria e la rappresentazione allegorica; tra la scrittura, la pittura – aspetto, questo, tipicamente modernista – e la filosofia, con intrecci che si ripresenteranno negli anni '20 ma che già caratterizzano queste prime prove letterarie.

A cominciare dunque da *Vidas sombrías*, raccolta che, letta alla luce di questi presupposti, presenta una sua specificità come macrotesto, così voluto e realizzato da Baroja stesso, in relazione, certamente, con altre pagine e con i primi romanzi che l'autore pubblica a puntate in rivista, ma non solo.

Se Echevarría definisce Baroja come «el más fino cuentista de la generación del 98» (Echevarría, 1969: 160), García de Juan aggiunge che

los relatos de Pío Baroja, aunque representan una evolución respecto a los anteriores, se insertan en una secuencia histórico-literaria del género cuento que, sin romper todos sus vínculos con el relato corto literario anterior, tiene su origen en España a mediados del siglo XIX. (García de Juan, 1997: 17)

Tenendo conto perciò del momento nel quale vengono elaborati e pubblicati, ancora fortemente segnato dal racconto naturalista, trovano spazio in queste pagine elementi che vanno nella direzione della rottura, di un cambiamento che è conseguenza di un uso consapevole dei ferri del mestiere dello scrittore, ma anche della volontà di far sentire una voce diversa e originale: Baroja mostra così di avere alle spalle una diversificata e complessa formazione letteraria, garantita dalle numerose letture che lo hanno accompagnato da sempre¹¹, e legata alle relazioni con altri intellettuali del suo tempo. A tutto ciò, si uniscono significative esperienze biografico-esistenziali, che segnano la sua personalità portandolo ad esprimere inquietudini strettamente legate a una spiccata sensibilità: si esplicita così una articolata riflessione nella quale trova spazio, in tempi e modi diversificati, il pensiero di Nietzsche, insieme a quello di altri filosofi e scrittori, a cui

¹¹ Per uno spoglio della biblioteca di Baroja, conservata presso la sua casa a Vera de Bidasoa, cfr. Alberich, 1961: 101-112.

L'autore dedica alcune pagine in vari articoli, pubblicati nei primi anni del '900, da leggere come l'altra faccia della medaglia in questo primo momento creativo, e che condividono con i racconti coincidenze testuali da non trascurare¹².

È mia intenzione perciò prendere in considerazione gli esordi della produzione barojiana con una prospettiva diversa rispetto a quanto fatto finora: contestualizzando i racconti presenti in *Vidas sombrías* non solo all'interno dell'opera completa dell'autore, ma anche e soprattutto nel clima letterario della Spagna di fine '800 e del primo '900 e focalizzando la raccolta come macrotesto, si completa da un lato il panorama critico nel quale muove i primi passi lo scrittore, dall'altro si coglie la specificità di una concezione della letteratura già presente nel suo immaginario, e che troverà poi negli anni '20 la sua manifestazione consapevole. Sono esordi che Baroja non dimentica, né abbandona, ma a cui ricorrerà quando, da autore adulto, giocherà con la finzione letteraria a tutto tondo, unendo la riflessione teorica alla pratica letteraria, la commistione di generi alla rielaborazione autobiografica e storica, una sua cosmogonia all'elaborazione dell'utopia e alla riflessione sull'umorismo: tutto ciò è già presente negli anni a cavallo tra i due secoli, di cui i racconti selezionati per *Vidas sombrías* sono una testimonianza significativa.

Secondo quanto lo stesso Baroja ha raccontato in diverse occasioni¹³, le sue prime opere sono il frutto di un desiderio e di una passione, quelli per la lettura e per la letteratura, che lo contraddistinguono da sempre e a cui si dedica alternando la scrittura agli studi di medicina, prima, e alla sua attività come medico a Cestona e come imprenditore, poi, nella panetteria ereditata dalla zia a Madrid, tra il 1896 e il 1902. Vive in questi anni in varie città spagnole, meta

¹² La critica ha già esaminato il legame tra *Camino de perfección* e le pagine scritte da Baroja nei primi anni del '900 su Nietzsche. Pressoché ignorata è invece la relazione con i racconti, che partecipano di questa comune radice dal momento che l'autore rielabora e ripropone nella sua letteratura le principali letture filosofiche e letterarie dei suoi anni giovanili. Cfr. a questo riguardo: Ambrosi, 2001 e 2003; Baquero Goyanes, 1972; Sobejano, 1967; von Prellwitz, 2003.

¹³ Cfr. in particolare le pagine autobiografiche contenute nei saggi *Juventud, egolatria* (1917) e *Las horas solitarias* (1918), così come quelle delle sue memorie, *Desde la última vuelta del camino* (1941-1952).

delle sue peregrinazioni, e comincia a conoscere, e a farsi conoscere, nell'ambiente culturale del tempo. L'autore distingue dunque nella sua vita «prelitteraria [...] tres épocas: ocho años de estudiante, dos de médico de pueblo y seis de panadero. Al cabo de estos años, ya en las proximidades de los treinta, comencé a ser escritor» (Baroja, 2017: 127). Eppure, se soltanto intorno ai trent'anni don Pío si considera uno scrittore a tutti gli effetti, precisando che «fue para mí una buena decisión. Era lo mejor que podía haber hecho; cualquiera otra cosa me hubiera dado más molestias y menos alegrías» (Baroja, 2017: 127), la sua vita *prelitteraria* si nutre di tutti quegli stimoli tipici del primo Novecento, che trovano nella sua personalità una particolare rielaborazione. Come afferma Julio Caro Baroja,

Baroja escribía ya en Cestona. También en los papeles de cuentas de la panadería heredada. En 1899 va a París por vez primera, entablándose una peculiar relación entre la ciudad, que fue para él un océano de experiencias, y la mente del escritor, al que le atraía poco la vida oficial de Francia; lo mismo que le pasaba, en suma, en Madrid, París de emigrados, de bohemios, de gente "humilde y errante" como él. Madrid en que se fraguan amistades y enemistades. Fuerte e inquebrantable la amistad con Azorín y Paul Schmitz, el suizo nietzscheano. Admirativa ante el Ortega joven, algo quebraba al final por los dos lados. Simpatía por don Juan Valera, pese a diferencias grandes. Muchas hostilidades. (Caro Baroja, 2017: 17)

Continuamente in viaggio tra la Spagna e altre destinazioni europee, Baroja raccoglie stimoli che assorbe e di cui si servirà per provare a fare il suo ingresso nella scena letteraria del momento, con una serie di testi pensati ed elaborati negli ultimi anni del XIX secolo: i caratteri che presentano sono in linea di continuità con la ricca stagione del racconto spagnolo – e non solo – della seconda metà dell'800, ma allo stesso tempo mostrano una serie di novità che la

critica e il pubblico del tempo riescono a cogliere, poi forse dimenticate perché messe in ombra dalle opere successive dell'autore¹⁴.

La loro elaborazione e provenienza è diversificata: la tabella che segue mostra data e luogo di pubblicazione, nonché il titolo originale, là dove modificato, e la posizione occupata poi nella raccolta, in cui non viene rispettato un ordine cronologico¹⁵. In alcuni casi, don Pío pubblica più versioni di uno stesso racconto a distanza di poco tempo, o quasi in contemporanea, sia in riviste madrilene (*La Justicia*, *El País*) sia in quelle basche (*La voz de Guipúzcoa*), quasi a voler far saltare da una parte all'altra del paese le sue pagine e la sua visione del mondo, con poche e, in alcuni casi, insignificanti varianti¹⁶:

¹⁴ D'accordo con Ciplijauskaitė, «la crítica barojiana suele concentrarse en obras calificadas desde el principio como las más características de su estilo y su modo de enfrentarse con el mundo. Entre las de los primeros años, destaca *Camino de perfección* y *La busca*, que representan el fondo de inquietud inasequible en sus personajes o encarnan, como la última, su concepto de "la lucha por la vida". *La casa de Aizgorri* y *El mayorazgo de Labraz* se examinan, a su vez, por la concentración de elementos vascos y la presencia de la nota grave, asociada con el mundo en decadencia, que nunca desaparecerá de las novelas de Baroja. Se habla mucho de *El mundo es así* como modelo de su cosmovisión pesimista, o de *César o nada* como prototipo del hombre de acción» (Ciplijauskaitė, 1989: 15).

¹⁵ Rimando agli accurati lavori di Urrutia Salaverri e di Rivas Hernández e alla nota introduttiva del volume XII dell'edizione per Círculo de lectores, curata da Ara Torralba, circa le informazioni relative alle versioni originali dei racconti presenti in *Vidas sombrías* (cfr. Ara Torralba, 1999; Rivas Hernández, 2004; Urrutia Salaverri, 1973).

¹⁶ Per i caratteri degli anni di *aprendizaje* di Baroja, cfr. i lavori di: Baquero Goyanes, 1972; Flores Arroyuelo, 1967; García de Juan, 1997; Rivas Hernández, 2004; Urrutia Salaverri, 1967, e altri.

Rivista	Titulo	Vidas sombrías
<i>La Justicia</i> , n. 2149, 26/12/1893	<i>Danza de átomos</i>	<i>La vida de los átomos</i> (31)
<i>La Justicia</i> , n. 2153, 30/12/1893	<i>¡En el siglo XIX!</i>	<i>La sima</i> (24)
<i>La Justicia</i> , n. 2160, 6/1/1894	<i>El bien supremo</i>	<i>Parábola</i> (7)
<i>Revista Nueva</i> , n. 11, 25/5/1899, pp. 499-501	<i>Parábola</i>	<i>Parábola</i>
<i>La Justicia</i> , n. 2234, 21/3/1894	<i>La muerte y la sombra</i>	<i>El amo de la jaula</i> (15)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 3/2/1896	<i>Morir al sol</i>	<i>El amo de la jaula</i>
<i>El Nervión</i> , n. 2635, 25/6/1898	<i>El amo de la jaula</i>	<i>El amo de la jaula</i>
<i>Revista Nueva</i> , n. 6, 5/4/1899, pp. 273-275	<i>El amo de la jaula</i>	<i>El amo de la jaula</i>
<i>La Justicia</i> , n. 2238, 26/3/1894	<i>La farsa del sepulturero</i>	<i>Las coles del cementerio</i> (26)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 18/1/1896	<i>La farsa de Pachi</i>	<i>Las coles del cementerio</i>
<i>El País</i> , n. 4362, 19/6/1899	<i>Pachi</i>	<i>Las coles del cementerio</i>
<i>La Justicia</i> , n. 2278, 5/5/1894	<i>Día de niebla</i>	<i>Grito en el mar</i> (33)
<i>El Nervión</i> , n. 2488, 27/1/1898	<i>Día de niebla</i>	<i>Grito en el mar</i>
<i>La Justicia</i> , 28/12/1895	<i>La operación</i>	<i>Noche de médico</i> (19)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4099, 27/7/1896	<i>Noche de médico</i>	<i>Noche de médico</i>
<i>El País</i> , n. 4313, 1/4/1899	<i>Noche de médico</i>	<i>Noche de médico</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 4/1/1896	<i>El carbonero</i>	<i>El carbonero</i> (14)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4128, 25/8/1896	<i>El remedio</i>	<i>Marichu</i> (5)
<i>El País</i> , n. 4348, 5/6/1899	<i>Marichu</i>	<i>Marichu</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4147, 14/9/1896	<i>El charlatán</i>	<i>Errantes</i> (16)
<i>El País</i> , n. 4299, 17/4/1899	<i>Errantes</i>	<i>Errantes</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 19/4/1899	<i>Errantes</i>	<i>Errantes</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4164, 2/10/1896	<i>Visiones</i>	<i>De la fiebre</i> (29)
<i>El País</i> , n. 4376, 1/7/1899	<i>De la fiebre</i>	<i>De la fiebre</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 3/7/1899	<i>De la fiebre</i>	<i>De la fiebre</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 8/9/1896	<i>Las dos oraciones</i>	<i>Playa de otoño</i> (6)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4401, 9/11/1897	<i>De otoño</i>	<i>Playa de otoño</i>
<i>El Globo</i> , n. 8380, 7/11/1898	<i>La playa en otoño</i>	<i>Playa de otoño</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4401, 9/11/1898	<i>Playa de otoño</i>	

<i>Germinal</i> , n. 22, 1/10/1897, pp. 11-12	<i>Piedades ocultas</i>	<i>Bondad oculta</i> (1)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4505, 25/12/1897	<i>El vago</i>	<i>El vago</i> (28)
<i>El País</i> , 3/4/1899	<i>El vago</i>	(in <i>El tablado de Arlequin</i>)
<i>La Justicia</i> , 25/3/1896	<i>El enfermo</i>	<i>La trapera</i> (23)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4510, 30/12/1897	<i>La casa de la trapera</i>	<i>La trapera</i>
<i>El País</i> , 10/7/1899	<i>El gluglú de la olla</i>	<i>La trapera</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4514, 3/1/1898	<i>Camino del este</i>	<i>Los panaderos</i> (4)
<i>El Globo</i> , n. 8352, 10/10/1898	<i>Los panaderos</i>	<i>Los panaderos</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4770, 19/9/1898	<i>La institutriz</i>	<i>Biquette</i> (34)
<i>El País</i> , n. 4320, 8/5/1899	<i>Biquette</i>	<i>Biquette</i>
<i>El Globo</i> , n. 8349, 7/10/1898	<i>Lo desconocido</i>	<i>Lo desconocido</i> (20)
<i>El Globo</i> , 23/12/1898	<i>Los regeneradores</i>	<i>Nihil</i> (17)
<i>Revista Nueva</i> , n. 2, 15/2/1899, pp. 63-68	<i>Sin ideal</i>	<i>Nihil</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 27/1/1899	<i>Mari Belcha</i>	<i>Mari Belcha</i> (3)
<i>El Nerióin</i> , 25/2/1900	<i>Mari Belcha</i>	<i>Mari Belcha</i>
<i>Revista Nueva</i> , n. 5, 25/3/1899, pp. 225-229	<i>Médium</i>	<i>Médium</i> (2)
<i>El País</i> , 6/05/1899	<i>Caídos</i>	<i>Caídos</i> (25)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 1/2/1899	<i>Al llegar a la venta</i>	<i>La venta</i> (11)
<i>El País</i> , n. 4489, 24/10/1899	<i>La venta</i>	<i>La venta</i>
<i>El Globo</i> , 3/2/1899	<i>El trasco</i>	<i>El trasco</i> (9)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 6/2/1899	<i>El trasco</i>	<i>El trasco</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 24/2/1899	<i>A la pesca</i>	<i>Ángelus</i> (18)
<i>El álbum de Madrid</i> , 30/6/1899	<i>A la pesca</i>	<i>Ángelus</i>
<i>El País</i> , n. 4355, 12/06/1899	<i>El reloj</i>	<i>El reloj</i> (21)
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , 14/6/1899	<i>El reloj</i>	<i>El reloj</i>
<i>La voz de Guipúzcoa</i> , n. 4252, 12/4/1897	<i>Golfos</i>	<i>Patología del golfo</i> (35)
<i>Revista Nueva</i> , n. 4, 15/3/1899, pp. 145-154	<i>Patología del golfo</i>	(in <i>El tablado de Arlequin</i>)
<i>El País</i> , 27/3/1899	<i>Casos de conciencia</i>	<i>Conciencias cansadas</i> (22)
<i>El País</i> , 26/6/1899	<i>Hogar triste</i>	<i>Hogar triste</i> (13)
<i>El Nerióin</i> , 16/10/1900	<i>Hogar triste</i>	<i>Hogar triste</i>
<i>El País</i> , n. 4591, 3/2/1900 (con <i>La sombra</i> , <i>El poeta</i> , <i>Los amigos</i>)	<i>Los amigos</i>	<i>Piedad postrera</i> (12)

<i>El País</i> , n. 4591, 3/2/1900 (con <i>La sombra, El poeta, Los amigos</i>)	<i>La sombra</i>	<i>La sombra</i> (10)
<i>El Nervión</i> , 15/4/1900	<i>La sombra</i>	
<i>El País</i> , n. 4591, 3/2/1900 (con <i>La sombra, El poeta, Los amigos</i>)	<i>El poeta</i>	<i>La mujer de luto</i> (27)
		<i>Águeda</i> (8)
		<i>Un justo</i> (30)
		<i>La enamorada del talento</i> (32)

Collocati perciò i trentacinque racconti negli anni di attività di Baroja presso *La Justicia*, *La voz de Guipúzcoa* e, in misura ridotta ma non per questo meno importante, nella *Revista española* e *El País*, e individuata la provenienza – sia editoriale sia biografica – di ogni testo, considerare la raccolta come un insieme è un passo essenziale per cogliere le relazioni con altre pagine scritte da Baroja in contemporanea per le stesse riviste¹⁷: abbondano i richiami

¹⁷ Le riviste nelle quali Baroja realizza le sue prime esperienze letterarie, in un mondo culturale, quello della fine dell'800 e del primo '900, che la critica ha dettagliatamente e ampiamente studiato (cfr. tra gli altri: Inman Fox, 1988; Mainer, 1972, 1988, 1999 e 2006; Soria Olmedo, 1988) sono luoghi di incontro culturalmente e politicamente connotati, nei quali si stringono relazioni importanti. In particolare, la collaborazione con la rivista madrilenza *La Justicia* coincide con anni difficili per Baroja, segnati dalla malattia del fratello Darío, a cui era molto legato, e dal disorientamento personale durante gli anni di studio all'università. Eppure, proprio ne *La Justicia*, diretta in quel momento da Francos Rodríguez, avrà modo di entrare in contatto con Narciso Oller, Palacio Valdés, Unamuno, Silverio Lanza: le loro pagine si uniscono a quelle dei romanzi, pubblicati a puntate e in traduzione, di Dumas, Balzac, Sand, Hugo, Dickens, Scott e altri. Ne risulta un ampio serbatoio di letture di varia provenienza, con un'apertura nei confronti della letteratura europea che avrà un peso nella scrittura barojiana, sia a livello ideologico che formale, sia in questi anni che in quelli a venire. Il giovane intellettuale che si esprime in queste sue prime esperienze non risparmia critiche e polemiche di varia natura, come ricorda Mainer: «Baroja asateó a la redacción que dirigía con casi una treintena de artículos que le publicaron. [...] Se trata de la primera serie de trabajos que apunta con coherencia una visión del mundo muy radical y desolada y, en tal sentido, fue el ensayo general de lo que había de ser la primera obra del

intertestuali, un ritmo e un andamento narrativo tutt'altro che casuali, i riferimenti ad altri autori e opere che concorrono all'elaborazione di una modalità di scrittura in bilico tra la ormai esaurita epoca naturalista e la nascente fortuna novecentista, o modernista.

Grazie alla biografia di Pérez Ferrero, il primo biografo di Baroja, sappiamo che questi si trova a viaggiare a Parigi nel 1899 e che «en su bolsillo llevaba los recortes de los artículos periodísticos – estampas – que habrían de nutrir su primer libro. Y el título del volumen en el pensamiento: *Vidas sombrías*» (Pérez Ferrero, 1960: 94)¹⁸. Nelle sue

escritor» (Mainer, 2012: 85). Altra collaborazione significativa è quella con la rivista *El Motín. Periódico satírico semanal*, fondato da José Nakens, insieme a Juan Vallejo Larrinaga ed Eduardo Sojo, conosciuto con lo pseudonimo Demócrito, i cui numeri escono dal 10 aprile del 1881 e che diventerà in poco tempo la più importante rivista repubblicana del momento. Con questo impegno, di cui sia Baroja sia Azorín sono pienamente consapevoli, entrambi pubblicano in contemporanea le loro prime opere: «Baroja es uno de los primeros novelistas en hacer hincapié en los aspectos irreconciliables – en las contradicciones y ambigüedades – de la sociedad misma. Y tal vez es este sentido de crisis con el cual ve el liberalismo personal con el peculiar desarrollo del capitalismo español – lo que da al arte de Baroja aquel aspecto de protesta, sensación de urgencia y tono irracional pertenecientes más bien a un existencialismo europeo que sólo vendría años después» (Inman Fox, 1989: 36-37).

¹⁸ Sebbene fossero pagine già conosciute e note al pubblico, non fu semplice per Baroja pubblicarle in volume. Si rifiutò di farlo Bernardo Rodríguez Serra, con il quale pubblica *La casa de Aizgorri*. L'autore riuscì nell'impresa a proprie spese, facendo stampare 400 copie: solo 80 furono vendute. Ciò nonostante, l'accoglienza fu molto positiva, come ben dimostra la recensione scritta da Unamuno nello stesso anno, così come quelle di Marquina e Corominas, ma non solo. L'edizione del 1958 per Aguilar si apre con un'introduzione nella quale si racconta che: «*Vidas sombrías* fue el primer libro de Pío Baroja. Se publicó en 1900, en edición de cuatrocientos ejemplares. No tuvo entonces éxito. "No llegué a vender ochenta" confesó Baroja años después. Algunos de los cuentos de *Vidas sombrías* los escribió Pío Baroja "en el libro de las iguales, cuando era médico de pueblo en Cestona", con impresiones de su vida en Valencia, en Madrid y en el País Vasco. Con *Vidas sombrías* nació la imagen literaria de Pío Baroja como hombre hosco, tan alejada de su realidad personal. "Había hecho un libro hosco, de brumosas floraciones cándidas, brazadas de cardos y ortigas", dijo Alejandro Sawa por entonces. Era, más o menos, el

memorie inoltre Baroja definisce questo suo primo libro come «una colección de cuentos y de impresiones, [...] un conjunto de artículos» (Baroja, 2006: 643). È necessario perciò tenere in considerazione questa affermazione e partire dall'oscillazione terminologica, non certo sintomo di indecisione. Tutt'altro. È semmai la volontà di concretizzare, sulla pagina scritta, quello che l'amico Azorín definirà un *cambio de valores*¹⁹. Una novità, una nuova sensazione espressa e messa nero su bianco:

tiempo en que Picasso le retrató. Azorín le veía así: “Este Enrique Oláiz – como le llama en *La voluntad* (1902) – es calvo, siendo joven; su barba es rubia y puntiaguda. Y como su mirada es inteligente, escrutadora, su fisionomía toda tiene cierto vislumbre de misteriosa, de hermética; esta calva y esta barba le dan cierto aspecto inquietante de hombre cauteloso y profundo”. Pedro Corominas creyó que la tonalidad sombría del libro barojiano era genuinamente vasca, porque vascos y sombríos, a su juicio, se le presentaban Maeztu, Unamuno y Baroja, amigos los tres entonces. En realidad se trataba de una característica generacional, más que regional. En *Vidas sombrías* lo vasco no sólo es áspero, triste, duro; también es dulce y melancónico. Hay relatos de este libro – como *Mari Belcha*, *Hogar triste*, *Ángelus* – que tocan dulcemente el corazón y los ojos, velándolos. Intimo temblor que Pío Baroja ha sabido reproducir en las letras españolas mejor que nadie. ¡Cuántas veces, en sus novelas, una luz o una estrella titila a lo lejos, como una esperanza, misteriosamente! Tenía este hombre un tímido corazón de oro, defendido con locuaces ex-abruptos y rotundas discrepancias» (1958, XI-XV).

¹⁹ *Cambio de valores* è il titolo della prefazione all'edizione delle *Obras completas*, pubblicata da Biblioteca Nueva in otto volumi, tra il 1946 e il 1951, e poi inserita in *Ante Baroja*, una raccolta dei testi scritti da Azorín per e su Baroja, «quizá la más bella y certera semblanza que se haya escrito sobre él» (Mainer, 1998: 18): il libro venne pubblicato nel 1946 nell'ambito della collana *Variorum* dall'editore Librería General di Zaragoza. Una seconda e più recente edizione, con lievi modifiche, è quella curata da Fuster García, del 2012. Ricordiamo che, dopo Cervantes, Baroja è l'autore al quale Azorín ha dedicato il maggior numero di pagine, mosso senza alcun dubbio da affetto ma soprattutto da una stima e da un'ammirazione che lo stesso Baroja ha ricambiato nei suoi confronti: è già nota e ampiamente documentata la relazione tra questa «extraña pareja», (Fuster García, 2012: 28), che ha inizio negli ultimi anni dell'800 e che si interrompe solo con la morte di don Pío. Sappiamo infatti che, appena pubblicata *Vidas sombrías*, Azorín scrisse due lettere di apprezzamento a Baroja, inviandole al suo editore; i due si sarebbero conosciuti di lì a poco, diventando amici e iniziando una

Leí un día, en una revista, un artículo firmado por un escritor que yo desconocía; no he retenido la fabulación del cuento, puesto que se trataba de un cuento. Sólo veo en estos momentos, con claridad meridiana, como si tuviera ante mí el periódico, que por un cielo azul, un cielo de Castilla, un cielo alto y reverberante, caminaban unas nubes blancas. Y había en todo el cuento una lejanía, una vaguedad, vaguedad de ensueño, una limitación, que me dejaron absorto. Aquí tenía yo, frente a lo circunscrito, lo indeterminado. Algo que, en arte, me era desconocido, se me revelaba en estos momentos. Sí, con el vocablo de indeterminación podía yo expresar esta sensación grata, agrídulce, mejor dicho, que en tales momentos me conmovía. El autor de este cuento era Pío Baroja. (Azorín, 2012: 64-65)

Azorín si sofferma sui tratti di una scrittura in essere, in cui l'oscillazione di genere, la forma ibrida, la scelta del frammento, uniti a un approccio lirico alla realtà, è già cifra di un pensare la letteratura che si ripresenterà poi nel Baroja più maturo, ma che è anche indicativa di una completa identificazione tra vita e letteratura. Identificazione che tuttavia non si allinea a quelle forme di vita *bohemiènne* tipiche di altri autori della stessa generazione e criticate, per esempio, qualche

lunga e fruttuosa collaborazione. È quanto lo stesso Baroja racconta in *Juventud, egolatria* e poi di nuovo nelle sue memorie, nonché nel suo discorso di ingresso alla Real Academia, avvenuto il 12 maggio del 1935. L'amicizia tra i due autori, tanto diversi quanto vicini l'uno all'altro per sensibilità e profondità, si costruisce in questi anni grazie a esperienze condivise, collaborazioni editoriali e letterarie, stima reciproca e sincerità, qualità – quest'ultima – apprezzata da entrambi. Sono note inoltre alcune delle esperienze che hanno cimentato questa amicizia: il viaggio condiviso a Toledo; la visita alla tomba di Larra; la collaborazione durante l'elaborazione e la stesura di *El mayorazgo de Labraz*, visto che Baroja avrebbe chiesto ad Azorín di completare con alcune sue pagine la stesura del libro, poiché di suo pugno non era riuscito a raggiungere il numero chiesto dall'editore. Cfr. a questo proposito Dobón, 1995; Fuster García, 2012; Londero, 2017.

anno più tardi, nel 1917, in *Juventud, egolatría*, e poi, ancora, nella parte delle sue memorie dedicate ai suoi “colleghi”²⁰:

Nunca he sido practicante de ese mito ridículo que se llama la bohemia. Vivir alegre y desordenadamente en Madrid o en otro cualquier pueblo de España, sin pensar en el día de mañana, es tan ilusorio que no cabe más. En París y en Londres, esta bohemia es falsa; en España, en donde la vida es tan dura, es mucho más falsa aún. (Baroja, 2017: 128)

In ogni caso, scrittori, *bohemien* o no, sono, come ricorda Mainer,

inventores del nuevo género literario que vino muy a propósito para su impresionismo intelectual, su preocupación por la vaguedad del símbolo y su propensión al anarquismo moral, además de ajustarse a las demandas de la nueva prensa radical. (Mainer, 1988: 30)

Questo perché la modalità di rappresentazione letteraria si concretizza più che mai in questi anni attraverso la fuga, secondo alcuni, oppure manifestando fiducia nei confronti della realtà, secondo altri: fiducia tutt'altro che incondizionata, che Baroja sceglie di raccontare.

Ancora Azorín afferma:

Fui viendo que había en España una tradición de brillantez, de tersura, de rigidez, en cierto modo. [...] Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Clarín, leídos de muchacho, no lograban equilibrar, menos, mucho menos, destruir, esta sensación que me producían los clásicos; eran ellos mismos una continuación directa de los clásicos; eran ellos mismos clásicos. [...] En tales circunstancias se produjo la revelación. De pronto se inició un cambio de valores. ¿Y por qué un cambio? ¿Es que no podrían completarse unos y otros? No pensaba yo eso entonces; lo pensé luego; lo pienso ahora. (Azorín, 2012: 64)

²⁰ Cfr. *El escritor según él y según los críticos* in *Desde la última vuelta del camino* (Baroja, 2006: 57-70). Numerose le pagine dedicate, per esempio, a sottolineare la sua totale estraneità nei confronti di Valle-Inclán.

«Gente vieja» e «gente nueva», «tradición e innovación»²¹ sono i binari che caratterizzano la letteratura di questi anni, nei quali Baroja si inserisce consapevolmente con un libro particolare, originale, diverso, proponendo, ancora secondo Azorín,

todo un mundo de sensaciones que no me habían hecho vibrar nunca. El pasado literario que representaban mis lecturas, lecturas de clásicos, no conectaba con esta literatura de Pío Baroja. La tradición era lo circunscrito, y esto era lo indeterminado: lo indeterminado con el misterio y con el profundo sentido de la vida que lo indeterminado impone. [...] Lo indeterminado tenía ya una fuerza creadora enorme. Y lo indeterminado es en suma, toda la obra de Pío Baroja. (Azorín, 2012: 65-66)

La lettura di Azorín mette l'accento sugli elementi costitutivi di una poetica condivisa, basata sull'esplorazione di una letteratura ormai lontana da *lo circunscrito* a favore invece de *lo indeterminado*, estensione dell'orizzonte – fino a quel momento limitato –, inizio di un cambiamento di valori e di mentalità, nonché messa in discussione di quei principi letterari ed estetici ritenuti validi fino ad allora. Pur rispettando le convenzioni narrative tradizionali e perpetuando un modo di fare letteratura di evidente provenienza naturalista, il *cambio de valores* cui allude Azorín riguarda prima di tutto proprio la letteratura stessa: già in questi racconti Baroja si mostra essenzialmente nuovo e moderno, dà voce a una sua ideologia e a un suo modo di vedere e narrare il mondo che il lettore può riconoscere.

Si, perché in *Vidas sombrías* le descrizioni suggeriscono, gli ambienti alludono, gli stati d'animo sono il riflesso o la manifestazione della natura. Si tratta per questo di appunti, di frammenti: come afferma Mainer, «su más certera estrategia. ¿De qué? De un universo en ruina y de unos valores en decadencia o que no acaban de manifestarse todavía» (Mainer, 2012: 104). Sia che si tratteggino aspetti di una personalità, o che si descriva un ambiente rurale o urbano, sia

²¹ Cfr. le pagine introduttive alla *Antología del cuento español*, a cura di Martínez Cachero, e il saggio di Sobejano, *Nietzsche en España*.

che si presentino contenuti di natura spirituale, quel che prevale è la sensazione, lo stato d'animo, il tono e i colori che servono per esprimerli, ma anche il ritmo e il tono scelti in questa prosa lirica:

En esta varia colección de escritos, primerizos, encontramos materia para identificar lo que hay de logrado en aquel joven y lo que todavía son dudas o tanteos de caminos que luego abandonaría. Estoy pensando, sobre todo, en la seducción poética modernista que dominaba a sus colegas. [...] Hoy juzgamos sobre todo *Vidas sombrías* no como una promesa sino como un conjunto de todas aquellas direcciones que tomaría la obra barrojana. (Campos, 1981: 33, 35)²²

I racconti rappresentano perciò un territorio ibrido e di passaggio, un momento di confronto tra proposte estetiche diverse, che Baroja sta personalizzando attraverso la descrizione di un mondo fatto di luoghi, scenari, paesaggi, urbani e non, naturali e umani, così come di stati d'animo e di sensazioni presenti nelle gallerie dell'animo, labirinti da esplorare e scoprire alla luce di una sottile sensibilità e con il supporto di nuovi contenuti filosofici e spirituali.

Si tratta di «páginas fronterizas que se localizan en una geografía concreta» (Arza, 2014: 91), in equilibrio fra tradizione e volontà di cambiamento, prima manifestazione di una concreta proposta narrativa che il giovane scrittore basco sta elaborando per sé stesso, ancora in cerca di una sua strada e di una sua realizzazione, ma anche per il suo lettore e non da ultimo per il suo paese, di cui è attento osservatore e di cui percepisce la crisi profonda.

Occorre perciò leggere il testo alla luce di una serie di indizi parlanti, prendendo per esempio spunto dalla domanda che pone Unamuno in una recensione pubblicata in *Las Noticias* nel 1900:

²² In linea con questo commento, molti altri ancora hanno sottolineato quanto questi racconti rivelino una «honda y fuerte personalidad» (de Nora, 1963: 135), rappresentino «un caso único», nel quale «se disparaba un estupendo dispositivo narrador que podía funcionar sin pararse o detenerse caprichosamente antes de tiempo» (Zamora Vicente, 1958: 79) e siano infine «el punto de partida de esa historia de una fidelidad que es la obra de Baroja» (Flores Arroyuelo, 1973: 15).

¿por qué será tan frecuente el que se publiquen aquí tantas colecciones de artículos, cuentos o relatos, y tan pocos libros de trabajos más extensos, de novela o tratado de alguna extensión? Y al punto me ocurrieron a la mente reflexiones acerca de las relaciones entre la prensa periódica y la producción puramente literaria. (Unamuno, 1962: 12)²³

Tra «prensa periódica» e «producción literaria», afferma Unamuno: in questa modalità di scrittura mista, a metà strada tra il *cuento literario* e l'articolo²⁴, l'autore alle prime armi riflette anche da un punto di vista teorico, con una modalità che diventerà consueta lungo tutto l'arco della sua carriera, non solo nei romanzi, e che lo porta ad ampliare gli orizzonti possibili grazie alla relazione tra racconto, romanzo e saggio.

Appurata dunque la natura mista della raccolta, il carattere difficilmente classificabile di queste pagine, leggiamo un insieme di articoli, racconti, *estampas*, frammenti o appunti, con il denominatore comune dato dalla presenza di personaggi tipicizzati, socialmente significativi, e di molte tematiche, quali il dolore e la sofferenza umana, la morte, la malinconia, l'amore, la politica, la superstizione tipica della mentalità rurale, la contrapposizione tra la realtà urbana, industriale, e quella contadina; il rapporto tra l'arte e la scienza, la riflessione estetica.

Oltre a questo, i protagonisti sono personaggi che popoleranno in seguito le pagine dei romanzi di Baroja e che si muoveranno da un testo all'altro: prima ancora del *hombre de acción* tanto celebre quanto studiato²⁵, il *golfo* e il *traperero*, il *vago* e il *vagabundo*, insieme a rappresentanti di varie professioni, istituzioni e classi sociali, quali minatori, fornai, locandieri, medici, preti o giudici, pittori e scrittori. A questi, si uniscono figure femminili, simbolo di una condizione esistenziale: adolescenti e giovani donne, madri, compagne e figlie che,

²³ La recensione è inserita nel secondo volume curato da Baeza, 1962.

²⁴ Cfr. Baquero Goyanes, 1972.

²⁵ Cfr. a questo proposito: Marín Martínez, 2010.

insieme ad altri *errantes*, in movimento, portano con sé una serie di stati d'animo in continua trasformazione.

Il risultato è un itinerario tanto complesso quanto variegato in luoghi reali e simbolici, insieme a personaggi-viaggiatori, che diventano figure tipiche con cui dare voce alle inquietudini dell'esistenza umana: la riflessione è senza alcun dubbio segnata dalla lettura di alcune opere di Nietzsche, che tuttavia da solo non basta per cogliere la stratificazione della sua scrittura. Attraverso mediazioni di vario tipo, la filosofia di Nietzsche e Schopenhauer incontra altre voci e con esse si mette in dialogo per raccontare e scoprire i tratti di quel «ser español» su cui tanto si sofferma tutta la cosiddetta generazione del '98²⁶. In questo modo, l'elaborazione filosofica si fa estetica ed esistenziale e trova nell'uso dell'allegoria e nella riflessione sul linguaggio una possibilità creativa. A tutto ciò si uniscono un approccio e una visione lirici della realtà, così come un'apertura verso scenari che trovano posto nella diegesi in forma di icone, immagini, quadri e stampe, elementi che sono parte di una riflessione letteraria e filosofica complessa.

1. UN TESTO CRITICO

Due sono perciò le osservazioni preliminari con cui avviare questa analisi: vi è da un lato la consapevolezza di esprimere un senso di *crisi*, intesa in senso etimologico, sia come critica sia come giudizio, secondo una modalità che si ripresenterà negli anni '20; dall'altro, il desiderio di guardare oltre e di elaborare un nuovo progetto di scrittura, con un

²⁶ Centrale in questa epoca la collaborazione, nota e altrettanto studiata, tra Baroja, Azorín e Maeztu in riviste quali *Alma española*, *Germinal*, *Vida Nueva*, sebbene ognuno con un suo percorso individuale: «Si en la trayectoria literaria de Baroja pesaba más el periodista radical de *La Justicia*, *El País*, *El Globo* o *Revista Nueva* que el novelista, en el caso de Martínez Ruiz el primer aspecto presenta una abrumadora hegemonía. Eran, pues, dos periodistas, de circulación bastante reducida y de significación bastante inequívoca quienes andaban en la brega de fundar la literatura española del siglo XX» (Mainer, 1988: 38).

libro che sperimenta e al tempo stesso manifesta una sua unità e coerenza.

Si intuisce così il *leitmotiv* dato dal senso di crisi e condiviso, tra gli altri, con Azorín: articoli e racconti, insieme ai primi romanzi, manifestano quei tentativi di intraprendere una nuova strada dato che le possibilità creative in voga fino a questo momento sono sentite ormai come inadeguate. Ricorda Pérez Ferrero che

Razones de amistad y de compañerismo aumentaban de día en día los contactos espirituales entre Baroja y Azorín. El segundo tenía más ilusión en las letras y confiaba en su influencia trascendente. En cambio Baroja desconfiaba de la eficacia de la literatura, sobre todo en el momento de producirse, y contemplaba con cierta repugnancia la indiferencia que, bajo una aparente atención, había por los escritores y sus obras. No obstante, Baroja y Azorín hallábanse ligados por una fuerza común: la vocación. (Pérez Ferrero, 1960: 129)

Ma la crisi è, appunto, anche e soprattutto un discorso critico e un giudizio complesso espresso su un'epoca e su un paese, la Spagna a cavallo tra il XIX e il XX secolo, che sembra aver perso ogni riferimento e che, arretrata, continua a vivere ripiegata su sé stessa²⁷.

²⁷ La crisi, il *desengaño* sono i tratti tipici di un importante e nutrito gruppo di scrittori che cerca di conciliare il radicalismo estetico con un più o meno effimero radicalismo sociale. Possono farlo, dal momento che il mercato editoriale e artistico di questi anni è caratterizzato da nuove circostanze: il contesto, afferma Mainer, «había convocado a unos lectores, había sometido a sus pautas a unos autores y también habían imaginado unos concretos empresarios» (Mainer, 1988: 208), in particolare grazie a una «prensa independiente que, amén de proporcionar los mínimos ingresos económicos de una abigarrada bohemia literaria, demanda continuamente los géneros en que se consagran los nuevos hombres de pluma: la «crónica» – importación onomástica francesa – con su dosificación de impresionismo subjetivo y de afirmación doctrinal; el cuento, lógicamente abierto a lo social; el relato seriado, con antecedente en el folletín decimonónico» (Mainer, 1988: 34). Tanti e diversificati sono i titoli e le pubblicazioni di questi anni, sintomo sicuramente di una notevole vitalità, ma anche di precarietà (Espiegel Vallejo – García Ochoa,

In questa commistione di interessi e di forme letterarie di varia natura, Baroja cerca di trovare la sua strada, alternando la forma breve a romanzi dalla struttura ibrida²⁸ e utilizzando una buona dose di

1998). Ancora Mainer ricorda che il contesto si contraddistingue in quanto momento di convergenza «de los vectores dinámicos que compone el hecho literario – demanda previsible de un público, niveles estéticos e ideológicos de una autoría, conversión de un editor en causa eficiente del encuentro – y que, además, sobrevénia en un momento particularmente idóneo para conciliar entre sí esa gama de potencialidades: la crisis de un mercado literario (los grande valores de la Restauración están en declive y diversos motivos aceleran la obsolescencia de algunas formas anticuadas de lectura popular) y la decidida comparecencia de otro mercado nuevo que potencian aquellos que todo el mundo reconoce como modernista» (Mainer 1988: 208). Il ruolo e il peso delle riviste letterarie in questi decenni a cavallo tra i due secoli è perciò essenziale per capire quanto la letteratura pensata e pubblicata in questi anni sia il frutto di collaborazioni editoriali e di progetti artistici nei quali prosa e poesia convivono, nelle stesse pagine, insieme a trattati di sociologia o a libri di filosofia, nei numeri di *Alma española*, *Germinal*, *Vida Nueva*, che sono le riviste radicali di fine secolo, *El Globo*, *Helios*, *Renacimiento*, *El Cuento Semanal*, solo per citare alcune tra le riviste protagoniste di questa «beligerancia artística e intelectual» (Mainer, 1988: 88). Oltre alla madrilenza *La Justicia*, altra proficua collaborazione è quella con *El Globo*, che, secondo Pérez Ferrero, «marcó indudablemente un hito en la vida literaria de Baroja porque afianzó sus cualidades de articulista y le proporcionó un contacto más directo con los escritores y el público, debido al cargo que desempeñara de redactor jefe» (Pérez Ferrero, 1960: 124). Sono note due fasi distinte, nella presenza di Baroja in *El Globo*: la prima, come collaboratore e poi caporedattore, in un gruppo formato da «redactores antiguos y unos cuantos, en mayor número modernos, que entraron aproximadamente cuando Baroja, y que eran Azorín, López Pinillos, Pedro de Répide» (Pérez Ferrero, 1960: 124); una seconda, come inviato speciale e corrispondente di guerra in Marocco.

²⁸ Sempre nel 1900 Baroja pubblica *La casa de Aizgorri*, romanzo *sui generis* in bilico tra il testo teatrale e quello romanzesco, con il quale apre la trilogia *Tierra vasca*; nel 1901 *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, che inaugura la trilogia *La vida fantástica* e che esce a puntate in *El Globo* tra il 30 aprile del 1900 e il 24 febbraio del 1901. Entrambi presentano una struttura episodica, con una sequenza di frammenti in successione, caratteristica che si ripresenterà anche nei successivi romanzi. Del 1902 è il già citato *Camino de perfección*, secondo romanzo della stessa trilogia, e *El mayorazgo de Labraz*, secondo volume della tetralogia *Tierra vasca*. Come afferma García de Juan, «al

ironia e di umorismo, con la quale nasconde o elude il pessimismo insito nella natura umana, la delusione e le illusioni che caratterizzano le relazioni.

Il clima in cui queste opere vengono elaborate, contraddistinto da ingredienti molteplici che oscillano tra il modernismo, inteso come sinonimo di *innovacionismo*, il *regeneracionismo*, ma anche tra nazionalismo ed europeismo, è sintomatico di quell'intensa esperienza con cui portare al limite le possibilità espressive e che si unisce al desiderio di rompere le convenzioni letterarie, realizzando una attiva critica della cultura, attraverso un'ostinata riflessione dei suoi compiti e delle sue finalità.

La letteratura è in questo momento più che mai sovversione, sia nei contenuti, che accolgono posizioni diverse comprese tra l'anticlericalismo, l'anarchismo, la critica sociale e le prime rivendicazioni sociali e operaie, sia nella forma, nella quale si concretizza la rottura di limiti e barriere tra diversi generi letterari e forme artistiche di vario tipo.

La presenza della soggettività all'interno dell'universo narrativo, che nel caso delle opere di Baroja «tiene un no se sabe qué de dispersión impresionista o de trazos inconstantes del expresionismo» (Gullón, 1999: 205); il contrasto tra ragione e desiderio, pubblico e privato nella solitudine della vita moderna; la critica alla rapida e incontrollata industrializzazione e il pessimismo insito nel rapporto tra società e individuo; la ricerca di strade nuove e alternative con cui esplorare le gallerie dell'animo umano sono alcuni dei tratti che ci permettono di collocare Baroja nell'ambito di

ese otro modernismo, en el que el autor recoge lo mundano, la vida, lo mudable, reflejado por un narrador que siente también que sus sensaciones cambian, porque los sistemas de valores se han hecho a la medida del día en que triunfa lo efímero. (Gullón, 1999: 215)

leer las novelas de la primera época de Baroja es imposible no advertir que entre ellas y los cuentos se establecen ciertas relaciones de contenido» (García de Juan, 1997: 129).

Se dunque il modernismo si presta per dare voce alle inquietudini degli animi con una sensibilità e un atteggiamento mentale che vanno nella direzione dell'apertura creativa in ogni ambito, grazie all'innovazione e alla volontà di superare la crisi economica e cognitiva, politica e morale, Baroja si inserisce pienamente in questa linea di scrittura, antinaturalista e simbolista²⁹, per dare forma alla precarietà e alle insicurezze della vita, al disorientamento che lo spinge a scrivere per cercare nella cultura la possibilità di una «vida ascendente»:

el modernismo tal y como lo concibe Baroja consiste en el estilo de su época, fruto de un afán de innovación que, nacido en la crisis de un periodo tan inestable que prueba de nuevo todos los estilos pasados, rinde culto al ideal religioso de la creatividad. Por eso, Baroja blande un improperio contra quienes rechacen el modernismo: "¡Modernista! Indudablemente, la palabra es fea, es cursi; pero los que abominan de ella son imbéciles". (Orringer, 2008: 141)

Il racconto viene perciò scelto da Baroja per esprimere quel *cambio de valores* commentato da Azorín, condiviso con lui ma anche con altri intellettuali: in esso si individua la forma espressiva più adatta per dare corpo a una nozione, quella di limite, che contraddistingue molte delle esperienze novecentesche, caratterizzate dalla commistione di forme artistiche diverse. Diventano così, nelle mani di autori come Baroja, brevi testi dalla struttura chiusa, costruiti intorno a un argomento, che ne costituisce la motivazione e la spiegazione ultima, e che convivono con altri dal finale aperto, dalla struttura frammentata, il cui centro di interesse è lo stato d'animo o l'emozione connessa alla situazione narrata.

²⁹ Come i racconti, anche i primi romanzi mostrano ingredienti che ci portano in una direzione decisamente modernista: *La casa de Aizgorri* da una parte, con i suoi elementi di mistero presenti nel personaggio dell'anziana Melchora e nella follia dei signori di Aizgorri; *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, dall'altra, con la sua visione dolceamara e umoristica della bohemia madrilená, nella quale si muovono personaggi peregrini, protagonisti di *tertulias* notturne, entusiasmi fugaci e ristrettezze economiche.

I primi possiedono una trama ben identificata, con un ritmo narrativo dato dalle vicende e dalle azioni dei personaggi; gli altri presentano invece situazioni statiche in cui il movimento si colloca entro l'interiorità del personaggio, colto in una condizione particolare. In ogni caso, abbiamo a che fare, d'accordo con quanto afferma Stara nel suo studio sulla forma breve, con la rappresentazione di «mondi piccoli, racchiusi nella misura di un fazzoletto mai costretto a dilatarsi in tovaglia, nei quali si viene introdotti da una percezione fuggevole e misteriosa» (Stara, 2010: 29). Una percezione, continua Stara, che coincide con qualcosa che può contenere il germe di una poetica e che nasce da qualcosa di intravisto con la coda dell'occhio, di sfuggita:

A partire da questa visione, l'istante di quella percezione, ancora opaco e privo di qualunque spiegazione, viene «dotato di vita, trasformato in qualcos'altro che illumina l'attimo fuggente e potrebbe avere, se abbiamo fortuna – sempre questa parola – conseguenze ancor più significative e durature. Il compito dello scrittore di racconti è di investire quel qualcosa di appena intravisto con tutto ciò che è in suo potere» (Carver, *Il mestiere di scrivere*). (Stara, 2010: 29)

Focalizzate in questo modo, le strade sperimentate in *Vidas sombrías* si moltiplicano: il legame con la narrativa breve della fine del XIX secolo si esplica sia nella duplice forma di documento o testimonianza, resi concreti da una breve trama e dal suo finale chiuso, con un sistema di personaggi funzionali alla situazione presentata, sia di emozione o stato d'animo in quei racconti che, alla maniera clariniana, si presentano come «poemas en prosa» (Martínez Cachero, 1994: 13). A questi, si uniscono brevi testi caratterizzati da una componente simbolico-allegorica, con tematiche di natura religiosa, spirituale o esistenziale, in linea con le preoccupazioni condivise con altri intellettuali del suo tempo, non solo spagnoli, sotto l'influenza delle sue molteplici letture e della sua formazione come medico. Secondo Baquero Goyanes:

El relato abierto, sin desenlace; la quieta estampa amarga o lírica, el cuento que concluye abruptamente, dan a *Vidas sombrías* una peculiar entonación literaria, un tono nuevo que

no se les ocultó a algunos de sus primeros e ilustres lectores y críticos: Unamuno, Azorín. El primero estableció una relación – que luego había de convertirse en un manejadísimo lugar común – entre los cuentos de Baroja y Dostoyevski. Probablemente el título que Baroja dio a sus cuentos coadyuvó en buena parte al establecimiento de tal conexión. Con todo, como bien ha señalado Emilio González López, «estas vidas no son tan sombrías como parece indicar su adjetivo [...]. Sus cuentos son menos sombríos que los de los grandes cuentistas del siglo XIX, el romántico Pedro Antonio de Alarcón, los naturalistas Emilia Pardo Bazán y Blasco Ibáñez, el simbolista Clarín». (Baquero Goyanes, 1972: 411)

La varietà ci porta a sottolineare la vitalità della forma breve che, nelle mani di Baroja, si differenzia dai precedenti di Pardo Bazán, Clarín, Alarcón e altri per lo meno in tre aspetti, conseguenza delle intenzioni dell'autore: il racconto è infatti incentrato su un episodio, un momento insignificante e apparentemente statico della vita del personaggio; il finale resta aperto e le descrizioni, connotate liricamente, scandiscono un ritmo narrativo lento.

Denominatore comune è il desiderio di restituire un'immagine della realtà che, osservata attraverso una lente a colori, permette di coglierne «su color además de su forma; esa lente es el espíritu del artista» (Baroja, 1972: 206). Spirito che conferisce alla prosa della realtà uno spessore lirico, nel quale la soggettività trova la sua massima e più profonda capacità espressiva.

Ogni racconto è dunque legato all'altro da fili impercettibili, di volta in volta diversi: può essere una sfumatura, un'emozione, una situazione o un personaggio, che si muovono da un testo all'altro e che permettono di dedurre una visione del mondo e dell'esistenza umana, grazie a tematiche ricorrenti, che stabiliscono un dialogo con una certa concezione dell'arte e con la volontà dell'artista di esprimere la propria personalità con tutti gli strumenti a disposizione. Questo perché, nello scardinare gli schemi tradizionali della costruzione narrativa, Baroja scopre la libertà e la verità dell'immaginazione, che utilizza nel racconto con l'intento di sperimentare nuove strade, sulle quali sta contemporaneamente riflettendo. Non ci sono solo il pessimismo, la tristezza e la desolazione che caratterizzano alcuni ambienti, ma anche

il desiderio, il sogno e l'utopia di un'umanità diversa, che si muove verso l'altro nella direzione della condivisione e della reciproca comprensione, nel tentativo di sintetizzare la *pietas* classica e la *caritas* cristiana.

1.1. TITOLI E TIPOLOGIA DI RACCONTO

Viste dunque le tante possibilità con cui Baroja esplora la forma breve, altrettanto vari sono i titoli dei racconti, nei quali si alternano sostantivi femminili propri (*Mari Belcha, Marichu, Águeda, Biquette*) e comuni (*Médium, La traperera, La mujer de luto, La enamorada de talento*); sostantivi maschili, (*Los panaderos, El trasgo, El carbonero, El amo de la jaula, El vago, Un justo*); luoghi e tempi (*Playa de otoño, La venta, Hogar triste, Noche de médico, La sima, Las coles del cementerio*); sostantivi astratti (*Bondad oculta, Piedad postrera, Conciencias cansadas, Lo desconocido, De la fiebre, Grito en el mar*) e simboli (*Parábola, La sombra, Errantes, Nihil, El reloj, Caídos, La vida de los átomos*).

Difficilmente inquadrabile l'ultimo racconto, *Patología del golfo*, che verrà inserito in *El tablado de Arlequín*, del 1904, ed escluso dall'edizione dei *Cuentos* del 1919³⁰, e nel quale viene presentata una delle figure

³⁰ Baroja si dedicherà al racconto lungo tutta la sua carriera: dopo la pubblicazione di *Vidas sombrías*, alcuni racconti verranno riproposti ancora in altre riviste (cfr. Ara Torralba, 1999). Inoltre, nel 1902 pubblica *Idilios vascos*, che ripropone cinque dei testi presenti in *Vidas Sombrias* (*Marichu, Playa de otoño, Mari Belcha, Bondad oculta, Errantes*), a cui si aggiunge *Elizabide el Vagabundo*, già pubblicato in *La lectura*; nel 1918 esce *Idilios y fantasías*, in cui troviamo sette racconti di *Vidas sombrías, Elizabide el Vagabundo* e altri tre testi, tra cui *La dama de Urtubi*, già pubblicato nel 1916 in *La novela corta*; del 1919 sono invece i *Cuentos*, in cui Baroja ripropone *Vidas sombrías* quasi per intero insieme ad altri cinque racconti, tra cui *Elizabide el Vagabundo* e *La dama de Urtubi*. A questi se ne aggiungono altri, pubblicati tra il 1939 e il 1954, mentre la raccolta dei *Cuentos* viene pubblicata nuovamente in varie sedi e con una certa regolarità dal 1966 in poi (del 1966 è l'edizione per Alianza Editorial, con varie riedizioni che arrivano fino al 2015). Tutto ciò è indicativo della portata e della quantità di questioni ancora aperte e problematiche relative sia agli anni presi in considerazione, sia a una definizione del racconto come forma narrativa breve,

ricorrenti nella narrativa barojiana, in pagine però più simili al saggio breve che non al racconto in quanto testo di finzione: pagine comunque prossime a quelle che ritroveremo in *Elizabide el vagabundo* e nelle trilogie *La vida fantástica* e *La lucha por la vida*³¹.

Insieme a questa prima schematizzazione che tiene conto dei titoli, tre sono i criteri con cui inquadrare i racconti, cui in parte ho già alluso nelle pagine precedenti: quelli nei quali è possibile, e anzi opportuno, studiare «la herencia naturalista» (Baquero Goyanes, 1972: 5), prossimi al «cuento-argumento», in linea con la definizione di Baquero Goyanes; quelli che si incentrano sulla presentazione di uno stato d'animo, ovvero il «cuento-situación»; quelli infine che si soffermano su tematiche di spiritualità e riflessione esistenziale, con incursioni anche nell'ambito del soprannaturale, manifestazione più diretta delle influenze provenienti dalla filosofia e da un approccio allegorico e simbolista alla realtà.

La classificazione non è in realtà netta per tutti i racconti e saranno proprio quelli in bilico tra le tre tipologie a funzionare come territorio di scambio e di passaggio da una forma all'altra, con un superamento o uno spostamento del limite nella direzione che conviene intraprendere per dare un senso a quanto narrato.

in Spagna come nel resto d'Europa: il fatto che, in questi primi anni di manifestazione letteraria, Baroja concentri in particolare la sua attenzione su testi brevi, sebbene si dedichi anche al romanzo, indica quanto sia consapevole di potersi servire della *brevitas* in modo efficace e produttivo, in linea con quanto altri autori hanno fatto e stanno facendo in Spagna e altrove. Cfr. a questo proposito: Ara Torralba, 1999.

³¹ García de Juan afferma che i racconti selezionati per *Vidas sombrías* sono trentaquattro proprio perché *Patología del golfo* «no puede ser tenido por cuento sino por texto didáctico que trata del origen de la palabra “golfo” en España, de cómo los golfos pululan en todos los estratos de la sociedad, de su condición moral, etc. Es, por tanto, “Patología del golfo” un ensayo, un producto literario distinto de todos los que le preceden, que no será considerado en este trabajo parte del corpus que forman los cuentos de Baroja» (García de Juan, 1997: 65). Le ultime pagine, scelte appositamente da Baroja per chiudere la raccolta, devono essere invece considerate parte integrante del macrotesto: la loro presenza è infatti indicativa di una volontà artistica e di un impegno intellettuale.

Rientran nel primo caso: *Bondad oculta, Médiun, Los panaderos, Marichu, Águeda, El trasgo, Hogar triste, El carbonero, Errantes, Noche de médico, Conciencias cansadas, La trapera, La sima, Las coles del cementerio, Un justo, La enamorada del talento, Biquette.*

Nel secondo invece: *Mari Belcha, Playa de otoño, La venta, Ángelus, Lo desconocido, La mujer de luto, El vago, De la fiebre, Grito en el mar.*

Infine, nel terzo: *Parábola, La sombra, Piedad postrera, El amo de la jaula, Nihil, El reloj, Caídos, La vida de los átomos.*

I racconti del primo tipo sembrerebbero perciò prevalere sugli altri, contrariamente a quanto afferma Baquero Goyanes nello studio sopra menzionato³². In realtà, la difficoltà a incasellarli in modo univoco dipende dal fatto che ogni racconto è una situazione a sé e presenta ingredienti tutti suoi: procedendo nell'analisi alla scoperta dei personaggi, delle tematiche presentate e, soprattutto, della struttura con cui ogni testo è costruito, diversi saranno i casi in bilico, così come quei racconti che sembrano appartenere a una categoria e che invece, letti in filigrana, si spostano in un'altra. Il frammento ha

³² «Frente al cuento «cerrado», perfectamente acabado al modo tradicional, bastantes relatos de nuestros días se caracterizan por su aire fragmentario, por sus finales abruptos, por lo abierto de su menuda estructura narrativa. Se diría que en ocasiones el cuentista actual pretende hacernos ver que lo narrado es algo que cabe imaginar prolongado, sin efectista cierre o acorde final, con el ritmo de la vida que ahora fluye, que mañana seguirá fluyendo. El cuentista tradicional lo fiaba todo o casi todo a la fuerza del argumento. Este era el ingrediente decisivo de la especie cuento, lo ha sido siempre. De hecho en las viejas colecciones medievales y aun renacentistas lo sustancial era la trama. La forma, tan esquemática, apenas valía por sí misma y sí sólo funcionalmente, al servicio de la anécdota. En el cuento del XIX no todo queda confiado al argumento; pero es evidente que la fuerza del mismo seguía mereciendo la mayor atención por parte de los narradores de esa época. Los de la nuestra, en cambio, gustan frecuentemente más del que podríamos llamar cuento-situación que del tradicional cuento-argumento, sin que ello suponga un rasgo necesariamente excluyente, sino tan sólo orientador en cuanto al respectivo predominio de una y de otra modalidad en la centuria actual y en la pasada. Justamente lo que en 1900 comunica a *Vidas sombrías* un aire moderno y hasta – en cierto modo – de *sui generis* ruptura con el cuento predominante en el XIX es la escasa presencia que en tal libro barojiano tiene la narración-argumento, desplazada por la narración-situación» (Baquero Goyanes, 1972: 8).

infatti un suo senso di per sé, ma acquista una nuova veste e un diverso rilievo se messo in relazione con il racconto che lo precede, o che segue, in un andirivieni emotivo, esistenziale, ma anche collettivo e sociale di grande significazione.

1.2. RITRATTI

Sono due perciò le tipologie di personaggi: quelli maschili da una parte, qualificati socialmente, e quelli femminili, dall'altra. Due modalità in molti casi contrapposte, in altri in dialogo: un confronto stabilito tra fuori e dentro, esteriorità e interiorità, indicative di una trasformazione, finanche di una crisi.

Sfila una carrellata di varie figure connotate da un punto di vista professionale, e per questo caratterizzate da qualità, difetti e vizi tipici della natura umana, focalizzata nella sua sfera sociale o pubblica.

Sono i personaggi maschili di *Vidas sombrías*: operai, fornai, minatori, pescatori, osti, avvocati, medici, giudici, sacerdoti, esponenti cioè di varie classi sociali, rappresentate da un singolo, colto nell'esercizio del proprio ruolo, o viste nell'insieme, in una collettività con le sue regole, cui tutti devono adeguarsi. Tutto ciò dà la misura dell'interesse di Baroja per la società del tempo, di cui denuncia limiti e ipocrisie e che rappresenta con uno sguardo critico in racconti di stampo prevalentemente tradizionale.

Gli strumenti di cui l'autore si serve in questa tipologia di racconto sono essenzialmente due: da una parte, l'osservazione e la descrizione del soggetto prescelto, colto nell'ambiente in cui si muove; dall'altra, il punto di vista di un narratore, prevalentemente in terza persona e onnisciente.

Paradigmatico di tutto questo è il quarto racconto della raccolta, *Los panaderos*, in cui un narratore onnisciente narra il funerale di Mirandela, un fornaio, cui assistono i lavoratori di due panetterie

rivali, quelli «del Francés» e quelli «del Gallo» (p. 66)³³, nella periferia madrilenas:

El cortejo fúnebre no era muy lucido; lo formaban dos grupos de obreros; unos endomingados; otros de blusa, en traje de diario; por el tipo, la cara y esa palidez especial que da el trabajo de noche, un observador del aspecto profesional de los trabajadores hubiese conocido que eran panaderos. [...] Primero, junto al coche, presidiendo el duelo, marchaban dos primos del difunto. [...] Luego iban los demás, formando dos grupos aparte. La causa de aquella separación era la rivalidad, ya antigua, existente entre la tahona del Francés y la tahona del Gallo; las dos colocadas muy cerca, en la misma calle. (p. 66)

La morte di un lavoratore, impiegato prima nel forno del Gallo e poi in quello del Francés, costringe i due gruppi a rompere la consueta indifferenza in questo momento di lutto. La convivialità che segue il funerale diventa l'occasione per condividere non solo la tavola, il cibo e il vino:

Ya no había separación; los del Gallo y los del Francés eran unos; habían ahogado sus rivalidades en vino y se cruzaban entre unos y otros preguntas acerca de amigos y parientes. [...] Y llovían historias, y anécdotas, y risas y puñetazos en la mesa, y carcajadas, hasta que de pronto el Manchego, sin saber por qué, se incomodó, y con risa sardónica empezó a decir que en Galicia no había más que nabos, y que todos los gallegos eran unos hambrientos y que no sabían lo que era el vino. (p. 69)

Il passaggio dalla goliardia alla rissa avviene in un attimo: bastano poche parole per provocare grida, discussioni, litigi e per scatenare l'inferno nella locanda in cui i due gruppi hanno trovato accoglienza. La descrizione dell'atmosfera viene semantizzata da una serie di contrapposizioni che vanno velocemente verso lo scioglimento. Il

³³ Cito dall'edizione a cura di Mainer per Biblioteca Nueva del 1998. Tutte le citazioni faranno riferimento a questa edizione.

primo momento conviviale e godereccio è infatti caratterizzato da colori e luci:

Comían todos con las manos, embutiéndose en la boca pedazos de miga de pan como puños, llenándose los labios de grasa, royendo la última piltrafa de los huesos. El único vaso que había en la grasienta mesa pasaba de una mano a otra, y a medida que el vinazo iba llenando los estómagos, las mejillas se coloreaban y brillaban los ojos alegremente. (p. 69)

A tutto ciò si contrappone il freddo che avvolge la locanda, il vento gelido che soffia intorno a Madrid e che riporta tutti alla consuetudine:

Con el frío se fueron calmando los excitados ánimos. Al llegar a la estatua del Espartero, los de la tahona del Gallo se separaron de los de la tahona del Francés... A la noche, en los amasaderos **sombríos**³⁴ de ambas tahonas, trabajaban todos medio dormidos a las vacilantes luces de los mecheros de gas. (p. 71)

In modo simile, utilizzando colori e sensazioni legate al passare del tempo, e al tempo meteorologico, vengono descritti i tredici pescatori protagonisti del diciottesimo racconto, *Ángelus*: anche in questo caso, un protagonista collettivo ma, a differenza de *Los panaderos*, il gruppo viene colto in una situazione consueta e tipica, mentre si muove da Montrico per andare a pesca. È un racconto del mare cantabrico, uno degli ambienti cari a Baroja e protagonista di vari suoi testi: «El Cantábrico les conocía; ellos conocían a las olas y el viento. [...] La tarde era de otoño, el viento flojo, las olas redondas, mansas y tranquilas» (p. 129).

Come in molti casi presenti nella raccolta, la natura assume tratti umani e l'umanità è con essa in perfetta simbiosi. In questo racconto in particolare, la giornata di lavoro dei pescatori si colloca tra il sorgere del sole e il tramonto, testimone silenzioso ma partecipe delle vicende umane, in atmosfere tinteggiate di vari colori, quasi come in un quadro impressionista:

³⁴ In tutti i casi evidenziati da adesso in poi, il grassetto è mio.

El sol iba poniéndose... Arriba, rojos de llama, rojos cobrizos, colores cenicientos, nubes de plomo, enormes ballenas; abajo la piel verde del mar, con tonos rojizos, escarlata y moradas. De cuando en cuando el estremecimiento rítmico de las olas... [...] De repente, en la agonía de la tarde, sonaron las horas en el reloj de la iglesia de Iciar y luego las campanadas del *Angelus* se extendieron por el mar como voces lentas, majestuosas y sublimes. [...] Cuando empezó a hacerse de noche, el viento sopló ya con fuerza, la vela se redondeó con las ráfagas de aire y la trainera se hundió en la **sombra**, dejando una estela de plata sobre la negruzca superficie del agua... Eran trece los hombres, trece valientes, curtidos en el peligro y avezados a las luchas del mar. (p. 130)

Una realtà sensibile fatta di suoni e colori, quella descritta, percepita da questi tredici uomini, eroi baschi cui Baroja rende qui omaggio dipingendone i caratteri grazie a una progressiva accumulazione riscontrabile nell'aggettivazione utilizzata.

Non sono aspetti esclusivi di questo racconto: sono anzi costanti con cui scoprire quei fili che legano i vari racconti in questo *continuum* narrativo di cui il mare è uno dei protagonisti.

Nei racconti che, come *Los panaderos*, sono indicativi di un interesse per la società e per i meccanismi su cui si basa, il narratore in terza persona osserva e descrive mantenendo le distanze, nascondendosi dietro una apparente oggettività. Un simile punto di vista caratterizza perciò la voce narrante in *Bondad oculta*, *Águeda*, *La trapera* o *La sima*. Apparente però, ripetiamo, poiché non mancano occasioni in cui lascia la sua impersonalità e si insinua commentando, o caratterizzando in modo tutt'altro che neutrale i personaggi che si muovono nel racconto. Le sue interferenze a livello discorsivo lo arricchiscono, rendendolo più che mai un intreccio di voci e registri diversi.

È quanto avviene in *Un justo*, in cui vengono descritti gli abitanti di Argoitia riuniti nelle consuete *tertulias* organizzate da uno dei

personaggi di spicco del posto, don Venancio³⁵. Il narratore onnisciente è in questo caso tutt'altro che distaccato, come mostrano le descrizioni dei personaggi e dell'ambiente in cui si trova a vivere come *outsider* un giovane sacerdote, Javier, che finirà per questo al centro di uno spiacevole e complicato inganno.

In apertura del racconto, la descrizione di don Venancio e, con un progressivo movimento, quella dei personaggi che gravitano intorno a lui:

Nadie preguntó a don Venancio quién era ni de dónde venía; rico, avaro y muy religioso, tenía bastantes cualidades con éstas, para ser muy bien visto y recibido en un pueblo tan chapado a la antigua como Argoitia. A los pocos meses de llegar allí compró la casa mejor del pueblo, una antigua mansión señorial, grande y espaciosa, la restauró con poco dinero y la amuebló con el mal gusto de un burgués, que además de serlo, rinda culto a la sagrada economía. (p. 183)

L'ironia con cui viene criticata la società e la sua classe media, rappresentata da don Venancio e riunita intorno alla sua figura, è palese:

Era un hombre desagradable sin quererlo; algunos hay que lo son expresamente; sólo en un pueblo como Argoitia, en donde el *súmmum* de la respetabilidad es el ser fastidioso, podía considerarse a don Venancio como una persona simpática. Tenía el tal, una de esas caras borrosas que no dicen nada; la nariz corta, los ojos claros, la boca recta, sin inflexiones en los labios, como si fuera una cicatriz; la mirada fría y recelosa; había a veces en su expresión algo de zorro o de garduña; pero normalmente el aspecto de su rostro, con sus patillas blancas, era el de un gato viejo, entontecido y triste. (pp. 183-184)

Arrivano dunque gli altri esponenti della classe media di Argoitia, a cominciare dagli assidui: il sindaco, «especie de cetáceo sofocado por

³⁵ Stesso nome di uno dei personaggi de *La dama errante*, dalle caratteristiche però completamente diverse.

su obesidad, con un vientre puntiagudo, abultado y flácido que se le caía entre las piernas» (p. 184); el vicario, di quevediana memoria, «hombre-nariz, poseedor de un órgano olfatorio de gran tamaño y de verdadera precisión, con el cual olfeteaba mejor los guisos en la cocina de sus feligreses que los pecados en sus conciencias» (p. 184); el medico; el sacerdote don Martín; el farmacista, «el animal más egoísta y poltrón de todos los que manejan la Farmacopea» (p. 184).

A questi bozzetti stilisticamente connotati, che ricordano la sagace penna di Quevedo, segue il riferimento a personaggi secondari, frequentatori meno assidui della casa di don Venancio; si arriva poi in ultima istanza a descrivere Javier, vero e proprio *outsider*, mal visto e mal sopportato dalla comunità locale.

Il racconto presenta una struttura speculare: una prima parte lenta, descrittiva; una seconda in cui il ritmo accelera e la cui azione principale è data dall'iniziativa di don Venancio, che si serve dell'ingenuità e della buona fede di Javier, l'unico *justo* del luogo, per sistemare conti in sospeso relativi alle sue proprietà e al suo ricco patrimonio. Ancora secondo Unamuno, in questo racconto, ma anche in altri, Baroja ha sacrificato «la verdad a cierta lógica abstracta, a una tesis» (Unamuno, 1962: 12) e per questo motivo «cierto exceso de intelectualismo les perjudica» (Unamuno, 1962: 12).

Il ritratto è in questo caso dedicato a una collettività dai tratti animalizzati, lontana da quell'umanità a cui Baroja dà voce invece in altri racconti, quali *El carbonero* e *Noche de médico*. D'altra parte, uno degli ultimi racconti, pubblicato nel 1900, ma ventiduesimo nella raccolta, *Conciencias cansadas*, si chiude così:

El cómico, el de la funeraria, el prestamista, el general, el cura; todos me parecían sin conciencia y, además de éstos, el abogado que engaña, el comerciante que roba, el industrial que falsifica, el periodista que se vende... y, sin embargo, pensé después, toda esa tropa que roba, que explota, que engaña y que prostituye, tiene sus rasgos buenos, sus momentos de abnegación y sus arranques creativos. La verdad es que semiángel o semibestia, el hombre es un animal extraño. (p. 146)

È questa una sintesi dei trentacinque racconti selezionati per *Vidas sombrías*.

L'umanità ibrida, multiforme, contraddittoria è la primitiva manifestazione dell'idea di Baroja sul genere umano: si muove in queste pagine una sorprendente antropologia immaginaria, con esseri sempre più equivoci e indefinibili, per metà uomini e per metà fantasmi, con una duplicità nella quale prevale, per adesso, la contrapposizione tra l'uomo-semibestia e la donna-semiangelo. Le contraddizioni riscontrabili nella realtà e nella natura umana vengono inoltre trasferite nella struttura del testo, pensato e costruito attraverso una stratificazione di temi e motivi, voci e punti di vista, sensazioni e stati d'animo che si concretizzano in azioni, ambienti e personaggi.

Se dunque in alcuni racconti il personaggio maschile è esponente di un gruppo sociale, figura tipica ed esemplare attraverso cui narrare vicissitudini e azioni, alcune eccezioni ci permettono di osservare la fluidità con cui Baroja pensa il mondo raccolto in *Vidas sombrías*.

Il quattordicesimo racconto, *El carbonero*, pubblicato per la prima volta in *La voz de Guipúzcoa* nel 1896, ha per protagonista Garraiz, un giovane visto nella sua giornata-tipo, in una routine che sposa quella dello spuntare del giorno e del passare del tempo:

Se despertó Garraiz y salió de la choza; tomó el sendero que corría por el borde mismo del precipicio y bajó a un descampado del monte, en donde iba a preparar un horno de carbón. Comenzaba el día; pálidos resplandores iban surgiendo en el Oriente; como hebras de oro en un mar sombrío se destacaban los primeros rayos del sol al herir las nubes. [...] Garraiz comenzó su trabajo. [...] Mientras tanto el sol ascendía y la niebla comenzaba a rasgarse. (p. 109)

Lo sguardo si allarga per abbracciare i luoghi circostanti, umanizzati, nei quali Garraiz vive da sempre in perfetta sintonia e semplicità: la descrizione assume tratti lirici, come in molti altri casi in *Vidas sombrías*:

Aquí se presentaba un caserío en medio de sus heredades, como ensimismado en tristeza; allá un campo de trigo ya amarillento que tenía sus olas como un pequeño mar; en las cumbres las aliagas doradas brotaban entre las rocas y aparecían rebaños que subían por el monte. Tendiendo la vista

lejos se veía un laberinto de montañas, como si fueran olas inmensas de un mar solidificado; en unas la espuma parecía haberse trocado en la piedra calcárea que las coronaba; otras montañas eran redondas, verdes, oscuras, como las olas interior del mar. Garraiz seguía trabajando y cantando su canción. Ésa era su vida; apilar peña, cubrirla luego con helechos y barro, y después pegarla fuego. Ésa era su vida, no conocía otra. (pp. 109-110)

Tornerò più avanti sulla dimensione spaziale e sulle raffinate descrizioni di paesaggi naturali e artificiali presenti in questi testi, tratto tipico degli intellettuali del '98, per privilegiare adesso l'esame del personaggio, Garraiz, la cui vita viene stravolta da due notizie.

La prima riguarda la sua fidanzata, la cugina Vicenta, che vive in città e che, si dice, presto si sposerà: notizia a cui Garraiz reagisce con indifferenza, quasi come se non lo riguardasse. La seconda, che arriva come uno squarcio a rompere questa semplice quotidianità, annuncia invece la partenza di Garraiz per la guerra. In questo secondo caso, la voce narrante ci porta dentro la sua mente, nella sua interiorità, e conosciamo così pensieri e sentimenti: «lo que le exasperaba, lo que llenaba su espíritu de una rabia **sombría**, era el pensar que le iban a arrancar de su monte aquellos de la llanura, a quienes no conocía pero a quienes odiaba» (p. 111). Muovendoci dall'interno all'esterno, la rabbia e l'odio investono l'ambiente circostante, insieme a tutte le domande con cui sfogarsi contro l'ingiustizia: «- ¿Por qué - se preguntaba él - iba a obligarle nadie a salir de allí? ¿Por qué iba a defender a nadie cuando no le defendían a él?» (p. 111).

Tutto si gioca intorno agli impersonali o ai vari indefiniti, responsabili sconosciuti che arrivano a snaturare una vita di per sé perfetta. E il solo strumento che Garraiz possiede e conosce è scaricare la sua rabbia nei confronti dell'unica presenza che è stata per lui fonte di comprensione e accoglienza:

Y **sombrío** e iracundo empujaba con el pie las grandes piedras del borde del precipicio y las veía caer en el vacío, saltando aquí, rodando allá, arrancando arbustos, hasta desaparecer e irse al fondo del derrumbadero. [...] Y se deslizaban las horas, siempre iguales, siempre monótonas; la

noche se acercaba, el sol descendía con lentitud entre nubes rojas, y el viento del anochecer comenzaba a balancear las copas de los árboles. (p. 111)

Tempo e spazio. La natura, madre e fonte di vita, viene interiorizzata dal personaggio per diventare metafora e simbolo della sua condizione esistenziale: Garraiz si trova sull'orlo del precipizio, rischiando di scivolare giù come le pietre che colpisce con la sua rabbia. La sua esistenza, colta nell'*incipit* del racconto in simbiosi con l'alba nelle attività tipiche della sua giornata, viene adesso avvolta dalle ombre, in una nebbia che non è soltanto fisica. L'atmosfera diventa quasi spettrale:

Y la noche avanzaba y las **sombras** en masa subían del valle. Densas humaredas se escapaban del horno y a veces montones de chispas. Garraiz contemplaba el abismo que se extendía ante él, y **sombrio** y taciturno enseñaba el puño a aquel enemigo desconocido que tenía poder sobre él, y para manifestarle su odio tiraba hacia la llanura las grandes piedras del borde del precipicio. (pp. 111-112)

Un precipizio reale, ma anche figurato, quindi: il pretesto è la guerra, motivo per cui Lee Bretz individua punti di contatto tra *El carbonero* e *¡Adiós Cordera!* di Clarín (Lee Bretz, 1979: 23). Un mondo, quello rurale, che si sta dissolvendo, schiacciato dalla prepotenza che proviene dalla città e dal furore di una guerra che investe tutti e che trova tutti disarmati; una realtà fatta ancora una volta di contrasti e contraddizioni, aspetti tipici dell'umanità che cerca sé stessa muovendosi tra luci e ombre.

Se teniamo conto dell'anno di pubblicazione del racconto, il 1896, e recuperiamo la prima collaborazione di Baroja nelle riviste, nel 1890 presso *La Unión liberal*, dove pubblica articoli sulla letteratura russa nei quali esprime la sua ammirazione per i racconti e le descrizioni in esse contenute³⁶, non sorprende, afferma García de Juan, che

³⁶ Si tratta di tredici articoli pubblicati da un Baroja appena diciassettenne, tra il 10 febbraio e il 22 aprile del 1890 in *La Unión Liberal* di San Sebastián, e che vanno a costituire la serie «Literatura rusa». Sempre nel 1890 escono in *La voz*

esta admiración que sintió Baroja por las pinturas de la naturaleza gogoliana se tradujera muy pronto en las numerosas descripciones líricas de sus primeros textos de creación: sus cuentos. Si bien evidentemente el paisaje ruso y el vasco no son iguales y aunque la técnica descriptiva de Baroja sea más impresionista que la del escritor ruso, parece innegable la afinidad de los fragmentos de *El carbonero* y *Las almas muertas*. (García de Juan, 1997: 85)

Ci sarebbe dunque una filiazione, stando a quanto afferma García de Juan, tra le pagine di Gogol e quelle di Baroja, ma anche con quelle di Turguenev, Tolstoj e Dostoievskij, che agiscono da modelli della costruzione lirica delle descrizioni, nella dimensione sentimentale assegnata ai personaggi e nel livello ironico di cui sono dotati alcuni racconti.

Intersecando il livello tematico e quello strutturale, questi racconti rimandano a una dimensione simbolica che rappresenta il denominatore comune di tutta la raccolta: anche quelli ancora legati all'eredità realista e naturalista, perché basati su osservazione minuziosa, descrizione, azioni dei personaggi visti alla luce dell'imparzialità, sono disseminati di indizi che indicano un'altra

de Guipúzcoa, altra rivista di San Sebastián, due articoli scritti insieme al fratello Darío: «Desgraciadamente, no pudo madurar como lo prometía la colaboración de Pío con Darío, por la enfermedad y la muerte de éste a los 23 años de edad en Valencia, en febrero de 1894. No obstante queda así comprobado que hasta este año, ambos hermanos compartieron las mismas aficiones, los mismos anhelos literarios» (Urrutia Salaverri, 1967: 658). Dopo queste esperienze, un anno decisivo sarà il 1893, quando, durante gli anni di dottorato, ha inizio la collaborazione con *La Justicia* di Madrid, dalla fine del 1893 alla metà del 1896, con la *Voz de Guipúzcoa*, dal settembre del 1894 al settembre del 1899, e con varie riviste madrilene, tra cui la *Revista Nueva*, «la más representativa, como la arquetípica publicación del '98, leyenda creída durante tiempo posiblemente porque fuera su fundador y director Ruiz Contreras, personaje que encarnaba en aquel momento la figura del "hombre dinámico" (ya había fundado cuatro años antes la Revista Crítica de Historia y Literatura) y que hizo una buena propaganda de la revista» (Espiegel Vallejo – García Ochoa, 1998: 50).

sfera, a cui qui si allude, e che invece nelle altre due tipologie di racconti diventa oggetto di riflessione e di manifestazione diretta.

Noche de médico è, da questo punto di vista, un racconto di passaggio: un narratore in prima persona, giovane medico, racconta la notte passata a fianco del medico anziano per far nascere un bambino³⁷. Grazie alla struttura del testo, agli interventi della prima persona e alle scelte stilistiche ci spostiamo su un piano metaforico, nel quale cogliamo la complessa, profonda e soprattutto misteriosa relazione tra la vita e la morte, tema che fa da filo conduttore a queste varie *vidas sombrías*.

A differenza dei racconti analizzati fino a questo momento, una prima persona narrativa fin dall'*incipit* impone il suo punto di vista: «No sé por qué conservo tan grabado el recuerdo de aquella noche» (p. 131). La narrazione si sposta perciò indietro nel tempo, ricostruendo l'atmosfera e i luoghi di una nottata passata tra la vita e la morte: anche in questo caso, come per Garraiz in *El carbonero*, l'interiorità sente l'ambiente che la circonda come un suo complemento; le ore, i minuti vengono centellinati descrivendoci ogni minimo movimento che il protagonista compie per raggiungere la casa nella quale si trova il medico anziano, impegnato in un parto difficile, che viene descritto minuziosamente. Significativo e simbolico è però lo scioglimento: il bambino viene alla luce tra le grida dolorose della madre, che si intrecciano col primo vagito della creatura. E in questo intreccio di voci si sintetizzano gli estremi: «- ¡Ay, ené! - murmuró la madre envolviendo con la misma frase que le servía para expresar sus dolores, todas sus felicidades...» (p. 133).

³⁷ Si tratta di un'esperienza autobiografica di Baroja medico, e non è questo l'unico racconto del genere. Dai dati raccolti e inseriti nella tabella delle pagine 24-25, sappiamo che *Noche de médico* viene pubblicato per la prima volta, col titolo *La operación*, in *La Justicia* il 28 febbraio del 1895, riproposto l'anno successivo in *La voz de Guipúzcoa* e in *El País* nel 1899. Negli stessi anni, durante la sua esperienza come medico a Cestona, Baroja pubblica altri racconti di natura autobiografica, nei quali riporta le sue esperienze come medico: altrettanto significativo è *El hospital de noche*, che esce in *La voz de Guipúzcoa* l'8 marzo del 1897, mentre in altri casi troviamo commenti relativi al dolore, alla malattia e alla morte. Altre esperienze autobiografiche ispirano i racconti: *Bondad oculta*, come riferisce Pérez Ferrero; *Médium*; *Los panaderos*.

Narrando un'esperienza, tocchiamo con mano il mistero di fronte a cui si trova il medico, grazie al quale il bambino viene dato alla luce. Lo stupore, la gioia di fronte al mistero della vita, a cui si uniscono necessariamente il dolore e la tristezza per il suo opposto, la morte, sono uno dei temi ricorrenti di questi racconti che, se focalizzati alla luce dei suoi protagonisti, esprimono una nuova sensibilità proprio nei confronti della vita come mistero.

A questo servono i personaggi femminili³⁸. A parziale smentita della presunta misoginia di Baroja, su cui la critica si è più volte soffermata in considerazione delle sue esperienze personali – celibe, senza figli, molto legato alla madre e alla sorella – ma anche di alcune sue posizioni e di alcuni dei suoi personaggi femminili, in un suo recente contributo, Rivas Hernández ricostruisce la provenienza di una tale opinione, muovendosi in due direzioni: da un lato ripropone i commenti di chi ha sostenuto questa idea; dall'altra la smentisce, mostrando quanto ancora una volta la lettura dell'opera barojiana sia stata condotta in modo parziale, alla luce più di stereotipi e luoghi comuni che di una reale e corretta interpretazione dei testi stessi, colti nella loro complessità (Rivas Hernández, 2017).

Il primo a formulare l'idea sulla misoginia di Baroja è stato, secondo Rivas Hernández, Silverio Lanza: in occasione delle celebrazioni organizzate per Baroja nel 1902 a seguito della pubblicazione di *Camino de perfección*, lo scrittore aveva affermato infatti che un difetto della scrittura barojiana è l'assenza di donne nel suo mondo narrativo, forse se pensato in confronto a quello di Clarín o di Galdós, nel quale si muovono invece eroine o varie tipologie femminili. Anni dopo, Elizalde riprende tale commento, aggiungendo che i personaggi femminili di Baroja sono numericamente scarsi e poco significativi: da questo momento in poi, l'opinione di un Baroja misogino si diffonde capillarmente, sebbene senza alcun fondamento

³⁸ Uno studio specifico sul rapporto tra Baroja e le donne viene affrontato da Bergasa, secondo il quale esistono cinque tipologie di figure femminili nella sua produzione: «el maternal, el amoroso, el intelectual, el amargo y el inmusculado» (Bergasa, 1975: 309).

testuale³⁹. Rivas Hernández parte da questa linea interpretativa per affermare esattamente il contrario: basta innanzitutto considerare tutti i personaggi femminili creati da Baroja, e non solo una piccola parte di essi, per individuare uno spessore e una complessità che quelli maschili solo in parte mostrano. Tutto ciò a cominciare dalle figure che popolano *Vidas sombrías*: la forma breve si presta alla stilizzazione di vite e di ombre con le quali esprimere malinconia, pessimismo, disillusione, ma anche emozioni e istinto, che contraddistinguono un variegato gruppo di personaggi.

Oltre alle figure identificate dal nome proprio, che danno il titolo a quattro di questi racconti, si muove in queste pagine un insieme di giovani donne che, diversamente dal gruppo maschile, solo in minima parte parla in virtù di un ruolo pubblico, o di una professione. Nella maggior parte dei casi, il personaggio femminile ha una sua valenza alla luce della sua interiorità, a cui avvicinarsi inserendo una lente di ingrandimento, in alcuni casi, in altri uno specchio o un prisma tra l'interno e l'esterno, lo stato d'animo e l'ambiente, sé stessa e gli altri. Più che di una casistica del personaggio, possiamo parlare di una «famiglia», nel senso inteso da Stara nel suo studio sull'avventura del personaggio, poiché si forma un gruppo che condivide

non un solo tratto presente dovunque, ma una serie di tratti, che compongono 'una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda'; che sono variamente distribuiti e possono alternativamente essere o non essere presenti. (Stara, 2004: 23)

Tre delle quattro protagoniste che danno il nome ai rispettivi racconti, ovvero *Marichu*, *Águeda*, *Biquette*, hanno molti tratti in comune con Julia in *Bondad oculta*, Ángeles in *Médium*, María Luisa in *Playa de otoño*, Justa in *Las coles del cementerio*, Matilde in *La enamorada del talento*, così come con le altre donne che, se pur nell'anonimato, si muovono in *La sombra*, *La venta*, *Hogar triste*, *Lo desconocido*, *La traperera*: i personaggi femminili sono non soltanto numericamente superiori

³⁹ Basti pensare alla protagonista de *La dama errante* e *La ciudad de la niebla*, o de *El mundo es así*, insieme a molte altre.

rispetto agli altri, ma sono soprattutto soggetti sia percepiti e osservati, sia osservanti, parte di un mondo da esplorare. Figure alle quali Baroja rende omaggio e a cui attribuisce qualità e capacità che la sfera maschile non sembra minimamente possedere.

Un racconto tra tutti sintetizza l'interesse per questa realtà complessa che è l'animo umano, reso tangibile, nella sua rappresentazione, dalle figure femminili che qui si esprimono, o che sono oggetto di attenzione: il terzo racconto, *Mari Belcha*, ovvero *María la negra*, è infatti sineddoche non soltanto del gruppo di personaggi, ma anche di un modo di osservare e, soprattutto, di interrogare l'interiorità, colta nel suo mistero.

L'unicità del testo nella raccolta è individuabile a cominciare dalla sua struttura, costruita su una serie di domande che la prima persona narrativa rivolge a un destinatario, la giovane Mari Belcha, presente quindi dapprima come evocazione e soltanto nelle ultime righe del racconto come oggetto della visione. Il livello discorsivo è inoltre fortemente caratterizzato, grazie ad anafore, interrogativi che si alternano a esclamativi, il passato della bambina e il suo presente, che i tempi verbali restituiscono, la descrizione fisica del personaggio e del paesaggio che la circonda:

Cuando te quedas sola a la puerta del negro caserío con tu hermanillo en brazos, ¿en qué piensas, Mari Belcha, al mirar los montes lejanos y el cielo pálido? Te llaman Mari Belcha, María la Negra [...] y eres blanca como los cordilleros cuando salen del lavadero, y rubia como las mieses doradas del estío... Cuando voy por delante de tu casa en mi caballo te escondes al verme, te ocultas de mí, del médico viejo que fue el primero en recibirte en sus brazos, en aquella mañana fría en que naciste. ¡Si supieras cómo la recuerdo! (p. 61)

Un altro medico anziano, grazie al quale Mari Belcha è venuta al mondo, come in *Noche de médico*, è adesso il narratore che in prima persona descrive, osserva, interroga: «el relato apenas tiene narratividad y es más bien un retrato romántico» (Rivas Hernández, 2017: 72). Mari Belcha viene percepita nella sua bellezza e nella sua serenità di bambina, descritta utilizzando termini di paragone

provenienti dal mondo della natura nella sua accezione di semplicità e genuinità:

¡Me pareces tan hermosa! Dicen que tu cara está morena por el sol, que tu pecho no tiene relieve; quizá sea cierto; pero en cambio tus ojos tienen la serenidad de las auroras tranquilas del otoño y tus labios el color de las amapolas de los amarillos trigales. Luego, eres buena y cariñosa. (p. 62)

Un'ombra – presenza che si insinua in quasi tutti i racconti – tuttavia le offusca lo sguardo. Il passato e l'infanzia sono fugaci e lasciano il posto a un presente in cui la bambina, presto donna, già mostra i tratti della preoccupazione:

Te quedabas pensativa. Tus ojos miraban los montes azulados de la lejanía, pero sin verlos; miraban las nubes blancas que cruzaban el cielo pálido, las hojas secas que cubrían el monte, las ramas descarnadas de los árboles, y sin embargo, no veían nada. Veían algo; pero era el interior del alma, en esas regiones misteriosas, donde brotan los amores y los sueños... [...] Dime, Mari Belcha, ¿en qué piensas, Mari Belcha, al mirar los montes lejanos y el cielo pálido? (p. 63)

Con le stesse parole dell'*incipit*, e raccogliendo intorno a una domanda-ritornello il senso del racconto, si chiude il ritratto di Mari Belcha, la cui figura si delinea nel testo con uno spessore che Lasagabaster definisce lirico: «el lirismo alcanza en *Mari Belcha* un grado de acendramiento y de intensidad que convierte ese cuento de apenas tres páginas en un verdadero poema en prosa» (Lasagabaster, 1989: 40).

Tutto ha inizio nel momento in cui la creatura viene al mondo. Ricordiamo l'*incipit* di *Noche de médico*: «No sé por qué conservo tan grabado el recuerdo de aquella noche» (p. 131). E il suo scioglimento: «– ¡Ay, ené! – murmuró la madre envolviendo con la misma frase que le servía para expresar sus dolores, todas sus felicidades...» (p. 133).

Allo stesso modo, il medico di Mari Belcha ricorda e si chiede:

Por fin, tras de hacernos esperar a todos, viniste al mundo, llorando desesperadamente. ¿Por qué lloran los hombres cuando nacen? ¿Será que la nada, de donde llegan, es más dulce que la vida que se les presenta? (p. 62)

La struttura del racconto è data dall'alternanza tra i ricordi e il dialogo che il narratore cerca di stabilire con la ragazza, in un tentativo di comunicazione che si sposta sul piano metaletterario e che rappresenta il rapporto, voluto e atteso, tra autore e lettore. Nel descrivere la giovane donna, infatti, e nell'enumerare domande e commenti legati alla sua visione, il narratore lascia emergere una complicità crescente: mettendo in scena questa relazione, il lettore si trova trasportato in un mondo vicino e lirico, nel quale si riconosce e di cui accetta regole e condizioni. Allo stesso tempo, sono il presente e il passato a intrecciarsi su un altro livello ancora, rappresentando in questo modo il desiderio – ma anche il bisogno – di dare voce alla realtà umana attraverso personaggi in apparenza insignificanti e che tuttavia prendono forma e consistenza grazie alle parole scelte consapevolmente per portarci in un immaginario fatto di sensazioni ed emozioni.

È questo uno dei modi con cui dare centralità alle inquietudini e alle numerose domande che muovono l'animo umano, in varie situazioni che giovani donne si trovano a vivere: ancora una volta, un racconto può essere preso come esempio del filo conduttore che attraversa *Vidas sombrías*, quale il contrasto tra vita e morte, realtà e immaginazione, o mistero, desiderio e illusione.

Si tratta del ventesimo: *Lo desconocido*. Protagonisti una giovane coppia in viaggio in treno, anonimi, seduti al finestrino:

él, después de colocar las certeras de viaje, se puso un guardapolvo gris, se caló una gorrita, encendió un cigarro y se quedó mirando al techo con indiferencia; ella se asomó a la ventanilla a contemplar aquel anochecer de otoño. (p. 135)

La contemplazione della donna, soggetto attivo in questa scena statica in cui l'unico movimento è quello effettuato dal treno in corsa, apre nuovamente uno squarcio, come avevamo osservato, se pur in modi e forme completamente diversi, nel protagonista di *El carbonero*.

Anche in questo caso, come in *Mari Belcha*, il passato e i ricordi evocano immagini che si intrecciano col presente, portando nell'animo della giovane donna inquietudini e solitudine:

Veía la aldea en un anochecer de verano, junto a la ancharría, cuyas aguas se deslizaban indolentes entre verdes maizales; veía la playa, una playa solitaria frente al mar verdoso que la acariciaba con olas lánguidas: recordaba crepúsculos de agosto, con el cielo lleno de nubes rojas, y el mar teñido de escarlata; recordaba los altos montes escalados por árboles de amarillo follaje, y veía en su imaginación auroras alegres, mañanas de cielo azul, nieblas que suben de la marisma para desvanecerse en el aire. (p. 136)

Vedere e ricordare sono le due 'azioni' che impegnano la donna, che riproduce così nella sua mente una serie di immagini colorate, dove ancora una volta gli elementi della natura sono fonte di gioia. In questo movimento contemplativo arriva dunque lo squarcio, come «una brecha en la costumbre» (Martín Gaité, 1993: 157) che sposta il piano della realtà verso la pienezza del mistero:

Y al comparar este recuerdo con otros de su vida de sensaciones siempre iguales, al pensar en el porvenir plano que le esperaba, penetró en su espíritu un gran deseo de huir de la monotonía de su existencia, de bajar del tren en cualquier estación de aquellas y marchar en busca de lo desconocido. (p. 137)

Il desiderio di fuggire, di rompere la routine e la conseguente gabbia in cui la donna si sente prigioniera muove il suo animo, cui però si aggiungono subito dopo altre sensazioni:

Sintió un escalofrío que recorrió su espalda. Allá estaba **la sombra**; **la sombra** que la acechaba. Se detuvo. Y, bruscamente, sin transición alguna, el aire de la noche le llevó a la realidad, y sueños, recuerdos, anhelos, desaparecieron. (p. 138)

Ecco dunque una nuova contrapposizione, un altro dualismo: quello tra desideri, aspirazioni, e illusioni; i sogni e la realtà, in cui la donna è imprigionata. Al confine, sul limite, ancora una volta un'ombra.

È questo uno dei racconti, secondo alcuni critici, tra i più lirici di Baroja, che può essere messo in relazione per questo con *El dúo de la tos* di Clarín, se pur con le dovute differenze. In Clarín la musicalità del racconto, indicata fin dal titolo, è funzionale all'espressione della solitudine e del desiderio di amore insito nel genere umano, colto in questo caso in un momento critico della vita segnato dalla malattia e dal conseguente isolamento imposto dalla società. *Lo desconocido* comunica invece uno stato d'animo che resta sospeso con un finale aperto. È dunque condivisibile quanto afferma García de Juan, per cui, nel racconto di Clarín, «todo se da hecho» (García de Juan, 1997: 146), mentre in quello di Baroja, e non solo in questo, si suggerisce e si insinuano possibilità alla luce di stati d'animo e inquietudini, con alcune parole chiave che si ripresentano nel *corpus* selezionato da Baroja stesso in questa prima raccolta.

Facendo un passo indietro, tornando dal ventesimo al decimo racconto, leggiamo *La sombra*, introdotto da un'epigrafe tratta dal vangelo di Matteo. La protagonista, una giovane donna, è identificata sin dall'*incipit* in base alla sua professione: una prostituta. Appena uscita dall'ospedale il giorno del Corpus Domini, si trova suo malgrado nel caos della processione che riempie le strade della città. Un uomo la insulta; diventa così oggetto di burla e di cattive parole collettive, alle quali non risponde; osserva le persone riunite in processione: vergini, sacerdoti, «todos los grandes de la tierra» (p. 98), e poi ancora ragazzini che si prendono gioco di lei. È un'altra figura – al pari del giovane prete in *El justo* – con cui rappresentare l'*outsider*, emarginata e isolata in una società di cui Baroja denuncia l'arroganza, l'ipocrisia, l'assoluta mancanza di sensibilità. E in questo contesto, ecco comparire *la sombra*:

De repente, la mujer sintió en su alma una dulzura infinita, y se volvió y se quedó deslumbrada y vio luego una **sombra blanca y majestuosa** que la seguía y que llevaba fuera del pecho el corazón herido y traspasado por espinas. Y la **sombra blanca**

y **majestuosa**, con la mirada brillante y la sonrisa llena de ironía, contempló a los sacerdotes, a los guerreros, a los magnates, a todos los grandes de la tierra, y desviando de ellos la vista, y acercándose a la mujer triste, la besó con un beso purísimo en la frente. (p. 98)

Non è questa la prima e unica occasione in cui lo sguardo si posa su figure marginali, che la società allontana e che sono invece, per Baroja, espressione di un'autenticità e di uno spessore umano che nelle pieghe del racconto trova spazio e luce. Anche nei casi in cui Baroja sembra allontanarsi dalle strade battute dalla tradizione realista per aprire il racconto a una dimensione misteriosa, simbolica o allegorica, la critica sociale e il desiderio di denunciare limiti e ipocrisie del vivere comune non vengono mai meno. E il racconto, nella sua brevità, si presta a focalizzare con un rapido colpo d'occhio immagini concentrate e strettamente legate le une alle altre. In questo caso, una rivisitazione di episodi evangelici, con personaggi che richiamano la Maddalena e l'apparizione del Cristo risorto, mostra l'interesse di Baroja per i contenuti spirituali che niente hanno più da spartire con una religiosità da cui allontanarsi, criticandone falsità e ipocrisia: chi si innalza sarà umiliato e chi si umilia sarà innalzato, ricorda l'epigrafe del vangelo di Matteo, e questo rovesciamento rivoluzionario è quanto esprime l'autore basco in queste brevi ma intense scene. Ancora una volta, l'allusione alla *pietas* e alla *caritas*, centrali nel suo pensiero, che trovano nei racconti una sintesi.

Ai personaggi femminili protagonisti di *Vidas sombrías* Baroja riserva perciò un compito importante: essi esprimono la dimensione del personaggio artistico che l'autore costruisce attribuendogli i tratti della "persona" che ripropone, secondo Stara, l'etimologia etrusca *phersu*, ovvero la maschera teatrale. È un termine, continua Stara,

di cui il latino dapprima, le lingue romanze poi, si sarebbero serviti con successivi aggiustamenti di significato per mettere ordine in una serie di concetti che hanno tutti a che vedere con l'uomo e la sua individualità. *Persona* sarebbe stato utilizzato per indicare l'individuo in generale, ma anche più specificamente l'individuo in quanto unità corporea. [...] Anche la persona sarebbe insomma in origine un personaggio,

il personaggio essenziale; una sorta di finzione indispensabile, della quale l'uomo si serve nei suoi contatti con il mondo e con gli altri, una finzione che gli permette di rappresentarsi come un'unità corporea, psichica, linguistica, spirituale, giuridica, nelle circostanze fondamentali della sua esistenza. (Stara, 2004: 15)

Il personaggio presente in *Vidas sombrías* grazie alla componente femminile ci permette dunque di toccare con mano il raddoppiamento, la moltiplicazione, le infinite possibilità dell'uomo nel presentarsi sulla scena del mondo come individuo unico e dinamico in una realtà che cerca un senso nel caos, provando a difendersi dalla molteplicità pura o dalla permutabilità totale.

Un ultimo esempio, per adesso: è un'altra donna, protagonista del racconto *Playa de otoño*, nel quale si narra il viaggio che ogni anno, in autunno, compie la protagonista, María Luisa, lungo la costa di Guipúzcoa.

La situazione è molto simile a quanto descritto in *Lo desconocido*: in apertura, la staticità fisica della donna, seduta in autobus, si contrappone al movimento del viaggio ma soprattutto al suo dinamismo interiore. Vediamo poi la donna a passeggio in paese, dapprima «pensativa» (p. 78), in seguito «fatigada» (p. 80). I suoi occhi descrivono la realtà in cui si trova e nella quale si muove:

aquel pueblecillo de la costa guipuzcoana, formado por negro caseríos, iba apareciendo sobre la colina en que se asentaba, agrupado junto a la vieja torre de la iglesia, mirando de soslayo al mar, al mar verdoso del Norte, siempre agitado por inmensas olas, siempre fosco, murmurador y erizado de espumas. Se desarrollaba con lentitud el paisaje de la costa; veíanse a la izquierda montones de rocas, sobre las cuales pasaba la carretera; a la derecha se dibujaba vagamente la línea de la playa, suave curva que concluía en grandes peñones negros y lustrosos, que en las bajas mareas se destacaban a flor de agua como monstruos marinos nadando entre nubes de espuma. (p. 78)

Il suo stato d'animo fa da filtro per restituire l'immagine di una realtà che riflette il suo dinamismo interiore: nel suo animo, si

muovono ricordi e immagini, il passato e il presente, fissato, quest'ultimo, in un pomeriggio autunnale dall'atmosfera decadente e crepuscolare, con una coincidenza però, diversamente da quanto abbiamo osservato in *Mari Belcha*, tra io narrante e oggetto narrato. L'azione principale è la contemplazione: lo sguardo che abbraccia il paesaggio si fa strada tra la nebbia e la schiuma delle onde, descrivendo un ambiente nebuloso e indeterminato:

Sus pupilas, ensanchadas en presencia de las tinieblas, iban sorprendiendo aquí una sombra sin contornos, allá la claridad de la arena de la playa, y las siluetas sin forma aparecían y desaparecían con los movimientos de las masas de bruma. (p. 78)

Ancora una volta, ombre e contrasti, chiaroscuri che la soggettività percepisce e sintetizza in una scena centrale nell'economia del racconto: dopo una notte quasi insonne, quando finalmente entra dalla finestra della sua camera da letto un po' di sole, «se sintió animada, se miró al espejo y encontró en sus ojos una expresión dulce, de soñadora tristeza» (p. 79).

La percezione di sé riflessa allo specchio diventa il tramite con il quale mettere in comunicazione il proprio mondo interiore con quello esteriore, in un andirivieni fisico, ma soprattutto emotivo, che si concentra sul passare del tempo e sulla fugacità dell'esistenza:

Miraba en el porvenir la indiferencia, el cielo ceniciento de la vejez. [...] Llegarán otras primaveras y otros veranos – pensó con desesperación – y ante el mismo mar que ruje, agitado en las olas inmensas, ante los mismos crepúsculos rojizos y las mismas noches estrelladas, germinarán otros amores y otras ilusiones en otras almas... y yo habré pasado como la espuma que brilló en un momento. Y María Luisa contemplaba la playa solitaria y triste, y del mar que suspira bajo el cielo pálido de otoño, llega a su espíritu la vaga sensación del Océano a agrandar la melancolía que siente al ver su decadencia. (p. 81)

Il personaggio è in questo caso intermediario tra due realtà: quella dell'interiorità umana, che María Luisa rappresenta, e quella naturale,

in cui il mare riveste un ruolo essenziale in quanto luogo simbolico, allegorico e, come vedremo, mitico. Più che strumenti di una visione, i personaggi sono già, in queste prime esperienze di scrittura, i centri di una percezione complessa della vita, nella quale acquista rilievo l'intenzione e il punto di vista.

È, se vogliamo, un modo con cui coinvolgere il lettore portandolo nel "dietro le quinte" del testo: nel momento in cui viene meno lo sguardo affidabile del narratore onnisciente a favore di quello limitato, parziale, idiosincratico di un personaggio che ha il compito di fornirgli un resoconto attendibile di quanto vede, sente, percepisce, il lettore dovrà mettere in campo tutta la sua curiosità e attenzione per fidarsi e saper godere delle limitate capacità di percezione di cui è costretto a servirsi. Non viene meno infatti solo l'onniscienza, ma anche l'attendibilità: nessuna certezza che il centro di gravità da cui proviene la visione, la concezione o l'interpretazione dei fatti sia effettivamente plausibile, veritiera, sincera.

Tutto ciò ha delle conseguenze anche nella costruzione del testo: venendo a mancare il sostegno del narratore onnisciente, e con lui di quella distanza stabile e sicura, utile per discernere e comprendere una realtà obiettiva dei fatti, il lettore è costretto a confrontarsi con una visione del mondo colta da una distanza mobile, filtrata attraverso gli occhi di un personaggio inaffidabile, forse inesistente, certamente precario. Non per questo però meno valido, anzi: è questa la sfida che la soggettività prorompente di queste *Vidas sombrías* lancia al lettore, invitandolo a godere di una percezione instabile e forse poco esatta, parziale e relativa, ma senza alcun dubbio autentica.

1.3. VAGOS, GOLFOS, ERRANTES

All'interno di questo gruppo di personaggi, Baroja inserisce una presenza costante, una figura che diventa qui tipica e che si impone nelle pagine della raccolta: è il *vago*, il *golfo*, non solo funzionale alla composizione del racconto per come Baroja lo sta sperimentando, ma anche espressione di una condizione esistenziale che, attraverso originali campioni di umanità, restituisce dignità, sia linguistica sia

umana, a tutti coloro che vivono ai margini della civiltà, al di fuori di gerarchie e di classi sociali, difficilmente inquadrabili.

In *Vidas sombrías* vari sono i racconti con protagonisti di questo tipo: *Errantes*, *La trapera*, *El vago*, *Patología del golfo*. Sono esempi con cui scoprire sotto un'altra veste ancora l'influenza di Nietzsche in queste prime esperienze giovanili: influenza ampiamente studiata e che tuttavia risulta ancor più complessa. A questi, si affiancano alcune pagine presenti in *El tablado de Arlequín*, raccolta di articoli del 1904, altra faccia di un'unica riflessione nella quale dialogano teoria e pratica, riflessione estetica e *compromiso*, esperienze biografiche e letture varie, dai titoli *Familias trepadoras*, *Gorki*, *Mala hierba*, *El labrador y el vagabundo*.

Sappiamo che, prima di questo momento, *golfo* non è una voce di uso comune nella lingua spagnola⁴⁰: la prima attestazione risale infatti al 1888 e riprenderebbe l'antica voce *golfin*. Con la curiosità e l'interesse del giovane intellettuale, come già evidenziato da Abad Nebot, «hacia 1890 [...] resultaba una novedad de la vida madrileña la palabra *golfo*, y el joven Baroja muestra ya la veracidad que preside toda su obra y la agudeza que le distinguió en captar los fenómenos sociales» (Abad Nebot, 1996: 134). Questo perché in varie occasioni, in questi anni, Baroja prende in considerazione il neologismo che acquisterà, grazie alle sue pagine, dignità letteraria: in *Patología del golfo* e *El vago*, riproposti poi in *El tablado de Arlequín*, ma anche in un articolo pubblicato in *La voz de Guipúzcoa* nel 1897 dal titolo *Golfos*, e in *Crónica: hampa*, pubblicato nel 1904⁴¹.

In *Golfos*, il neologismo, e il personaggio che designa, vengono definiti «pintorescos» – altra parola cara a Baroja:

⁴⁰ Golfo: Deshonesto, pillo, sinvergüenza, holgazán (RAE, s.v. "golfo"); h. 1888. Pilluelo, vagabundo. Probablemente derivación retrógrada del antiguo *golfin*, ss. XIII-XV, salteador, facineroso, bribón, y éste seguramente aplicación figurada de *golfin* 'delfín, pez carnívoro', 1495, por alguna calidad que el vulgo atribuye a este cetáceo; quizá por la aparición brusca del salteador, comparable a la del delfín saltando fuera del agua. El nombre del pez procede del lat. DELPHIN, -INIS, alterado por influjo de *golfo* 'alta mar'. (Corominas, s.v. "golfo").

⁴¹ Sono articoli raccolti da Urrutia Salaverri nei due volumi dal titolo *Hojas sueltas*, del 1973.

¡Golfos! He aquí una palabra nueva, pintoresca, de esas que se inventan y corren en seguida de boca en boca, de esas que señalan algo desconocido hasta el momento, una cosa nueva, una idea más gráfica, más exacta, más descarnada. El golfo es un tipo nuevo que surge de nuestro gastado fondo social... Es un tipo trágico más bien que cómico... A cambio de sus trabajos y de sus esfuerzos, no quiere... satisfacer sólo sus necesidades, sino también sus pasiones y sus vicios. (Baroja, 1973: 265-266)

Negli stessi anni, in un articolo del 1900 dal titolo *Etimologías españolas*, Menéndez Pidal, afferma Abad Nebot,

discurre tecnicamente sobre el vocablo. [...] Acaso fue el propio Menéndez Pidal, académico desde 1902, quien llevó la iniciativa de incorporar el neologismo y quien redactó la acepción de manera tan análoga a como lo había hecho en su artículo de 1900. En 1954 Corominas acepta la propuesta etimológica de don Ramón, y añade por su parte que si bien «no puedo – dice – documentar golfín ‘bribón’ después del s. XV, creo sin embargo que el vocablo se conservaría localmente en el habla popular como tantos arcaísmos, y que de ahí deriva realmente el golfo madrileño». (Abad Nebot, 1996: 135)

L'approccio di Menéndez Pidal è, naturalmente, diverso da quello di Baroja:

Los golfines eran gente de mal vivir que, formando bandas de salteadores, infestaban las jaras y los montes de Castilla en los comienzos del siglo XIV, y se aplicó también el mismo nombre al bribón o truhán en general... En cuanto a golfo, golfa, que hace unos 10 ó 12 años se usa en Madrid para denotar «pilluelo, vagabundo», parece una resurrección de la voz golfín desprovista de su sufijo diminutivo. (Menéndez Pidal, 1900: 353)

Eppure, negli stessi anni, tutt'altro che casualmente entrambi concorrono a porre l'attenzione sul neologismo, che diventerà di lì a poco di uso comune: Baroja ne approfondisce la componente sociale o,

se vogliamo, sociologica, nel momento in cui stabilisce una relazione tra la categoria umana e la società del tempo, e ne fa oggetto di rappresentazione letteraria⁴².

In *Patología del golfo* precisa il «concepto del golfo» (p. 211):

Cuando en un idioma aparece una palabra nueva, es porque en su fondo ha germinado una idea, un producto, un tipo, algo también nuevo; y si la palabra surge y se generaliza y corre de boca en boca, entonces indudablemente la palabra llena un vacío, señala una cosa hasta entonces sin nombre. Esto ha pasado con la palabra *golfo*. Se inventó donde se inventan esas cosas: en un presidio, en algún lupanar; comenzó a usarse entre la gente del bronce, pasó al periódico, luego al teatro, y se hizo del dominio común. (p. 211)

Un esame attento di queste ultime pagine della raccolta ci permette dunque di aggiungere altro: se può essere condivisibile la già citata posizione di García de Juan, che ritiene *Patología del golfo* un testo

⁴² Mettendo in relazione le pagine di Baroja di questi anni e le precisazioni di Menéndez Pidal, nel suo studio Abad Nebot giunge alle seguenti conclusioni: «1. El Pío Baroja más joven muestra una clara impronta del pensamiento de Schopenhauer, y así mantiene la tesis de que el conocimiento da dolor y de que a la vez el dolor añade conocimiento. 2. Encontramos también en el joven novelista la compasión o conmiseración schopenhaueriana hacia los menesterosos y sufrientes. 3. Al desplegar este orden de ideas Baroja hace empleo de un léxico en el que hay que advertir: a) Aunque el vocablo *cenestesia* está datado en 1936, lo usan Pío y aun antes de él el «Diccionario» de Montaner y Simón casi medio siglo antes. b) La palabra *precario* en el significado de ‘que no posee los recursos suficientes’ la «autoriza literariamente Pío en 1893, pero no llegará al Diccionario académico hasta casi cien años más tarde. c) Nuestro autor documenta explícitamente el nacimiento de la palabra *golfo*, asimismo documentada como vivencia idiomática personal por Menéndez Pidal. d) Don Ramón deriva razonablemente *golfo* de *golfin*, y quizá impulsa en persona la incorporación de la palabra al Diccionario de la Academia (1914), y la define. e) Con gran nitidez discursiva, Baroja explica muy bien a propósito de *golfo* cómo se producen la innovación y el cambio léxicos. f) La voz *hampa* no posee todavía en el Diccionario académico las acepciones ‘vida de los menesterosos’ o ‘gente que lleva esta vida’ que resulten meramente denotativas, sin connotación peyorativa alguna.» (Abad Nebot, 1996: 137).

completamente diverso dagli altri scelti per la raccolta, ciò non significa che per questo motivo non debba essere conteggiato come il trentacinquesimo racconto, a conclusione del libro così voluto e composto da Baroja stesso. È esattamente il contrario.

Vista come un insieme, *Vidas sombrías* si chiude con un testo a metà tra il saggio e la finzione, in cui *golfo* diventa oggetto di esame costruendo un breve saggio che delinea una vera e propria patologia: «concepto», «etología», «síntomas», «variedades», «pronósticos» e «tratamiento» sono le sezioni nelle quali si articola il testo. La figura presa in esame, trasversale per tutta la società e descritta nelle diverse tipologie e secondo vari criteri, è caratterizzata da sintomi nei quali sono riscontrabili quei caratteri presenti negli altri racconti: «el egotismo, la filosofía del yo» (p. 215), ovvero tutto quel bagaglio filosofico ed esperienziale riconducibile ancora una volta a Nietzsche. Il *golfo*, dice Baroja in queste pagine,

es un hombre desligado por una causa cualquiera de su clase; sin las ideas, ni las preocupaciones de ésta; con una filosofía propia que es, generalmente, negación de toda moral. [...] Es partidario de Nietzsche sin saberlo. (p. 213, 215)

E, come spesso avviene nelle pagine di Baroja, *Patología del golfo* si chiude con una provocazione: «Se me ocurre una duda. Si los políticos, los directores de la farsa social pudieran y quisieran exterminar a los golfos, ¿no correrían el peligro de exterminarse a sí mismos?» (p. 219).

Come sempre, nell'esame dei racconti di Baroja esordiente, lo sguardo deve allargarsi e includere altri testi, pensati e pubblicati negli stessi anni.

Uno di questi, esemplificativo: *Elizabide el vagabundo*, che narra l'innamoramento di Elizabide, il protagonista, per Maintoni, personaggio per molti tratti molto simile a Mari Belcha. Elizabide è il tipico *vago, golfo, vagabundo*, come indica lo stesso titolo, e presenta i tratti consueti del giovane basco, che Baroja qui ritrae con una caratterizzazione tutt'altro che neutra:

Reunía todas las cualidades y defectos del vascongado de la costa; era audaz, irónico, perezoso, burlón. La ligereza y el olvido constituían la base de su temperamento; no daba

importancia a nada, se olvidaba de todo. Había gastado casi entero su escaso capital en sus correrías por América, de periodista en un pueblo, de negociante en otro, aquí vendiendo ganado, allá comerciando en vinos. Estuvo muchas veces a punto de hacer fortuna, lo que no consiguió por indiferencia. Era de esos hombres que se dejan llevar por los acontecimientos sin protestar nunca. Su vida, él la comparaba con la marcha de uno de esos troncos que van por el río, que, si nadie los recoge, se pierden, al fin, en el mar. (Baroja, 1969: 246)

Il racconto è l'occasione per rendere un ulteriore omaggio alla propria terra, i Paesi baschi. Come per altri racconti di ambientazione basca, poi riproposti in *Idilios vascos*⁴³, non mancano coincidenze testuali, come quelle tra *La venta*, undicesimo racconto nella raccolta, e *Elizabide, el vagabundo*:

Al viajar en el tren por las provincias del Norte habréis visto alguna casuca oscura en el cruce de una carretera solitaria, junto a un pueblecillo negro. Os habréis fijado en que, frente a la casa, está parada una diligencia; en que el portal se halla abierto e iluminado; que el zaguán, ancho, tiene un aspecto de tienda. (p. 99)

Al pasar en el tren o en el coche por las provincias del Norte, ¿no habéis visto casas solitarias que, sin saber por qué, os daban envidia? Parece que allá dentro se debe de vivir bien, se adivina una existencia dulce y apacible; las ventanas, con cortinas, hablan de interiores casi monásticos, de grandes habitaciones amuebladas con arcas y cómodas de nogal, de inmensas camas de madera; de una existencia tranquila, sosegada, cuyas horas pasan lentas, medidas por el viejo reloj de alta caja, que lanza en la noche su sonoro tic-tac. (Baroja, 1969: 248)

È un continuo andare e venire tra testi diversi, composti tutti negli stessi anni con volute coincidenze: prende qui forma il personaggio del vagabondo, paradigma dell'uomo in cammino, errante, in cerca di sé

⁴³ Cfr. nota 30 p. 41.

e del proprio destino, visto, in questo racconto, in simbiosi con l'ambiente nel quale si muove. Il suo sguardo si posa sugli elementi della natura e, tra questi, su Maintoni, la giovane e bella ragazza di cui il protagonista si innamora: «chiquitilla, esbelta, con sus ojos negros, brillantes, rodeada de sus sobrinos, que la abrazaban y la besuqueaban» (Baroja, 1969: 249). Bastano poche scene, narrate con un ritmo rapido e sciolto, per capire cosa muove gli animi dei due giovani. Nel finale,

en derredor vibraba la noche llena de misterios; en el cielo palpitaban los astros. Elizabide el Vagabundo, con el corazón anegado de sensaciones, inefables, sofocado de felicidad, miraba con los ojos muy abiertos una estrella lejana, muy lejana, y le hablaba en voz baja... (Baroja, 1969: 255)

Se dunque Elizabide incarna il prototipo del personaggio barojiano che prevale in questi primi anni di scrittura, le stesse idee, presentate in ordine in *Patología del golfo*, vengono anche riproposte in alcuni articoli inseriti in *El tablado de Arlequín*, pubblicato, come sappiamo, nel 1904, nel cui prologo Baroja precisa:

Lo que escribimos para nosotros mismos sin esperanza apenas de llegar al público grande, ni al pequeño, sostenemos nuestro entusiasmo literario o por una gran fe, la cual generalmente no responde a lo deleznable de la obra, o por un espíritu de curiosidad mezclado con un tanto de egotismo. Yo, por mi parte, no tengo fe alguna en mi obra; pero, en cambio, siento una gran curiosidad por todo lo que está cerca de mí, y nada tan cerca de mí como yo mismo. Por este espíritu de curiosidad contemplo el modo de representarse en mi inteligencia las cosas del mundo, unas veces amable y jovial, otras pesada y aburridísima. (Baroja, 1972: 9)

La curiosità, «el instinto amable de engañarme» (Baroja, 1972: 10) sono i motori della sua scrittura: in *El tablado de Arlequín*, libro con un titolo qualsiasi, afferma ancora Baroja nel prologo, nel quale «el tablado es pobre, y este Arlequín triste» (Baroja, 1972: 10), i temi presentati comprendono l'attualità insieme a politica, letteratura, filosofia. Basta citare *La novela*, oppure *Silverio Lanza*, che già

presentano aspetti della complessità estetica di Baroja in questo primo scorcio di secolo, insieme alle pagine dedicate a Nietzsche e a Gorki, già pubblicate in rivista negli ultimi anni del XIX secolo, e ad altre in cui si sofferma sulla democrazia, sulla Spagna, la patria e la società borghese, su temi di attualità quali il divorzio e la condizione della donna.

Uno degli articoli, dal titolo *Familias trepadoras*, riprende esplicitamente il contenuto di *Patología del golfo*: «He dicho yo en algún lado que una de las causas de que exista la golfería es la democracia, que ha destruido y aniquilado las murallas que separaban antiguamente las clases» (Baroja, 1972: 28).

Non è un caso dunque se *El tablado de Arlequín* ripropone alcuni racconti di *Vidas sombrías*, quali *Patología del golfo* e *La venta*⁴⁴. Una stessa tematica, un filo conduttore collega pagine elaborate in questi anni. Ancor prima del *hombre de acción*, prototipo dell'individuo che Baroja racconta lungo tutto l'arco della sua produzione attraverso personaggi maschili e femminili che ne rappresentano di volta in volta aspetti diversi, il *golfo* è il soggetto che meglio incarna le caratteristiche più autenticamente umane, nelle quali la vita, ovvero tutto ciò che è naturale, si manifesta al di là di ogni teoria che intenda illuminarla o incasellarla.

È forse per questo motivo che uno degli autori tanto amati da Baroja, Gorki, viene definito come «el poeta de los vagabundos» (Baroja, 1972: 66): nelle pagine a lui dedicate, in *El tablado de Arlequín*, la definizione viene ampliata e motivata utilizzando ancora una volta temi e un lessico conosciuto, dietro i quali si nasconde – e si difende – lo stesso Baroja:

Máximo Gorki, como explorador de la sociedad, ha descubierto la vida del garito, de la taberna, la vida criminal y maleante de Rusia; como escritor, ha puesto de manifiesto las condiciones sólidas de su temperamento inquieto, su realismo pujante, sus ideas valientes, que nacen de un concepto del mundo original y atrevido. (Baroja, 1972: 66)

⁴⁴ Nell'edizione de *El tablado de Arlequín* pubblicata da Caro Raggio in occasione del centenario della nascita di Baroja vengono aggiunti altri articoli.

Gorki ha scritto e raccontato il suo paese sotto l'influenza di Nietzsche, afferma Baroja. La sua predilezione per personaggi antisociali e amorali lo ha portato a essere letto e interpretato come un nichilista, quando in realtà è «un entusiasta de la vida vagabunda, un cantor de la vida libre y errante» (Baroja, 1972: 69).

È tutto ciò che a Baroja interessa raccontare e cantare, con la sua narrativa: in *El labrador y el vagabundo*, un altro articolo presente in *El tablado de Arlequín*, elenca le differenze tra queste due figure tipiche, giocando con termini contrapposti. Arriva così a parlare di sé:

El vagabundo es comunista por temperamento; el labrador es individualista. El labrador no comprende la vida sin propiedad; el vagabundo comprende la vida y odia la propiedad. [...] El vagabundo es romántico, andrajoso y espléndido; el agricultor, práctico, rico y miserable; el uno tiene familia, tiene hogar, tiene hacienda, tiene dinero; el otro no tiene nada más que la libertad, el cielo azul... Y, sin embargo, al caer de la tarde es para mí más triste ver al labrador detrás de su arado que al vagabundo que cruza la carretera. Y es que mi corazón es vagabundo. (Baroja, 1972: 102-103).

Il desiderio e l'ambizione sono perciò quelli di rappresentare la vita unendo, come fa Gorki, «al interés de reportaje [...] la magia de su poesía» (Baroja, 1972: 66). Grazie alla mescolanza tra forme conosciute e la sperimentazione delle più attuali suggestioni, si va formando il *modus scribendi* barojiano, in continue adesioni e riflessioni che hanno di volta in volta modelli diversi.

1.4. SCENE, QUADRI E STAMPE

Le *vidas sombrías* di questi racconti costituiscono dunque un complesso sistema di personaggi, in alcuni casi identificati dal nome proprio, in altri qualificati dalla professione o dal ruolo occupato nella società, rappresentanti di una classe sociale, o di una categoria, e caratterizzati perciò da qualità e difetti che le loro azioni e parole

esplicitano; in altri ancora, figure femminili tratteggiate nella loro essenza di giovani spose, compagne, madri o figlie: un coro di voci inquiete, la cui interiorità viene presentata solitamente da un narratore in terza persona, che restituisce comunque al lettore il punto di vista intimo e soggettivo; un insieme di figure in alcuni casi evanescenti, in altri più tangibili, che restituisce l'idea di un'umanità in divenire. Tutto ciò si colloca in luoghi e ambienti altrettanto diversificati: anche in questo caso, Baroja costruisce la sua raccolta alternando luoghi urbani (Madrid, Valencia) e rurali (quelli dei Paesi baschi, prevalentemente, ma non solo), spazi aperti e chiusi, ambienti naturali e artificiali, focalizzati da un punto di vista soggettivo.

Anche nella sua dimensione spaziale, il macrotesto è dunque analizzabile alla luce del movimento e dell'alternanza. I racconti di ambientazione urbana (*Médium, Los panaderos, Águeda, La sombra, Hogar triste, Conciencias cansadas, La traperera, Caídos, La mujer de luto, El vago, La enamorada del talento, Biquette, Patología del golfo*) si alternano a quelli di ambientazione rurale, marina, contadina o montanara (*Bondad oculta, Mari Belcha, Marichu, Playa de otoño, El trasgo, La venta, El carbonero, Errantes, Nihil, Ángelus, Noche de médico, Lo desconocido, La sima, Las coles del cementerio, De la fiebre, Un justo, Grito en el mar*) e a quelli di natura simbolica o allegorica (*Parábola, Piedad postrema, El amo de la jaula, El reloj, La vida de los átomos*).

Lo spazio scelto determina il testo nei suoi elementi costitutivi, che si caricano anche di una dimensione affettiva: prendendo spunto da impressioni legate a stati d'animo diversi, il ricordo è vincolato alla sensibilità soggettiva, sempre cangiante e tutt'altro che statica, per cui anche lo spazio del racconto si va popolando di immagini, colori, personaggi, situazioni o episodi in un continuo andirivieni spaziotemporale, dato che «la sensibilidad y el elemento afectivo seleccionan los espacios barojianos, sensibilidad y afectos desencadenados por la contemplación de la realidad» (Arregui Zamorano, 1996: 174).

Vero e proprio omaggio ai Paesi baschi è senza alcun dubbio *La venta*, dedicato a Antonio Gil Campos, a cui ho già accennato.

In apertura, il soggetto dell'enunciazione si rivolge a un destinatario collettivo e progressivamente, per cerchi concentrici, lo guida in un movimento che va dal generale al particolare, vedendo,

osservando, soffermandosi. L'invito a osservare è tuttavia lo spunto per ribaltare il consueto e proporre al destinatario, viaggiatore di passaggio in queste terre, un nuovo modo di vedere la realtà:

Parece que entre los que quedan y los que van, los dichosos son éstos, que pasan veloces, y quizá son más dichosos los que se quedan. Esos que corren, que huyen a confundirse pronto en el torbellino de la ciudad, no conocen las ventas de nuestras provincias vascongadas, las ventas más hospitalarias, las más amables de la tierra. (p. 99)

La venta si delinea innanzitutto come luogo di incontro, di gioia e allegria, di scambio e confronto – e vedremo in che modo diventa testo – . Un luogo che comparirà in più occasioni lungo tutto l'arco della produzione barojiana in quanto scenario nel quale collocare incontri e narrazioni, alla maniera cervantina.

È necessario invece adesso rivolgersi in particolare a un certo tipo di destinatario, incluso nel generico 'voi' che apre il racconto, l'unico in grado di capire il messaggio che il testo comunica e di dare conferma di quanto viene proposto in esso:

Vosotros que habéis recorrido el mundo a pie; vosotros, mendigos, charlatanes, buhoneros, saltimbanquis; vosotros errantes que no tenéis más patria que el suelo que pisáis; vosotros humildes, sin otra hacienda que la que lleváis sobre las espaldas; vosotros vagabundos, caminantes, que no tenéis más amores que la hermosa libertad y el campo; decidme ¿no es verdad lo que aseguro? ¿No es verdad, decidlo francamente, que las ventas de mi tierra son las más dulces, las más candorosas de este mundo, el mejor de todos los mundos? Cierito que las hay tristes y melancónicas en campos desolados y yertos, paisajes de una pesadilla siniestra, pero la mayoría son alegres y sonrientes, y sus ventanas parece que os miran de una manera cariñosa. (p. 100)

Il soggetto narrante attua delle distinzioni, nell'ambito del destinatario collettivo, ed elenca perciò una tipologia di individui che esemplifica un certo modo di stare al mondo e di porsi in esso: figure

tipiche, prossime al *golfo*, che ritroveremo nelle pagine dei romanzi di Baroja e che condividono la stessa condizione di viaggio, peregrinazione, con alcune parole chiave che diventeranno poi parte del lessico familiare barojiano, quali “mendigos”, “errantes”, “humildes”, “caminantes”, “libertad”.

L’interesse del racconto risiede tuttavia nella modalità con cui la descrizione della locanda viene condotta, nella comunicazione che si stabilisce tra la voce narrante e il destinatario collettivo, con una stratificazione di temi e significati: la reale protagonista del testo, una qualsiasi locanda dei Paesi baschi, viene focalizzata nella sua dimensione concreta, geografica, per poi diventare oggetto di evocazione e luogo simbolico. È lì infatti che si realizzano l’incontro e il dialogo, l’accoglienza e l’ospitalità; è da lì che passa un’umanità variegata e cangiante, tanto che il luogo diventa simbolo dell’esistenza stessa. Dopo aver elencato la giornata-tipo vissuta nella locanda, il finale del racconto riporta l’esperienza umana entro i binari di una quotidianità semplice eppure autentica, fatta di sensazioni, rumori e profumi che rimandano a una realtà altra:

Y luego, después de la cena, sube uno a dormir al piso principal, en una alcoba pequeña, ocupada casi completamente, por una cama enorme de madera, con cuatro o cinco colchones y otros tantos jergones, y cuando se escala aquella torre y se estira uno entre las sábanas, que huelen a hierba, mientras se oye el ruido de la lluvia en el tejado y del viento que muge, se enternece uno casi con lágrimas en los ojos, se cree más que nunca en que hay un buen papá allá arriba que no se ocupa de otra cosa más que de poner camas mullidas en las ventas de los caminos y de dar cenas succulentas a los pobres viajeros. (p. 102)⁴⁵

⁴⁵ Molte altre locande saranno luoghi di incontro e accoglienza, ma anche di fuga e rifugio, in altri romanzi, come, per esempio, *La dama errante* e *La nave de los locos*: spazi concreti, quindi, che assumono una valenza simbolica, oltre a rappresentare un richiamo nei confronti di altri autori e testi, a cominciare dalle locande cervantine.

L'idea dell'esistenza come viaggio, peregrinazione, *camino* è presente in altri racconti selezionati e poi inclusi in *Vidas sombrías: Errantes, Parábola*, ma anche altri già commentati, quali *Lo desconocido* o *Playa de otoño*, che presentano personaggi in viaggio, le cui preoccupazioni e inquietudini trovano nell'ambiente che li circonda una possibile identificazione.

In *La venta* l'ambiente basco è il reale protagonista, da descrivere e osservare per poi proporre commenti e considerazioni sull'esistenza: la locanda, una qualsiasi locanda in cui è possibile imbattersi girovagando nel territorio basco, assume qualità antropomorfe, e di conseguenza una valenza metaforica e simbolica, grazie alla quale assistiamo al passaggio da quel «paisaje-marco» al «paisaje-anímico» di cui hanno parlato alcuni critici⁴⁶.

Una simile antropomorfizzazione avviene nei confronti di luoghi naturali, quali, per esempio, quelli che costituiscono l'ambientazione del racconto *La sima*, uno dei primi, pubblicato nel 1893 con il titolo *¡En el siglo XIX!*, che aderisce ai canoni del racconto naturalista, con la presentazione e l'osservazione dettagliata di un ambiente e dei personaggi che in esso vivono, ma non solo.

Protagonisti sono un pastore e il suo giovane nipote, un ragazzino che aiuta il nonno col gregge in un «paraje [...] severo, de adusta severidad» (p. 151). Con la prospettiva di un narratore esterno, si delineano davanti agli occhi del lettore luoghi impervi e inospitali, nei quali vive un'umanità ripiegata su sé stessa, abitudinaria e chiusa:

En el término del horizonte, bajo el cielo inflamado por nubes rojas, fundidas por los últimos rayos del sol, se extendía la cadena de montañas de la sierra, como una muralla azulada plomiza, coronada en las cumbres por ingentes pedruscos y veteadas más abajo por blancas estrías de nieve. (p. 151)

In questo scenario, un incidente: il giovane pastore, sulle tracce di un montone rimasto intrappolato in una grotta, cade nella cavità oscura. Il nonno va in cerca di soccorsi: la reazione degli abitanti del luogo però non è quella che si sarebbe aspettato. La bestia che ha

⁴⁶ Cfr. tra gli altri Flores Arroyuelo, 1967.

causato il fatto non è un montone qualsiasi, bensì appartiene a Remedios, conosciuta in quei luoghi come *bruja* e *hechicera*. Uno dei pastori insinua perciò il dubbio: «– Y si esa bestia fuera el dimoño – dijo uno. [...] Todos se miraron espantados» (p. 156). Poche e lapidarie parole segnano il ritmo del racconto, con un'accelerazione, insieme agli stati d'animo dei pastori, che trovano nell'ambiente in cui si muovono un riflesso e una conferma:

Se había levantado la luna; densas nubes negras, como rebaño de seres monstruosos, corrían por el cielo; oíase alborotado rumor de las esquilas; brillaban en la lejanía las hogueras de los pastores. Llegaron al descampado, y fueron acercándose a la sima con el corazón palpitante. Encendió uno de ellos un brazado de ramas secas y lo asomó a la boca de la caverna. El fuego iluminó las paredes erizadas de tajos y pedruscos; una nube de murciélagos despavoridos se levantó y comenzó a revolotear en el aire. (p. 156)

Uno dei pastori più giovani prova a calarsi nella cavità per salvare il povero ragazzo caduto ma, nel momento in cui sente le sue grida, spaventato, abbandona l'impresa, convinto di aver visto nell'oscurità niente meno che il diavolo. La suggestione prende il sopravvento e il terrore fa presto a diffondersi: l'incidente è frutto dell'iniziativa del demonio, il montone che ha provocato la caduta è un suo messo. A niente servono le implorazioni dell'anziano pastore, che prova a calarsi lui stesso per salvare il nipote:

Oyóse en aquel momento un murmullo vago y lejano, como la voz de un ser sobrenatural. Las piernas del viejo vacilaron. [...] Los cabreros, silenciosos, miraban sombríos al viejo. Al paso de los rebaños hacia la aldea, los pastores que los guardaban acercábanse al grupo formado alrededor de la sima, y al enterarse de lo ocurrido, rezaban en silencio, y se persignaban varias veces, y seguían su camino hacia el pueblo. [...] Llenos todos de curiosidad, miraban la boca negra de la caverna, y absortos oían el murmullo que escapaba de ella, vago, lejano y misterioso. (p. 157)

La paura e la curiosità sono entrambe responsabili di una cattiva interpretazione della realtà, nella quale si vuol vedere a tutti i costi la presenza del soprannaturale. Il paesaggio è così solidale di tutta questa componente di mistero che verrà definito come «maldito» (p. 158): per tre giorni e tre notti, la natura tutta ascolta impotente e in silenzio i lamenti del ragazzo caduto, lamenti «vagos, lejanos y misteriosos, que salían del fondo de la sima» (p. 158).

Con questa indicazione temporale si chiude il racconto: un breve episodio di morte e terrore, superstizione e mistero, tipici di un ambiente rurale segnato da ignoranza e pregiudizi. Un altro modo ancora per dare voce a quei luoghi che, come in *El carbonero*, sono portatori allo stesso tempo di vita e di morte, sintetizzano profondi contrasti ed esprimono inquietudini umane. In *La sima*, oltre all'ambiente naturale, un altro luogo tuttavia localizza l'umanità: un castello «ojival derruido [...]; la penumbra ocultaba su devastación y su ruina, y en el ambiente del crepúsculo parecía erguirse y tomar proporciones fantásticas» (p. 155).

Un castello, simbolo di abbandono e degrado, luogo che *La sima* condivide con i racconti dal contenuto allegorico, quali *Parábola*, *Piedad postrera*, *El amo de la jaula*, *El reloj*, *La vida de los átomos*, *Nihil*, il cui *incipit* sintetizza, con un'aggettivazione fortemente connotata, l'atmosfera chiave di questi testi:

El paisaje es negro, desolado y estéril; un paisaje de pesadilla de noche calenturienta; el aire espeso, lleno de miasmas, vibra como un nervio dolorido. Por entre las sombras de la noche **se destaca sobre una colina la almenada fortaleza, llena de torreones sombríos**; por las ventanas ojivales salen torrentes de luz que van a reflejarse con resplandor sangriento en el agua turbia de los fosos. [...] Ante las ventanas llenas de luz del castillo, pasan sombras blancas con rapidez de sueños. Adentro en el palacio hay luz, animación, vida; afuera, tristeza, angustia, sufrimiento, una inmensa fatiga de vivir. Afuera la noche. (pp. 121-122)

Un analogo gioco di contrasti e contrapposizioni è presente nell'*incipit* di *El reloj*, breve pausa lirica in cui il tema del tempo viene

inquadrate in un altro modo ancora, con sensazioni che ricordano quelle de *L'horloge* di Baudelaire in *Le fleurs du mal*:

Hay en los dominios de la Fantasía, bellas comarcas en donde los árboles suspiran y los arroyos cristalinos se deslizan cantando por entre orillas esmaltadas de flores a perderse en el azul mar. Lejos de estas comarcas, muy lejos de ellas, hay una región terrible y misteriosa donde los árboles elevan al cielo sus descarnados brazos de espectro y en donde el silencio y la oscuridad proyectan sobre el alma rayos intensos de sombría desolación y muerte. **Y en lo más siniestro de esa región de sombra, hay un castillo, un castillo negro y grande, con torreones almenados**, con su galería ojival ya derruida y un foso lleno de aguas muertas y malsanas. Yo la conozco, conozco esa región terrible. Una noche, emborrachado por mis tristezas y por el alcohol, iba por el camino tambaleándome como un barco viejo, al compás de las notas de una vieja canción marinera. (p. 139)

L'esperienza passa attraverso ciò che i cinque sensi riescono a cogliere; la localizzazione spaziale si unisce alla dimensione temporale, in un breve racconto in cui un gigantesco orologio misura e scandisce il silenzio «con la energia de una amenaza» (p. 140). Anche in questi racconti, un castello, ambientazione simbolica che richiama il gotico: se in *La sima* è un luogo in rovina e in abbandono, in *Nihil* è lo scenario nel quale si svolge il dialogo tra *El viejo, Uno* e *El joven*, ovvero il confronto tra passato e presente dinanzi all'umanità; in *El reloj* è un cronotopo di cui fa esperienza una voce narrante, che si esprime felice, in pace e al sicuro perché lontana dai rumori umani.

Niente però è statico e definitivo: il cambiamento è dietro l'angolo; il racconto comunica dapprima lo stato d'animo del soggetto che ha trovato quiete, felicità, riposo, nel momento in cui si trova a registrare i battiti di un orologio, testimone silenzioso del passaggio delle ore tristi. Poi, in un'atmosfera avvolta in un silenzio di solitudine e di morte, la tristezza prevale e si alza l'implorazione affinché la natura, rappresentata dal canto solitario di un rospo, dal luccichio delle stelle, dal movimento del vento tra i rami degli alberi e dal fragore della

pioggia sul terreno, interrompa la sensazione angosciosa data dalla presenza oscura della morte.

È ancora una volta la presentazione del dualismo tra la vita e la morte visto, per esempio, in *Noche de médico*.

Non il silenzio, ma la stessa tristezza, amarezza e desolazione, scandite anche a livello sonoro con la ripetizione «Y la sombra vencía la luz» lungo tutto il racconto, sono centrali in *El amo de la jaula*, racconto spiritualista nel quale si dà voce alla «confusión extraña» (p. 113) insita nell'animo del giovane protagonista, colto negli ultimi istanti della sua vita. Nell'approssimarsi dell'ultimo respiro, nel sentire la presenza sempre più vicina della morte, la tristezza e il mistero prendono il sopravvento, la luce cede il suo spazio all'ombra:

Hubo un tiempo glorioso en que Él nos oía y las imágenes de las vírgenes y de los santos se nos aparecían en las grutas de la tierra y en las olas del mar; pero como es cierto que estamos en decadencia y que caminamos a la perdición, ya no nos atiende. Los hombres en su jaula han gemido, han rezado, han gritado tanto, que han vuelto sordo al amo, al amo de la jaula. Por eso no nos oye. (p. 115)

In questo andare e venire tra atmosfere spettrali e luoghi reali, sede dell'intreccio tra la vita e la morte e occasione per riflettere sul senso dell'esistenza, molti dei racconti presenti in *Vidas sombrías* sono legati gli uni agli altri dunque non soltanto a livello diegetico, ma anche e forse soprattutto grazie alle immagini che restituiscono.

Racconti cioè che diventano un quadro, una stampa, una fotografia: le pagine scritte acquistano uno spessore e una valenza iconografici e hanno una loro dimensione se letti come efrasi, immagini che sono sì manifestazione dell'animo umano, ma che le sole parole non sembrano in grado di esprimere. La comunicazione avviene perciò attraverso un filo sottile che cuce insieme descrizioni di scenari e di stati d'animo, bisogni, oltre che delle parole, del disegno.

Un caso particolarmente significativo da questo punto di vista è *Grito en el mar*, pubblicato per la prima volta nel 1894, poi riproposto nel 1898 e infine inserito nella raccolta del 1900.

Non vi è in esso alcun tipo di narrazione. La sola descrizione di una giornata di pioggia prende forma davanti ai nostri occhi attraverso colori ai quali sono associati sentimenti ed emozioni in continua trasformazione. Diventa un'esperienza con la quale il soggetto sente, non solo immagina, ad occhi aperti:

La mañana y la tarde se habían pasado lloviendo; como lagrimones que brotan de un corazón oprimido, caían las gruesas gotas de lluvia, brillando en el aire con reflejos de acero y haciendo saltar el agua de los charcos. Declinaba el día; las nubes grises que cerraban el cielo encontrábanse muy bajas, y leves neblinas empañaban el aire. (p. 203)

Il legame tra il paesaggio avvolto nella nebbia e l'animo umano viene esplicitato subito dopo: «un paisaje envuelto en la niebla tiene alguna semejanza con un alma sumida en la tristeza» (p. 203)⁴⁷. L'acqua, elemento naturale qui immortalato in una duplice veste data sia dal mare, con tutta la sua forza, sia dall'evanescenza della nebbia, appare come la protagonista di una cosmogonia elementare che racchiude gli opposti: la nascita e la morte, il principio e la fine. Parte di un universo incommensurabile, si presenta come la traduzione congiunta di uno spazio e di un tempo sovrumani:

la brisa húmeda y cargada de olores del mar salía de éste, como lento y prolongado suspiro de un monstruo que duerme; las olas estallaban en las peñas con gran estruendo y al retirarse

⁴⁷ Pochi anni più tardi Baroja dedicherà un intero libro alla nebbia, metafora di Londra, luogo di ambientazione del romanzo: è il secondo volume incluso nella trilogia *La raza*, dal titolo *La ciudad de la niebla*, pubblicato nel 1909, dopo *La dama errante*, del 1908. Entrambi i romanzi sono fortemente rappresentativi del discorso che stiamo proponendo in questa occasione: la protagonista di *La dama errante* è una giovane donna, autonoma, libera, il cui profilo prende forma nelle pagine del romanzo, altra manifestazione della sensibilità barojiana nei confronti delle figure femminili, e con la quale possiamo smentire l'ipotesi relativa alla sua misoginia. Il secondo romanzo è invece ambientato a Londra, città evanescente immersa nella nebbia, descritta con atmosfere prossime a quelle dei racconti di *Vidas sombrías* e che ritroveremo nella trilogia *Agonías de nuestro tiempo*, del 1926.

engendraban un sordo murmullo que parecía elevarse hasta el cielo. [...] Si la tierra fuera la cabeza de un dios, el mar debía ser su cerebro. (p. 204)

Luogo di sintesi e di congiunzione degli opposti, quindi:

El mar es como una reflexión del alma del hombre, su flujo es su alegría, su reflujó la tristeza; vencido por la civilización, protesta contra ella en los días de tempestad: grande como es, no tiene misericordia ni para los pequeños ni para los humildes; a todos los aplasta con sus furores... (p. 204)

Un panorama reale diventa uno scenario simbolico, che è possibile contemplare e dipingere solo varcando l'immaginaria soglia di una altrettanto immaginaria frontiera, al di là della quale comincia l'avventura, che è identica per tutti, a prescindere da rango e provenienza.

Anche qui, come in altri racconti già commentati, i luoghi sono oggetto di contemplazione che portano il soggetto osservante a formulare una visione mitica del mondo: il mare, nello specifico qui «el cantábrico» (p. 204), diventa perciò tema letterario in *Vidas sombrías*, raccolta che Baroja costruisce mostrando come sia possibile sfruttare al meglio le caratteristiche della *brevitas*, nella quale convergono narrazione e poesia, diegesi e lirica, in una rivoluzionaria proposta che sintetizzi etica ed estetica⁴⁸.

Da questo punto di vista, *Grito en el mar* è paradigmatico: la pagina scritta è infatti più che mai uno spazio da abitare e diventa un quadro. Sede della descrizione, occasione per recuperare un viaggio esemplare in un luogo che è un modello e un mito, nel quale i colori creano

⁴⁸ Ricordiamo che, negli anni in cui Baroja elabora le sue prime manifestazioni letterarie, lavora a stretto contatto, potremmo dire in simbiosi, con il fratello Ricardo, che invece dipinge: le due modalità espressive, a cui si dedicano i due fratelli, sono perciò oggetto di discussione e confronto nelle esperienze che entrambi stanno vivendo in questi ultimi anni del XIX e nei primi del XX secolo. Significativa per questo l'edizione del 1958 per Aguilar, corredata da 24 acqueforti dipinte proprio dal fratello Ricardo.

immagini ed evocano atmosfere che trovano nell'enunciazione il modo con il quale manifestare il malessere.

Il pensiero, che non è più razionale ma è semmai visionario, oscilla tra empirismo e irrazionalismo, indugia su ciò che viene percepito e cerca la verità solo in ciò che di volta in volta può toccare, annusare, assaggiare, ma soprattutto guardare e sentire. Il risultato è la presa di coscienza di una concezione frammentata, disarticolata, una frontiera che occorre oltrepassare per far sì che il pensiero diventi esperienza da condividere e comunicare: ponendosi nella prospettiva che ormai prescinda sia dall'idealismo sia dal positivismo, l'unità e la sistematicità del sapere lasciano il posto a modalità fluide e cangianti.

Nel comporre un racconto come *Grito en el mar*, Baroja si muove perciò su una linea creativa che, sfruttando oltre la norma le finalità creative (e critiche) della letteratura, celebra la scrittura che si fa immagine, disegna rappresentazioni eterogenee che nascono dal concreto mondo delle cose senza mai svanire nella sfera astratta delle idee.

Un modo per fare del mare non un semplice scenario ma un affollato teatro di fantasmi; la costruzione di una labile realtà in cui le più minuscole presenze non sono che indizi di assenze infinite; il principio produttivo di dimensioni sovra-razionali che dilatano lo spazio e moltiplicano il tempo:

esas olas que avanzan cautelosas, oscuras, pérfidas como el alma de la mujer, que se agitan luego y parecen erizarse de llamas, que van jadeantes, se retuercen, se fatigan, se detienen para tomar alientos y vuelan después frenéticas a estrellarse contra las rocas; esos círculos de espuma que giran con rapidez vertiginosa, que cambian de color y se hacen amarillentos, rojos y plateados, serán sólo montones de átomos movidos por el viento y refracciones de cloruro de sodio disuelto en el mar; pero parecen el ir y venir de las pasiones y la fluorescencia de las ideas en el cerebro de un ser grande. (p. 204)

Dinnanzi alla meraviglia del mare, l'immaginazione si mette a lavoro e abbandona il verosimile per contemplare il paesaggio che si materializza in forma inaspettata, come per effetto di una rivelazione che preannuncia un evento inatteso:

Entonces me pareció que abajo, muy abajo, entre aquellos remolinos turbios, veía una barca con la quilla al descubierto, las olas la lanzaban como un ariete contras las peñas, y al chocar, crujía como si se quejara dulcemente. (p. 205)

Ogni oggetto percepito viene messo in relazione a un altro nell'ambito di una comparazione significativa: l'immagine della barca interrompe la contemplazione statica, costituisce un ponte simbolico fra il dentro sofferente e il fuori vivace. Le abituali coordinate spazio-temporali affondano dunque in questo mare e in esso si annullano; il soggetto perde i consueti riferimenti e si sente in balia di ciò che percepisce:

Sentado en una roca y agarrado a otra con fuerza contemplaba las evoluciones del monstruo, miraba con los ojos muy abiertos, dichoso al verme libre de mis amargas ideas. El ala de la imbecilidad venía a acariciarme dulcemente mi espíritu. (p. 204)

La normalità scompare, le possibilità date dall'immaginazione diventano una miriade di relazioni ipotetiche e casuali: al centro del racconto, il soggetto che osserva fabbrica immagini incongruenti che tendono all'ubiquità e all'ucronia, nelle quali il mare è un territorio situato quasi fuori dal mondo, in prossimità dell'abisso di cui riesce a anticipare vari spazi e a condensare molti tempi, in linea con una idea di illimitata apertura. All'immagine della barca segue la descrizione di un rumore che sopraggiunge all'improvviso e che spezza l'apparente simbiosi finora narrata tra l'osservatore e la forza della natura:

De pronto, rasgó el aire un grito, quizá de un ave marina, para mí salido de una garganta humana; un grito largo, desesperado, estridente; aquella nota de dolor se perdió como un átomo de tristeza en la tristeza inmensa de la noche. El mar tomó un color de tinta; el viento murmuró con más fuerza; las olas siguieron mugiendo y mugiendo. (p. 205)

In mare tutto è possibile perché il tempo è sospeso e lo spazio non ha confini: luogo della libertà e della trasgressione, al pari della scrittura, grazie alla quale è possibile fissare, con l'ausilio dell'immaginazione, alcuni punti fermi con cui scandire le tappe di un eterodosso apprendistato stilistico e morale.

È questa una delle novità, forse la principale, rappresentata dai racconti di *Vidas sombrías*, e in particolare da *Grito en el mar*: la brevità e la concisione sono strumenti a servizio dell'ecriasi. Le immagini che il linguaggio ci restituisce indicano «la natura segnica e non materiale del rapporto esistente fra le parole e le cose, [che] viene non solo rinnegata in teoria, ma anche combattuta nella pratica» (Pittarello, 1991: 96). È un modo inedito e rivoluzionario di fare letteratura: Baroja, in linea con molti altri suoi contemporanei sia in Spagna sia all'estero, approfondisce e affronta la dimensione ontologica insita nell'atto della scrittura disegnando un luogo che, essendo al tempo stesso scenario ben conosciuto e immagine dell'animo umano, diventa un esercizio per abbozzare, modellare, perfezionare il pensiero attraverso le immagini.

Il grido che squarcia il silenzio viene udito, ma anche visualizzato, in una scena che richiama *L'urlo* di Munch, la cui litografia compare in *La Revue Blanche* nel 1894. Sono questi gli anni in cui l'immagine evidentemente verbalizza, come afferma Pittarello commentando un altro caso ancora, *El rastro* di Gómez de la Serna, scritto qualche anno dopo:

da componente occasionale e ineludibile di qualunque argomentazione, anche della più astratta, l'immagine diventa in questo caso fattore esclusivo e programmatico di una verbalizzazione che si ritrae dalle griglie della concettosità e che quindi tende a esprimersi in modo diffuso, indistinto, disorganizzato. Il linguaggio sembra così imboccare un cammino a ritroso, in una zona di incerta definizione che fa prevalere il continuo sul discreto, che fa perdere al soggetto cartesiano i confini della propria identità, la consapevolezza della propria coscienza, la differenza fra il sé e l'altro da sé. (Pittarello, 1991: 96)

In *Grito en el mar*, l'angoscia e la paura si insinuano, procedono e aprono squarci in questo soggetto che osserva ma soprattutto sente:

Me interné en el monte, pensando con espanto en las terribles aventuras de un cadáver, juguete del mar. La noche estaba templada; un silencio de reposo absoluto reinaba en la tierra; la luna comenzaba a salir entre nubarrones oscuros, que corrían atropelladamente por el cielo, y sus pálidos rayos iban plateando la niebla; el aire húmedo y perfumado por las emanaciones del campo, venía del bosque como si fuera el aliento poderoso de la montaña. En el fondo del valle se adivinaba la aldea envuelta en la bruma; a lo lejos, de la silueta oscura de un caserío, salía un rayo de luz como mirada rojiza de un ojo siniestro, que contemplaba parpadeando la noche. (p. 205)

Nella contemplazione del mare, è il grido a restare impresso nell'animo umano:

entre todos se destaca en el fondo gris de un día de niebla aquella nota aguda de dolor y vibra en mis oídos como el llamamiento desesperado de un moribundo; vibro, y la veo perderse como un átomo de tristeza, en la tristeza inmensa de la noche. (p. 205)

Non un canto, quindi, bensì un urlo di tristezza e disperazione, racchiuso nel fondo del cuore: così si chiude il racconto. Il soggetto, spaventato poiché non trova, nella scrittura, uno spazio salvifico con cui comunicare, affida alla voce e all'udito questa nota di dissidenza, questa testimonianza del dolore di vivere tanto densa quanto scoperta. L'urlo, tuttavia, non ha solo una dimensione uditiva: colori e luci ne restituiscono una visiva, grazie alla quale la paura viene forse circoscritta per riuscire così a raccontare «un átomo de tristeza» (p. 205) all'interno di quella «tristeza inmensa de la noche» (p. 205).

Gli strumenti dello scrittore, ovvero le parole, hanno colori e spessore, come in *Ángelus*, e come in *Las vocales de colores*, racconto pubblicato nel 1899 su *Revista Nueva*, che ricorda *Le vocali* di Rimbaud e che, data la sua brevità, riporto qui per intero:

Perdonad que os hable de mí mismo. Hace días me sucedió una cosa extraña. Estaba después de comer en mi cuarto, cuando me llamaron desde el gabinete en donde se encontraban mi madre, mi hermana, mi hermano y dos amigos, uno estudiante de medicina y el otro teniente de ingenieros, los cuales responderían de la veracidad del hecho que voy á referir. – Vamos á ver – me preguntó al entrar mi hermano de repente. – ¿A tí de qué color se te representa la letra A? – ¿Cómo de qué color? – Sí; ¿qué color te viene a la imaginación cuando se pronuncia A? – Pues así... una cosa clara..., algo blanco. – ¿Y la E? – Amarillo. – ¿Y la I? – Rojo. Cuando dije esto, y lo dije no sé por qué con verdadera seguridad, se miraron unos a otros con asombro. – ¿Y la U? – siguió preguntando mi hermano. – Azul... o violeta. – ¿Y la O? – Pardo... Oscuro... Una cosa así. – Pues los tres hermanos habéis asignado a cuatro vocales los mismos colores – dijo el estudiante asombrado. En la O tú has contestado pardo, tu hermana negro y tu hermano aceitunado. ¿Será una coincidencia casual? – Una sola no – replicó mi hermano. Descartando la O, en que nos hemos aproximado en el tono, hemos coincidido exactamente en cuatro letras; y admitiendo que sólo podíamos elegir entre los siete colores del espectro, más el negro y el blanco, teníamos nueve colores para cada letra; en cuatro letras, 36. Escojer los tres la misma combinación entre 36 posibles, supone algo más que una casualidad. La relación entre la vocal y el color, ¿existe? ¿Es para todos la misma? El asunto no es nuevo; pero no por eso es menos desconocido. ¿No podrían nuestros escritores y nuestros fisiólogos decirnos algo de lo que saben y de lo que piensan acerca de esto? (Baroja 1899: 79-80)

Esistono legami tra i colori e le vocali? Qual è il rapporto tra l'immagine e il testo? Sentiamo qui la voce dell'artista, a cui si aggiunge l'approccio scientifico che conta, misura, moltiplica.

Las vocales de colores, breve testo dai tratti modernisti ma non inserito in *Vidas sombrías*, è un altro modo ancora per ribadire che immagini e parole sono gli strumenti con i quali restituire la realtà secondo una essenza testuale diversificata, che il soggetto umano sintetizza in sé. «El asunto no es nuevo» (p. 80), si precisa nel racconto: Rimbaud ha alle spalle Baudelaire, a cui si affianca Baroja; le immagini associate ai colori si moltiplicano così in una rete, volendo, illimitata.

I racconti che Baroja compone in questa iniziale fase creativa concretizzano perciò quella «svolta visuale», o «iconica» (Purgar, 2014: 181) con la quale la pratica dell'osservare diventa un processo di conoscenza e di consapevolezza, nonché un percorso attraverso il quale lo sguardo si autoproclama come indipendente. Conseguenza di tutto ciò, l'indipendenza dell'immagine in quanto oggetto, entità autonoma che non riflette la realtà ma è essa stessa una realtà con una sua propria voce.

Gli esempi fin qui riportati, e che trovano in *Grito en el mar* la *climax* di questo procedimento, mostrano quanto il linguaggio, e la sua componente figurativa, venga in questi casi affrontato da Baroja spingendo al limite la sua dimensione metaforica e mostrandone la potenza figurativa.

Baroja ripropone qui Nietzsche che, in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (*Su verità e menzogna in senso extramurale*), del 1873, si sofferma sul linguaggio e sulla parola, sulla loro dimensione metaforica vista come anello di congiunzione tra oggetto e soggetto, momento risolutivo nella continua e affannosa ricerca umana della verità⁴⁹.

⁴⁹ Altro aspetto molto studiato, il legame tra l'ideologia di Baroja e il pensiero di Nietzsche, su cui l'autore stesso si è soffermato in più di un'occasione: in *Juventud, egolatría*, per esempio, precisa che la lettura delle opere di Nietzsche «me hicieron una gran efecto» (Baroja, 2017: 85) e che «está más en los libros de Nietzsche y en las novelas de Dostoiewski» (Baroja, 2017: 86). Nel saggio dedicato allo studio della presenza di Nietzsche in Spagna, Sobejano afferma che Baroja è solitamente ritenuto «el novelista español que más ampliamente incorpora en sus narraciones aspectos del pensamiento de Nietzsche» (Sobejano, 1967: 347) e che «ya tempranamente advierten algunos críticos esta circunstancia» (Sobejano, 1967: 347): Sobejano cita a questo proposito le opinioni di González Blanco, Giménez Caballero, insieme a quelle di molti altri, ma allo stesso tempo mette in guardia rispetto a una semplicistica filiazione dello scrittore basco nei confronti del filosofo tedesco. Sono tre gli articoli che Baroja dedica a Nietzsche negli anni qui presi in considerazione: nel numero del 15 febbraio del 1899 della *Revista Nueva* esce *Nietzsche y su filosofía*; a questo, seguirà *Nietzsche íntimo I*, nel numero del 9 settembre del 1901 de *El imparcial*, e *Nietzsche íntimo II* in quello del 7 ottobre dello stesso anno, sempre de *El imparcial*. *El éxito de Nietzsche* sarà invece pubblicato nel *Globo* nel 1902 e poi inserito in *El tablado de Arlequín*. A questi tre articoli si aggiungono i numerosi

Il problema riguarda ancora una volta il desiderio, o l'illusione, della conoscenza, della verità: quest'ultima non è che un'illusione, «un esercito di metafore, metonimie, antroporfismi» (Nietzsche, 2015: 35), strumenti di cui l'uomo si serve per giungere, appunto, alla conoscenza. Se la penna sagace e mordente di Nietzsche mette a nudo l'impossibilità umana di conoscere, e quindi di raggiungere la verità, la domanda è:

Che cosa sa propriamente l'uomo di sé? [...] Non gli tace la natura quasi tutto, anche riguardo al suo stesso corpo, per confinarlo e imprigionarlo in una orgogliosa e illusoria coscienza, lontano dal viluppo delle interiora, dal rapido flusso del sangue, dai nascosti brividi delle fibre? Essa ha gettato via la chiave: e guai all'inafausta curiosità di guardare dalla camera della coscienza attraverso una fessura all'esterno e nel basso e guai al presentimento che l'uomo poggi su ciò che è spietato, avido, insaziabile, omicida e stia sospeso in sogno, nella sua beata ignoranza, per così dire sul dorso di una tigre! Dov'è mai, in quale parte del mondo, sotto questa costellazione l'impulso alla verità? (Nietzsche, 2015: 21)

In questa articolata riflessione, subentra il riferimento al linguaggio: nell'impossibilità di spiegare da dove provenga l'impulso alla verità, questa viene definita come

una somma di relazioni umane, che sono state sublimite, tradotte, abbellite poeticamente e retoricamente, e che per lunga consuetudine sembrano a un popolo salde, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni, delle quali si è dimenticato che appunto non sono che illusioni, metafore, che si sono consumate e hanno perduto di forza, monete che hanno perduto la loro immagine e che quindi vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete. (Nietzsche, 2015: 35)

commenti affidati alla voce dei vari personaggi lungo tutto l'arco della sua produzione. Cfr. a questo proposito Abad Nebot, 1996; Elizalde, 1990; Orringer, 2008; Shaw, 1957; Sobejano, 1967.

Se dunque l'uomo è in grado di piegare a uno schema le metafore intuitive, cioè di risolvere un'immagine in un concetto, può allo stesso tempo inquadrare il concetto come un dado a otto facce, rovesciabile, residuo di una metafora, illusione di un'artistica trasposizione di uno stimolo nervoso in immagine. La capacità umana per eccellenza non sarebbe dunque la conoscenza, né la ricerca o l'acquisizione della verità, bensì quel suo genio costruttivo che lo porta a fabbricarsi concetti, che sono prima di tutto immagini. Afferma ancora Nietzsche:

solo se l'uomo si dimentica di sé come soggetto e anzi come soggetto *che crea artisticamente*, egli può vivere con tranquillità, con sicurezza e con coerenza. [...] In generale a me sembra che la giusta percezione – il che significherebbe l'espressione adeguata di un oggetto nel soggetto – sia un'assurdità contraddittoria: infatti tra due sfere assolutamente separate come tra soggetto e oggetto non c'è nessuna causalità, ma semmai una relazione estetica, ossia, secondo me, una trasposizione allusiva, una traduzione che tenta di fare il verso in un linguaggio del tutto estraneo. Ma a tale fine ci vorrebbe comunque una sfera intermedia e una forza intermedia in cui liberamente poetare e inventare. (Nietzsche, 2015: 38)

Nietzsche si rivela dunque il riferimento nel pensare a scienza e arte come due modi grazie ai quali il linguaggio costruisce ed esprime i concetti, ma anche nel considerare l'uomo d'azione nella duplice dimensione di uomo razionale e uomo intuitivo: ci sono state epoche, afferma Nietzsche, nelle quali queste due tipologie sono state l'una accanto all'altra, intenzionate a dominare la vita, l'una con accortezza, intelligenza e coerenza, l'altra nella forma dell'eroe traboccante di gioia. Apollineo e dionisiaco, ancora una volta:

L'uomo guidato da concetti e da astrazioni grazie a questi respinge solo l'infelicità senza però procurarsi la felicità dalle sue astrazioni, mentre egli mira il più possibile alla liberazione dal dolore, l'uomo intuitivo a sua volta stando nel cuore di una civiltà, dalle sue intuizioni ottiene non solo una protezione dal male, ma anche, in flusso continuo, rischiaramento, serenità, redenzione. Certo egli soffre più intensamente, quando soffre; anzi, egli soffre più di frequente, perché non accetta di imparare

dall'esperienza e sempre di nuovo cade nel medesimo tranello. Nel dolore egli è tanto irragionevole quanto nella felicità, giacché grida ad alta voce e non si dà pace. (Nietzsche, 2015: 39)

Non sono forse questi i tratti dei personaggi e delle vite qui raccolte intorno a una dimensione onirica, di ombra e di mistero? Non è questo il modo con cui porsi il problema della verità, della conoscenza, ma anche della rappresentazione artistica in tutta la sua complessità?

Sia con il racconto di situazioni drammatiche, sia con quello di casi più leggeri, soffermandosi su emozioni o riflettendo sulla natura umana e sui suoi misteri, in *Vidas sombrías* Baroja rappresenta la condizione umana, il suo essere nel mondo in quanto individuo e in quanto parte di una collettività, a cui non risparmia tuttavia critiche.

2. EN DEFENSA DEL ARTE, E NON SOLO

La via di uscita, o in ogni caso una possibilità, è fornita dall'arte. È un concetto che Baroja ha già chiaro nei suoi esordi, e che ripropone poi in alcuni dei suoi prologhi, così come nella riflessione degli anni '20, quando trova la sua fonte di ispirazione nel *Criticón*.

In un articolo che pubblica in *El ideal* il 27 marzo del 1894, dal titolo *En defensa del arte*⁵⁰, Baroja si esprime in merito all'arte, sottolineando l'importanza del talento individuale dell'artista ed entrando nel merito dei rapporti tra la realtà e la rappresentazione artistica: l'articolo si apre con la descrizione di una figura femminile, un modello preso dal quotidiano, che l'arte ha poi il potere di trasfigurare. Qual è dunque il compito dell'arte e, nello specifico, quello dell'artista?

Lo que no tengáis fe en el arte, medid en el original y en el cuadro la longitud de la nariz y de las cejas; quizá encontraréis que son idénticas, y sin embargo, con las mismas líneas, con las mismas proporciones, hay una desemejanza absoluta entre la

⁵⁰ L'articolo è inserito nel primo volume di *Hojas sueltas*: le citazioni fanno riferimento a questa edizione.

mujer viva y la que se destaca en el cuadro; ¿por qué? (Baroja, 1973: 206)

Fondamentale è la presenza dell'immaginazione, agente attivo nella mente dell'artista, che «vibra y tiembla cuando engendra, como llora y grita la mujer en el momento del parto: ley de naturaleza, que impone el dolor al ser que reproduce» (Baroja 1973: 206). La metafora del parto viene riproposta da Baroja in riferimento all'opera d'arte e alla natura della riproduzione, della nuova vita di cui l'arte stessa è portatrice e che nella realtà trova la sua fonte di ispirazione, i modelli e tutto quel materiale necessario alla sua realizzazione. Come in *Noche de médico*, è lo spunto dal quale partire per riflettere su una serie di dualismi, quali vita e morte, dolore e gioia, tristezza e felicità, riproposti poi in altra veste in vari racconti di *Vidas sombrías*. Esperienze sensibili e al tempo stesso misteriose, che condividono con quella artistica una componente che sembra portarci al di là o al di fuori del mondo esperibile e che costituisce tuttavia uno degli elementi essenziali della natura umana. Nell'articolo preso adesso in considerazione, Baroja mantiene ben distinta l'arte dalla natura per dare rilievo alla figura dell'artista, vero e proprio mediatore, e per dire la sua in merito:

No, no es que el arte suavice las asperezas de la realidad, porque la realidad no tiene asperezas; no es que armonice los tonos, porque están equilibrados en el natural; no es que le modifique a éste, porque éste es siempre selecto en el color y selecto en la forma. No es nada de eso. Si se mira a un objeto con una lente coloreada, en él se observa su color además de su forma; esa lente es el espíritu del artista. (Baroja, 1973: 206)

In un sistema perfetto, quello naturale, è dunque l'artista a restituire al mondo una sua immagine fatta di colori che dipendono dalla personalità di chi li rappresenta.

Ancora in *Figurines literarios*, pubblicato per la prima volta su *El País* nel 1899, poi in *El Motín* l'8 settembre del 1900 e infine inserito in *La intuición y el estilo*, l'arte è sempre al centro dell'attenzione, vista però qui distinguendo letteratura e pittura alla luce del termine *snob*.

Come sempre avviene in Baroja, il percorso è tutt'altro che banale e prende le mosse dalla considerazione dei tempi in cui l'artista vive e si forma:

Uno de los caracteres de nuestra época es la rápida digestión de los ideales. Hay en la atmósfera moral de este fin de siglo un fermento tan enérgico de descomposición, que las ideas, las utopías, las fórmulas metafísicas desaparecen y se digieren con una rapidez inverosímil. El arte pierde su rumbo, y desorientado como una brújula sin imantar, se mueve con una actividad loca, como el enfermo intranquilo busca y no encuentra una postura que le suministre el reposo. Hay un sinfín de tendencias y de corrientes artísticas. El arte y la literatura varían como la moda. Seguir la moda en el traje, es ser elegante; seguirla en literatura, es ser modernista. (Baroja, 1973: 79)

La riflessione riguarda adesso il modernismo: che cosa significa essere artista, e artista modernista, in un'epoca che sembra aver perso riferimenti e punti fermi?

El modernista, el adorador de lo nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola moda de adoptar, sino muchas en el mismo momento, y para seguirlas todas a un tiempo, ha aceptado una palabra, la voz inglesa *snob*, que le permite, en literatura por ejemplo, ser simbolista con Ibsen, socialista místico con Tolstoi, humilde con Maeterlinck, decadente con Wilde, luciferiano con Huysmans, irónico con Lavedad y egotista con Nietzsche. (Baroja, 1973: 79-80)

Un breve elenco di nomi autorevoli, modelli e maestri, su cui Baroja si sofferma assegnando a ciascuno una qualifica: Ruskin intransigente; Ibsen e Mallarmé entusiasti; Nietzsche forte; Tolstoj umile. L'articolo si chiude poi con una precisazione:

Respecto a los modernistas en pintura, a los que visten el último figurín en ese arte, hay que convenir en que son algo más modestos, más artistas y menos presumidos que los literatos. [...] De los *snobs* de literatura no quedan satisfechos mientras no

se les llame genios, lumbreras o cosas por el estilo. Son los más importantes *poseurs* de este mundo, el más insoportable de todos los mundos. (Baroja, 1973: 83)

Questa la provocatoria opinione di Baroja sui letterati modernisti della sua epoca: nel numero di *El Motín* nel quale viene pubblicato, altri sono gli interventi di natura polemica e sarcastica, quali *Una cosa es predicar*, di José Cintora; *La piadosa Inquisición* di Bernardo Barreiro; *Minuta*, di Giner de los Ríos; *¿Qué es el modernismo?*, di Pedro González Blanco.

Altro punto di vista significativo è quello espresso nell'articolo *Galdós vidente*, pubblicato il 31 gennaio 1901 in *El País*. Anche in questo caso, il riferimento alla generazione dell'epoca avviene attraverso la caratterizzazione di «una ansia inconsciente, un ideal sin forma, algo vago, indeterminado que solicita nuestra voluntad sin rumbo fijo» (Baroja, 1973: 105): in questa nebulosa nella quale si stenta a trovare una strada, il nome di Galdós, all'indomani della prima di *Electra*, spicca poiché «hoy en Galdós nuestras afirmaciones han tomado conciencia, mañana quizás adquieran en otro voluntad» (Baroja, 1973: 105). L'elaborazione dell'opera da parte di Galdós, la sua rappresentazione a teatro il 30 gennaio del 1901, lo scandalo che ne seguì, le recensioni pubblicate nella stampa nei giorni seguenti sono una pagina di storia della letteratura che ben conosciamo: sappiamo che Galdós stesso si riferisce all'opera affermando che

En *Electra* puede decirse que he condensado la obra de toda mi vida, mi amor a la verdad, mi lucha constante contra la superstición y el fanatismo, y la necesidad de que olvidando nuestro desgraciado país las rutinas, convencionalismos y mentiras, que nos deshonran y envilecen ante el mundo civilizado, pueda realizarse la transformación de una España nueva que, apoyada en la ciencia y la justicia, pueda resistir las violencias de la fuerza bruta y las sugerencias insidiosas y malvadas sobre las conciencias. (Pérez Galdós, 1901: 5)

Sappiamo anche che i giovani scrittori attivi in questi primi anni del nuovo secolo, indicati – più o meno con il loro consenso – come gli esponenti della generazione del '98, sono tra il pubblico a teatro e

sostengono l'opera in tutto e per tutto, con recensioni, commenti, critiche positive. Se in altre occasioni Baroja prenderà le distanze da Galdós, rifiutando di riconoscere nelle sue opere un modello e una fonte di ispirazione, negando e smentendo il legame tra i suoi testi e quelli dello scrittore canario, in *Galdós vidente* esprime invece la sua totale ammirazione, calata in questa circostanza precisa, con parole che provengono da un passato recentissimo, nelle quali riconosciamo lo spiccato anticlericalismo, per esempio, di Clarín, e che si ripresenteranno poi nella storia della letteratura spagnola nei decenni a venire, nella penna, per esempio, di un'altra voce "scomoda" quale quella di Max Aub:

La obra de Galdós en un país como el nuestro, que no es más que un feudo del papa, en donde el catolicismo absurdamente dogmático ha devorado todo, arte y ciencia, filosofía y moral; **en un país borrado del mapa**, porque el hecho histórico de España casi no existe ya; en un país que si tuviera que calificarse con exactitud habría de llamársele estado pontificio, la obra de Galdós es una esperanza de purificación, es la visión vaga de la "Jerusalén nueva" que aparece envuelta en nubes. El Galdós de hoy, el *Galdós vidente*, adquiere ante nosotros, ante la juventud que busca su ideal y no lo encuentra, un compromiso grave, una terrible responsabilidad, no impunemente se puede ser la conciencia de una multitud. Y mientras tanto, aplaudamos a *Electra*, que rompe las trabas que la aprisionan en su medio social, y como ella rompamos nosotros los dogmas en mil pedazos para fundirnos en el crisol de nuestro corazón, en el crisol de la vida, del amor, de la luz... (Baroja, 1973: 106)⁵¹

Il profilo dell'intellettuale che si delinea leggendo queste pagine è quello di uno scrittore *comprometido*, lontano da quel pessimismo totalizzante, dal nichilismo che invece la critica gli ha attribuito, limitandosi in particolare a leggere solo alcune delle sue opere. Scopriamo piuttosto una figura che, sensibile alle problematiche del

⁵¹ Cfr. il celebre passo del racconto di Max Aub *El remate*: «Ya no somos nadie, ni nadie sabe quiénes fuimos. [...] **Nos han borrado del mapa**» (Aub, 1994: 466). Il grassetto è mio.

suo paese e del suo tempo, in stretto contatto con le altre voci altrettanto attive nel panorama culturale del momento, espone contenuti critici con cui denuncia i limiti e allo stesso tempo invita alla rinascita, facendo leva sì su un individualismo e un egotismo che hanno le loro radici in alcuni filosofi di cui Baroja è stato senza dubbio un estimatore.

È un modo di fare critica, quello che leggiamo in queste pagine, schierato e militante: quel che l'autore propone, in questo come in altri articoli della stessa epoca, è la trasformazione della sua privata esperienza di lettura in una qualche energia conoscitiva, capace di arricchire o modificare la precedente e comune nozione di oggetto letterario, o di cultura.

Ancora in *Los lunes de El Imparcial*, nel maggio del 1903, Baroja pubblica il *Prólogo* scritto per *Valle de lágrimas* di Rafael Leyda: altro momento di riflessione metaletteraria prossimo, nei contenuti, a quanto stiamo commentando. Apprezzando la sincerità riscontrabile nel testo recensito, sottolinea la capacità di osservazione dell'autore, che ha «escrito lo que ha visto y lo que ha vivido; ha rellenado con la imaginación lo que creyó faltaba en la realidad» (Baroja, 1973: 297).

Seguono così nuove considerazioni sull'arte e sulle sue caratteristiche e funzioni:

El arte tiene valor en tanto que influye en la vida; si no produjera risa, ni llanto, ni placer, ni dolor; si no agitara la voluntad con sacudimientos bruscos, sería sólo un juego pueril, una cosa fría, intelectual. El artista encastillado en un arte intelectual, de solitario, es como el egoísta que corta los cables que le unen a la vida de los demás para no preocuparse de los dolores y de las desdichas ajenos. [...] El escritor es un producto mixto de una porción de factores; de éstos, unos son puramente individuales y pueden estar manifestados ya en potencia; otros, dependen del medio social; pero a pesar de esto, son tan imprescindibles como los primeros. El arte es largo, según la frase de Sócrates; el camino es también largo y tortuoso; ¿quién puede saber quién se extraviará y quién llegará al término deseado? (Baroja, 1973: 297-298)

Ecco dunque la complessità della riflessione estetica barojiana, che matura in poco tempo in questi primi anni di attività letteraria: da una prima considerazione dell'arte come miracolo e come mistero, rappresentazione della natura di per sé perfetta in cui l'artista può agire grazie all'immaginazione, il discorso si allarga per abbracciare una modalità condivisa, collettiva, e quindi per forza di cose sociale, fino ad arrivare a porre quei quesiti che sono al centro del dibattito del tempo, espressi in un altro articolo, *Estilo modernista*, pubblicato in *Los lunes de El Imparcial* il 24 agosto del 1903⁵²:

Lo difícil es esto, llegar a descubrir el Yo, parir la personalidad grande o pequeña de ruiseñor o de búho, de águila o de insecto cuando se tiene. El estilo debe ser expresión, espontánea o rebuscada eso es lo de menos, pero expresión fiel de la forma individual de sentir y pensar. (Baroja, 1951: 845)

Il suo orizzonte è dunque quello della valutazione, della polemica, dell'intervento su idee e valori. In questa sede esprime la sua adesione formale al modernismo, che «se configuró en los medios intelectuales como un grupo militante, con un código implícito de oposiciones dualistas» (Aróstegui, 1991: 22). È un breve articolo nel quale Baroja espone qualche considerazione sull'arte e, soprattutto, sullo stile con il quale esprimersi:

Hay gente que cree de buena fe que un modernista debe tener una aberración sexual, el pelo largo, la corbata grande, el sombrero ancho y ha de hablar con voz atiplada. La tontería les sea leve a todos estos señores. No ven que estos a quienes llaman modernistas, si admiran algo es lo fuerte, lo grande, lo anárquico. En arte Dickens, Ibsen, Dostoievski, Nietzsche, Rodin... todos los rebeldes. (Baroja, 1951: 846)

Siamo già in presenza dello scrittore che, da un lato, ha bisogno di giustificare la sua scrittura, dall'altro si inserisce entro i binari della

⁵² Inserito nel volume VIII delle *Obras completas* per Biblioteca Nueva sotto la voce *Otros ensayos* (845-847).

letteratura come forma d'arte e ne afferma con decisione la componente individualistica e soggettiva:

El arte socialmente siempre será rebelde, porque siempre será individual, personalísimo. El arte, en su sentido de aspiración, no puede tener reglamentación ninguna. [...] Ante una época tenía su estilo; en arquitectura era gótica, plateresca, greco-latina, borrominesca; en filosofía, panteísta, mística, atea. Hoy cada individuo es una época. Häeckel dice que la oniogenia – desarrollo del individuo – es la recapitulación de la filogenia – desarrollo de la especie. [...] Cada individuo es una época y aun varias épocas reunidas. (Baroja, 1951: 846)

Impostando la questione di ciò che è o non è un *estilo modernista*, Baroja si difende e indica la strada che ha deciso di intraprendere, inserendosi nel dibattito del tempo con una punta di ironia:

Un amigo, que está convencido de que yo no sé una palabra de gramática, en lo cual no deja de estar en lo cierto, me pregunta la opinión que tengo yo del estilo nuevo en literatura. ¿Se debe escribir como se habla, o de una manera más elegante? ¿Se deben emplear párrafos largos o párrafos cortos? [...] Yo creo que se debe escribir como se siente. [...] La imitación mezquina, la ocultación metódica de los defectos, el aparentar precisamente lo que no se tiene nace de una falta de orgullo. Hay que afirmar dentro de uno mismo con soberbia el defecto y la cualidad. (Baroja, 1951: 846)

Nel riflettere su come si debba scrivere, su cosa sia lo stile e quale la forma migliore, sono l'io e la personalità individuale a dover trovare una strada espressiva a prescindere da qualsiasi legge o regola:

Para mí lo primero y lo más importante es que el escritor escriba con espontaneidad, con personalidad, libremente y sin prejuicios gramaticales ni de ninguna clase. El escritor debe echar mano, si lo necesita, de todo, de neologismos, de palabras bárbaras, de voces de germanía y de caló, de giros extranjeros. Este será el escritor moderno, y si sabe emplear todos esos recursos bien, tendrá estilo, será escritor y artista. Esa perfección fría y académica, que se puede obtener con más

facilidad de lo que algunos suponen, por el estudio, no de la íntima personalidad, sino del lenguaje ya constituido y considerado como cosa muerta; esa perfección, que para la mayoría constituye el estilo, es precisamente la carencia de él [...], es lo que indica la absoluta falta de una individualidad poderosa, que es la única que puede producir materia artística. (Baroja, 1951: 846)

In *Estilo modernista* già troviamo perciò la formalizzazione della poetica barojiana, su cui l'autore continuerà a riflettere più avanti dando la parola a suoi *alter ego* nei prologhi di alcuni dei suoi romanzi o nei saggi, così come ad alcuni dei suoi personaggi, su cui mi soffermerò più avanti: il giovane autore ha alle spalle la lettura e la personale rielaborazione di quell'individualismo ed egotismo, le cui radici sono da individuare sicuramente in Nietzsche, ma che condivide con l'atmosfera e con i contenuti del primo Novecento.

E se l'interesse è molto alto nei confronti dell'arte, il commento riguarda direttamente anche il romanzo come forma artistica, su cui Baroja si sofferma nel breve articolo *La novela*, incluso in *El tablado de Arlequín*, vent'anni prima del celebre *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* del '25:

Yo no creo que la novela sea en literatura una forma definitiva. Es muy posible, es hasta probable, que varíe, que evolucione y que cambie radicalmente. Ahora, el Arte, no considerado como un conjunto de reglas, sino como una aspiración hacia el ideal, será eterno. (Baroja, 1972: 100)

Riprenderò più avanti queste dichiarazioni. Al di là della tecnica, ci sono una serie di caratteri che Baroja già ammira e individua in almeno uno dei suoi contemporanei: li troviamo armonicamente narrati nell'articolo *Silverio Lanza*, raccolto in *El tablado de Arlequín*, in cui dipinge un ritratto affettuoso e appassionato dello scrittore, a cui riconosce il merito di suscitare in lui «asombro» e «admiración» grazie a una serie di caratteristiche:

Hay en Getafe un hombre misterioso que vive en una casita baja de la calle de Olivares. A primera vista este hombre

no tiene nada de extraordinario; es de mediana estatura, fornido, ancho de hombros; parece un buen burgués que, cansado de la vida ciudadana, se ha retirado a una aldea. Pero hablad con él e inmediatamente quedaréis sorprendidos, llenos de asombro, mareados. Experimentaréis al oírle la sensación de lo extraña. (Baroja, 1972: 104)

Oltre dunque la teoria, le idee, i principi e la tecnica, Baroja si serve della figura dello scrittore, cui rende omaggio, per far toccare con mano al suo pubblico, direttamente chiamato in causa con il pronome di seconda persona plurale – modalità presente in molti dei suoi testi – cosa sia la letteratura, e di conseguenza l'arte:

Los ojos de este hombre brillan con una luz fosforescente; su conversación es una serie de saltos, de cabriolas, de ideas que aparecen y desaparecen, tan pronto cómicas como profundas. Este hombre, el ingenio más frenético y más desarreglado de nuestra época, en literatura se llama *Silverio Lanza*; en la vida, don Juan Batista Amorós. (Baroja, 1972: 104)

Una serie di requisiti viene qui elencata descrivendo una figura in carne ed ossa. Merita chiedersi a questo punto che cosa rappresenta Silverio Lanza per il giovane Baroja:

Y este hombre, ¿qué es? ¿Es un literato? ¿Es un filósofo? Sobre todo, y por encima de todo, es un pensador de una originalidad violenta, de una independencia huraña y salvaje. Es el más anarquista de todos los escritores españoles contemporáneos. [...] La filosofía de Lanza es una forma pintoresca de un nihilismo trascendental. (Baroja, 1972: 105)

Originalità, anarchismo, nichilismo sono alcune delle parole-chiave di questi anni. L'opera di Silverio Lanza è tuttavia per lo più ignorata, o comunque poco apprezzata dal pubblico: «¿Cómo se explica el alejamiento del público de un escritor tan original y tan fecundo como *Lanza*?» (Baroja, 1972: 105).

La responsabilità, afferma Baroja, va cercata nelle condizioni del pubblico spagnolo e nello stato in cui versa la cultura del paese, con un accento critico che lo porta a menzionare altre situazioni simili o

prossime e a chiudere poi l'articolo – in modo provocatorio forse – con una nota di ottimismo:

Es cuestión de densidades. El público español ahora, y más cuando apareció *Lanza*, era un publiquito para folletines de *La correspondencia*, para el *Madrid Cómico* y la *Gran Vía*; *Silverio* era denso para sobrenadar en este mar de ñonería: su barca tenía demasiado lastre y se fue al fondo. ¿Cuándo saldrá a flote? [...] Los dos, *Lanza* y *Ganivet*, no han conocido aún los favores de la crítica ni del público; pero una reacción va iniciándose en la juventud presente, que hará que estos grandes desconocidos sean al fin los triunfadores. (Baroja, 1972: 105-106)

3. L'OMBRA

In date comprese tra il 26 dicembre del 1893 e gli ultimi mesi del 1900, Baroja compie dunque le sue prime esperienze di scrittura, cui poi darà la forma di libro, attuando una acuta selezione, confezionando un'opera con la quale intende segnare il suo esordio come scrittore, ma non solo: in essa vengono in parte superati i presupposti del realismo ottocentesco, che sa comunque sapientemente utilizzare per osservare la realtà e riproporla al lettore sotto una nuova veste, fatta di luci e ombre, colori e sfumature, suoni e silenzi tipici della poetica modernista, alla quale dà un contributo originale mettendo al centro la soggettività e la sua personalità artistica, raccontando e disegnando contemporaneamente. Caratteri presenti certamente sia nei racconti, sia nei romanzi, o in altri articoli. D'accordo con Inman Fox

la mayor parte de las críticas sobre la obra de Baroja ha querido ver sus innovaciones novelísticas en términos o bien de una evolución de la novela debida a ciertas tendencias estéticas como el naturalismo decadente y el impresionismo, o bien de las influencias en él de ciertos autores franceses e ingleses sobre todo de novelas por entregas o folletines y de la tradición picaresca. (Inman Fox, 1989: 29)

Occorre tuttavia inquadrare queste prime esperienze in un'ottica più ampia per capire il tipo di legame tra vita e letteratura che Baroja imposta, con un atteggiamento europeista che supera il sistema di valori su cui si basava il romanzo realista ottocentesco, non solo spagnolo, e che deve però ancora trovare una sua maturazione: «por eso, las primeras novelas de Baroja reflejan no sólo su propia lucha por encontrar su sitio en la sociedad, sino también la misma crisis de aquella clase media española que temía no sobrevivir la industrialización del país» (Inman Fox, 1989: 29). Se la relazione tra l'individuo e la società diventa rappresentativa di quella tra storia e arte, lo scrittore sceglie di concentrarsi sull'ambiente, osservato e studiato con occhio clinico, e sensibile.

In quei fervidi anni a cavallo tra i due secoli, Baroja si sta perciò formando nel seno della mentalità primonovecentesca: in tal senso non è forse peregrino ricordare, leggendo con questa ottica *Vidas sombrías*, che pochi anni dopo, nel 1914, Joyce pubblicherà la sua raccolta di racconti, *Dubliners*.

Con Baroja, la migliore intelligenza spagnola pensa sé stessa protagonista di un'avventura ideologico-letteraria a favore dello svecchiamento e dell'europeizzazione della Spagna. Sono anni di un appassionato impegno civile e di un intenso apprendistato creativo e filosofico sulla scia di Montaigne, Schopenhauer e Nietzsche⁵³, il cui pensiero influenza la produzione narrativa, ma non solo quella, del giovane scrittore.

Il risultato non può che essere un testo che intende porre una serie di quesiti: l'interrogazione e l'indagine sul sé e sulla scrittura, sulla natura umana e su quella artistica, sulla legittimità della letteratura, sulle sue finalità e possibilità. In *Vidas sombrías*, così come nelle raccolte di racconti che pubblica successivamente, Baroja affronta ed esprime queste domande in una costruzione testuale fluttuante e ambivalente, depositaria di una verità, o di una mezza verità – e quindi di un mezzo errore – in cui realtà e finzione sono inestricabilmente confuse grazie alla mediazione dell'immaginazione. Le inquietudini della modernità vengono espresse in tutt'altro modo rispetto a quanto avvenuto fino a

⁵³ Significativo da questo punto di vista il volume curato da Martín Morán e Mazzocchi (2000).

questo momento, sebbene prendendo sempre spunto dalla realtà: il testo si mostrerà infatti conforme a una coerenza e a una verosimiglianza da intendere non più in senso referenziale, quanto relativa a un repertorio culturale, esistenziale, simbolico e mitico che, sempre all'insegna della coerenza e della verosimiglianza, costituisce il nucleo stesso della creazione letteraria.

Un filo conduttore lega queste esperienze di scrittura, caratterizzate dalla *brevitas* e dalla concentrazione, alle coeve manifestazioni narrative di altro tipo: «al leer las novelas de la primera época de Baroja es imposible no advertir que entre ellas y los cuentos se establecen ciertas relaciones de contenido» (García de Juan, 1997:129), afferma García de Juan mettendo in relazione *Marichu, El trasgo, La mujer de luto* e altri racconti con *Mala hierba, Zalacaín el aventurero, El árbol de la ciencia* o *Las inquietudes de Shanti Andía*.

Non solo: ricordiamo che nel *Prólogo casi doctrinal* del '25 Baroja si soffermerà proprio sul rapporto tra «Lo lírico y la novela» precisando che

para mí la principal razón de la posible convivencia de lo lírico en la vida cotidiana, es su brevedad, es decir, su tamaño. Una poesía de Verlaine se puede recitar en un café. También una romanza se canta en la calle, pero no puede cantarse toda una ópera. (Baroja, 1999: 43)

Nel '25 Baroja, autore maturo, sta difendendo la sua tesi sul romanzo, e la figura del romanziere. Le forme brevi composte negli ultimi anni del XIX secolo sono invece il frutto della sperimentazione e della riflessione: la frontiera tra referenziale e designativo attraversa infatti l'intero testo narrativo, in cui si muovono personaggi indecisi, incerti, in bilico tra il sogno e la realtà, con i quali il lettore può identificarsi o da cui può prendere le distanze.

Anche la lettura diventa così un atto dinamico per scoprire il resto: a tale proposito, dando rilievo a quel fondo oscuro insito nella realtà, a quell'ombra latente e sempre presente, l'autore potrà trasmettere al suo lettore l'imponderabile della natura umana, difficile ma non impossibile da conoscere e scoprire.

Alla luce di tutto ciò, in un momento fondamentale della formazione e della vocazione di Baroja a cavallo tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, la sua proposta letteraria si concretizza intorno all'idea di ombra, intesa in modo diverso rispetto a quanto è stato segnalato fino a questo momento dai critici che se ne sono occupati⁵⁴, e che hanno sottolineato il carattere oscuro ed *ensimismado* della scrittura barojiana.

È l'ombra che compare in *Médium*:

Sobre la cabeza de Ángeles se veía una sombra blanca de mujer de facciones parecidas a las suyas. En la segunda prueba se veía la misma sombra; pero en distinta actitud, inclinándose sobre Ángeles, como hablándole al oído. (p. 58)

In questo caso, una presenza evanescente, che mette in comunicazione questo mondo con un al di là misterioso: il regno dell'ombra minaccia quello della luce.

In *La sombra*, come abbiamo visto, è una presenza positiva e luminosa: è questa l'unica occasione in cui ha questa valenza. Nelle pagine di altri racconti è invece l'ombra della notte che scende ad avvolgere l'umanità e la natura (*El carbonero*, *Nihil*), oppure un'intera regione (*El reloj*); più frequentemente una presenza oppressiva, come in *El amo de la jaula*, *Lo desconocido*, o *De la fiebre*: «en la oscuridad había una sombra, y la sombra era de un hombre, y la sombra era más negra que la oscuridad misma» (p. 180).

C'è però anche un altro racconto da affiancare a questi sopra menzionati, scritto negli stessi anni ma non incluso in *Vidas sombrías*: si tratta di *Monólogos*, che esce in una prima versione in *La Justicia* il 4 gennaio del 1894 e viene pubblicato poi in *La voz de Guipúzcoa* a due anni di distanza. Baroja non lo include in *Vidas sombrías*, nonostante gli evidenti punti di contatto a livello tematico, stilistico e lessicale:

Adiós esperanza de existencia ultraterrenal. La única felicidad es entrar en la *nirvana*, soñada por Buda, **aniquilarse** completamente, descomponerse en millares de **átomos**, **correr**

⁵⁴ Cfr. a tale proposito Arregui Zamorano, 1996; García de Juan, 1997; Lazcano, 2006.

por la onda en el océano, gemir con el viento, perderse en la azul alborada del pasado, y fundir el espíritu al morir, en un santo beso con la Naturaleza madre, con la sustancia única, eterna e infinita. (Baroja, 1973: 233)⁵⁵

Ancora una volta il mare e gli altri elementi della natura, qui evocata nella sua dimensione materna. E in questa visione ultraterrena, l'animo umano è rappresentato da un'ombra, che racchiude simbolicamente la tristezza, le zone oscure e i labirinti⁵⁶.

Ma l'ombra può anche portarci a pensare ad altro: in modo non troppo distante dalle tendenze tipiche del tempo, l'ombra rimanda a una linea dell'essere su cui si esprime, più o meno negli stessi anni, Pirandello in Italia in *Personaggi*⁵⁷, riferendosi alla sua idea di una continua osmosi tra la vita reale e quei «minuscoli mondi artificiali» (Pirandello, 1990: 13) nei quali vivono i suoi personaggi, «ombre vane» (Pirandello, 1990: 13) continuamente tentate di scavalcare, afferma Stara, «la soglia del loro 'mondaccio di carta' per entrare, a spese dello scrittore, nell'esistenza reale» (Stara, 2004: 218), proprio come farà Augusto Pérez nel celebre romanzo di Unamuno⁵⁸. L'ombra si colloca cioè sul limite, sulla frontiera di quell'idea de «lo indeterminado» a cui si riferiva Azorín commentando *Vidas sombrías*: afferma Londero che, primeggiando «il non-finito, esplicandosi nella misura bozzettistica,

⁵⁵ Il grassetto è mio.

⁵⁶ A detta di Lazcano, il mondo di Baroja sembra essere addirittura anteriore all'avvento dell'elettricità, per cui l'assenza di luce nelle sue opere risponde a una scelta cosciente, dettata da una concezione del romanzo che si rifa ad autori quali Galdós, Dickens o Dostoevskij, come di un qualcosa che debba rimanere avvolto nella penombra, nella nebbia, nella vaghezza di quei chiaroscuri che gli consentono di non svelare mai tutto d'un tratto il mistero dei suoi personaggi: «Quizá Baroja sabia que al encender la luz desaparecería todo su hermoso mundo de colores difuminados» (Lazcano, 2006: 4).

⁵⁷ Pubblicata su "Il ventesimo" di Genova il 30 maggio del 1906, poi inclusa in *Dalle novelle al teatro* (Milano, 1990).

⁵⁸ È l'esperienza del protagonista di *Niebla*, romanzo di Unamuno del 1914. La bibliografia è naturalmente ampissima. Ricordiamo qui lo studio di Tanganelli in relazione all'inquadramento della crisi, e della relativa produzione dell'autore: cfr. Tanganelli, 2003 e 2018.

ellittica e incompiuta del narrare» (Londero, 2017: 29), Baroja ci fa toccare con mano, quasi paradossalmente, la smaterializzazione narrativa, l'evanescenza dei limiti tra finzione e realtà, l'indeterminatezza dei significati in generi ibridi, messi «in pratica senza posa, restii a ogni incasellamento» (Londero, 2017: 31). Linee di resistenza tra il senso e il non senso, misteri ed evanescenze che provengono da quel lato notturno del mondo che, nelle *Vidas sombrías* raccontate da Baroja nel 1900, si concretizzano in pagine dalla natura ibrida e figurata, e che al tempo stesso raccontano e disegnano.

LE SOGLIE DELLA FINZIONE

Se chiudiamo gli occhi e pensiamo al romanzo, possiamo vederlo come una creazione che in un certo senso rispecchia la vita, benché naturalmente attraverso innumerevoli semplificazioni e distorsioni. Ad ogni modo, è una struttura che imprime una forma sull'occhio della mente, ora composta da pezzi squadrati, ora in forma di pagoda, ora con l'aggiunta di ali e porticati, ora solidamente compatta e soverchiata da cupole come quelle della Cattedrale di Santa Sofia a Costantinopoli.

(V. Woolf, 2005: 85)

Dai primi del Novecento è il momento dunque di passare agli anni '20, quando Baroja recupera l'iniziale esperienza sperimentale di *Vidas sombrías* per riproporre personaggi che sono, come molti dei protagonisti dei suoi racconti, dei viaggiatori, il cui sguardo comunica un'idea del mondo e dell'esistenza con nuove modalità, frutto ancora di una continua riflessione metaletteraria.

Il 1925 è senza alcun dubbio una data fondamentale nella sua produzione: in questo «año de encrucijada» (Flores Arroyuelo, 1999: 27) pubblica *La nave de los locos*, quindicesimo libro della serie dedicata alla figura di un suo lontano parente, don Eugenio de Aviraneta, dal titolo *Memorias de un hombre de acción*, inaugurate nel 1913 con *El aprendiz de un conspirador*⁵⁹. Come è noto, il romanzo è preceduto dal

⁵⁹ Molti gli studi dedicati al ciclo da svariati punti di vista: in quanto romanzo storico; in relazione agli *Episodios nacionales* galdosiani; ancora una volta studiandone le tecniche narrative, la struttura, la prospettiva, la concezione della storia, solo per ricordarne alcuni. Cfr. in particolare Collins, 1985; de Nora, 1963; Flores Arroyuelo, 1973; Gowland, 1996; Longhurst, 1974 e 1998. Per maggiori informazioni si rimanda alla bibliografia che chiude il volume.

celebre *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*⁶⁰, nel quale, durante un immaginario dialogo fra tre amici scrittori, Baroja espone la sua teoria sul romanzo come genere.

Rispetto agli esordi, è questa, decisamente, un'altra fase della sua vita: con il *Prólogo* Baroja esce allo scoperto e rompe gli indugi, forte della sua lunga esperienza e della sua reputazione come romanziere, nonché del successo di pubblico e di critica che ormai riscuote da anni. Può infatti adesso ribattere, con toni anche polemici, alle critiche che gli aveva mosso Ortega y Gasset in *Ideas sobre la novela*, saggio pubblicato dal filosofo nello stesso anno, ma ultima "puntata" di un dibattito che ha per protagonisti i due intellettuali, e che viene da lontano.

È una pagina della storia, e della teoria, del romanzo in Spagna già nota e approfondita, su cui la critica si è ampiamente espressa⁶¹ e che occorre tuttavia riprendere qui in altro modo. Meno attenzioni ha infatti ricevuto il romanzo che con quel prologo si apre, *La nave de los locos*, parte di un ciclo di romanzi storici ma, allo stesso tempo, allegoria di una visione del mondo e della Spagna del tempo che prenderò in considerazione nel prossimo capitolo.

Questa data, il 1925, divide in due parti, anche simbolicamente, il decennio e permette di studiare il contributo barojiano – maturo e consapevole – al genere romanzo, terreno di forte sperimentazione in questo inizio secolo in tutta Europa, nonché oggetto di dibattito e discussione: sono gli anni, lo ribadisco, della pienezza artistica dell'autore, quando teoria e pratica non sono più pensate separatamente, come nei suoi esordi, ma sintetizzate in una proposta originale, che si serve di tradizioni note e apprezzate dal pubblico, per intraprendere un nuovo percorso.

Sono visibili le costanti della scrittura barojiana: non ci sono o, se ci sono, lo sono in misura minima, varianti della struttura; la sintagmatica del racconto è ormai consolidata, sicura, pressoché inalterata. Eppure, temi ricorrenti, personaggi che passano da un testo

⁶⁰ Citiamo il testo dall'edizione a cura di Flores Arroyuelo per Cátedra, 1999. Da adesso il *Prólogo* sarà indicato come PcD.

⁶¹ Cfr. a questo proposito, tra gli altri, Iglesias, 1963; Lanz, 2007; Shaw, 1957; Vaz de Soto, 2007; Ynduráin, 1969.

a un altro, o che presentano tratti simili, descrizioni e dialoghi diventano strumenti con cui lavorare sulla superficie dell'opera per arrivare a toccare altri livelli testuali, nei quali stabilire un confronto serrato con i maestri del genere: Dostoievskij, Tolstoj, Dickens, Stendhal, James, Conrad, Pirandello e molti altri ancora, menzionati esplicitamente o implicitamente presenti nella finzione.

La riflessione di Baroja sul romanzo e sulla letteratura, articolata e complessa, trova perciò negli anni '20 il suo momento culminante: il *Prólogo casi doctrinal* non ne è che la manifestazione, il tassello più significativo di una lunga serie di interventi in cui l'autore giustifica la sua scrittura o la commenta, muovendosi all'interno della stessa finzione per esprimersi in merito, e attuando perciò una serie di scelte narrative e strategiche di grande interesse, nelle quali è possibile riconoscere l'omaggio reso a grandi romanzieri, o l'influenza di alcuni di loro, ma anche l'avvenuta maturazione di un'idea di romanzo che deve molto, o che comunque deve essere letta in relazione alle sicuramente più celebri proposte di voci autorevoli quali Edward M. Forster, Henry James, James Joyce, Virginia Woolf, solo per fare qualche esempio.

La modernità di Baroja in questo decennio è tale da dover essere inquadrata insieme a quella di questi nomi, a cui se ne aggiungono altri, e si impone se leggiamo con un unico sguardo i paratesti che sceglie di scrivere per la maggior parte dei suoi libri, in questi anni, a prescindere dal genere. Molti sono infatti quelli che si aprono con un prologo o un'introduzione, soglie testuali che manifestano una pratica di riscrittura e riletture di sé e una volontà, nonché una concezione, ludica della finzione romanzesca, che nel corso del tempo si fa sempre più raffinata: un'indagine approfondita nelle pieghe della costruzione finzionale, non ancora intrapresa dalla critica nonostante i rilevanti contributi pubblicati, soprattutto in tempi recenti⁶², diventa perciò essenziale per cogliere quanto e come la narrazione diventi, inevitabilmente, raddoppiamento, commento e messa in scena dell'atto del raccontare. In modo elusivo, quasi mai diretto, spesso e volentieri restando all'interno della finzione stessa; cercando un

⁶² Cfr. tra gli altri: Cessi Montalto, 1981; Ciplijauskaitė, 1972; Iglesias, 1963; Lee Bretz, 1979; Mainer, 2012; Rivas Hernández, 1998b.

orientamento nei suoi meandri, questa si concretizza non soltanto nella sua veste di invenzione, quanto – soprattutto – in tutta la sua ambiguità, mostrandosi così come un territorio nel quale si muovono maschere e che diventa esemplare da svariati punti di vista: in quanto riflessione metaletteraria, come documento di costume o di sociologia della letteratura, o ancora come saggio teorico e critico sul romanzo e sulla vita stessa dell'arte narrativa.

Per cogliere a fondo e a pieno la pratica narrativa di Baroja, frutto della sua visione del genere seconda un'ottica sia teorica sia pratica, occorre dunque ancora una volta allargare lo sguardo, ampliare la prospettiva e mettere in relazione testi appartenenti a fasi diverse della sua produzione: tenendo come riferimento e come sfondo costante il prologo per eccellenza, ovvero il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, è il momento di stabilire un dialogo con quelli elaborati negli stessi anni, ma anche con i precedenti.

Letti come un insieme, sono, in alcuni casi, brevi pagine scritte per parlare di sé, in altri vere e proprie cornici narrative, indice della volontà di stabilire una relazione particolare con il lettore, protagonista assoluto, insieme all'autore, della finzione nella quale entrambi si muovono, alla pari, con le stesse inquietudini e incertezze. Sono però anche spazi testuali nei quali Baroja fornisce al suo lettore una chiave di lettura: se apparentemente queste soglie sembrano essere svincolate dal testo che segue, sono in realtà strettamente legati ad esso, di cui diventano metafora all'interno del più ampio concetto di romanzo inteso come edificio nel quale entrare con fiducia, e anche con un po' di incoscienza. È quanto ricorda Mainer quando afferma:

Los prólogos son [...] el modo más directo y usual de implicación y orientación del lector. Baroja los usó muy a menudo como una suerte de *autenticación* de lo que vamos a leer, ya sea porque allí nos dice cómo conoció al personaje del que se ha de hablar o porque en su marco recibe o transmite el documento que constituye la novela. [...] Para Baroja, la escritura trata siempre de buscar a su público y establecer con él un pacto de entendimiento común. (Mainer, 2012: 27, 30)⁶³

⁶³ Nella sua biografia dedicata a Baroja, Mainer elenca i prologhi e/o le introduzioni presenti nell'opera dell'autore, una pratica costante nel tempo e

Un vero e proprio spazio da abitare dunque, dapprima come anticamera, o ingresso, piccolo e raccolto, che nei romanzi della maturità diventerà una vera e propria stanza, più o meno spaziosa e articolata. Si tratta di un luogo difficile da classificare, o da adibire ad uso specifico; in ogni caso, manifestazione di un'idea di casa della narrativa, che è anche casa dell'arte, nella quale muoversi trovando porte e corridoi, facendo incontri con personaggi vari, figure fittizie, fantasmi, tutte creature che condividono questo territorio con l'autore stesso⁶⁴. È un altro modo ancora per lasciare un segno distintivo, una sua firma, in linea con un modo di scrivere riconoscibile grazie alle sue costanti e che tuttavia, allo stesso tempo, è in trasformazione continua, in sintonia con il desiderio di cambiamento espresso in più occasioni, come avviene, per esempio, in *Juventud egolatría*: «Cambemos todo lo que podamos. Mi ideal sería cambiar constantemente de vida, de casa, de alimentación y hasta de piel» (Baroja, 2017: 66)⁶⁵; oppure, nel *Prólogo casi doctrinal*:

attraverso i generi: dagli esordi alla maturità, dai racconti e romanzi ai saggi fino ad arrivare alle memorie, lo scrittore sceglie spesso di ritagliarsi uno spazio preliminare per motivi ogni volta diversi. Tutto questo è stato oggetto di un volume specifico curato da Urrutia Salavarrí: in esso, afferma che «Baroja ha puesto más de sesenta prólogos a sus propias obras, a los que cabe añadir siete para escritores amigos, con cierto talento. La mayor parte, pues, de sus novelas van precedidas de un prólogo, de distinto significado cada cual y de distinto alcance e intención» (Urrutia Salaverri, 1996: 7). Sicuramente apprezzabile lo sforzo dello studioso di riunire in un unico volume varie osservazioni su questi testi, presenti nella pratica di scrittura di Baroja dai suoi esordi; tuttavia il volume si limita a un mero elenco per poi individuare tre tipologie all'interno di una notevole varietà: la prima è il «prólogo de ambiente, de descripción, necesaria para conocer los parajes en que va a ocurrir el relato» (Urrutia Salaverri, 1996: 273); un altro tipo è il prologo che introduce l'azione del romanzo; infine, troviamo prologhi che sono «autobiografía, relación del parecer, de las opiniones y de la vida del escritor» (Urrutia Salaverri, 1996: 274).

⁶⁴ Sono concetti presenti nello studio che Meneghelli dedica all'opera di Henry James (cfr. Meneghelli, 1997: 38) e prossimi alla produzione barojiana.

⁶⁵ Da adesso in avanti, indicato con JuvEg dall'edizione per Caro Raggio, 2017.

Aunque algunos amigos no lo creen, no soy nunca terco en mis ideas; la posibilidad de cambiarlas, no sólo no me molesta; al revés, me ilusiona. He ensayado en literatura todo cuanto he podido ensayar. He huido de ser dogmático y he llegado a pensar, como lector de los pragmatistas, que una teoría, en la mayoría de los casos, vale más por sus resultados y por su porvenir que por sus posibles aproximaciones a la verdad.

He mirado también la literatura como un juego, por lo que tiene de desinteresado, y no me he asido a ella en general, ni a mis obras en particular con la fuerza del amor propio. Escucho siempre con curiosidad los reparos que se ponen a mis libros, y siento no me los hagan más concretos y más detallados. Tener un censor agudo y penetrante que tome la obra de uno, la diseque, señale sus deficiencias y diga: «Usted ha querido hacer esto, y no lo ha hecho por tal o cual razón», ha de ser para el escritor gran fortuna. (PcD: 31)

1. *UNA FORMA CHE INCLUDE TUTTO*⁶⁶

Gli esordi della scrittura barojiana e la sua fase più matura presentano, tra gli altri, un aspetto condiviso: in entrambi i casi, Baroja è continuamente impegnato a misurarsi con diverse tipologie di testi (racconti, articoli, saggi, romanzi), di cui sonda i caratteri, ma soprattutto i limiti (e le rispettive possibilità), che vengono così pensati e soppesati, superati e mischiati, violati e dilatati. Se tutto ciò avviene, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, con la cautela del giovane scrittore, comunque già consapevole di sé e del proprio mestiere, l'autore maturo può permettersi, negli anni '20, di schierarsi, di compiere scelte di campo cruciali e definitive, sempre rispettose di una certa visione del mondo e dell'esistenza, dell'individuo e delle sue esperienze – la famosa sincerità o coerenza barojiana, su cui la critica si è più volte espressa⁶⁷ – ma soprattutto significative se ogni volta

⁶⁶ Cfr. Meneghelli, 1997.

⁶⁷ Cfr. a questo proposito, tra gli altri: Arbó, 1963; Blanco Aguinaga, 1989; Ciplijauskaitė, 1972; Gil Bera, 2001; Iglesias 1963.

contestualizzate, oltre che lette nella direzione della riflessione metaletteraria.

Nel *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* l'autore pone delle domande, e al contempo risponde:

¿Hay un tipo único de novela? Yo creo que no. La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente. Pensar que para tan inmensa variedad puede haber un molde único me parece dar una prueba de doctrinarismo, de dogmatismo. Si la novela fuera un género bien definido, como es un soneto, tendría una técnica también bien definida. (PcD: 35)

Ancor prima del 1925 sono tuttavia molte le dichiarazioni programmatiche espresse, che chiariscono o amplificano il contenuto di questa sintetica definizione: sebbene Baroja identifichi il romanzo con la vita stessa e dichiari al contempo una sua "non tecnica", cui poi si unisce una retorica in tono minore, in realtà la sua concezione è complessa ed espressa a più riprese e in diversi momenti.

Può avvenire là dove l'autore ha bisogno di giustificare o motivare la sua scrittura, rispondendo a richieste esterne, oppure il paratesto è la cornice – finzione anch'essa dunque – entro la quale inserire la "storia" che il lettore sta per leggere, ovvero una "storia nella storia", un'altra stanza ancora da cui passare prima di entrare pienamente in quel complesso edificio che è la finzione. Si tratta sempre di uno stratagemma che moltiplica i livelli narrativi e i suoi protagonisti: si sdoppiano istanze utilizzando tradizioni narrative consolidate, veri e propri ferri del mestiere con cui giocare; si stabiliscono relazioni con altri testi e altri autori, mettendo in pratica una ricerca funzionale alle scelte narrative fatte già negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, ancora in atto e valide nelle opere della maturità.

Esiste dunque tutta una serie di indizi e presagi che suggeriscono quanto e come Baroja abbia compiuto il suo percorso, da leggere perciò non più e non solo nella contingenza del singolo testo, bensì nella prospettiva dell'opera tutta, della realizzazione organica, del tutto unitario: è con questo approccio che intendo leggere i prologhi,

modalità con cui prendere contatto con l'autore cogliendolo alle prese con il proprio mestiere, all'interno del suo laboratorio di scrittura, nel quale ci invita a entrare per condividere insieme a lui l'avventura della narrazione.

1.1. LA RISCrittURA

Occorre fare nuovamente un salto indietro nel tempo per prendere in considerazione l'unico caso di soppressione e riscrittura: l'introduzione che apre *La busca*, romanzo che esce a puntate su *El Globo* nel 1903, viene infatti eliminata nella pubblicazione del libro in volume, l'anno successivo, e riproposta, con un titolo diverso, *Confidencias de un hombre de pluma*, e con significative varianti, come penultimo articolo di *El tablado de Arlequín*, nel 1904⁶⁸. È ancora una volta uno dei tanti modi con cui Baroja modifica e riscrive i suoi testi, operazione già realizzata anche con i suoi racconti e con gli articoli che pubblica sempre in questi anni: una costante della sua scrittura degli esordi.

La domanda è però adesso un'altra: perché Baroja sceglie di sopprimere l'introduzione nel momento in cui pubblica il romanzo come libro e di modificarla, anziché perderla, per collocarla in chiusura della sua raccolta di articoli?

Marín Martínez evidenzia l'estraneità di queste pagine introduttive rispetto al romanzo: «no sólo no orienta sobre el sentido de la obra, sino que podría desorientar al lector» (Marín Martínez, 2010: 225) e aggiunge addirittura che «éste [el lector] hará bien en saltarse esas páginas iniciales» (Marín Martínez, 2010: 225). Ciplijauskaitė afferma invece che «la costumbre de revisión no es algo que Baroja adquiere sólo con el tiempo. Desde que empieza a escribir, adopta el procedimiento de ampliación y corrección. Lo demuestran

⁶⁸ Da adesso in poi i due testi, citati dall'edizione de *La busca* a cura di Marín Martínez per Cátedra, 2010, e per Caro Raggio, 1972, verranno indicati come Intr. e TdeA.

varios cuentos, o sea, obritas publicadas muy temprano» (Ciplijauskaitė, 1972: 148).

Fin dagli esordi, lo abbiamo visto, Baroja si autoriscrive, pubblicando gli stessi testi in riviste diverse a poca distanza l'uno dall'altro; a tutto ciò, si unisce una costante lettura e rilettura di pagine altrui, che vanno dalla filosofia alla letteratura, dalla saggistica alla critica, così come di tutto ciò che altri scrivono su di lui, e che quindi lo riguarda in prima persona.

Il caso dell'introduzione a *La busca* è tuttavia diverso: Baroja non lo ha certo omesso per proteggere il lettore da un suo eventuale disorientamento, ma ha piuttosto preferito ampliarlo e modificarlo, rendendolo adatto a chiudere la raccolta di articoli, anch'essa del 1904, *El tablado de Arlequín*.

L'autore sta trovando, e indicando quindi al lettore, una sua strada: rompe limiti, sposta pagine e testi da una parte all'altra, decide di mollare gli ormeggi e di abbandonarsi alla corrente della narrazione. Per farlo, ha già ben chiare le due modalità di rappresentazione: come afferma nel prologo che apre l'opera, una «amable y jovial», l'altra «pesada y aburridísima» (TdeA: 9). In entrambi i casi, aggiunge: «comprendo que la ocupación no es muy útil ni beneficiosa» (TdeA: 9). È già espressa così l'ironia nei confronti del proprio mestiere, insieme alla volontà di sminuire e minimizzare l'impegno dell'intellettuale all'opera.

La volontà di fare, con i suoi testi, "un sistema", caratterizzato da un andirivieni di situazioni e ambienti, di tempi e luoghi, di riflessioni e monologhi grazie ai quali esprimere la sua teoria del romanzo, insieme a una strategia narrativa che accomuna trasversalmente le pagine, al di là di esplicite dichiarazioni di intenti o di idee presentate come programmatiche, rende centrale non la realtà rappresentata, che è solo un pretesto, ma l'attività del soggetto che osserva, che vuol conoscere e codificare: è quanto ci dicono i suoi prologhi, a cominciare dall'introduzione a *La busca*, riscritta l'anno seguente, da mettere in relazione al prologo a *El mayorazgo de Labraz*, del 1902.

L'introduzione a *La busca*, riproposta, abbiamo detto, in una seconda versione, ampliata e modificata, con il titolo *Confidencias de un hombre de pluma*, è l'occasione con cui, afferma Ciplijauskaitė, «en este texto [*La busca*] se muestra Baroja un verdadero virtuoso en

transformaciones» (Ciplijauskaitė, 1972: 156). Sono pagine che sono in effetti completamente svincolate dalla storia che il lettore andrà poi a leggere e che contengono invece commenti e confidenze, appunto, dell'autore, espresse con un tono leggero e ironico.

Chi è però questo autore che in esse «se presenta a sí mismo» (Intr.: 225) fino ad arrivare a esporre il suo piano? Nella versione “ridotta”, uscita in *El Globo*, è un narratore in prima persona che giustifica la sua “vocazione” come scrittore e presenta i suoi progetti:

Una de las cosas que más feliz me hubiera hecho en esta perra vida hubiera sido el escribir bien y rápidamente con toda la sintaxis que dicen que es necesaria para ser literato, no sólo por la gloria, sino también por lo dulce, descansada y apacible que debe de ser la vida de aquel que se dedica a emborronar papel inventando historias entretenidas y graciosas. (Intr.: 225)

Aggiungendo alcuni dettagli, identifichiamo l'autore in questione con il figlio di Silvestre Paradox, protagonista del secondo romanzo scritto da Baroja nel 1901, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*:

Porque no tengo ni un adarme de esa sintaxis, mi tío el ex ministro don Ramón Paredes de la Fumarada, no ha querido que sea yo el cronista de su familia, que es también la mía, y ha tratado de probarme entre dos. [...] Con sintaxis o sin ella, estoy decidido a escribir, y a escribir la historia de mi familia en sus variadas fases, en sus distintas etapas de esplendor y de miseria, de infortunio y de felicidad. Me impulsa a ello, primeramente, el no servir para nada, y, además, ¿por qué no decirlo?, el gusto de molestar un poco a mi respetable parentela. (Intr.: 226)

A questo sintetico riferimento se ne aggiunge solo un altro relativo alla figura del padre, Silvestre Paradox appunto, riconoscibile anche senza che il suo nome venga qui esplicitamente espresso: «Mi padre era un hombre original. Digo era, porque no teniendo noticias suyas desde hace cinco años, en que fue a explorar el Amazonas con su amigo Diz, supongo que habrá muerto» (Intr.: 227), diversamente da quanto

avviene invece nelle ultime pagine di *Confidencias de un hombre de pluma*: «¡paradoja extraordinaria!, ¡paradoja inaudita!, paradoja digna de mi padre, don Silvestre Paradox, mi novela pasa por buena historia y la historia pasa por mala novela» (TdeA: 162).

Incipit e scioglimento dei due testi sono molto diversi. Il nucleo di queste pagine resta invece lo stesso, sebbene in *Confidencias de un hombre de pluma* con una ampia modifica:

Yo, señores, soy un hombre que ha tenido la desgracia de ser hijo de un hombre de talento, un tanto extraño y un tanto misterioso, a quien unos han considerado como un majadero, otros como un ser fantástico y algunos como un filósofo cínico y bufón. Mi padre era un hombre original; digo era porque no teniendo noticias tuyas desde hace cuatro años, en que fue a colonizar el África con su amigo Diz, supongo que habrá muerto. La fama tuya de loco y de fantástico se ha comunicado a mí, y no hay manera de que yo pueda convencer a nadie de que soy una persona sensata, seria, hasta grave y sesuda. Las penas mías, las convicciones mías, todo el mundo las toma a chacota, y cuanto mayor es mi insistencia en demostrar que siento lo que digo, más lo que me oyen creen que finjo y que soy un bufón redomado. Yo ya no puedo hablar en serio cuanto más serio hablo, más creen que me río; mis amigos piensan que tengo tercera y hasta cuarta intención, y no tengo muchas veces ni primera. Soy un alma clara, un espíritu transparente; pero de puro transparente, algunos se figuran que soy oscuro y tenebroso. Estas confidencias creo que demostrarán hasta la evidencia mi candor. (TdeA: 151)

Questo è il passo con cui si apre l'articolo inserito nella raccolta del 1904, che prosegue con quello che era l'*incipit* dell'introduzione pubblicata in *El Globo* l'anno precedente: da questo momento in avanti, i due testi coincidono per differenziarsi in alcuni passi aggiunti nella seconda versione. Con un tono giocoso e ironico, questo narratore in prima persona, alle cui spalle si colloca Baroja stesso, si presenta nelle sue vesti di aspirante scrittore durante un dialogo col padre, al quale confida la sua ambizione. Le coincidenze tra le due versioni risultano evidenti nelle tabelle che seguono:

Pensando y pensando entonces en lo triste que es no tener dinero y no servir, además, para nada, se me figuró que quizá sirviera para literato.

-¿Qué te parece, papá?

-Bien- contestó mi padre, encogiéndose de hombros -; es indudablemente la profesión donde hay más idiotas. Por poco listo que seas, yo creo que algo harás. Siempre es más fácil hacer una mala novela o un mal drama que una mala cerradura. (Intr.: 228)

Pensando y pensando entonces en lo triste que es no tener un cuarto y no sentirse con aptitudes para nada, se me figuró que quizá sirviera para literato.

-¿Qué te parece, papá, si me metiese a escritor?

-¡Psch!..., bien- contestó mi padre, encogiéndose de hombros- En España es la profesión de todos los inútiles. Se dedican a ella los que no pueden ser abogados, ni tenientes, los que salen mal de las oposiciones a Correos y a Aduanas...; siempre es más fácil hacer una zarzuela o un artículo de periódico que un mal cerrojo. (TdeA: 157-158)

Nonostante il parere del padre, il giovane porta avanti il suo proposito e attinge dal patrimonio familiare per scrivere la sua prima opera, mosso, afferma, da un sentimento di vendetta nei confronti dello zio, don Ramón: intende infatti dimostrare che «tal árbol genealógico de mi familia es una mixtificación» (Intr.: 229 / TdeA: 160). Segue ancora una volta un passo con lievi modifiche e, soprattutto, di nuovo, una serie di amplificazioni:

Hacia tiempo que tenía esta sospecha; pero como no ganaba en nada con manifestarla, la ocultaba. Un compañero de tren, que el pobrecito, en uno de esos círculos de la vida estaba muy abajo, por haber apuñalado a una mujer, y encontrábase en presidio, me

Hacia tiempo que tenía esta certidumbre; pero como no ganaba en nada con manifestarla, la ocultaba y hacía como que creía en el señor cristiano, en la humareda, en las Cruzadas, en las calderas, pitos y demás chirimbolos heráldicos.

evidenció la vanidad y el humo que encierran las ambiciones aristocráticas de los Fumaradas. El caso fue como sigue: venía en verano, de vuelta de Hendaya, en un vagón de tercera clase. (Intr.: 230)

* * *

Un compañero de tren, que el pobrecito en uno de esos círculos de la vida estaba muy abajo, por haber pegado a uno una puñalada y encontrarse en presidio, fue el primero que me dio un indicio de que no todos era príncipes entre los Fumaradas. El caso fue como sigue: venía yo hace cinco o seis años de vuelta de Hendaya, en un vagón de tercera clase. (TdeA: 160-161)

È questo uno dei primi episodi che trovano nel vagone di un treno una tutt'altro che casuale collocazione: situazione costante in molte pagine dei romanzi e in alcuni saggi di Baroja, in vari modi e forme. Siamo adesso prossimi allo scioglimento che, diversamente da quanto osservato fino a questo momento, è più breve nella seconda versione del 1904 e più esteso nella prima.

Nell'introduzione del 1903, dopo essersi presentato e aver elencato le «ideas pedagógicas de mi padre» (Intr.: 225), insieme a «ligeras disertaciones acerca de mi familia, seguidas de otras líneas, más ligeras aún, acerca de la novela» e al «plan del autor» (Intr.: 225), il protagonista si decide a scrivere la storia della sua famiglia: «en ella hay presidiarios, golfos, hombres honrados, ex ministros, hasta curas; entre los Fumaradas, los Paredes, los Pintos, los Alcázar, los Coreras, hay para hacer muchos tomos» (Intr.: 231). Interviene un amico, che pone una domanda assolutamente seria: «Oye, ¿cuál es la técnica que piensas emplear en tus libros?» (Intr.: 231).

La reazione che provoca l'amico, e il dialogo che segue, riportano queste pagine nelle coordinate culturali del momento e funzionano come collegamento con la finzione che ci accingiamo a leggere:

El amigo me explicó que en la palabra «técnica» incluía el procedimiento, el plan de la obra y hasta las martingalas del estilo.

– El plan que pienso seguir – le dije – es pintar mi familia en su desarrollo, en las distintas capas o costras sociales donde ha vivido: la ciudad, el campo... ¿qué te parece?

– ¡Admirable!

– En Madrid comenzaré por los golfos, y seguiré hacia arriba, pasando por el obrero, el comerciante pequeño, el comerciante grande, el trepador, hasta llegar al aristócrata.

– Veo que quiere ser el Galdós de la vida española.

– Eso es. Me has comprendido. ¿Te gusta el plan? [...]

– Y ¿cómo llamas a tu obra?

– *La busca*.

Mi amigo me abrazó y me predijo que pronto los laureles del triunfo ceñirían mi cabeza. (Intr.: 231-232)

Completamente diversa la conclusione della seconda versione, nella quale viene sostituito il riferimento a Galdós e a Madrid: «Verdaderamente ocurren cosas despampanantes en este bajo mundo. Tan despampanantes que yo empiezo a creer en Echegaray, en Javier de Montepin y en Pérez Escrich. Otro día seguiré con mis confidencias» (TdeA: 162-163).

Questo sono diventate le pagine che, un anno prima, erano state pensate come introduzione al romanzo, pubblicato a puntate: anziché il nome autorevole e significativo di Galdós, altri tre nomi, rappresentativi di un certo tipo di letteratura, e di un genere, il romanzo d'appendice, tanto apprezzato quanto popolare.

Per quale motivo questo cambiamento? Può essere un ripensamento dovuto al profilo che Baroja delinea, in queste pagine, dello scrittore medio in Spagna, mestierante per niente utile alla società e di scarse qualità? Un cambiamento quindi nel rispetto del grande romanziere, Galdós, verso il quale aveva espresso parole di profonda stima nel 1901, nel già commentato *Galdós vidente*, per esempio, all'indomani della prima di *Electra*? In linea con la figura dello scrittore così come lo descrive Silvestre Paradox nel dialogo col figlio, meglio quindi citare Echegaray, Montepin ed Escrich, ovvero autori di altra categoria, dediti, soprattutto gli ultimi due, al genere del romanzo d'appendice?

La contraddizione è dietro l'angolo: Baroja ha appena pubblicato i suoi primi romanzi in rivista e a puntate, rispettando proprio quella tradizione del romanzo d'appendice che sembra qui criticare, cui tra l'altro si dedicherà anche negli anni a venire.

Occorre dunque risolvere la questione in un altro modo: cedendo la parola, in queste pagine, a un aspirante scrittore, inventato appositamente per l'occasione e figlio di uno dei suoi personaggi, Baroja sembra deciso a crearsi una seconda vita letteraria e a parlare, nascondendosi dietro le spalle di queste sue creature, restando per il momento nell'ombra.

Scegliendo di sostituire il nome di Galdós con quello di Echegaray, Baroja esprime il suo sguardo critico e prende posizione. Il suo punto di vista oscilla ancora tra l'esterno, quello cioè del critico, e l'interno, quello del romanziere: ecco dunque le diverse versioni che offre al lettore, verso il quale è da escludere, tenendo conto della sua concezione della scrittura e della letteratura, che si comporti in modo protettivo, risparmiandogli così eventuali disorientamenti. A Baroja interessa semmai proporre un viaggio entro una molteplicità testuale che è, in questi anni, un dato intrinseco, strutturale della sua scrittura: il testo è un risultato precario, provvisorio, una tappa di un interminabile – e instancabile – *work in progress*, per cui la revisione, sia nella direzione dell'estensione che della riduzione, della soppressione e della modifica, è il frutto di una attenta lettura e di un ponderato giudizio.

Con la promessa di continuare in futuro con altre confidenze si chiude la seconda versione del 1904, rinviando a ulteriori testi, e quindi mondi: quello che leggiamo sono segmenti, frammenti da mettere in relazione, dando a ciascuno una corretta collocazione all'interno del vasto organismo che sta prendendo forma tra le mani del Baroja-autore, ovvero l'opera tutta, ma anche tenendo conto del fatto che a Baroja stesso piace provocare e contraddirsi, dire la sua in modo polemico stando fuori dal coro.

Con questa prospettiva emerge la relazione con un altro prologo scritto sempre in questi anni, ovvero nel 1902, in apertura di *El mayorazgo de Labraz*, secondo volume della tetralogia *Tierra vasca*. Anche in questo caso Baroja agisce modificando il testo, che esce

dapprima in *El imparcial* il 14 ottobre del 1901 con il titolo *Las cigüeñas*, per essere poi cambiato e inserito nel romanzo.

La situazione testuale è adesso completamente diversa: le pagine in questione sono strettamente legate al romanzo che stiamo per leggere e servono da ingresso, da anticamera prima di entrare nel mondo fittizio di Labraz, ma sono soprattutto paradigmatiche di un modo di costruire il racconto che è già una costante nella scrittura barojiana. La narrazione in prima persona è infatti condotta muovendo lo sguardo dal generale al particolare, dalla visione prospettica al dettaglio, a Labraz, fino ad arrivare a circoscrivere quello che sarà il protagonista: l'*hidalgo* don Juan de Labraz, un anziano cieco, che il narratore vede muoversi nei pressi della sua abitazione. È un andamento narrativo che ricorda quello osservato in alcuni racconti di *Vidas sombrías*: in poche pagine in cui prevale la descrizione, frutto della contemplazione e dell'osservazione da parte del soggetto narrante in un luogo ormai in declino, segnato dal passaggio del tempo e che ha avuto invece un passato importante, le uniche azioni raccontate sono il suo incontro con un personaggio inglese, Samuel Bothwell Crawford, con il quale comincia a parlare di pittura, di letteratura, di arte. I due decidono di brindare ai loro artisti preferiti, quali El Greco, Zurbarán, Goya, Velázquez, cui si aggiunge il nome di Dickens. Arriviamo così a scoprire la reale natura del testo che abbiamo tra le mani:

Me dijo que había escrito una novela cuya acción pasaba en Labraz y cuyo personaje más importante era el hidalgo ciego, del cual su amigo me había hablado por la mañana. Añadió que si me interesaba la novela me la prestaría; le contesté que tendría mucho gusto en leerla, y el inglés sacó de un armario un paquete de cuartillas atadas con cinta roja y me la entregó. Yo no me decidí a leerlas hasta pasado algún tiempo. Hoy las transcribo sin poner ni quitar nada de mi parte. (Baroja, 1946: 58)

Lo stratagemma del manoscritto che passa di mano in mano, una costante della scrittura barojiana e una tecnica su cui la critica si è

espressa con approfondimenti decisivi⁶⁹, viene inaugurata formalmente in questo prologo. Lo scrittore è adesso un personaggio inglese, Samuel: uno dei primi e uno dei tanti, membro di un gruppo che ci restituisce un'immagine frantumata, quella dello scrittore, a cui si affianca quello del trascrittore, o del traduttore, tutti lettori esperti e attivi, a loro volta, in un certo qual modo, aspiranti scrittori.

Entriamo così nel vivo delle istanze che producono e consumano il testo, moltiplicate all'infinito: la tecnica della trascrizione del manoscritto, di memoria cervantina, non è soltanto uno dei tanti modi con cui dare veridicità alla finzione, o con cui stipulare un nuovo patto con il lettore. È anche, e soprattutto, una delle possibilità che Baroja sceglie per sfruttare al massimo e in tutto e per tutto la finzione, che è fatta di immagini frantumate e il cui senso è dato proprio dalla relazione tra autore e lettore, così come tra i vari personaggi, narratori e narratori nella diegesi: il testo viene così proiettato in una dimensione sincronica, il tempo viene annullato, cancellate le differenze tra passato e presente, e trasformato in una stanza, nella quale si colloca di volta in volta l'autore alle prese con la stesura dei quaderni che poi sarà il lettore a sfogliare e, nel caso, ad apprezzare.

In questo modo, Baroja firma e lascia una sua impronta in ciascuno dei suoi testi, che non è mai un caso isolato ma sempre un anello di una lunga catena: scende sul terreno del suo interlocutore e su quel terreno si confronta, mettendo in discussione il principio stesso che guida la narrazione e la rappresentazione della realtà.

Questo è solo l'inizio: i romanzi degli anni '20 ci mostreranno i livelli di complessità e consapevolezza raggiunti in tal senso dalla scrittura barojiana, frutto del dialogo che essa instaura con la prosa allegorica di Gracián.

⁶⁹ Già in *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, romanzo del 1901, il narratore si riferisce ai diari scritti dal protagonista, rielaborati nel testo che stiamo leggendo; manca però la consegna esplicita e il racconto della "storia" del testo, cosa che avviene invece in *El mayoralzo de Labraz*, e poi in altri romanzi scritti successivamente. Cfr. in particolare gli studi di Cessi Montalto, 1981; Ciplijauskaitė, 1972; Rivas Hernández, 1998b.

1.2. LA GIUSTIFICAZIONE

Prima di giungere a tale momento, Baroja scrive due prologhi, a distanza di due anni l'uno dall'altro, che sembrano prescindere da questa idea di finzione romanzesca, alla quale si sta dedicando, riflettendo e sperimentando: mi riferisco al prologo a *César o nada*, romanzo del 1910, primo volume della trilogia *Las ciudades*, e a quello della seconda edizione de *La dama errante*, che inaugura la trilogia *La raza*, uscita nel 1908 e nuovamente, con il prologo, nel 1914.

*El autor discurre acerca del carácter de su héroe*⁷⁰ è il sottotitolo delle pagine che aprono *César o nada*: solo per dare un'idea della labirintica visione della scrittura che Baroja già ha in mente, è un richiamo esplicito a *En donde el autor presenta a su héroe*, titolo del capitolo che apre *Los últimos románticos*, del 1906, secondo volume della trilogia *El pasado*. Le problematiche dunque non cambiano: Baroja rielabora e riflette continuamente sulla creazione letteraria e sull'invenzione romanzesca.

Il prologo a *César o nada* si divide in due parti: nella prima, l'autore si lascia andare a una serie di considerazioni o, meglio ancora, di *divagaciones* (AdCH: 573), parola tipica del suo lessico, intorno al concetto, a lui caro, di *individual*, inteso come sinonimo di «originalidad, y la originalidad es siempre un elemento perturbador y revolucionario» (AdCH: 574). Le argomentazioni non sono lontane da quanto aveva scritto, per esempio, in *Estilo modernista*, anche se adesso l'interesse è strettamente antropologico e non artistico:

Lo individual es la única realidad en la Naturaleza y en la vida. La especie, el género, la raza, en el fondo no existen; son abstracciones, modos de designar, artificios de la ciencia, síntesis útiles, pero no absolutamente exactas. [...] En lo humano, como en toda la Naturaleza, el individuo es lo único. Sólo lo individual existe en el campo de la vida y en el campo del espíritu. Lo individual es inagrupable e inclasificable. [...] Todo lo individual se presenta siempre mixto, con absurdos de

⁷⁰ Da adesso in poi AdCH, dal volume II delle *Obras completas* per Biblioteca Nueva.

perspectivas y contradicciones pintorescas, contradicciones y absurdos que nos chocan, porque intentamos someter los individuos a principios que no son los suyos. (AdCH: 573)

In questo «proclama a favor de un individualismo humanitario» (Urrutia Salaverri, 1996: 43), l'accento ricade sull'individuo, quindi, e sulle sue caratteristiche, che non sono quelle indicate dalla morale, dalla religione o da qualsivoglia disciplina: questo perché «las ideas de lo bueno, de lo lógico, de lo justo, de lo consecuente son demasiado genéricas para representarse completas en la Naturaleza» (AdCH: 573). Il grande errore consiste nel cercare di sottomettere l'individualità a principi esterni, lontani, innaturali:

Todo lo individual se presenta siempre mixto, con absurdos de perspectiva y contradicciones pintorescas, contradicciones y absurdos que nos chocan. [...] La gente de hoy [...] vive en el artificio de una armonía moral que no existe más que en la imaginación de esos sacerdotes ridículos del optimismo que predicán desde las columnas de los periódicos. Esta armonía imaginaria hace aborrecer las contradicciones, las incongruencias de lo individual; por lo menos, impulsa a no comprenderlas. Sólo cuando la inarmonía individual deja de serlo, cuando pierde sus atributos de ser excepcional, cuando el molde se desgasta y se vulgariza y toma un carácter común, obtiene el aprecio de la mayoría. (AdCH, pp. 573-574)

La considerazione del concetto in un senso più ampio ha una portata reale ma anche simbolica e, se vogliamo, ideologica: in polemica con il mondo culturale del suo paese e del suo tempo, di cui critica vita politica, costumi, società, educazione, Baroja comincia qui a esporre le sue idee, segni di una modernità con la quale ha per il momento un rapporto conflittuale. È infatti da un lato fortemente interessato ad essa, dall'altro altrettanto preoccupato.

A questo breve *excursus* sulle caratteristiche de *lo individual* segue il racconto di un'esperienza autobiografica avvenuta a Cestona: l'incontro con due giovani, César e Laura, fratello e sorella, e il dialogo che ne segue, diventano fonte di ispirazione per la stesura del romanzo, ambientato in parte in Italia e nel quale assistiamo al

percorso di crescita, affermazione e caduta del protagonista, il giovane César. Il titolo richiama la figura di Cesare Borgia, la cui vita viene raccontata in un momento di pausa e riflessione della diegesi grazie alle parole di un amico del protagonista, Kennedy.

Il prologo funziona dunque come commento e spiegazione; giustifica e amplifica il senso del testo, che si propone come indagine sulle caratteristiche della «época actual» (AdCH: 575) attraverso l'esempio di una vita, quella di César, cui si affianca l'esempio di quella di Cesare Borgia: legittima, sebbene «no sé, en último término, si dará más claridad o más oscuridad a mi libro» (AdCH: 575). Si ripresenta anche qui il punto di vista dell'autore-critico, che legge e osserva sé stesso nella sua scrittura, ma soprattutto attento al lettore: è per lui che cerca chiarezza, è per lui che la lettura deve essere limpida. È forte in questo momento il desiderio di spiegarsi e di farsi capire, forse a causa delle accuse e delle critiche che gli vengono mosse, e da cui vuole difendersi; oppure con la consapevolezza di utilizzare quanto sta avvenendo nell'attualità in un modo diverso dal solito, e quindi col timore di non essere compreso a pieno; infine, col tentativo di dare una visione della realtà con un'ottica stratificata, mettendo in relazione presente e passato, personaggi qualunque e importanti personalità storiche, esempi del passato a cui ispirarsi.

In linea di continuità si collocano le pagine che aprono la seconda edizione de *La dama errante*⁷¹, scritte, afferma Baroja, su richiesta dell'editore, motivo per cui si trova costretto a superare la sua reticenza a parlare di sé per abbandonarsi alla «voluptuosidad de decir yo hasta la saturación» (LdE: 229). Dopo il prologo a *El tablado de Arlequín*, del 1904, Baroja torna a parlare di sé e si rivolge al suo lettore in una sorta di confessione: in modo simile si esprimerà nei saggi *Juventud, egolatría* e *Las horas solitarias*, così come nelle pagine introduttive scritte in apertura di *Páginas escogidas* negli anni 1917-1919.

Il romanzo, il primo della trilogia *La raza*, narra le vicende di María Aracil e del suo viaggio insieme al padre, il medico Enrique, in fuga perché accusato di aver protetto un giovane anarchico, responsabile

⁷¹ Citiamo dal volume II delle *Obras completas* per Biblioteca Nueva, da adesso in avanti LdE.

dell'attentato ai sovrani in calle Mayor a Madrid. L'episodio reale, l'attentato avvenuto il 31 maggio del 1906, viene perciò rielaborato nella finzione, che si antepone alla realtà e si mescola con essa. Il prologo viene aggiunto però soltanto nella seconda edizione.

Baroja non è più adesso lettore e critico di sé stesso, ma è lo scrittore che permette al lettore di avvicinarsi e di farsi conoscere: ricostruisce così un'intimità richiamando autori e testi, commentando idee e parlando di sé e delle proprie origini, indispensabile punto di partenza. Sono questi gli elementi che costituiscono la sua carta di identità: «el elemento étnico [...] es trascendental en la formación de carácter individual» (LdE: 229), afferma prima di definirsi «una mezcla de vasco y de lombardo» (LdE: 229).

La sincerità si manifesta al primo posto, con un'apparente contraddizione rispetto a quanto aveva affermato in *El tablado de Arlequín*:

Sería una fingida modestia, por mi parte, que yo afirmase que lo que no escribo no vale nada; si lo creyere así no escribiría. Suponiendo, pues, que en mi obra literaria hay algo de valor [...] voy a decir, con el mínimo de modestia, el valor o mérito de mis libros. (LdE: 229)

A tutto ciò si aggiungono nomi che sappiamo essere le fonti di ispirazione di Baroja: Nietzsche innanzitutto, menzionato in virtù della distinzione tra dionisiaco e apollineo. Adesso però, sempre alla luce della sincerità, lo scrittore comincia a dire davvero la sua senza mezzi termini:

Como España y casi todos los demás países tienen su esfera artística ocupada casi por completo por gentes hábiles, cuando yo empecé a escribir se quiso ver en mí un hábil imitador que tomaba una postura literaria de alguien. Muchos me buscaron la filiación y la receta. Fui, sucesivamente, según algunos, un roedor de Voltaire, Fielding, Balzac, Dickens, Zola, Ibsen, Nietzsche, Poe, Gogol, Dostoievsky, Maeterlinck, Mirbeau, France, Kropotkin, Stendhal, Tolstoi, Turgueneff, Hauptmann, Korolenko, Mark Twain, Galdós, Ganiwet y de otra docena más y, sobre todo, de Gorki. (LdE: 230)

L'influenza di Gorki, in particolare, sarebbe stata attribuita a un articolo scritto sull'autore russo anni addietro⁷². Baroja continua adesso a esprimersi con una sottile ironia:

Realmente, era suponer en mí demasiada candidez y poca malicia el que yo presentara al público que había de leerme a un escritor a quien estaba desvalijando. Claro que, como yo no le desvalijaba ni seguía por su camino, no me importaba mucho que fuera Gorki conocido en España. (LdE: 230)

Parlando di sé, alla luce di esperienze vissute sulla propria pelle, l'autore esprime una critica nei confronti del suo paese, della sua cultura e della sua mentalità chiusa: «Yo no quiero decir que en mis libros no haya influencias e imitaciones: las hay como en todos los libros; lo que no hay es imitación deliberada, el aprovechamiento, disimulado, del pensamiento ajeno» (LdE, 230). È un modo di porsi nei confronti degli altri, scrittori, critici, lettori che siano, in modo autentico e sincero, con onestà intellettuale: non si nega la presenza di parole altrui, ma la si inquadra entro i criteri della coincidenza, mai come plagio. Anche perché, continua Baroja

mis admiraciones en literatura no las he ocultado nunca. Han sido y son: Dickens, Balzac, Poe, Dostoievsky, y ahora, Stendhal. Generalmente, el crítico no se contenta con lo que le dice el autor. Supone que éste tiene que hablar siempre con malicia y ocultar algo, lo que demuestra que hay que atravesar muchas atmósferas de incomprensión para ser solamente escuchado. (LdE: 230)

Baroja ha intenzione adesso di difendersi da quella che gli sembra essere la principale incomprensione della critica nei suoi confronti: averlo descritto come un abile imitatore, «que tomaba una postura

⁷² Si tratta di quel ciclo di tredici articoli pubblicati da un Baroja appena diciassette, tra il 10 febbraio e il 22 aprile del 1890, in *La Unión Liberal* di San Sebastián, e che vanno a costituire la serie «Literatura rusa», già menzionato nel primo capitolo di questo volume (cfr. nota 36, p. 52).

literaria de alguien. Muchos me buscaron la filiación y la receta» (LdE: 229). Sono inevitabili, invece, coincidenze e punti di contatto, scambi e relazioni, se pur inconsapevoli e a distanza. A tutto ciò segue una seconda dichiarazione: «soy poco tradicionalista y nada amigo del pasado» (LdE: 231), con conseguenze importanti:

De esta poca simpatía por el pasado, complicada con mi falta de sentido idiomático – por ser vasco y no haber hablado mis ascendientes el castellano – procede la repugnancia que me inspiran las galas retóricas, que me parecen adornos de cementerio, cosas rancias, que huelen a muerto. Este conjunto de particularidades instintivas: la turbulencia, la aspiración ética, el dinamismo, el ansia de posesión de las ideas, el fervor por la acción, el odio por lo inerte y el entusiasmo por el porvenir, forman la base de mi temperamento literario, si es que se puede llamar literario a un temperamento así que, sobre un fondo de energía, sería más de hombre de acción que de otra cosa. (LdE: 231)

Già Quintín, il protagonista de *La feria de los discretos*, si era autodefinito «hombre de acción» (Baroja 2002: 45) e sappiamo che la maggior parte dei protagonisti barojiani oscilla proprio tra il desiderio di agire e cambiare sé stessi, il mondo, la società, e l'immobilismo, la passività e la rassegnazione di fronte a un'impresa impossibile da realizzare. Qualificandosi in questo modo, Baroja indica che non ci sono differenze tra l'immagine di sé che sta costruendo in questo prologo e i vari personaggi che si muovono nei suoi romanzi: lo scrittore in carne ed ossa ha una sua identità "di carta", al pari dei suoi personaggi, che consegna al lettore perché sia in grado di scoprirla in una sorta di caccia al tesoro, o di vero e proprio nascondino.

È forse per questo motivo che *La ciudad de la niebla*⁷³, secondo volume de *La raza*, non presenta un prologo in senso tradizionale: la diegesi si interrompe all'inizio della seconda parte del romanzo, dal titolo *Las desilusiones*, poiché l'autore si ritaglia un breve spazio, articolato in tre tempi, *Ahora, el autor...*, *El lamento del folletinista*, *Envío*

⁷³ Da adesso in poi LaCdeLaN, dal volume II delle *Obras completas* per Biblioteca Nueva.

y disculpa, col quale fermare il flusso narrativo per giustificarsi, e non solo. Prende fiato, fa fare altrettanto al lettore e indica ancora una volta una strada. È una voce consapevole e propositiva, che se per un verso chiede perdono per le descrizioni che appesantiscono e le digressioni che interrompono il piacere della lettura, dall'altro cerca un modo per dare nuovi, moderni colori e luci a vecchi episodi e figure. Manca, afferma l'autore, la possibilità di raccontare come poteva e sapeva farlo «el más modesto narrador del Renacimiento» (LaCdeaN: 381). È un concetto non lontano da quanto espresso nel *Prólogo casi doctrinal*: «no es época de invenciones literarias» (PcD: 32-33).

C'è però adesso una parola chiave da prendere in considerazione, anticipazione o variante di quel «fondo sentimental» presente nel *Prólogo casi doctrinal*: il temperamento.

Nel prologo a *La dama errante*, confessandosi al suo lettore come se stesse parlando con sé stesso davanti allo specchio, Baroja si dipinge in quanto mescolanza di apollineo e dionisiaco, distinzione di provenienza nietzscheana; e aggiunge di essere mosso da una forte aspirazione etica, «quizá aquí aparece el lombardo» (LdE: 230); poco tradizionalista, antiretorico e antistorico; impressionista.

Non sono etichette o classificazioni utilizzate a caso, in anni in cui il dibattito artistico e letterario è vivace: è questo il modo con cui consegnare al lettore non solo la sua opera, le sue pagine e la sua scrittura, ma anche sé stesso, tutto quello che è il frutto certamente delle influenze altrui ma che è al tempo stesso soprattutto espressione del suo temperamento. Ecco cosa significa la sincerità barojiana; ecco come deve essere contestualizzata.

Non è casuale che Baroja usi questo termine, “temperamento”, nello stesso modo con cui Conrad, qualche anno prima, si era espresso in un – guarda caso – prologo, scritto per il suo racconto, o romanzo breve, *The Nigger of the 'Narcissus'* (*Il negro del 'Narciso'*), pubblicato nel 1897: in esso Conrad si sofferma sul senso e sul ruolo dell'artista che, come il filosofo e lo scienziato, cerca la verità intesa come essenza ultima delle cose ma che, a differenza di entrambi, non si immerge nel mondo delle idee, o in quello dei fatti, bensì dentro sé stesso, «in quella regione solitaria di tensioni e scontri» (Conrad, 2013: XI) per rivolgersi a quella parte di noi che non dipende dalla saggezza, che è un mistero. Nel delineare la figura dell'artista, Conrad fa riferimento alla

narrativa, che si rivolge al *temperament*, che è il richiamo di un temperamento a tutti gli altri innumerevoli temperamenti, «un'impressione trasmessa attraverso i sensi» (Conrad, 2013: XIII). In questo modo, si assolve il tentativo sincero di dare concretezza al proprio compito creativo, senza farsi abbattere da esitazione, stanchezza o rimproveri, lasciando che nelle pagine scritte si esprima una coscienza chiara.

La consapevolezza del proprio temperamento è fondamentale: afferma ancora Baroja che

El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas. Esto las da un carácter de cosa pasajera y momentánea muy alejado del aire solemne de las obras serias de la literatura. (LdE: 231)

La modestia e la sincerità barojiane si uniscono alla sua idea della storia e al suo interesse per l'attualità: nessuna grande ambizione o aspirazione letteraria, e lo stesso romanzo *La dama errante* è una tela impressionista, un'opera «rápida, dura, poco serenada» (LdE: 232), nella quale prevale il carattere effimero. Perché, secondo Baroja, «somos los hombres del día gentes enamoradas del momento que pasa, de lo fugaz, de lo transitorio, y la perdurabilidad o no de nuestra obra nos preocupa poco, que casi no nos preocupa nada» (LdE: 232). Questa idea di fugacità e transitorietà non è lontana da quanto afferma Conrad nella sua prefazione: se il compito dell'artista consiste nello strappare dal passaggio del tempo un frammento, mostrandone i colori, la vibrazione, la forma per rivelarne la sostanza, allora non ci sono scuole, bandiere, etichette che tengano.

È un concetto che ricompare nel *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, nella sezione dedicata al «fondo sentimental del escritor» (PcD: 45): in essa, Baroja precisa che

El escritor, sobre todo el novelista, tiene un fondo sentimental que forma el sedimento de su personalidad. Esta palabra sentimental

se puede emplear en un sentido peyorativo de afectación de sensibilidad, de sensiblería; y no la empleo aquí en este sentido.

En ese fondo sentimental del escritor han quedado y han fermentado sus buenos o malos instintos, sus recuerdos, sus éxitos, sus fracasos. De ese fondo el novelista vive; llega una época en que se nota cómo ese caudal, bueno o malo, se va mermando, agotando, y el escritor se hace fotográfico y turista. Entonces va a buscar algo que contar, porque se ha acostumbrado al oficio de contador; pero ese algo ya no está en él y lo tiene que coger de fuera. (PcD: 45)

Da questa generale considerazione riguardante il «fondo sentimental del escritor», ci spostiamo a leggere il caso individuale: Baroja parla nuovamente di sé:

Todos los novelistas, aun los más humildes, tienen ese sedimento aprovechable, que es en parte como la arcilla con la que construyen sus muñecos, y en parte como la tela con la que hacen las bambalinas de sus escenarios.

Respecto a mí, yo he notado que mi fondo sentimental se formó en un periodo relativamente corto de la infancia y de la primera juventud, un tiempo que abarcó un par de lustros, desde los diez o doce hasta los veintidós o veintitrés años. En ese tiempo todo fue para mí trascendental: las personas, las ideas, las cosas, el aburrimiento; todo se me quedó grabado de una manera fuerte, áspera e indeleble. Avanzando luego en la vida, la sensibilidad se me calmó y se me embotó pronto, y mis emociones tomaron el aire de sensaciones pasajeras y más amables, de turista.

Ahora mismo, al cabo de treinta años de pasada la juventud, cuando trato de buscar en mí algo sentimental que vibre con fuerza, tengo que rebañar en los recuerdos de aquella época lejana de turbulencia. (PcD: 45)

Con un riferimento alla propria esperienza personale, Baroja si sofferma nuovamente sulla soggettività e sull'individualismo, non per esasperare posizioni già espresse ma per rimarcare l'essenza del proprio mestiere:

Lo actual tiene ya desde hace mucho tiempo en mi espíritu aire de archivo de fotógrafo, de ficha fría con cierto carácter pintoresco o burlón. Esto es el agotamiento, la decadencia. Yo creo que ese fondo sentimental, que en uno está unido a su infancia o a su juventud, en otro a su país, en otro a sus amores, a sus estudios o a sus peligros, es lo que le da carácter al novelista, lo que le hace ser lo que es.

¿Qué influencia puede tener la técnica de la novela, tan desconocida, tan vaga, tan poco eficiente en ese fondo turbio formado por mil elementos oscuros, la mayoría inconscientes, de la vida pasada? Yo creo que poca o ninguna.

El acento es todo en el escritor, y ese acento viene del fondo de su naturaleza. El manantial de agua sulfurosa no olerá nunca como la marisma; allá donde haya fermentaciones, la atmósfera será fétida, y en el prado lleno de flores olorosas, el ambiente vendrá embalsamado.

La más sabia de las alquimias no podrá convertir nunca la emanación pútrida en un aroma embriagador, y todas las fórmulas y las recetas para ello serán inútiles. (PcD: 46)

Lo stesso tono intimo è presente nel prologo che apre *Juventud, egolatría*, e che Baroja sembra scrivere senza soluzione di continuità a distanza di pochi anni: «Siempre he tenido un poco de reparo en hablar de mí mismo, así que el impulso para escribir estas páginas me ha tenido que venir de fuera» (JuvEg: 23). Anche in questo caso, come per il prologo alla seconda edizione de *La dama errante*, alle spalle del testo abbiamo una richiesta: l'editore Calleja chiede infatti a Baroja di scrivere una breve autobiografia da utilizzare in apertura dell'antologia dal titolo *Páginas escogidas*. Difficile, dichiara l'autore: «No sabía cómo empezar. Para buscar el hilo comencé a hacer rayas y arabescos; mis cuartillas han aumentado y han engordado, como el perro de Fausto y han dado origen a esta obra» (JuvEg: 22).

L'editore non viene soddisfatto dalle pagine scritte e Baroja decide di ampliare il testo e di pubblicarlo, con il titolo *Juventud, egolatría*, per Rafael Caro Raggio. I prologhi a *Juventud, egolatría, Las horas solitarias* e *Páginas escogidas* coincidono perciò in quanto a elaborazione e stesura, mentre diverse sono le circostanze con le quali vengono poi resi pubblici.

Procediamo però con ordine.

Juventud, egolatría si apre con un riferimento alla guerra e si chiude con una nuova riflessione sull'egotismo: «Para muchos hombres, preocupados exclusivamente de la guerra, es un error en estos graves tiempos de conflagración universal el ocuparse de literatura o de crítica» (JuvEg: 21). In tempi critici, tragici, continua Baroja, non dovrebbero esserci altri pensieri se non quelli dedicati al conflitto e, aggiunge, secondo qualcuno, una volta finita la guerra, non si leggeranno più libri di letteratura. Le cose invece non stanno così: alla luce dell'«amor intelectual» (JuvEg: 22) e dell'egotismo,

el escritor tiene derecho a zafarse de este ruido monótono de los cañones y de los sables; podemos impunemente tejer telas de araña con las ideas y los sueños en nuestras guardillas y en nuestros mechinales, porque esas telas de araña son, a veces, algo, y el ruido de los cañones no es nunca nada. Sólo lo que pasa a ser intelectual tiene valor para la conciencia. Dedicuémonos, pues, sin remordimiento, a pensar en los motivos eternos de la vida y del arte y escribamos sobre ellos. Yo cultivo con cariño este amor intelectual e inactivo y esta sordera de lo presente. Escribo como si el mundo viviera en paz. Voy vaciando el espíritu en los eternos moldes, sin esperar nada de ello. En general, escribo novelas. Esta vez, en lugar de salirme una novela, me han salido uno comentarios acerca de mi vida. Como casi todos mis libros, éste me ha aparecido entre las manos sin pensarlo y sin quererlo. (JuvEg: 22)

Una nuova difesa del proprio lavoro pensato però in termini più ampi: mentre nelle pagine introduttive de *La busca* il giovane scrittore aveva giocato con l'ambizione di vivere del proprio mestiere, riferendosi sempre al contesto nel quale si trovava, nel corso del tempo, quando la sua aspirazione è diventata concreta, si esprime per difendere non certo la categoria, bensì qualcosa di molto più alto e prezioso: amore intellettuale, afferma; la letteratura come forma d'arte. Ancora una nuova *defensa del arte*, idea già espressa nell'articolo del 1894 a cui ho fatto riferimento, e adesso ripresa nel contesto del conflitto mondiale.

Come affronta tutto questo?

Innanzitutto, una prima consapevolezza: «el escritor tiene siempre delante de sí como un teclado con una serie de yos» (JuvEg: 23). Questa

serie di “io”, precisa, sono quello lirico e satirico, quello critico, quello storico; a ciascuno di essi corrisponde un aspetto: «el lírico y el satírico teclean sobre la octava puramente humana; el crítico, sobre una octava del lector; el historiador, sobre la octava de los investigadores» (JuvEg: 23). Nel momento in cui lo scrittore parla di sé, si trova necessariamente a forzare la mano, a insistere su questo “io” che ha un nome e cognome ma che non ha per questo alcun merito:

Se explica que haya hombres que crean en la ejemplaridad de su vida y que tengan cierto ardor para contarla; yo, en este respecto, no he tenido una vida ejemplar; no he llevado una vida pedagógica que sirva de modelo, ni una vida antipedagógica que sirva de contramodelo; tampoco tengo un puñado de verdades en el hueco de la mano para esparcirlas a todos los vientos. Entonces, ¿para qué hablo? ¿Para qué escribo sobre mí mismo? Seguramente para nada útil. (JuvEg: 24)

Ma oltre all'utilità, si riprende il concetto di sincerità, spostando l'attenzione sulla scrittura: chi può dirsi sincero, per esempio, quando, davanti all'obiettivo della macchina fotografica, si mette in posa e “finge”?

Ecco dunque l'altra parola chiave: la finzione. Fingere, dissimulare fanno parte del gioco; eppure, con una differenza:

En un trabajo así corto, el autor puede jugar con la máscara y con la expresión. En toda la obra entera, que cuando vale algo es una autobiografía larga, el disimulo es imposible, porque allí donde menos lo ha querido el hombre que escribe, se ha revelado. (JuvEg: 24)

Il singolo frammento ha dunque un senso nella sua fugacità, ed è sempre comunque finzione. La somma dei frammenti invece, se vista come accumulazione progressiva, diventa sistema, nel quale si intrecciano trasversalmente temi e strategie. Soltanto cogliendo l'insieme, soltanto nell'opera tutta, può rivelarsi l'autore per quello che è, e lì il lettore può davvero conoscerlo: al di là di immagini e metafore, mostrandosi e scomparendo nella finzione, disseminando indizi, l'autore si manifesta lasciando che tutto dipenda dalle qualità del

lettore, dalle sue competenze, dalla sua volontà di mettersi in gioco e di stabilire relazioni, nonché di attivare codici e interpretare segni. Chi più si attiva e si compromette, è anche chi sarà più in grado di cogliere il senso.

Dietro l'apparente semplicità e sincerità di queste pagine, scritte per motivi diversi e in momenti diversi della sua vita, resta quindi il *fil rouge* dato dal temperamento dello scrittore:

Todas mis obras son de juventud, de turbulencia, quizá de una juventud sin vigor, sin fuerza, pero obras de juventud. Hay en mi alma, entre zarzales y malezas, una pequeña fuente de Juvencio. Diréis que el agua es amarga y salitrosa, que no es limpia y cristalina. Cierto. Pero corre, salta, tiene ruidos y espumas. Eso me basta. No la quiero conservar; que corra, que se pierda. Siempre he tenido entusiasmo por lo que huye. (JuvEg: 40)

Questa è una delle tante metafore che Baroja utilizza per esprimere la visione che ha di sé stesso e della scrittura: l'idea che è alla base di tutto ciò chiude un altro prologo, quello a *Las horas solitarias*, scritto un anno dopo *Juventud, egolatría*, nel 1918⁷⁴. In esso vengono raccolti articoli di vario contenuto, suddivisi in cinque libri dai titoli *Vida de invierno, Una excursión electoral, Primavera, El verano, Crepúsculos de otoño*.

Il prologo si chiude con un'affermazione: «para mí, en arte y en literatura todo es posible» (HS: 18). Baroja arriva qui a fare questa dichiarazione asciutta dopo aver elencato le ragioni e le caratteristiche del saggio che stiamo per leggere: già il titolo contiene in sé l'indicazione di due elementi chiave, ovvero le ore, il tempo, e la solitudine, che vengono commentati e messi in relazione gli uni con gli altri ancora una volta con la sincerità dello scrittore che si rivolge al suo lettore in tempi difficili e amari. «Yo no soy de los hombres que saben especializarse y permanecer tranquilos en la casilla que les corresponde» (HS: 11), afferma in apertura: la sua incapacità, o

⁷⁴ Le citazioni fanno riferimento all'edizione per i tipi di Ediciones 98, 2011, da adesso in poi HS.

impossibilità, a stare entro limiti imposti lo porta a confessare la sua volubilità, la mescolanza di interessi diversi, che si possono sintetizzare in «lo novelesco inactual y la actualidad» (HS: 11). Entro questi due binari si muove l'autore, afferma, tenendo però a precisare cosa intende per attualità:

La paralela de la actualidad se reducía antes para el campo visual mío a un par de artículos que jalonaban mi camino. Ahora, un poco corrompido por el relativo éxito que ha tenido *Juventud, egolatría*, pretendo que la paralela de la actualidad sea completa y forme un libro. El que vaya leyendo las páginas de *Las horas solitarias* verá que al hablar de actualidad no me refiero precisamente a la actualidad política ni a la internacional, sino a la actualidad de una persona en un tiempo, es decir, a la representación de la vida ambiente en mi conciencia en el momento que pasa. Un libro que comienza con este propósito no puede tener un plan arquitectónico y este no lo tiene. (HS: 11-12)

Siamo, ricordiamolo, nel 1918: lo scrittore, ormai celebre, forte del successo riscosso dai molti romanzi che ha pubblicato, cui si uniscono articoli e saggi, si esprime senza reticenza, né timori o paure; e ancora una volta, in un momento storico fortemente drammatico per l'umanità intera, la sua proposta resta entro le pagine di questo libro, parte dalla sua soggettività, che esprime e osserva cosa succede nella sua coscienza nell'attimo che sta passando.

Ancora la fugacità; ancora il tempo e il suo passaggio, colti e rappresentati alla luce della solitudine, grazie alla quale è possibile «producir la digestión completa de los recuerdos y de las ideas» (HS: 16), cosa che cambia la prospettiva con cui si vedono le cose. E proprio sulla prospettiva si concentra adesso Baroja in questo prologo: sebbene sembri prescindere dall'attualità collettiva, internazionale, segnata dalla guerra, in realtà le sue considerazioni sulla scrittura, di cui si serve per delineare un suo breve profilo, possono invece essere lette proprio come indicazioni su come vedere e leggere il presente, interpretandolo e indicando una strada:

En general el suceso cuando se recuerda se ve más completo y más pequeño que en el momento en que ocurre, pero se comprende que es necesario, que es imprescindible ver las cosas muy amplificadas y deformadas para intervenir en ellas con energía. (HS: 16)

Comincia a delinarsi l'idea della deformazione come presupposto essenziale per capire, prima ancora che rappresentare: un approccio alla realtà che fa parte degli interessi principali dell'artista, ma che può e deve estendersi a qualsiasi tipo di attività umana, soprattutto e a maggior ragione in tempi così pesanti.

Segue poi la distinzione tra varie modalità di scrittura:

Hay dos maneras de escribir principales: una es la clásica, la académica, que consiste en componer los libros y escribirlos a base de la lectura de los antiguos, siguiendo ciertas reglas; la otra es la anárquica, la romántica, que estriba en imitar la naturaleza sin preocupación de regla alguna. La manera anárquica de escribir no tiene reglas, se limita a copiar y a interpretar la vida a su capricho. La académica mueve su rueda con el agua que ha movido otros molinos, la anárquica tiene un pequeño salto de agua para su uso. (HS: 17)

Di nuovo la metafora dell'acqua: le parole altrui rientrano in una sorgente infinita, alla quale è possibile attingere o con la quale comunque relazionarsi. In realtà, sebbene qui Baroja metta in contrapposizione la modalità classica, o accademica, con quella romantica, o anarchica, associando la sua scrittura a quest'ultima, non mancano punti di contatto nelle diversità, le differenze non portano al totale contrasto e gli uni e gli altri, accademici-classicisti e anarchici-romantici, non solo si completano ma sono in perpetuo e reciproco scambio:

No hay para qué decir que yo no tengo nada de académico, soy individualista y dionisiaco. Nietzsche, que en cuestiones literarias me parece un tanto *philistin*, se lamenta de que en el siglo XIX no se haya seguido a Racine y a Voltaire. A mí me parece bien que existan escritores académicos; yo no los leeré,

probablemente, pero me parece bien. Al mismo tiempo debe haber escritores anárquicos. Unos y otros se completan. (HS: 17)

Ecco adesso la sintesi: il concetto di *individual* era stato al centro del prologo a *César o nada*; il dionisiaco era stato commentato in quello alla seconda edizione de *La dama errante*. Mettendo insieme i vari segmenti, recuperando costanti che si ripresentano nel corso del tempo, a prescindere dalla diacronia e semmai invece con un'operazione sincronica che contempi le soglie della scrittura barojiana, si compone davanti ai nostri occhi l'immagine multiforme dello scrittore, che si rappresenta e si vede come creatura *in fieri*, alla stregua della scrittura e della sua opera, pensata – abbiamo detto più volte – come un *unicuum*, nella cui totalità possono rivelarsi, là dove meno lo si aspetta, la sua verità, la sua essenza, la sua autenticità.

È con questo scopo che Baroja scrive, muovendosi tra «lo novelesco inactual» (HS: 11), come afferma nel prologo a *Las horas solitarias*, e l'attualità, ma soprattutto con un'inquietudine che adesso non nasconde più:

Yo me siento un poco voltario; no tengo el reposo de los grandes espíritus, ni la inmovilidad ni la anquilosis de las gentes torpes; no puedo dedicarme de lleno a una cosa sin sentir curiosidad por las otras; así mientras escribo una novela que pasa en el año 1833 necesito hablar de lo que ocurre en el presente. (HS: 11)

Ricordiamo che Baroja inizia a comporre i volumi che formano le *Memorias de un hombre de acción*, implicitamente richiamati in questo passo, a partire dal 1913: in essi manifesta il suo interesse per la storia spagnola più vicina, che intende raccontare con una tecnica e una strategia tutte sue, prossime a quanto sperimentato fino a questo momento nei romanzi che ha raccolto nelle trilogie.

Con i saggi di questi anni, Baroja comincia a fare i conti con sé stesso, con i suoi lettori, con l'opinione pubblica del suo paese nel frangente duro e critico della grande guerra. Si esprime qui senza reticenze.

E, senza reticenza, quanto afferma nel prologo a *Las horas solitarias* diventa lo spunto da cui partire per porci qualche domanda sui prologhi dei romanzi a venire, in cui l'autore basco si spinge ancora oltre: per farlo, esprime in modo programmatico la sua concezione e la sua teoria del romanzo, in aperta polemica con Ortega y Gasset; allo stesso tempo, costruisce altre soglie testuali, per i romanzi e i saggi scritti sempre negli stessi anni, che diventano la concreta realizzazione di quanto teorizzato, una pratica di scrittura metaletteraria, nella quale prevale il gioco, la sovrapposizione di livelli e di costruzione diversi, il movimento all'interno di luoghi labirintici, presentati come allegoria della scrittura e, naturalmente, della vita stessa.

Prima di andare alla scoperta di tutto questo, ricordiamo uno degli articoli inseriti in *Las horas solitarias*, dal titolo *Sobre la manera de escribir novelas*: in queste pagine Baroja riporta le osservazioni di Ortega y Gasset in relazione alla pubblicazione del volume *Páginas escogidas*. Secondo il filosofo madrileno, in esso l'autore basco avrebbe potuto soffermarsi maggiormente sulla parte nella quale considera la tecnica del romanzo, e a questo aggiunge:

– En el prólogo de las *Páginas escogidas* – dice – da usted la impresión de que usted escribe sus novelas así como de primera intención, sin trabajo preliminar. ¿Es cierto esto? ¿No toma usted antes notas?

– Yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio, o un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si esta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares. (HS: 65)

La scrittura è tutt'altro che improvvisata: ha le sue regole che non sono però imposte dall'alto o dall'esterno ma che sono diretta emanazione della vita stessa, come espresso nelle pagine di questo articolo, scritte già con la maturità dello scrittore ancor più consapevole del proprio mestiere. Il dialogo avviato con Ortega y Gasset, con cui si apre l'articolo, si trasforma in un monologo costruito attraverso una serie di considerazioni scandite dai vari «creo que»

dello scrittore, che parla di sé e ribadisce le dovute differenze con altri “colleghi”:

Yo creo que todo el mundo que escriba obras de imaginación hará algo parecido. La única diferencia que yo tengo con los naturalistas es que estos toman las notas inmediatamente y yo las tomo después, recordando las cosas. [...] Creo que es muy difícil que un autor invente de golpe un asunto con sus derivaciones; supongo que la mayoría, como yo, va escribiendo e inventando. [...] Para mí, y creo para la mayoría de los escritores, tiene que haber un aliciente, una pequeña sorpresa en su misma obra. A mí, por ejemplo, se me ocurrió primero hacer con Aviraneta un capítulo para una novela, después un tomo y luego una porción de tomos. (HS: 66)

Si è perso, in queste pagine, il bisogno di giustificarsi e di difendersi dalle accuse. Il tono è adesso disteso per parlare di sé e di una modalità assolutamente personale, nella quale confluiscono tanti e diversi stimoli: Baroja si definisce scrittore privato, diversamente da Blasco Ibáñez, scrittore pubblico, e conclude con due affermazioni:

La verdad es que en el arte de hacer novelas, como en casi todas las demás artes, se aprende muy poco, la cuestión es tener vida, fibra, energía o romanticismo o sentimiento o algo que hay que tener, porque no se adquiere. [...] Indudablemente hay mucho de imitación. Si yo no le hubiera visto escribir artículos y versos a mi padre quizá no se me hubiera ocurrido escribir. ¿Por qué no me lancé yo también a hacer versos? Creo que para esto ha sido un obstáculo: mi falta de memoria. Yo recuerdo bien las cosas vistas, en cambio las palabras y lo escrito no lo recuerdo bien. Las mismas impresiones visuales no las conservo con fidelidad y las transformo sin querer a mi modo. Si yo recordara tan bien como lo que he visto, lo que he leído, quizá no pudiera escribir; pero no me pasa esto, sino todo lo contrario, se me confunden las ideas y llega un momento en que no sé la génesis de mis pensamientos que me parecen completamente originales. (HS: 67)

La parola diventa dunque immagine, secondo una pratica vista già nelle pagine di *Vidas sombrías*: la centralità dello sguardo non riguarda soltanto la tecnica narrativa, la prospettiva o il punto di vista con cui viene condotto il racconto.

Baroja sta dando delle indicazioni più precise: quello che può essere un limite, la mancanza di memoria, diventa un'opportunità e una possibilità. Sapendo di poter contare sulla memoria visiva, immagini e sensazioni, colori e impressioni si confondono nella mente dello scrittore, sono fonte e sorgente, un ricco patrimonio a cui attingere, mischiando tutto tanto da non riconoscere più la loro provenienza. Poco importa: pur avendo perso il bandolo della matassa, lo scrittore sa muoversi in essa, sa costruire un suo tessuto muovendosi tra luci e ombre, inventando e ricordando. È il miracolo e il mistero della narrazione, nella quale si esprime una coscienza che ha una sua prospettiva, messa al centro e riportata al suo valore originario, pittorico: nella dimensione piana del foglio scritto, la realtà tridimensionale viene sfidata e al tempo stesso accolta, catturando, riproducendo e dando spazio ai suoi frammenti. Se l'arte «de hacer novelas» viene qui definita come vita, fibra, energia, è perché in essa si concretizza la capacità di costruire e vedere, di muoversi su piani e livelli diversi, in un gioco di scatole cinesi da spostare e scoprire una dopo l'altra, con la consapevolezza di utilizzare una tecnica che è «una ciencia de novelista muy perfecta y muy estudiada» (Baroja, 1972: 115): è quanto Baroja afferma in un articolo scritto qualche anno dopo, a seguito della pubblicazione de *Las figuras de cera*, dal titolo *Sobre la técnica de la novela*, incluso poi nell'edizione di *El tablado de Arlequín* del 1972 per Caro Raggio.

Il titolo è una variante di *Sobre la manera de escribir novelas*, inserito in *Las horas solitarias*. Questo breve articolo è però in realtà una sorta di confessione: la presa di coscienza dello scrittore che, facendo un salto indietro nel tempo, ricorda una chiacchierata durante una passeggiata in compagnia di Galdós. Il giovane Baroja aveva difeso in quell'occasione il suo disinteresse per la tecnica:

Hace ya mucho tiempo, al començar escribir novelas, pensaba yo que debía dejarse a un lado toda preocupación de técnica. La técnica me parecía exclusivamente amaneramiento

y rutina, y, efectivamente, hay una técnica amanerada y rutinaria, la del libro francés corriente, que vale poco o que no vale nada. Luego, más tarde, he ido cambiando de criterio. Hace unos veinte años, una tarde de invierno fui a pasear por la calle de Rosales y me encontré allí con Pérez Galdós. (Baroja, 1972: 113)

L'anziano autore canario sostiene, al contrario, che: «Yo le probaría a usted con sus últimos libros en las manos (estos últimos libros míos eran *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*) que hay en ellos, no sólo la técnica, sino mucha técnica» (Baroja, 1972: 115). Dando ascolto alle parole di Galdós, ascoltando l'esperienza del "maestro", Baroja riflette dunque sulla composizione romanzesca, tutt'altro che spontanea, frutto invece di un attento lavoro di costruzione.

In questo continuo movimento da una "scatola", o da una "stanza" all'altra, il prologo a *Páginas escogidas*⁷⁵, pubblicato nello stesso anno de *Las horas solitarias*, richiama esplicitamente le pagine appena commentate:

En el prólogo de mi novela *La dama errante* de la Casa Nelson y en *Juventud, egolatría*, volumen que acabo de publicar, he hablado de mí mismo y de mis libros bastante, quizá demasiado. Al lector que me haya seguido no le chocará que repita aquí alguno de los conceptos ya expresados en dichos trabajos, pues aunque uno quisiera ser cambiante y versátil como la misma vida, uno no lo es; el hombre no es sólo vida sino un conjunto de vida y muerte, de cambio y de inmovilidad, de dinamismo y de estancamiento. Para el que no haya leído ninguno de los trabajos que cito y tenga algún interés por mi

⁷⁵ Si tratta di un'antologia realizzata per l'editore Calleja, che, non solo a Baroja, ma anche ad Azorín, Machado e altri, aveva proposto di pubblicare una raccolta di testi, selezionati e commentati dall'autore stesso. A tale scopo, Baroja sceglie, per ciascuno dei suoi numerosi libri, i capitoli più significativi; ogni testo è preceduto da una breve descrizione, nella quale lui stesso rivela aneddoti legati all'elaborazione e alla stesura, o aggiunge informazioni relative al contenuto del libro in questione. Un modo per riproporsi al lettore commentando sé stesso e le proprie creazioni, quindi. Cito dall'edizione del 1918 per Calleja, da adesso in poi PE.

tipo literario haré un ligero resumen de lo que digo en ellos.
(PE: 7)

Il destinatario è a questo punto universale: che sia il lettore avvezzo o che sia quello sconosciuto, a tutti loro si rivolge l'autore, con l'intenzione di dare ulteriori dettagli. Perché queste aggiunte? Certo non perché il testo non sia autosufficiente e abbia bisogno di informazioni esterne ad esso per essere compreso: nel prologo a *César o nada* Baroja stesso aveva dubitato dell'effettiva efficacia di quelle pagine in termini di chiarezza e utilità, ai fini della comprensione del romanzo da parte del lettore.

È un altro tipo di operazione, quella che Baroja sta portando avanti, e la stesura di poche pagine introduttive ne è la conferma e al tempo stesso la riprova: nelle soglie dei saggi scritti in questi anni, l'autore diventa non tanto critico quanto revisore di sé stesso e i testi acquistano per questo un ulteriore livello di "racconto". Le sue intromissioni nei prologhi e nel breve commento posto in apertura di ogni opera fanno sì che quest'ultima sia oggetto di racconto, quindi ulteriormente narrata, entro i limiti di porzioni testuali a carico dello scrittore, che può qui intervenire liberamente per espandere il contenuto.

Al principio della selezione interna, che è imprescindibile nella costruzione di qualsiasi testo e a cui si attiene anche Baroja, nonostante dichiarare in più occasioni di non badare allo stile né alla tecnica e di scrivere appuntandosi idee ed episodi che poi gli crescono tra le mani, si unisce adesso quello della selezione esterna, messo in atto dall'autore, che mette in comunicazione i vari frammenti scelti e qui riuniti intorno alla sua figura, autonomo demiurgo di personaggi, situazioni, tempi e luoghi entro i quali collocare in questo modo anche sé stesso.

Se però ci concentriamo in particolare sul prologo a *Páginas escogidas*, tocchiamo con mano la sua prossimità al *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* per contenuti e argomentazioni. Entrambi sono divisi in sezioni: in quello del 1918, decisamente più breve, troviamo «La unidad», «La composición», «Los caracteres», «Las mujeres», «Las descripciones», «El realismo y el idealismo», «El estilo». In ognuna di esse, il discorso si muove dal generale al particolare, proponendo

dapprima considerazioni generali, sostenute da esempi e confronti, per arrivare poi a precisare la propria personale modalità. Il modo di agire dell'autore viene così spiegato e messo in relazione a quello di altri:

Muchos novelistas, Galdós entre ellos, por lo que él me ha dicho, piensan un plan y luego lo proyectan sobre un lugar, una ciudad, un paisaje, un campo. Este procedimiento me parece de novelista dramático. Yo no procedo así. A mí, en general, es un tipo o un lugar el que me sugiere la obra. Veo un personaje extraño que me sorprende, un pueblo o una casa y siento el deseo de hablar de ellos. Yo escribo mis libros sin plan. [...] Yo necesito escribir entreteniéndome en el detalle. [...] Para mí, en general, la tesis stendhaliana de que la originalidad y el interés está en el detalle me parece exacta. (PE: 12)

Già nel prologo a *La dama errante* il nome di Stendhal era stato menzionato come uno dei riferimenti e dei modelli per Baroja. Allo stesso modo viene citato anche Poe, che compare tra i maestri che hanno ispirato la stesura dei racconti raccolti in *Vidas sombrías*: con Dostoievskij, questi sono gli autori commentati anche nel *Prólogo casi doctrinal*.

In *Páginas escogidas*, nella pagina che introduce la selezione di racconti scelti per questa antologia, Baroja ne afferma l'originalità:

Hay en *Vidas sombrías* cuatro o cinco cuentos imitados de Poe, alguno que otro en que se nota al lector de Dostoievski y detalles y modos de decir aprendidos de Dickens. Independientemente de éstos hay cuentos en que no se advierte la influencia directa de nadie, y de ellos elijo los tres que van detrás, *Mari Belcha*, *Hogar triste* y *Ángelus*. (PE: 28)

Le pagine introduttive di ogni opera presentano una serie di costanti: per introdurre *La casa de Aizgorri* e *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* Baroja racconta le circostanze biografiche che ne hanno determinato la stesura, aggiungendo però un particolare che non ritroveremo altrove, ovvero la descrizione della precisa ubicazione nella quale è avvenuta la scrittura. Con *La casa de*

Aizgorri siamo perciò a San Sebastián, prima, e a Madrid, poi, ma soprattutto per strada, prima, e in un ufficio scuro e umido, poi:

La casa de Aizgorri está pensada en San Sebastián, después de ser médico de pueblo, en una época corta que pasé allí y en la cual, como no tenía nada que hacer, me dedicaba a leer y pasear por los alrededores. Cerca de Pasajes, al lado de una casa vieja, había una destilería que me inspiró la novela. Este libro, pensado en San Sebastián, lo escribí en Madrid, en un despacho húmedo y negro de la panadería donde estaba, mientras hacía cartuchos de perras grandes y chicas y tomaba la cuenta a los repartidores. (PE: 42)

La stesura di *Paradox*, romanzo dalla realizzazione «desdichada» (PE: 54) e caratterizzato da una certa «irregularidad» (PE: 54), si colloca invece interamente a Madrid:

Vivía yo en Madrid, en la calle de la Misericordia, en una casa vieja, grande, unida al convento de las Descalzas. Esta casa había sido la casa de los Capellanes del Convento y en ella murió la reina de Doña Juana de Austria. Había muchos rincones en el viejo edificio y teníamos allí un guardillón abandonado. En este sitio, mi hermano Ricardo, un amigo nuestro, Pedro Riudavets, y yo solíamos dedicarnos a proyectar artefactos mecánicos. De nuestra reunión en el cuarto abandonado me vino la idea de escribir *Paradox*. (PE: 54)

Un vero e proprio racconto del “dietro le quinte” dell’opera è invece quello dedicato a *El mayorazgo de Labraz*, *La busca*, *La feria de los discretos*, *La dama errante*, *César o nada* e *El aprendiz de un conspirador*: in questi casi, vengono ricordate le circostanze biografiche legate all’elaborazione dell’opera; a tutto ciò si uniscono dialoghi con amici con i quali l’autore si è trovato a condividere incertezze e dubbi, così come le impressioni personali, e le reazioni o recensioni altrui, legate all’elaborazione e alla pubblicazione del testo. È quanto leggiamo, per esempio, nelle pagine che precedono *La feria de los discretos*, nelle quali Baroja racconta episodi legati alla sua amicizia con il pittore Regoyos e un aneddoto in particolare, nel quale avviene uno scambio di identità:

Se marchó Regoyos a Gibraltar y al día siguiente me pasó una cosa un tanto curiosa. Un señor del hotel, en la mesa redonda, dijo, como si no se dirigiera a mí: – Ese Pío Baroja es un hombre desastrado, sucio...

Yo me quedé atónito y dije secamente:

– Yo soy Pío Baroja. No sé por qué me dice usted eso.

– Hombre perdone usted – exclamó el señor – Nos habían dicho que eran ustedes un pintor y un escritor: el pintor Regoyos y el escritor Baroja, y todos habíamos supuesto que usted era el pintor y el otro el escritor.

– Pues es lo contrario.

– Usted, sin duda, tiene más tipo de pintor.

– No sé. Es posible. (PE, p. 188)

Il racconto del dialogo avvenuto nell'hotel è apparentemente estraneo alla trama e al romanzo di cui Baroja sta parlando. Non è un caso però che voglia qui raccontare un breve episodio centrato sullo scambio di identità, a cui si collegano tutti quei commenti sulla costruzione del personaggio che troviamo in pagine successive: in quelle dedicate a *La dama errante*, per esempio, nel quale si sofferma sulla figura di Mateo Morral, autore dell'attentato ai danni dei sovrani, a cui si ispira il romanzo; in modo simile si sofferma sulla figura di Cesare Borgia, presente in *César o nada*, o su Eugenio de Aviraneta, protagonista di *El aprendiz de un conspirador*. Lo spunto proviene sempre dalla realtà: che siano eventi, personaggi storici, o fatti di cronaca, è su questo materiale documentabile e referenziale che si innesta l'invenzione, operazione che raggiunge il massimo impegno nelle *Memorias de un hombre de acción*, scritte alla luce di una intensa attività di studio intorno al personaggio scelto e alle vicende della storia più recente della Spagna, raccontate all'insegna della ricostruzione storica e della creazione letteraria.

Un'altra costante con cui si chiude ognuna delle pagine introduttive sono le notizie relative alle traduzioni e alle eventuali recensioni e critiche, pubblicate sia in Spagna sia all'estero. Dando prova così di essere a conoscenza del destino e della circolazione dei suoi testi al di fuori dei confini spagnoli, Baroja conferma e dichiara il profilo internazionale della sua scrittura, apprezzato, almeno

nell'immediato, non solo in patria ma anche all'estero⁷⁶, confermando così le argomentazioni di chi lo aveva indicato, insieme ad Azorín, come una voce essenziale per la rinascita e il rinnovamento della Spagna in un momento fortemente critico per la storia del paese.

La posizione di Baroja è, anche in questo caso, nazionale e internazionale: con lo sguardo rivolto verso l'esterno, al di là dei confini del proprio paese che deve assolutamente rinnovarsi e risollevarsi, non perde di vista la propria terra, i Paesi baschi primi tra tutti e poi la Spagna per intero, per la quale cerca radici e prospettive future.

È il motivo per cui Ortega y Gasset, che dedica a Baroja numerosi commenti, lo definisce «un fenómeno ejemplar del alma española contemporánea» (Ortega y Gasset, 1987: 118). Per arrivare a formulare una definizione di questo tipo, grazie alla quale può focalizzare la modernità di Baroja, il filosofo madrileno ha alle spalle una concezione della critica letteraria, dell'arte e del linguaggio, modelli espressivi, che è tipicamente primonovecentesca. Lo stile di Baroja è, da questo punto di vista, secondo Ortega y Gasset, il punto di partenza necessario per cogliere l'essenza della sua individualità, della rappresentazione del mondo circostante e della sua cosmovisione: non è possibile perciò leggere e interpretare la sua scrittura se non partendo dal suo stile e dalla costruzione della sua prosa⁷⁷.

⁷⁶ Sulla circolazione italiana dell'opera di Baroja cfr. Lefèvre, 2017.

⁷⁷ Queste riflessioni non sono casi isolati: sappiamo infatti che il filosofo madrileno dedica un'attenzione costante alla scrittura barojiana, e a quella di Azorín, dai loro esordi, considerando entrambi come significativi esponenti del processo di rinnovamento della cultura spagnola in atto nei primi decenni del secolo. Le opere dei due scrittori sono, seconda Ortega, due modi diversi ma complementari per rappresentare la Spagna del tempo, mettendo l'accento sull'urgenza di attuare una sua modernizzazione, che deve cominciare innanzitutto dalla sua letteratura. La riflessione di Ortega si sposta così, nel corso del tempo, sul romanzo come genere letterario, con due saggi che sono una sintesi della sua attività critica: *Meditaciones del Quijote*, del 1914, e *Ideas sobre la novela*, del 1925. In entrambi i casi, sebbene con le dovute differenze legate ai diversi momenti e alle circostanze della loro pubblicazione, i due libri sono un riferimento imprescindibile per chiunque voglia studiare i caratteri del romanzo in questi primi decenni del XX secolo con un'ottica internazionale, ma

A Ortega y Gasset preoccupa e sta a cuore il dibattito intorno al romanzo come genere perché in esso, e nel suo sviluppo, riscontra la crisi del razionalismo moderno e la necessità sempre più pressante di trovare soluzioni alternative. Parla a questo proposito di agonia del romanzo, condizione che riscontra in particolare proprio in quelli di Baroja, come ricorda Lanz:

La 'agonía' de la novela [...] y la 'crisis' del género radican para el pensador madrileño en haberse cumplido con el positivismo la circunstancia histórica que la sustentaba, la razón racionalista, de origen cartesiano, que soporta el modelo de la edad moderna occidental; el nacimiento de la 'razón vital', y el perspectivismo fenomenológico como su concepción, ha de arrumbar la novela y propiciar el nacimiento de un nuevo género. De ahí también, la reflexión patriótica que implica la meditación sobre la novela como género y sobre los textos de Baroja y Azorín, puesto que en ellos se descubre no sólo la 'crisis' que la novela sufre en su momento y, en consecuencia, la 'crisis' que va a dar origen a la modernidad, sino también la

anche per conoscere il dibattito ideologico in cui si tocca la sostanza del genere, spostando poi il discorso nell'ambito della riflessione sul ruolo delle avanguardie nella modernità. Come per Azorín, anche l'amicizia tra Baroja e Ortega y Gasset è nota: lo stesso don Pío la racconta nelle sue memorie, dal primo incontro, avvenuto in uno dei ristoranti dei Jardines del Buen Retiro e poi durante un viaggio in treno da Madrid a Parigi, nel 1905, fino all'acquisto, nel 1912, da parte di entrambi, di due case prossime l'una all'altra a Vera de Bidasoa. In quanto vicini di casa, dunque, lo scrittore e il filosofo condividono una assidua frequentazione: ha inizio così un'amicizia che fu «una extraña combinación de mutuas admiraciones y mutuos desacuerdos» (Iglesias, 1963: 41). Se infatti Baroja è per Ortega l'interlocutore col quale dialogare più volentieri e più spesso, allo stesso tempo però la diversità di temperamento e di concezione della letteratura porta i due intellettuali su posizioni molto diverse, in alcuni casi opposti. Baroja esprime comunque in più occasioni la sua ammirazione per il filosofo madrileño. Ortega, dal canto suo, comincia a interessarsi alla narrativa barojiana proprio negli anni successivi all'acquisto della residenza estiva a Vera; dedica vari articoli ai romanzi del suo amico e scrittore basco, a cui non risparmia però sia apprezzamenti che critiche. Cfr. in particolare Iglesias, 1963 e Lanz, 2007.

inadecuación de la realidad nacional a ese nuevo espacio moderno (Lanz, 2007: 51-52)

Ed è proprio questa idea di agonia del romanzo che Baroja non intende accettare: anzi, arriva a dimostrare, con la sua ricca e diversificata produzione ma anche con le sue dichiarazioni programmatiche, che il romanzo è tutt'altro che un genere in sofferenza e che, grazie alla sua penna e a quella di altre illustri voci, gode di ottima salute anche in un'epoca che sembra invece dire con forza il contrario. Sono tempi difficili, di cambiamento e di fermento artistico, nel quale la vita continua ad essere, secondo Baroja, l'unica forza realmente creatrice e creativa. Non a caso, *Agonías de nuestro tiempo* sarà il titolo scelto per la trilogia del '26.

1.3. ISTRUZIONI E GIOCHI

Questo è il contesto nel quale Baroja scrive, e nel quale viene letto e recepito: la voce di Ortega y Gasset è autorevole e altisonante, non passa inosservata e segna il panorama letterario del momento, oltre ad essere aperta verso l'esterno e ascoltata altrove. Le critiche che riceve non possono perciò lasciarlo indifferente: ancor prima del 1925 e del *Prólogo casi doctrinal*, trova vari modi per rispondere alle argomentazioni orteguiane e per difendere sé stesso e la sua scrittura, mosso, soprattutto, da quell'«amor intelectual» già commentato in *Juventud, egolatría*⁷⁸ e che poi, come vedremo, affiorerà nei romanzi degli anni '20, filtrato da Gracián.

⁷⁸ Lanz elenca gli articoli che Ortega scrive sui romanzi di Baroja: la prima pubblicazione, del 1912, è un commento a *El árbol de la ciencia* dal titolo «Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa», che sarà la base per scrivere altri due articoli: «Un libro de Pío Baroja», sempre nello stesso anno, e «Observaciones de un lector», dove elabora la cosiddetta «teoría del improprio», che uscirà invece in *La lectura* nel 1915, poi riproposto nel 1928 con il titolo «Una primera vista sobre Baroja» in *El espectador*; ancora nel 1912 esce «La agonía de la novela», che ritroviamo nelle *Meditaciones del Quijote* con il titolo «Breve tratado de la novela»; infine, del 1916 è «Ideas sobre Pío Baroja». Questa è, secondo la ricostruzione di Lanz, la “preistoria” del dibattito tra Baroja e Ortega y Gasset

Proprio negli anni del primo conflitto mondiale, Baroja comincia a manifestare la sua insofferenza e il bisogno di intraprendere una nuova strada: è quanto avviene con la pubblicazione di un libriccino a metà tra il saggio e il romanzo, *La caverna del humorismo*⁷⁹, che si apre con un prologo ibrido tanto quanto il testo nel quale è collocato.

Baroja sceglie adesso di ritagliarsi spazi introduttivi di natura diversa rispetto a quelli commentati finora, mostrando così i modi e le forme che assume la discussione sul romanzo in questi anni. In questo testo alquanto particolare, uno degli articoli di Ortega y Gasset, «Observaciones de un lector», pubblicato nel 1915 in *La lectura*, diventa oggetto di dibattito tra i protagonisti. Ecco dunque la prima novità: la critica letteraria, rappresentata concretamente dalle pagine del filosofo e amico, documento proveniente dalla realtà referenziale e più attuale, entra direttamente nella finzione con la quale Baroja costruisce *La caverna del humorismo*, indice della sua modernità.

Siamo nel 1919: si è appena concluso il primo conflitto mondiale e l'Europa tutta è nel dissesto più totale; Baroja sta già da qualche anno raccontando la storia del suo paese prendendo spunto dalle vicende di altri conflitti, le cui conseguenze ricadono sulla vita di vari personaggi.

Sebbene, come afferma Ciplijauskaitė, *La caverna del humorismo* sia «uno de los libros-clave para entender el arte de Pío Baroja» (Ciplijauskaitė, 1972: 249), la critica ha dedicato solo sporadiche attenzioni al testo, nel quale già leggiamo quelle che saranno poi le dichiarazioni programmatiche del *Prólogo casi doctrinal* del 1925.

Come si realizza tutto ciò?

sul romanzo, che raggiunge il suo momento più caldo nel 1925, appunto. Ad ogni commento di Ortega corrisponde una risposta diretta di Baroja: sia che la si comunichi esplicitamente e in prima persona, come nell'articolo citato da *Las horas solitarias*, sia che lo si faccia per via apocrifia, ci muoviamo all'interno di un appassionato dibattito intellettuale senza esclusione di colpi, contraddistinto dalla presenza di molte voci, nuovi approcci e, soprattutto, in Baroja, dalla consapevolezza di esprimersi alla luce di un'esperienza concreta, pratica, che prescinde da teorie, programmi, manifesti.

⁷⁹ Cito il testo dal volume V delle *Obras completas* per Biblioteca Nueva, da adesso in poi CavHum. Alcune delle riflessioni relative a *La caverna del humorismo* sono in parte già contenute nel mio lavoro: "Divagazione sull'umorismo: *La caverna del humorismo* di Pío Baroja". Cfr. Fiordaliso 2017b.

Le soglie sono adesso fortemente complicate, un vero e proprio gioco labirintico: tre *Dedicatorias*, un prologo e un'introduzione, a cui seguono cinque parti dai titoli *Las conferencias en el museo de Humor Point*, *Grandeza y miseria*, *De las n. raíces del humorismo*, *Acotaciones y disquisiciones*, *Bastidores del humorismo*.

Per presentare le sue divagazioni sull'umorismo, Baroja inventa dunque il racconto di un viaggio: in un testo a metà tra il saggio, il romanzo breve e il racconto filosofico, giocando e servendosi della finzione romanzesca, della riflessione estetica e letteraria e del gusto per la narrazione, vengono ricostruite le imprese di un gruppo di viaggiatori che, durante una «expedición de turismo científico» (CavHum: 394) nei pressi dell'Inghilterra, viene trattenuto perché sospettato di spionaggio: «La caravana turista se detuvo algún tiempo en el promontorio de Humour-point a visitar una gruta-museo que se pensaba inaugurar y que, a consecuencia de los sucesos de la guerra, no se ha inaugurado» (CavHum: 394-395). La componente fittizia del testo è, secondo Sobejano, un modo con cui Baroja

vivifica, varia y levemente noveliza las proyecciones de su pensar divagatorio. Pero no sólo le mueve este anhelo de variedad y prismática matización, tan concorde con su cuidado de nunca aburrir a los lectores: le anima también el propósito de apoyar la teoría abstracta sobre un muestrario concreto de paisajes y tipos. (Sobejano, 1975: 595)

Tutto questo è presente in questo libriccino dalla natura ibrida, che rappresenta un momento di alta consapevolezza nella sfuggente e poco inquadrabile scrittura di Baroja in questi anni: è una nuova strada intrapresa, che troverà proprio negli anni '20 il suo momento culminante.

Giocando con l'invenzione e l'immaginazione, Baroja stabilisce le coordinate concettuali entro cui muoversi, rappresentate da tempi e luoghi significativi (nello specifico, la modernità anglosassone e nordeuropea), ma prima di tutto da quegli elementi che sono essenziali nella creazione artistica: il sé, l'altro e la scrittura, agenti in continua relazione, imprescindibili gli uni agli altri. L'autore parla infatti di sé nelle tre dediche iniziali, i cui destinatari sono figure archetipiche: nella prima, una giovane lettrice, «amable sirena» (CavHum: 393) a cui

offre «este licor, elaborado por mí con manzanas agrias y otros frutos ácidos de mi huerta» (CavHum: 393); nella seconda, un «joven literato» a cui presentare le caratteristiche del libro in relazione a quanto scritto fino a questo momento:

Todos los escritores tenemos un ciclo parecido y vamos, tarde o temprano, a pasar por el mismo signo del Zodiaco. Yo ya he pasado por el de la novela, el del cuento, el de la crónica y el de la autobiografía. Ahora estoy en el de las teorías estéticas. (CavHum: 393)

Infine, un'ultima figura, «un cometólogo influyente» (CavHum: 394), allegoria di quel pubblico dal quale dipende la fortuna e la circolazione del testo e delle idee in esso contenute. Con un atteggiamento provocatorio, muovendosi nel terreno della finzione per parlare però di teorie estetiche, Baroja lancia una sfida: «Ya que ustedes prefieren el aire de las academias y de las universidades, ¿por qué no dejarnos a los demás el aire libre de la calle?» (CavHum: 394). Questo l'obiettivo esplicito: burlandosi di chi crede di poter ingabbiare il sapere entro ambiti esclusivi e riservati, contro ogni forma di elitismo, Baroja rompe gli schemi, libera la creatività per far sì che questa possa fluire, come la vita, che «es azarosa y cambiante, es abierta y sin destino [...]: por eso, cada vez que Baroja pretende hablar de sus creaciones novelescas, [...] acaba hablando de sí mismo, de su propia vida» (Lanz, 2007: 58).

Con il prologo e l'introduzione entriamo poi nel vivo della finzione: il profondo legame che condividono è essenziale per cogliere quello tra la riflessione concettuale e il livello creativo e immaginativo. Le pagine che stiamo leggendo sono gli appunti presi durante il viaggio da uno dei protagonisti, il professor Guezurtegui, personaggio misterioso e ambiguo, descritto in queste pagine come «hombre poco respetuoso» (CavHum: 395), sulla cui personalità «hemos oído muchas versiones» (CavHum: 395):

Su amigo el paisajista Videgaín asegura que era un hombre ocurrente y jovial, amable y bueno; otros, en cambio, lo pintan como un tipo antipático y solemne. Su padre parece que afirma que nunca creyó que su hijo valiera nada, porque no iba a la

iglesia y decía que los carlistas son unos pobres diablos; y un modernista con melenas nos dijo que consideraba a Guezurtegui como un farsante. (CavHum: 395)

Sono atteggiamenti già visti in altri personaggi, uniti a un lessico tipicamente barojiano. A questo individuo particolare è attribuita la responsabilità della stesura del libro:

Es el caso que la Memoria del doctor Guezurtegui quedó en la biblioteca de la Universidad de Lezo y que el Claustro no quiso publicarla. Hoy, gracias a la diligencia del director de la Sociedad Editorial para la impresión de los trabajos científicos y literarios perfectamente inútiles, y ayudados por el joven artista Videgain, podemos dar al público un resumen del interesante (es la palabra que sirve para todo) trabajo del doctor Guezurtegui. Podríamos señalar fácilmente algunos errores, omisiones e inexactitudes que abundan en esta Memoria, pero preferimos dejar ese entretenimiento al lector. Respecto al título, tenemos que señalar que el doctor Guezurtegui había llamado primero a su libro: *La gruta-museo de Humour-point*; después, *In humorismo veritas*; más tarde, *La Espelunca del Humor*, y, por último, *La Caverna del Humorismo*. Nosotros hemos aceptado este último título, porque nos ha parecido el menos extravagante y el más platoniano.

El doctor Guezurtegui, escéptico transcendental, nos diría que no habíamos hecho más que seguir el consejo encerrado en la frase de retórica mística: los últimos serán los primeros, pero no, ciertamente; en este caso, el último título nos ha parecido el mejor. Hechas estas aclaraciones, dejamos la palabra y la responsabilidad de sus ideas al catedrático agregado a la universidad de Lezo. (CavHum: 395-396)

Un altro autore, dunque, a cui si unisce un trascrittore, con un nuovo sdoppiamento. Leggero e ironico, il tono del testo. Baroja comincia così a giocare: una volta svelato chi sia il misterioso responsabile di queste pagine, la parola passa direttamente a lui, al professor Guezurtegui, che presenta i suoi compagni di viaggio. Alcuni saranno semplicemente comparse silenziose, altri invece rivestiranno ruoli di maggiore importanza, in special modo se in

rapporto dialettico, o in contrasto, con lui, come l'austriaco Schadenfrende; il tedesco Werden, professore di Heidelberg; lo scandinavo Nissen; lo scozzese Savage. Nomi tutt'altro che casuali, anzi connotativi, che alludono a qualità o a caratteristiche umane, e non solo: *schadenfrende*, che viene utilizzato come prestito in molte lingue, indica infatti il piacere provocato dalla sfortuna altrui, o il compiacimento malevolo; non serve commentare *werden* (volontà), così come *savage* (selvaggio); Nissen può forse invece alludere al pittore frisone Benedikt Momme Nissen, discepolo di August Julius Langbehn, figura di rilievo in relazione a Nietzsche. Lo stesso Guezurtegui, infine, significa in euskera "lugar de mentiras" (Sánchez-Ostiz, 2000: 44).

La caverna-museo, luogo esemplare nel quale approfondire e articolare una riflessione estetica e filosofica sull'umorismo, è un ambiente misterioso. Dopo il prologo, nell'introduzione i personaggi sono in viaggio in questo ambiente surreale, guidati da Chip, «una figura delgadita vestida de frac y corbata blanca» (CavHum: 397), una sorta di cicerone che mostra al gruppo i vari luoghi in cui si articola la caverna, indicando in particolare una variegata e complessa umanità, che convive con strane creature. Chip si presenta come

un poco gnomo y un poco diablo. Soy de origen vasco y mi nombre verdadero es Chipi, que algunos dicen Chiqui. Uno de mis antepasados estuvo empleado en la cueva de Zugarramurdi hace cuatrocientos años, cuando aún se creía en la brujería. (CavHum: 397)

Sotto la guida di Chip, i viaggiatori si trovano a godere di una serie di visioni: affacciandosi a una finestra, vedono il Mediterraneo da una parte, l'Atlantico dall'altro; salendo fino all'osservatorio, il cielo e le stelle; e ancora, luoghi magici e incantati quali Venezia, Roma, Parigi, Londra. La meta finale è poi la sala della «Gran locura humana»: «en ella todo es confuso, absurdo y sin sentido lógico» (CavHum: 399); popolata da «diablillos, duendes burlones y de mala sombra, aparecidos en forma de liebre, brujas con escobas, que luego se convierten en gatos, lamias y trasgos» (CavHum: 399), ma anche, insieme a questa natura assurda, da

hombres absurdos, los iluminados, los adivinadores, los inventores de fantasías y de naderías, los que encuentran una nueva solución para la cuadratura del círculo y el movimiento continuo; ahí hay un gran departamento de artefactos que no funcionan y otros que funcionan poco, pero que son tan útiles como el órgano de los gatos inventado por el padre Kircher... (CavHum: 399)

Lo stratagemma narrativo del viaggio vissuto da vari personaggi, riuniti nella caverna dell'Humour-Point, è dunque il modo con cui presentare idee giocando con i diversi punti di vista, mettendo a confronto posizioni teoriche diverse, ma soprattutto «para comunicar a este breviario de ideas estéticas [...] esa impresión de internacionalismo decadente tan adecuada al momento histórico» (Sobejano, 1975: 601)⁸⁰.

Con questo tipo di approccio, i prologhi dei saggi fin qui commentati, elaborati e pubblicati tra il '17 e il '19, sono tutti modi diversi con cui dire la stessa cosa: tutto ciò può avvenire rispondendo alla richiesta di parlare di sé in pagine autobiografiche, oppure raccogliendo articoli di contenuto vario, oppure, ancora, scegliendo la finzione per inserirsi nel dibattito europeo più moderno e attuale. In ogni caso, Baroja sta approfondendo quelli che sono i caratteri del «extrarradio de un escritor» (JuvEg: 59), ovvero le sue manifestazioni e inclinazioni letterarie, non lontane dal *temperament*, o dal fondo sentimentale, proprio di ciascuno. I contenuti sono ormai affermati e consueti: la soggettività e l'individualismo dello scrittore riproducono la realtà, che non può essere una copia imparziale del reale, e sono allo stesso tempo i caratteri dei personaggi, in molti casi *alter ego* dell'autore stesso. Baroja si esprime inoltre contro la retorica comune, formulando la sua definizione di «retórica del tono menor» (JuvEg: 61); afferma, con un lessico prossimo a quello del *Prólogo casi doctrinal*, che «la obra del retórico es una obra cepillada, lustrosa, sin poros; la del humorista es informe, incompleta y porosa. La una está en un tiesto

⁸⁰ Tema di cui mi occupo, approfondendo il legame tra *La caverna del humorismo* e *L'umorismo* di Pirandello, nel mio articolo "Divagazioni sull'umorismo: *La caverna del humorismo* di Pío Baroja" (Fiordaliso, 2017b).

esmaltado que la aísla del ambiente; la otra, en un tiesto de barro penetrado por las corrientes osmóticas de dentro y de fuera» (CavHum: 418); riflette ancora una volta sui generi in quanto modalità prossime con cui dare rilievo alla realtà, come affermerà poi nel *Prólogo casi doctrinal*:

Nuestro ensayista defiende la tesis, en parte cierta, de que la poesía lírica puede vivir dentro de la vida cotidiana con todos sus prestigios, lo que no le ocurre a la novela, que necesita para hacer efecto sus decoraciones y sus bastidores. En ese sentido la novela lleva sus bambalinas propias, como las llevaba en la antigüedad el poema épico. El trozo lírico es como un surtidor que puede emerger en la plaza pública; la novela, como una caverna adornada que tiene dentro sus surtidores. (PcD: 43)

Baroja distingue infine tra due morali: quella del lavoro e quella del gioco e precisa:

La moral del trabajo es una moral immoralista: le enseña a uno a aprovecharse de las circunstancias y a mentir; la moral del juego, por lo mismo que se ocupa de una futilidad, es más limpia y más caballeresca. Yo creo que la moral de la literatura, y de todas las artes liberales, debe ser la moral del juego; mis antagonistas son casi todos los que creen que la moral de la literatura debe ser la del trabajo. (JuvEg: 73)

Ci sono perciò, tra i critici e i lettori, anche dei nemici: anziché ignorarli, è più proficuo cercare il confronto e provare a spiegarsi, anche se, afferma ancora Baroja, ha una speranza,

quizá una esperanza cómica y quimérica, la de que el lector español de dentro de treinta o cuarenta años, que tenga una sensibilidad menos amanerada que el de hoy y que lea mis libros, me apreciará más y me desdeñará menos. (JuvEg: 39)

1.4. IN UN LABIRINTO DI SPECCHI

Tra il 1917 e il 1925 Baroja si trova quindi non solo ad alternare alla scrittura romanzesca quella saggistica, che assume nella sua penna i tratti di quella autobiografica: è questo il momento di una attenta riflessione metaletteraria, che dipende senza alcun dubbio dagli stimoli provenienti dal dibattito con Ortega y Gasset, ma anche dalle influenze straniere, così come dalla volontà di utilizzare in modo personalizzato le voci e le parole altrui, che diventano parte di un fitto gioco intertestuale. La complessità della finzione romanzesca, unita alla relativa riflessione, è centrale in questi anni: se *La caverna del humorismo* ne è un assaggio in quanto testo dalla natura ibrida, nei prologhi che aprono i romanzi degli anni '20 è tangibile e palesemente manifesta.

Nel 1920 Baroja pubblica *La sensualidad pervertida*⁸¹, ultimo volume della trilogia *Las ciudades*, nel quale viene narrata, in prima persona, la vita di don Luis Murguía con una suddivisione simile a quella vista in *Las horas solitarias*: sprovvisto di prologo, l'edizione del 1954 si apre con una «Nota del editor» che sdoppia e complica la finzione. Prende infatti la parola l'editore quasi a voler sminuire la figura dell'autore, «escritor ignorado y de otra generación» (LaSP: 846) e l'opera stessa, «nada menos literario que esta obra» (LaSP: 846), di cui viene espressa una cattiva opinione a trecentosessanta gradi. Luis Murguía, protagonista e autore del libro,

no era un literato, ni siquiera un *dilettante* de la literatura, sino un curioso, un aficionado a la psicología y un crítico de una sociedad vieja, arcaica y rutinaria. Su libro, bastante paradójico, pretende ser un documento y dar una impresión exacta de la sociedad española de finales del siglo XX, sociedad regida todavía por el capitalismo, el militarismo y la teocracia, y que sucumbió por completo en la revolución de 1918. [...] Luis Murguía, al contarnos su vida, mostró una vagabundez de pensamiento, casi siempre sin sentido y en algunas pocas ocasiones amenas. Se ve que, a pesar de no tener una formación intelectual seria, nuestro autor pretendía crearse una cultura y armonizar sus ideas generales. (LaSP: 846)

⁸¹ Cito dal volume II delle *Obras completas* per Biblioteca Nueva. Da adesso in poi LaSP.

Nonostante le critiche e i limiti del testo che l'editore commenta, la sua pubblicazione ha però un senso:

Comprobar qué grado de verdad hay en lo que dice es imposible. Su libro termina al llegar él a las proximidades de la vejez. ¿Qué le hizo luego nuestro autor? Lo ignoramos. Por lo mismo que desconocemos en absoluto su final, quisiéramos saber cómo acabó la vida, qué hizo en la vejez este hombre de un espíritu crítico y negativo, melancólico y descontento; pero no hemos llegado a obtener el menor dato acerca de su existencia fuera de su libro. Así, pues, nos contentaremos con lo que él dice y le dejaremos en el uso de la palabra. (LaSP: 846)

L'identificazione tra vita e scrittura, tra esistenza e parola, è qui completa, ma anche la sua dimensione universale: persino la penna di chi è estraneo e lontano da capacità e possibilità artistiche restituisce un racconto, quello di una vita, che si dissolve non appena si interrompe la scrittura.

È palese così il cambiamento che arriva a maturazione proprio negli anni '20: non serve più giustificarsi o spiegarsi; contano solo le pagine scritte, le avventure narrate, le parole scambiate con sé stessi e con gli altri, vivi o morti che siano, secondo la lezione lasciata da illustri maestri, veri e proprio modelli.

Anche nel romanzo pubblicato dopo *La sensualidad pervertida*, l'autore prende la parola: si tratta de *La leyenda de Jaun de Alzate*, quarto volume della tetralogia *Tierra vasca*, del 1922⁸². Urrutia Salaverri riconosce che «estamos ante un prólogo de factura enteramente distinta de los anteriores» (Urrutia Salaverri, 1996: 12): giocando con la finzione nella finzione, l'autore entra infatti letteralmente in scena prima della rappresentazione e dà una serie di informazioni al suo pubblico. Ancora una volta, poche pagine condensano contenuti utili a focalizzare l'opera come un complesso edificio:

Perdonadme si antes de començar la representación de mi obra aparezca en el tablado, haciendo las veces de Prólogo, a

⁸² Cito dall'edizione per Espasa, 2016. Da adesso in poi LaLdeJA.

dirigiros un saludo. Yo soy el autor de *La leyenda de Jaun de Alzate*, soy un poeta aldeano, poeta humilde, de un humilde país, del país del Bidasoa. El objeto principal de mi *Leyenda* es cantar esta tierra y este río. Nuestra comarca es pequeña y sin grandes horizontes, es verdad; mi canto será también pequeño y sin grandes horizontes. No lo siento. Tengo más simpatía por lo pequeño que por lo enorme y lo colosal. (LaLdeJA: 435)

La *captatio benevolentiae* si arricchisce ulteriormente:

Os voy a presentar, con un ligero aparato escénico, cómico, lírico, fantástico, escenas vascas de la comarca mía con *La leyenda de Jaun de Alzate*. Como hombre de campo no poseo conocimiento del arte teatral, no sé mover los muñecos en el retablo y no espero congregarse a un verdadero público, pero quiero creer que ese público existe, para ser tradicionalista en literatura y comenzar mi obra con un prólogo. Así, pues, amable y enteléquico público, aunque no tengas realidad objetiva, como decimos los filósofos, voy a darte algunas explicaciones acerca de esta leyenda. (LaLdeJA: 435)

L'identificazione tra vita e scrittura, prima; la relazione con il pubblico, poi: sono qui presentati gli ingredienti della finzione, il suo senso e scopo, resi tangibili dal desiderio di raccontare e cantare realtà piccole, senza pensare «en ningún modelo al escribirlas» (LaLdeJA: 435) e anzi «componiéndola a la buena ventura, echando en el saco todo lo que me viene a la imaginación» (LaLdeJA: 435).

La tradizione è un sentiero sicuro, nel quale l'autore si muove con disinvoltura, esperto di ogni sua componente, e con cui può anche permettersi in un certo senso di giocare:

Y ahora, para seguir siendo un tradicionalista en literatura, dejadme concluir con una invocación de esas que son el tópicico acostumbrado de todos los prólogos antiguos: «¡Oh Lamias! ¡Oh Sirenas! ¡Oh Espíritu de los bosques! ¡Oh viejo Thor, el caldero! ¡Dad a mi voz ronca un poco de dulzura y armonía! ¡Dad frescura a mi imaginación, ya cansada; dadme un poco de aliento, porque quiero presentar ante vuestro ojos unas escenas

vascas de época remota con *La leyenda de Jaun de Alzate!*...»
(LaLdeJA: 438)

Occorre a questo punto fare ancora una volta una breve sosta.

Se nei prologhi a *César o nada*, *La dama errante* o *La ciudad de la niebla* Baroja presenta concetti e convinzioni che vanno a delineare il suo profilo come scrittore, da *La sensualidad pervertida* a seguire, ovvero dal 1920, l'accento si sposta sulle fondamenta della finzione, grande edificio nel quale l'autore sa muoversi poiché ne conosce ogni angolo: sa perciò mostrarsi, ma anche sapientemente nascondersi. Non è più necessario precisare, né discutere, la sua identità: l'intellettuale mostra adesso gli ingredienti di cui si serve, parte di un patrimonio culturale e letterario che arriva ai nostri giorni, ai suoi giorni, ma che ha origini antichissime.

Su questa stessa linea si pone il paratesto de *El laberinto de las sirenas*, secondo volume della tetralogia *El mar*, scritto a più di dieci anni di distanza dal primo, *Las inquietudes de Shanti Andía*, vero e proprio labirinto in cui i livelli della finzione sono stratificati e in cui il racconto nel racconto costituisce, come ne *La caverna del humorismo*, la sede nella quale esprimerà dichiarazioni programmatiche di scrittura.

Il romanzo presenta una struttura alquanto complessa⁸³: le tre parti nelle quali è suddiviso, a loro volta ulteriormente divise in libri e ogni libro in vari capitoli, sono precedute da una *Conversación preliminar* e da un *Prólogo. Casi una fantasía antropológica*⁸⁴.

Protagonista è il marinaio basco Juan Galardi, di cui leggiamo avventure e vicissitudini, insieme al racconto della storia dei luoghi in cui il marinaio si trova a vivere.

Prima di conoscere però tutto questo, nella *Conversación preliminar* Baroja stesso si autorappresenta durante un viaggio in treno, intento a conversare, senza troppa buona volontà, con una viaggiatrice italiana, che si dichiara appassionata lettrice di romanzi francesi:

⁸³ Anche in questo caso, ripropongo alcune delle riflessioni presenti nel mio lavoro su *El laberinto de las sirenas*: cfr. Fiordaliso 2017a.

⁸⁴ Cito il testo dall'edizione per i tipi di Tusquets, del 2000. Da adesso in poi, ConvPr e PcFAntr.

- ¿Qué es usted?
 - Médico - dije yo un poco sorprendido de este interrogatorio de presidente de Audiencia.
 - ¡Ah, médico!
 - Sí; también escribo algunos libros.
 - De ciencia, claro es.
 - De ciencia... y de literatura.
 - ¿Qué clase de literatura?
 - Novelas.
 - ¿Qué tipo de novelas?
 - Así..., de observación de la vida.
 - ¿Realismo?
 - Sí...; realismo y algo de romanticismo también. Poco más o menos, como todas las novelas.
 - No me gustan estas novelas realistas.
 - A mí tampoco.
 - Y entonces, ¿para qué las escribe usted?
- El argumento me pareció que no tenía réplica.
- Realmente no sé para qué las escribo - murmuré.
 - A mí me gusta una literatura que haga olvidar un poco la vulgaridad de la vida cotidiana - dijo ella - una literatura de fantasía, de imaginación...
 - Sí, a mí también...; pero los meridionales ¡tenemos tan poca imaginación! [...] La verdad es que no sabe uno exactamente si los hombres del Norte tienen más imaginación y fantasía que los del Mediodía, o al contrario. Verdad es que tampoco sabemos a punto fijo lo que es la imaginación.
- (ConvPr: 21-22)

Sebbene la convivenza nello stesso vagone sia caratterizzata da diffidenza e reciproca irritazione, lo scambio di idee, se pur rapido, tra l'autore e l'italiana porta il primo a pensare: «-He aquí una dama exigente con la literatura. [...] Una señora que quiere un libro a la medida -. Por otra parte, me halagaba el poder tener una lectora como aquélla, tan arrogante y tan solemne» (ConvPr: 24).

È proprio il lettore esigente quello che piace a Baroja: già Ortega y Gasset aveva affermato che «Baroja es, entre todos los escritores de nuestro tiempo, el menos comprendido, tal vez por ser el que más actividad exige a sus lectores» (Ortega y Gasset, 1987: 95). Questo perché, afferma ancora Rivera, «su obra es tan compleja, heterogénea

en su contenido y fuertemente enraizada en la persona del escritor» (Rivera, 1972: 9) da richiedere una attiva presenza e una lucida lettura da parte del suo destinatario, coinvolto in un tessuto complesso, solo in apparenza poco curato nello stile e nel quale occorre muoversi per stabilire un legame con la voce narrante: quest'ultima funziona sia come mediatrice e filtro nei confronti del mondo rappresentato sia, e soprattutto, in quanto ente enunciativo grazie al quale «entrar en el pacto narrativo [y] aceptar una retórica por la que la situación Enunciación-Recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela» (Pozuelo Yvancos, 1988: 34).

Spostarsi dal piano della realtà a quello della finzione, ovvero nel testo in quanto realtà letteraria, permette di inquadrare la figura dell'autore, esterno al testo stesso e per certi versi addirittura estraneo, che utilizza sì materiale reale, vissuto, per trasformarlo, ma soprattutto per firmare con il suo destinatario un patto narrativo grazie al quale entrambi – autore e lettore – si impegnano a fingere di credere nella natura reale non solo della storia, ma anche del discorso con cui la si presenta. In questo modo, la finzione diventa un gioco complesso e complicato: un labirinto, appunto, nel quale autore e lettore si muovono con uno stesso atteggiamento, andando alla scoperta di mondi possibili e interrogandosi sulla natura stessa della letteratura, che getta un nuovo sguardo sulle cose.

Così osserviamo il narratore in prima persona nella *Conversación preliminar*: un modo consueto, nell'universo barojano, per inscenare ed entrare nel merito della relazione tra emittente e destinatario, «para fingir realidad, para hacer el lector partícipe del artificio» (Rivas Hernández, 1998b: 19), ma al tempo stesso il primo elemento da sovvertire, dando luogo così a una serie di aspettative non osservate. Il riferimento all'invenzione e a una sua definizione ci riporta nuovamente a leggere il *Prólogo casi doctrinal*, nel quale Baroja distingue l'*inventio* dall'*elocutio*, sottolineando che la vera difficoltà risiede proprio nella prima e non in quest'ultima: nella sezione intitolata «La dificultad de inventar», afferma infatti che

Para mí en la novela y en todo el arte literario, lo difícil es inventar; más que nada, inventar personajes que tengan vida y

que no sean necesarios, sentimentalmente por algo. La imaginación, la fantasía, en la mayoría de los hombres, constituye un filón tan pobre, que cuando se encuentra una veta abundante produce asombro y deja maravillado.

El estilo y la composición de un libro tienen importancia, claro es; pero como son cosas que se pueden mejorar a fuerza de trabajo y de estudio, no dan esa impresión fuerte y sugestiva de la creación fantástica.

Por la invención son grandes Cervantes, Shakespeare, Defoe y los demás novelistas y dramaturgos que han dejado tipos inmortales. (PcD: 36)

Non tutto è stato già detto, continua Baroja. L'invenzione romanzesca sembra non essere più possibile, eppure esistono alcune possibilità: alla difficoltà di inventare si uniscono quelle di amplificare e costruire, sostiene ancora nel *Prólogo casi doctrinal*, ingredienti tuttavia essenziali nella realizzazione di un romanzo.

È quanto mostrano le soglie de *El laberinto de las sirenas*.

Alla *Conversación preliminar* segue infatti il *Prólogo. Casi una fantasía antropológica*, suddiviso in capitoli numerati, tre in tutto, a loro volta articolati in brevi parti, ciascuna con un titolo, come sempre, significativo: nella struttura del romanzo, queste pagine fanno sì da cornice ma mettono anche in relazione il mondo narrato in *El laberinto de las sirenas* con quello del primo volume che aveva inaugurato la quadrilogia nel 1911, *Las inquietudes de Shanti Andía*.

Il lettore ritrova adesso lo stesso protagonista del primo romanzo, Shanti, di cui aveva conosciuto vita, amori, avventure fino ad arrivare alla sua maturità, e che adesso, anziano, viaggia in Italia in compagnia dell'amico, il medico Recalde – altro *alter ego* di Baroja – con il quale si muove alla scoperta di Napoli. Nel corso del suo viaggio, Shanti conosce casualmente la marchesa Laura Roccanera che, riconoscendo dall'accento la sua provenienza, gli parla di un suo conterraneo, il marinaio basco Juan Galardi, vissuto in passato in quei luoghi. La donna racconta a Shanti che, poco prima di morire, Juan le aveva lasciato un pacco di libri e quaderni; dal momento che sono per lei indecifrabili, visto che si tratta di pagine in lingua basca, decide perciò di regalarglieli. In questo modo, Shanti arriva in possesso di

un paquete de los libros que habían pertenecido a Juan Galardi. Estos libros eran la Historia de Guipúzcoa, de Iztueta, en vascuence; un diccionario de latín; otro vasco-latino-español, de Larramendi; una traducción de la Guía Espiritual al italiano, del padre Molinos, y un tomo bastante grueso, manuscrito y empastado. Cogí estos libros y me puse a hojearlos [...] Tras de esto se hallaba lo más interesante para mí. Era una relación en vascuence de la vida de Galardi. [...] Poco después de comenzada se interrumpía la relación. Había una copia en castellano de un estudio sobre los terrenos volcánicos y, concluida ésta, seguía de nuevo el relato de la vida del vasco. Galardi escribía así, sin duda, temiendo que algún curioso se enterase de sus amores y aventuras. En el volumen aquel no acababa la relación de la vida de Galardi, y me fijé después que en la primera página ponía en número romano un I indicando que era el primer tomo. (PcFAntr: 63-64)

Veniamo così a conoscenza dell'esistenza di un diario, scritto dal marinaio basco Juan Galardi e finito per caso nelle mani di Shanti Andía che, incuriosito, «no teniendo nada mejor que hacer» (PcFAntr: 72), lo legge e decide di farlo tradurre. Nella cornice de *El laberinto de las sirenas* Baroja ripropone dunque ancora una volta il *topos* del manoscritto ritrovato. Shanti, spinto dalla curiosità, si muove infatti per recuperare il seguito mancante, cercando tra i banchi del mercato di Puerta Capuana, paragonato al Rastro di Madrid, e facendo domande ai personaggi del posto: «Me picó la curiosidad de ver cómo seguía la relación de la vida de mi paisano, y me lancé a casa de la Roccanera» (PcFAntr: 64). La ricerca del manoscritto diventa essa stessa un'avventura, che merita raccontare nei minimi dettagli: Shanti scopre che un antiquario, Procopio Lanzetta, è in possesso di oggetti e beni appartenuti a Laura Roccanera; tra questi, i quaderni di Juan Galardi, che Shanti riesce ad acquistare con una minima spesa. Una volta recuperati i quaderni, quindi, e con la 'storia' per intero tra le mani, con assoluta consapevolezza Shanti Andía si attribuisce la responsabilità del libro: se nelle *Inquietudes* aveva raccontato la sua vita, i suoi amori e le sue avventure in forma di memorie, adesso, in quanto «autor de esta obra» (PcFAntr: 25), ci tiene a precisare che

aunque en mi relato el principio tenga cierto aire de libro de viaje, no lo es completamente, porque estas páginas primeras no indican más que las vueltas y los zigzags que se van trazando hasta encontrar el hilo de una historia. Este prólogo es una fantasía antropológica, más que turística o estética. (PcFAntr: 25)

Nonostante l'enunciazione sia gestita dunque da un nuovo soggetto, diverso da quello presente nella *Conversación preliminar*, la riflessione resta comunque entro gli stessi binari: sia il dialogo con la lettrice in treno, sia la finzione del ritrovamento del manoscritto, con la scelta di renderlo comprensibile grazie alla traduzione dal basco al castigliano, mettono l'accento «sobre la dificultad de contar» (Marías, 2008), sintetizzata in quei giri e negli andirivieni che, afferma Shanti trascrittore, sono presenti in queste prima pagine, «hasta encontrar el hilo de una historia» (PcFAntr: 25).

Il paratesto così articolato, un vero e proprio racconto nel racconto, è perciò il modo con cui Baroja ci sta invitando a seguirlo nel labirinto della finzione, su cui sta riflettendo sia in chiave teorica che pratica, disponendo sul tavolo da gioco gli strumenti che ogni scrittore ha a disposizione, insieme ad alcuni modelli, o illustri precedenti, che sono per lui un riferimento: il narratore in prima persona, che sia un suo *alter ego* oppure uno dei suoi personaggi, ci accompagna nella scoperta di un mondo da raccontare, filtrato dalla soggettività e dal punto di vista individuale, in cui ha un ruolo decisivo l'immaginazione e che è possibile svelare servendosi di schemi da superare e sovvertire. Di nuovo il sé, l'altro e la scrittura.

Non a caso, il prologo è *Casi una fantasía antropológica*: la precisazione poi che sia una «fantasía antropológica, más que turística o estética» (PcFAntr: 25) sposta l'attenzione su generi e categorie, mette l'accento sulla funzione e sulle caratteristiche della scrittura, strettamente legata all'autorità da cui proviene, cioè quella dell'autore. Approfondendo però quanto raccontato, affiancando a tutto ciò gli ingredienti che costituiscono la *Conversación preliminar*, ovvero lo scambio di idee sulla letteratura tra uno scrittore e una lettrice italiana durante un viaggio in treno, cogliamo diverse analogie con quella *Fantasticheria* verghiana che apre la raccolta di novelle *Vita dei campi*,

considerata il manifesto della poetica del verismo, e a cui Baroja sembra invece contrapporsi in pieno in queste pagine.

In essa Verga affida infatti alle parole di un narratore in prima persona il compito di convincere una donna francese, che si trova a viaggiare in treno, su come si possa vivere per tutta la vita in un piccolo luogo come Aci Trezza. La conversazione si sposta così dal piano esistenziale a quello artistico, diventando l'occasione per riflettere su come si possa e debba rappresentare la realtà:

bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte tra le due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà. (Verga, 1987: 123)

Sono celebri, in *Fantasticheria*, il riferimento al piccolo mondo popolato da formiche, metafora della società, e l'esplicitazione dell'ideale dell'ostrica, con cui Verga sintetizza un modello di vita individuale e collettivo. L'osservazione distaccata e imparziale di un microcosmo, che come qualsiasi altro organismo si articola in diverse parti per coglierne le leggi e gli aspetti essenziali, è alla base della letteratura, che in questo modo si serve di strumenti condivisi con la scienza: niente di più lontano da quanto Baroja ha realizzato ed espresso nelle sue pagine fin dai suoi esordi, e su cui torna a riflettere anche in *El laberinto de las sirenas* dando una concreta alternativa. Facciamo un passo indietro e riprendiamo il dialogo con la lettrice italiana riportato nella *Conversación preliminar*. Il rapporto tra imitazione e immaginazione in letteratura viene affrontato provocatoriamente:

– Respecto a los libros, yo también prefiero la obra literaria inventada, que no la copiada de la realidad o de las obras antiguas. Todo lo que es sólo imitación tiene indudablemente poco valor. – Otra cosa que me molesta – indicó ella – es esa tendencia al anarquismo y a la pedagogía de los libros modernos. Hoy todo el mundo quiere cambiar el orden establecido de las cosas y enseñar. ¡Qué petulancia! [...] A mí

me gusta algo que sea una melodía, una historia de amor con un fondo bonito, algo que distraiga, que divierta, que haga olvidar las cosas feas de la vida vulgar. ¿Usted sabe hacer algo así? – ¿Yo? No. [...] ¡Qué quiere usted!... La imaginación de uno es tan pequeña, tan escasa; pero probaré. – Si lo hace usted, ¿me mandará usted ese libro? – Sí, señora, con mucho gusto. (ConvPr: 23)

La sola osservazione non è perciò sufficiente: pur con i suoi limiti, serve l'immaginazione, quella «loca de la casa»⁸⁵ da cui lo scrittore non può prescindere.

Letto alla luce di tutto questo, il paratesto di *El laberinto de las sirenas* è perciò molto più che una cornice: una soglia da attraversare per fare poi il nostro ingresso nel mondo della letteratura, da scoprire tenendo conto della sovrapposizione di voci e di modalità di scrittura diverse. Il *topos* del ritrovamento del manoscritto, da una parte, e il richiamo, se pur velato, alla fantasticheria verghiana, dall'altro, consentono a Baroja una riflessione sul proprio mestiere e un'adesione a quel principio della verosimiglianza, in bilico tra imitazione e immaginazione, al centro della riflessione teorica ed estetica sul romanzo. A tutto questo si unisce la consapevolezza dell'impassibilità del narratore, requisito ritenuto indispensabile dalle poetiche di fine '800 di stampo naturalista e positivista, e che diventa adesso un'occasione, una possibilità da cui partire per fare una proposta alternativa: è quanto sperimentiamo addentrandoci in *El laberinto de las sirenas*, che concretizza l'impossibilità del distacco, della distanza e dell'imparzialità in ogni descrizione, in ogni evento narrato, filtrato dalla soggettività del protagonista⁸⁶.

⁸⁵ È questa la definizione dell'immaginazione secondo S. Teresa d'Avila, ripresa, per esempio, da R. Montero nel suo saggio autobiografico *La loca de la casa*.

⁸⁶ Facendo un leggero salto indietro nel tempo, occorre ricordare che lo stesso stratagemma, la cornice entro cui racchiudere la finzione con tutte le sue complicate sfaccettature, non è per Baroja un elemento architettonico adatto solo al romanzo in quanto forma narrativa lunga, bensì anche al racconto. Ne è un esempio *La dama de Urtubi*, pubblicato nel 1916 nella rivista *La novela corta* e poi inserito nei *Cuentos* del 1919. È un altro modo per rendere omaggio al

Alla strategia del manoscritto ritrovato, con tutte le varianti che vanno dalla traduzione alla riscrittura fino alla fedele copia, si unisce, a partire da *El laberinto de las sirenas*, l'uso delle metafore architettoniche come metalinguaggio, che Baroja certo non inventa e che condivide semmai con altri autori, che sono ancora una volta fonte di ispirazione, modelli con cui confrontarsi, voci da far entrare nella finzione. Che sia un edificio, un monumento, una costruzione di qualsiasi tipo, l'oggetto architettonico si configura davanti agli occhi del lettore, che può così "abitare" lo spazio della finzione insieme all'autore stesso, osservando con lui ogni dettaglio, l'arredamento e l'articolazione dello spazio stesso: dapprima in una caverna, poi in un labirinto, infine in una camera.

proprio paese, i Paesi baschi: il racconto è la storia di una ragazza, Leonor, nipote del signore del castello di Urtubi, che riesce, grazie all'intervento del suo amato, a salvarsi dal destino che la vorrebbe unire a un pretendente rifiutato durante un sabba. La storia d'amore a lieto fine si svolge dunque sullo sfondo di una delle più oscure pagine della storia spagnola, quella della caccia alle streghe, di cui anche i Paesi baschi erano stati lo scenario. Il racconto, suddiviso in sette sezioni, è preceduto da un prologo e chiuso da un epilogo: afferma Poggi che si tratta «di una struttura a quadri successivi, che ricalca quella di alcune composizioni musicali di fine secolo (penso ai *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij e alla *Shéhérazade* di Rimskij Kor-sakov) e che ben rispecchia l'idea che Baroja aveva del narrare come di un ininterrotto e aperto fluire» (Poggi, 2017: 171). Il prologo è un racconto nel racconto, nonché una «serie di consegne narrative» (Poggi, 2017: 172) in cui il passaparola non porta a disperdere le informazioni, anzi semmai le rende ancor più verosimili. La voce narrante è infatti fin dall'*incipit* sdoppiata: Baroja cede la parola a quella di un medico, che gli riferisce l'occasione in cui, trovandosi di passaggio a Urruña, decide di fare visita agli amici Dasconaguerre. Pranzando con loro, conosce il giovane abate Duhalde d'Harismendy, con il quale va a passeggiare dopo pranzo e conversa circa i luoghi nei quali si trovano. Viene così a conoscere l'esistenza del castello di Urtubi e della storia dei suoi proprietari, e in particolare della vicenda di una giovane donna coinvolta in un caso di stregoneria, scritta da un certo capitano Dornaldeguy. Il caso non viene però narrato in questa occasione: due anni dopo, ricordandosi dell'episodio e trovandosi di nuovo a passare da quelle parti, il medico torna a salutare l'abate, che soddisfa subito la sua curiosità dandogli il manoscritto: l'autore è dunque il capitano, l'abate un mediatore e il medico un trascrittore.

È questo il movimento con cui approdare al prologo di *El gran torbellino del mundo*⁸⁷, primo volume della trilogia *Agonías de nuestro tiempo*, pubblicata nel 1926.

Il romanzo, ambientato durante la prima guerra mondiale, narra le vicende di José Larrañaga. È ancora una volta il paratesto, in questo caso breve, a dare non solo indicazioni di lettura, bensì il senso e la chiave a tutto il romanzo, opera da consumare in una prima lettura, secondo un livello superficiale, e poi un'infinità di volte per coglierne il significato profondo, muovendosi come sempre da un libro a un altro, da un prologo a un altro, adesso anche in una nuova dimensione, quella allegorica.

Al di là delle vicende del protagonista, la trilogia tutta contiene messaggi sottili, riconducibili al contesto del primo conflitto mondiale nel quale sono ambientati i testi ma, metaforicamente, manifestazione delle idee di Baroja sul romanzo e sulla sua fortuna. Nell'ambito di questa riflessione, l'autore arriva a dirci che il sapere non è più appannaggio di nessuno: è diventato semmai una posta perennemente in gioco per personaggi, narratori, così come per autore e lettore. Tutte le istanze che si muovono intorno al testo sono perciò coinvolte: il problema riguarda lo sguardo, il punto di vista, la prospettiva. Dove si collocano gli occhi dell'osservatore? Quali ostacoli incontrano? Che cosa leggere e come interpretare gli oggetti incontrati? E qual è la loro funzione?

Con queste domande, nascoste nelle pieghe dei paratesti della trilogia, Baroja esibisce una teoria del romanzo e una strategia narrativa che accomuna trasversalmente i suoi testi, e che si esprime non solo nel *Prólogo casi doctrinal*.

Protagonista del prologo è Joe, uno scrittore che si trova a viaggiare in treno. È un altro personaggio-scrittore-viaggiatore: una condizione rappresentativa della condizione umana, e dello stesso Baroja, che si definisce come un *viajero* «desde el valle de Dionysios hasta el templo de Apolo» (JuvEg: 41), una situazione che piace a don Pio, una sua esperienza personale, come racconta, per esempio, in *Las horas solitarias* o come aveva narrato in alcuni racconti di *Vidas sombrías*.

⁸⁷ Cito i romanzi della trilogia dal volume I delle *Obras completas* per Biblioteca Nueva. Da adesso in poi, ElGrTM; VelFor; AmTar.

È tuttavia anche l'occasione che sintetizza gli opposti⁸⁸: alla staticità del soggetto in viaggio corrisponde infatti la dinamicità dello sguardo e del mezzo che lo trasporta, alla scoperta di paesaggi e situazioni.

Lo sguardo di Joe ci permette di vedere il luogo in cui si trova: stanco, nel vagone di un treno; poi in una stanza, che i suoi occhi descrivono nei minimi dettagli.

È una stanza gradevole e accogliente, nella quale trovano posto quadri e libri: «Al encontrarse Joe, de pronto, en aquel cuarto, sintió curiosidad de detective. ¿Quién vivía en aquella habitación? ¿Qué clase de pájaro ocupaba aquella jaula?» (ElGrTM: 1042). Ogni oggetto descritto, posizionato da Joe nello spazio che ha davanti a sé, sarà presente nel romanzo: il prologo costituisce ancora una volta la cornice, ma soprattutto il momento nel quale esporre gli elementi essenziali della finzione come in una vetrina, che in essa troveranno poi un senso.

Inizia così il disorientamento del lettore, che si muove, insieme al personaggio, in uno scenario che sta scoprendo insieme a lui. In un'atmosfera onirica, con immagini in bilico tra il sogno e la realtà, una serie di oggetti rende concreto questo spazio:

Abrió el *bureau* y registró uno a uno los cajones. Halló carta de mujeres, con letras distintas. En un paquete, flores secas y un mechón de cabellos rubios. Había también un guante y dos fotografías: una, de mujer joven, guapa, fuerte, con dedicatoria en holandés, y otra, de la niña retratada en el cuadro encima de la chimenea. Encontró en el *bureau*, en un cajón secreto, cuatro o cinco cuadernos de impresiones literarias; algunos, escritos hasta la mitad; otros, sólo empezados, y dos o tres que no tenían más que título y un par de páginas escritas. (ElGrTM: 1042)

Ecco dunque elencati gli oggetti che daranno corpo alla finzione, e che in essa avranno una precisa e strategica collocazione: dal ritratto

⁸⁸ Ciplijauskaitė elenca il motivo del viaggio in treno tra gli aspetti che Baroja condivide con Dickens: «Les preocupa a los dos lo espacial, la acción y el movimiento exteriores; ambos introducen multitud de personajes que entran y desaparecen sin motivación directamente dependiente de la trama; ambos coinciden la novela un poco como un viaje en tren» (Ciplijauskaitė, 1972: 100).

appoggiato sul camino ai numerosi libri fino ai quaderni scritti da poco, nei quali l'inchiostro è ancora fresco. Si delinea così, davanti agli occhi di Joe, e del lettore, la personalità di José Larrañaga che, come molti dei personaggi barojiani, è molte cose insieme: «en sus varios aspectos de piloto, pintor, empleado de Banco y aficionado a escribir» (ElGrTM: 1042). E subito dopo, «lo que había leído se convirtió en algo visual. Tenía delante una feria, que se llamaba *Agonías de nuestro tiempo*, y en la feria, *El Gran Torbellino del Mundo*» (ElGrTM: 1042).

La *feria*, «la barraca pintarrajeada y dorada, con carteles, espejos y tiros al blanco» (ElGrTM: 1043), è una struttura significativa in grado di portare, di contenere: con queste immagini stiamo per entrare in mondi alternativi, in cui non ci sono limiti né distinzioni tra realtà e finzione, in cui autore, lettore, personaggi si sovrappongono continuamente, muovendosi in un'unica, grande giostra. Baroja ripropone qui l'immagine della *feria*, già vista nel 1905 con *La feria de los discretos*, a cui affianca quella della *barraca*: sono metafore che escono dal testo, che si impongono al di là delle parole e delle pagine scritte con tutta la pregnanza del visuale. Il prologo si chiude con il risveglio di Joe:

Cuando Joe se despertó comprendió que, en vez de soñar con los recuerdos de la realidad, soñaba con lo que estaba imaginando; es decir, con las escenas de su próximo libro... El tren seguía por las llanuras secas. Había oscurecido y brillaba la luna en el cielo. (ElGrTM: 1043)

Si spiega così l'ambiguità di queste pagine, poiché l'attenzione si sposta adesso all'"interno" di Joe, nella sua mente e nei suoi ricordi.

Lo spazio è sempre più articolato: una scatola cinese dentro l'altra, appunto, fino ad arrivare al cuore della creazione e dell'invenzione. In linea di continuità si colloca il prologo al secondo volume della trilogia, *Las veleidades de la fortuna*, in cui ritroviamo Joe e i suoi pensieri, con un richiamo esplicito:

Habla con frecuencia Gracián – dice Joe –, y habla con cierto gusto y delectación de los desvanes del mundo; así, la soberbia es para él la hija sin padre de los desvanes del mundo.

Al releer al retorcido bilbilitano, uno se figura los desvanes del mundo como enormes buhardillones de una casona hispánica, llenos de trastos viejos, de artefactos antiguos, arrumbados allá de cualquier modo. (VelFor: 1198)

Al gruppo di scrittori, trascrittori, revisori o simili a cui Baroja ci ha abituato da tempo, si uniscono adesso luoghi metaforici: caverne, labirinti, prima, soffitte, solai poi, nei quali si accumulano oggetti di vario tipo, modi con cui mettere in relazione organicamente le parti con il tutto, oltre a rimandare e richiedere una lettura di livello diverso. Dalle soffitte ci spostiamo infatti a parlare della fortuna, del caso e del caos, del disordine: parole chiave per esprimere una visione del mondo e della vita, legata ancora una volta al contesto della grande guerra, secondo quanto afferma Joe:

[...] desorden, fuerzas que se entrechocan y se cruzan, casualidad y fatalidad, y, casi casi, un poco de olor diabólico, si no de azufre, como decimos antes, de uno de esos perfumes fabricados en Alemania y que tienen nombres en francés de vals zinganesco. [...] Una pequeña aventura en el desván lleno de cosas incongruentes, un viaje de exploración por entre trastos antiguos y arrumbados y artefactos nuevos y sin tradición, es este libro, según dice nuestro amigo Joe. (VelFor: 1198)

I prologhi che Baroja scrive in questi anni sono dunque espressione di altri suoi disegni: arricchendo i suoi romanzi di soglie significative, l'autore scende sempre più a livello del lettore e mostra la sua capacità di costruire, ricostruire e de-costruire, descrivere e raccontare, spostando i pezzi a suo piacimento, lasciando nell'ombra determinati aspetti per metterne invece solo alcuni sotto i riflettori. Per farlo, si sdoppia: lascia che sia Joe, una sua creatura, anch'egli scrittore, a parlare, sebbene non gli dia la parola direttamente ma si frapponga tra lui e il lettore, agendo come mediatore, enunciatore interessato alle cose di questo mondo e proiettato in quelle di altri. Più che un personaggio vero e proprio, Joe appare semmai quasi più come un fantasma: una voce evanescente, una figura intangibile che ha tra le mani molto materiale con cui inventare e scrivere.

In queste brevi pagine introduttive il lettore trova una chiave di lettura del testo, che viene anche contestualizzato e incorniciato: in questo caso non è tanto, come anche per il prologo a *El gran torbellino del mundo*, una “storia nella storia”, quanto un “discorso sulla storia”, che viene rivelato in queste soglie rendendo la lettura che ne consegue un percorso dall’esito incerto, un intreccio tortuoso di tragitti e strade, parole e pensieri nascosti e da cercare. In questo modo, la finzione è ancora e più che mai un labirinto, nel quale aggirarsi e nel quale altri si aggireranno.

È ancora Joe a ribadirlo nel prologo al terzo volume, *Los amores tardíos*:

¡Qué se va a hacer! – dice Joe –; a mí el libro que me gusta es el que no tiene ni principio ni fin. Ni alfa ni omega. Me agrada la novela permeable y porosa, como la llama un amigo nuestro; la melodía larga que sigue y no concluye. Se acostumbra uno a ese paso de andadura, quizá pesado y monótono, que permite soñar y hasta dormir, y se quiere seguir así, más de prisa o más despacio, mirando a un lado y a otro del camino, sin deseo fijo de llegar a ninguna parte. (AmTar: 1313)

Torna l’immagine del *vago*, o del *golfo*, qui parafrasata, che abbiamo visto essere centrale negli esordi barojiani, figura da lui prediletta da svariati punti di vista. La peregrinazione, il viaggio, il movimento sono caratteri essenziali della natura umana, e della scrittura, così come della storia: è quanto leggiamo nel *Prólogo casi doctrinal*

Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado. La novela, en general, es como la corriente de la Historia: no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera. (PcD: 46)

Prologhi, introduzioni, soglie: è una parte fondamentale di quel gran sistema costituito dall’opera tutta di Baroja, che nel corso del tempo si fa sempre più elaborata e raffinata, grazie al confronto con voci e modelli stranieri e non, in alcuni casi prossimi e in altri lontani

nel tempo. In questa grande e unica cornice, l'autore in persona dà la parola a chi vuole per poter così illustrare con concreti esempi narrativi le possibilità della teoria. Condivido quanto afferma Alviti, ricordando che

La riflessione teorica di Baroja [...] è elaborata e formulata *ex post*, a partire dalle caratteristiche delle sue opere narrative, alla cui base non vi è un'intenzione programmatica precisa, opere che sono state create per istinto, in modo da riprodurre l'impressione di casualità che si ha dal succedersi delle vicende umane. (Alviti, 2017: 110)

A questo aggiungo che, nell'acceso dibattito sul romanzo nel decennio del '20, Baroja cerca di regolare il conflitto proponendo di siglare una tregua: a prescindere da programmi e scuole, orientamenti e teorie, rendendo l'opera autosufficiente, capace di fare a meno del suo autore, ne afferma in realtà l'autonomia, la singolarità e la soggettività, come dichiara in chiusura al *Prólogo casi doctrinal*, nella sezione dal titolo «Alocución a mis muñecos» (PcD: 47):

Al reanudar el viaje con mis amigos en el auto he supuesto que todos los tipos míos, medio vistos, medio pensados, observan las vacilaciones de mi espíritu un poco cariacontecidos. Así que, para tranquilizarlos, mientras el paisaje y el mar sombrío corren por delante de mis ojos, he murmurado: – Queridos hijos espirituales: todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados; los de manta y los de chaquet con trencilla, los bien contruidos y los deformes, los muñecos y las figuras de cera. Los más humildes tendrán su sitio al lado de los más arrogantes. Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda, de los aristócratas y de los demócratas, de los exquisitos y de los parnasianos, de los jóvenes sociólogos y de los que hacen caligrafía literaria. Seremos antialmanaquegothistas y antirrastacueros. Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera; el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportuna; cantaremos unas veces el *Tantum ergo* y otras el *Ça ira*; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades. (PcD: 47)

Baroja introduce così, uno dopo l'altro, personaggi di vario tipo, tra i quali spicca quello dello scrittore, Joe, in questo caso, l'ultimo di una lunga serie: si accredita in questo modo di fronte al suo pubblico chiedendo di essere riconosciuto e seguito in un'opera pensata come una costruzione globale, nella quale trovano spazio l'attualità, come dichiarato nel prologo a *Las horas solitarias*, insieme a creature che, vicino al loro ideatore, sanno muoversi in completa autonomia e libertà, ignorando regole e convenzioni. È a loro che si rivolge Baroja nella chiusura del *Prólogo casi doctrinal*, affinché lo seguano «en mi pequeña barraca» (PcD: 47), giocando con lui nell'avventura della narrazione.

E sarà proprio nella *feria*, o nella *barraca*, che incontreremo Baroja nei suoi romanzi degli anni '20.

GLI ANNI '20: LA VUELTA A GRACIÁN

Il primo capitolo di *Juventud, egolatría* si apre con il racconto di un aneddoto: Baroja ricorda il momento in cui, una volta comprata la casa a Vera di Bidasoa, uno dei ragazzi del paese lo vede e grida «-¡Que viene el hombre malo de Itzea!-. El hombre malo de Itzea era yo» (Baroja, 2017: 25). Con questo appellativo l'autore si presenta al lettore in questo breve saggio dal contenuto autobiografico.

Segue poi la sua autodefinizione come «hombre humilde y errante» (Baroja, 2017: 26): raccontando un altro episodio, firma così il quaderno di ingresso in un museo a San Sebastián, che va a visitare in compagnia dell'amico e pittore Regoyos. L'identificazione viene però subito dopo smentita, o in ogni caso messa in discussione:

¿Es que yo soy hombre humilde y errante? ¡No, ca! En esta frase hay, más que verdad, fantasía literaria. Yo de humilde no tengo ni he tenido más que rachas un poco budistas; de errante tampoco, porque hacer unos viajecillos de poca monta no autorizan a llamarse uno a sí mismo errante. Lo mismo que puse hombre humilde y errante podría poner hoy hombre orgulloso y sedentario. Quizá las dos cosas tendrían algo de verdad, quizá no serían ciertas ninguna de las dos. Cuando el hombre se mira mucho a sí mismo, llega a no saber cuál es su cara y cuál es su careta. (Baroja, 2017: 27)

Sono molte le immagini con cui Baroja si autorappresenta nel corso del tempo, così come quelle che altri hanno dipinto per lui⁸⁹.

Vista, nelle pagine precedenti, l'amicizia con Azorín e Ortega y Gasset, ma anche il legame con Galdós e Unamuno, ricordo adesso,

⁸⁹ Baroja stesso elenca descrizioni e ritratti a lui dedicati in *El escritor según él y según los críticos*, parte delle sue memorie *Desde la última vuelta del camino*.

soltanto a titolo esemplificativo, la relazione con Ramón Sender che, in uno dei numerosi articoli che dedica alla figura di Baroja, lo definisce «el inefable hombre del saco» (Sender, 1953: 4), come ricorda Cappelli in un suo recente studio⁹⁰.

Se dunque l'autore ha contribuito a consolidare un autoritratto, manifestazione della sua penna volutamente provocatrice, che si è unito a quello che altri hanno dipinto per lui, la sua identità si cela in realtà all'interno di quella "fantasia letteraria" difficilmente etichettabile o inquadrabile, che è invece cambiata fino a raggiungere maturità e consapevolezza, in linea con le suggestioni del suo tempo.

Tenendo conto della molteplicità degli aspetti osservati fino ad ora, e dell'itinerario tracciato dalla penna barojiana nei suoi esordi passando per le svariate soglie che ha costruito per il suo lettore, è dunque arrivato il momento di esaminare la pratica romanzesca barojiana più matura, debitrice di una rilettura di Gracián e della prosa allegorica del *Criticón*.

Come già anticipato nelle pagine introduttive di questo volume, sebbene a Baroja siano stati dedicati approfonditi studi, l'attenzione che l'autore basco dedica al gesuita è rimasta nell'ombra, nonostante sia stata decisiva. Anche in questo caso, non si tratta di un'esperienza isolata: il volume che Egido dedica a *El barroco de los modernos* (Egido, 2009) propone uno studio di alcuni autori del primo Novecento (Machado, Azorín, Ortega y Gasset, Diego, Alonso e altri), di cui sottolinea la modernità in relazione a una ripresa di tematiche e modalità stilistiche dell'epoca barocca, e in particolare di Gracián⁹¹.

⁹⁰ Cfr. a questo proposito il saggio «*El inefable hombre del saco*: Baroja visto da Sender», nel quale vengono prese in considerazione le numerose occasioni in cui Sender si è occupato di Baroja, sia in articoli critici sulla sua opera ma anche in pagine dedicate invece alla sua figura. (Cappelli, 2017: 41-58). Una ricognizione di questo tipo ci permette da un lato di comprendere il legame tra la generazione del 98 e gli scrittori più giovani, dall'altro la personale relazione tra l'autore basco e l'aragonese, che, se pur con reticenza e diffidenza, riconosce in lui un maestro e un modello.

⁹¹ Nell'indagine di Egido, il punto di partenza è lo studio di Benjamin sull'origine del dramma barocco tedesco: afferma Egido che «cuando Walter Benjamin vio en el Barroco los inicios de la modernidad, no hacía sino elevar a categoría filosófica toda una corriente crítica y creadora que había ido gestando

Tuttavia, nello studio di Egido, manca il nome di Baroja, nonostante i contatti di quest'ultimo in relazione al *Criticón*, come mostrerò in questo capitolo.

Nel giro di pochi anni, dal 1920 al 1926, ovvero con *La sensualidad pervertida*, *El laberinto de las sirenas* e la trilogia *Agonías de nuestro tiempo*, Baroja intraprende infatti un nuovo modo di narrare che, sebbene non si allontani del tutto da quello del decennio precedente, quando si era affermato come romanziere e si era consolidato agli occhi del pubblico, è tuttavia diverso: la citazione di Gracián, diretta o indiretta che sia, diventa uno spunto per utilizzare nuovi strumenti, con i quali ripensare gli elementi costitutivi della finzione romanzesca stessa.

Lo scrittore è mosso insomma da un duplice intento: da un lato, in linea con ciò che il romanzo sta sperimentando nelle altre letterature, dal desiderio di smontare l'impalcatura della finzione per farne una nuova costruzione e coglierne la vera essenza, nella quale le fondamenta continuano a essere la rappresentazione della realtà, che si unisce alla volontà di inventare e immaginare, con un rapporto però non più di mera imitazione. La rappresentazione realista, come ho già detto, sembra non bastargli più: Baroja ha bisogno di sperimentare nuove strade per dare forma al suo continuo desiderio di raccontare. Se negli esordi questa necessità lo aveva portato ad approfondire tematiche spiritualiste e contenuti filosofici, l'attenzione si rivolge adesso a testi e autori dei secoli d'oro spagnoli.

Ecco dunque il secondo obiettivo: con un movimento di andata e ritorno, la finzione diventa il mezzo per raccontare la realtà trasfigurandola, insieme a quei contenuti che chiamano in causa la prosa di Gracián.

Il cambiamento è forte: con i romanzi scritti in questi anni, fase della sua scrittura che Mainer definisce de «plenitud crítica», successiva a quella «vital» (Mainer, 2012: 151, 219), Baroja sovverte, inverte e ribalta le consuetudini, disattende le aspettative del lettore, smonta l'impalcatura testuale e la ricostruisce dando un'alternanza di punti di vista che ridiscutono innanzitutto la figura dell'autore e quella del personaggio, ma non solo. Delinea un percorso complesso, nel

con anterioridad los fundamentos de la estética del siglo XX en una particular lectura artística de ese período histórico» (Egido, 2009: 9).

quale chiede al lettore di seguirlo attraverso luoghi aperti e chiusi, in una geografia reale che diventa però allo stesso tempo simbolica: la Spagna, ma anche l'Italia e il Nord Europa sono lo scenario nel quale ambientare le avventure dei personaggi, che si muovono nelle strade dei grandi centri urbani o in piccoli paesi arrocati sulla costa, tra porti di mare e mercati, *ferias* e *barracas*, ma anche in ambienti interni, raccolti, prossimi alla loro interiorità, quali camere da letto, soffitte, ripostigli.

Muovendosi all'interno della stessa finzione, sfruttando al massimo ogni sua possibilità, accumula, amplifica e costruisce, secondo quanto afferma nel *Prólogo casi doctrinal*, arrivando così a inventare: verbi che sono parole chiave in questa epoca, nella sua riflessione e produzione, in questo complesso andirivieni testuale.

In che modo e in che cosa si concretizza tutto questo? A chi e a che cosa si ispira?

Tenendo conto della continuità con cui Baroja scrive e pubblica i suoi libri, non può sfuggire innanzitutto un dato essenziale: mentre escono regolarmente romanzi, insieme alle raccolte di racconti o articoli, dal 1900 fino al 1912, dal 1913 al 1920 Baroja sembra cambiare tabella di marcia. Si dedica infatti anima e corpo alla stesura delle *Memorias de un hombre de acción*, operazione che sappiamo aver comportato un notevole sforzo di documentazione e di studio, e che affianca alla pubblicazione dei saggi. Solo a partire dal 1920 riprende la consuetudine con cui aveva abituato il lettore prima della grande guerra: escono infatti romanzi che vanno a formare trilogie, o tetralogie, oltre ai volumi delle *Memorias de un hombre de acción*.

Il primo conflitto mondiale funziona perciò da spartiacque, sebbene gli ingredienti della finzione continuino a essere i consueti.

Restando nell'ambito dei presupposti del realismo, dal momento che, almeno in apparenza – e non solo –, ne rispettano le principali norme con le quali viene rappresentato in modo veritiero il mondo attuale attraverso l'osservazione della realtà e la presentazione dei personaggi che in essi si muovono e vivono⁹², al centro della

⁹² Senza voler banalizzare o semplificare il termine "realismo", concetto estetico tanto complesso quanto dibattuto, e implicando il volume di Auerbach, mi attengo in questo frangente ai contenuti presentati da Bertoni nel suo saggio

narrazione troviamo un personaggio, di cui conosciamo azioni e pensieri, inquietudini e aspirazioni. Confluiscono al contempo in queste pagine le letture con le quali l'autore si è formato; l'attenzione alla Spagna del tempo, con tutte le sue contraddizioni; il continuo processo di indagine su esistenza ed esperienza. Questi fattori sono responsabili, secondo Ciplijauskaitė, di un realismo «polifacético» che ha i suoi modelli nei romanzieri da tempo ammirati: «Baroja se apoya tanto en los realistas franceses como en los ingleses o los rusos, y cada uno entre ellos sigue tangentes distintas» (Ciplijauskaitė, 1972: 18).

A questi modelli si uniscono adesso i classici spagnoli, con i quali propone una visione della narrazione, ma anche dell'esistenza, come viaggio. Ancora Ciplijauskaitė sostiene che «el tema de la vida como un viaje se completa con la visión de ella como un caleidoscopio: se mueve no sólo el hombre que mira el mundo, sino también el mundo mismo» (Ciplijauskaitė, 1972: 75). Il viaggio sarà pertanto non solo un motivo attorno al quale costruire il romanzo, ma anche allegoria del movimento e della dinamicità della vita.

Si tratta di aprirsi, ed è questa una delle novità della scrittura barojiana più matura, a una concezione non metafisica della verità, che la interpreti non tanto a partire dal modello positivistico del sapere scientifico, ormai ampiamente superato, quanto a partire dall'esperienza artistica come fatto prima di tutto individuale. Nel momento in cui la verità viene sentita, ed esperita, in chiave estetica e retorica, si scoprirà in che modo, anziché ridursi a registrare emozioni e sentimenti soggettivi, si possa esprimere la sostanza dell'essere umano: questa non ha a che fare tanto con il senso comune, o con una generica universalità, quanto con un senso che merita scoprire, ma anche all'occorrenza criticare.

Se dunque dobbiamo ricordare «el concepto barojiano de la novela no sólo como una obra de ficción, sino también como testigo de la existencia humana y como un medio de estudiarse a sí mismo» (Ciplijauskaitė, 1972: 11), in questi romanzi scrittura ed esistenza sono

Realismo e letteratura, e ai quattro aspetti in esso elencati, attraverso i quali è «possibile leggere e scomporre qualunque fenomeno di scrittura realistica» (Bertoni, 2009: 315): il livello tematico referenziale; stilistico-formale; semiotico e cognitivo.

al centro della pratica barojiana ben al di là delle soglie che, abbiamo visto, già rendono conto di questa complessità: una volta superate eventuali cornici introduttive, i romanzi stessi forniscono indicazioni in merito alla composizione del testo; accolgono al loro interno riferimenti a una visione allegorica del mondo data dal dialogo tra voci e visioni diverse, a tratti contraddittorie, che è possibile far convergere in luoghi di incontro che sono di questo mondo ma che allo stesso tempo sono “altro” rispetto ad esso. La verità sarà allora più che mai non un oggetto di cui ci si appropria e che si vuole trasmettere, ma un orizzonte e uno sfondo, un territorio entro il quale, discretamente, ci si muove.

È così che il testo diventa uno “spazio-altro”: se nei prologhi commentati si insinua il riferimento a metafore architettoniche con le quali pensare la costruzione artistica e letteraria⁹³, i romanzi sono essi stessi luoghi eterotopici⁹⁴ nei quali tempo e spazio sono costantemente imbricati per tagliarsi come categorie della contingenza articolate su un diverso montaggio del rapporto tra il sé, il sapere, il potere, o di quello tra il sé, l’altro e la scrittura. In alternativa a un ordine gerarchico assegnato alle cose, utile a stabilire certezze e puntellare la realtà in modo comodo, dando enfasi all’idea del viaggio e del movimento, il pensiero si concretizza in testi che danno voce all’alterità e che lo collocano non più in una dimensione puramente critico-negativa, bensì originale e costruttiva.

In questi anni Baroja allarga perciò il suo orizzonte creativo, e chiede di conseguenza al lettore di seguirlo, grazie al recupero dei classici spagnoli, primo tra tutti appunto Gracián.

A cosa si deve questo cambiamento? È conseguenza dei nuovi interessi e delle letture a cui Baroja si dedica negli anni della sua maturità? O è forse un modo con cui riprendere le suggestioni degli

⁹³ È una modalità con cui Baroja si inserisce in una ricca e lunga tradizione che ha origine dai secoli XVI e XVII e che arriva fino a Henry James passando per Balzac. Cfr. a questo proposito lo studio che Meneghelli dedica alla concezione del romanzo in Henry James (Meneghelli, 1997).

⁹⁴ Il riferimento è qui al saggio di Foucault e alla sua definizione di eterotopia (Foucault, 2006 e 2011).

esordi, e le esperienze legati ad essi, per darne una nuova veste creativa e critica?

Questa seconda ipotesi trova conferma nella convivenza tra gli spunti che provengono da alcuni testi della letteratura aurea spagnola e i modelli consueti, ovvero i grandi romanzieri inglesi, francesi e russi, sempre comunque presenti.

Procediamo però per gradi.

Cervantino è, come già evidenziato, lo stratagemma del manoscritto ritrovato, o della sua trascrizione o traduzione, presente in molti dei romanzi barojiani fin dagli inizi⁹⁵: moltiplicando le figure di autore, trascrittore, traduttore, Baroja complica l'istanza produttrice del testo, giocando con essa, come aveva fatto Cervantes con Cide Hamete Benengeli, il secondo autore, il traduttore arabo. Merita aggiungere qui due considerazioni: se molti romanzi vengono letteralmente portati nelle mani del lettore, al quale si racconta in apertura la "storia" del libro, dal ritrovamento del manoscritto alla sua trascrizione ed eventuale traduzione, questo è indice del fatto che a Baroja interessa mettere l'accento non soltanto su chi produce e su chi riceve il messaggio, ma anche – e forse soprattutto – sull'oggetto "libro", o meglio ancora "testo", veicolo di scambio e comunicazione, che è il risultato di versioni di scrittura diverse, oltre ad essere il frutto di responsabilità altrettanto variegata, nonché l'unica possibilità grazie alla quale lasciare memoria di sé nel tempo e nello spazio.

Baroja mette così in dialogo due aspetti: da un lato, una concezione caleidoscopica della realtà, che non può essere espressa con una sola versione, per cui il racconto deve necessariamente aprirsi alla molteplicità dei punti di vista, a una varietà di modi e forme, di linguaggi e di immagini. Dall'altro, nella ricerca incessante di felicità e realizzazione, la traccia scritta resta come esclusiva *chance* per trovare quell'immortalità cui aspira il genere umano, ma anche per sancire una perfetta congiunzione tra il libro e il mondo: l'influenza di Gracián è in questo senso perciò visibile e, ritengo, essenziale.

⁹⁵ A questi procedimenti ho già accennato commentando i prologhi. Cfr. gli studi di Cessi Montalto, 1981; Ciplijauskaitė, 1972; Fiordaliso, 2017a, 2017b; Rivas Hernández, 1998b.

I numerosi narratori e narratrici presenti nella produzione barojiana, e coinvolti in prima persona in questo progetto, sono inoltre continuamente impegnati a commentare e/o a interrompere la narrazione per avere conferme circa il suo interesse e la sua qualità, per manifestare curiosità o, al contrario, per criticarne la lentezza o le eccessive divagazioni: non solo nei prologhi, ma anche all'interno degli stessi testi Baroja si mostra intento a svelare i meccanismi di costruzione della narrazione, servendosi a tale scopo delle sue stesse creature, occupate l'una con l'altra a raccontarsi e, di conseguenza, ad ascoltarsi.

Tutto questo sarà dunque uno dei tratti peculiari dei romanzi degli anni '20.

A Cervantes, modello al quale Baroja si ispira nella tecnica della narrazione, si uniscono perciò adesso in modo decisivo Gracián e, seppur in misura inferiore, anche Quevedo, maestro della descrizione grottesca, della deformazione e della caricatura dei personaggi, così come di una visione animalizzata dell'umanità: già in *Vidas sombrías* la descrizione dei personaggi andava nella direzione della caricatura e della satira, seppur ancora in modo sporadico.

Gracián è invece il riferimento centrale in questo decennio: dopo aver letto e approfondito la filosofia di Nietzsche e quella di Schopenhauer, negli anni '20 Baroja elabora la sua cosmogonia e una riflessione esistenziale pensate proprio in relazione alla prosa allegorica e didattico-moraleggiante del gesuita, che viene adesso citato, direttamente o indirettamente, più volte.

Baroja continua insomma ad essere il cronista, l'affabulatore e l'inventore di mondi vicini al lettore, ma sposta il suo centro di interesse: pur continuando a raccontare l'attualità del suo paese, approfondisce le possibilità offerte dalla finzione mostrandone la problematicità attraverso l'allegoria. Per questi motivi, la rilettura del barocco spagnolo gli consente di sviluppare una teoria e una pratica dell'arte moderna separata, per certi aspetti, per qualità e invenzione, dalle correnti avanguardistiche del momento, sebbene non completamente estranea ad esse. Nella letteratura aurea Baroja rivede l'epoca che sta vivendo, che continuamente racconta e che rappresenta nei suoi romanzi, come riflessa in uno specchio.

Sebbene infatti, come ho già indicato, Baroja non sia incluso nello studio di Egido, nelle pagine dei suoi romanzi sono tuttavia riscontrabili quei contenuti e quei principi della modernità, segnalati da Benjamin nelle sue indagini sul dramma barocco tedesco e utilizzati da Egido:

Los principios de inestabilidad y mutabilidad, el valor de lo efímero, la fragmentación del sujeto, el valor de lo discontinuo en la vida cotidiana, junto a la aceleración de la historia o la caducidad temporal, venían como anillo al dedo para reconstruir con armazón histórica una etapa que presupusiera las ideas del presente, y sobre todo la naturaleza estética del método filosófico empleado. (Egido, 2009: 10)

La caducità, l'azione cangiante e casuale della fortuna, dea bendata, sono temi che richiamano quella *vanitas* barocca di cui Baroja si serve per riflettere sul presente da un punto di vista filosofico, estetico e critico contemporaneamente: l'obiettivo è quello di capire e interpretare la realtà affermando nuovi postulati artistici, visto che quelli legati al passato sono ormai superati.

Il suo *temperament*, o *fondo sentimental* che dir si voglia, lo porta a elaborare una proposta che rivisita in maniera del tutto personale la prosa didattico-moraleggiante di Gracián. In questo modo, l'oggetto del racconto continuerà a essere l'attualità spagnola ed europea, ma il metodo sarà l'allegoria e il contenuto una sua continua rivisitazione e descrizione in chiave deformata e/o grottesca: è così che *La sensualidad pervertida*, *El laberinto de las sirenas*, la trilogia *Agonías de nuestro tiempo* diventano un unico testo in cui presentare una cosmogonia reale, e al tempo stesso simbolica, nella quale si muovono vizi e virtù in personaggi umani, ma dai tratti animalizzati, colti durante un percorso che, scandito dalle stagioni della vita, aspira a un certo tipo di immortalità.

1. UN TRIANGOLO SINGOLARE: GRACIÁN, BAROJA, AZORÍN

Tutto ciò non avviene senza alcuna mediazione: il continuo andirivieni testuale a cui Baroja ha ormai abituato il suo lettore, che lo segue così all'interno della sua opera completa pensata come sistema, si arricchisce se visto in relazione al fitto dialogo con le pagine di Azorín.

È, in questo caso, un viaggio di andata e ritorno: fin dagli esordi, Azorín legge Baroja, recensisce e commenta i suoi testi; Baroja legge Azorín, sia come autore sia come critico. E dal momento che Azorín dedica molta attenzione ai suoi libri, ha modo di rileggersi, di rivedersi come riflesso in uno specchio, insieme alle sue opere, attraverso l'azione della penna dell'affezionato amico. Arrivano così gli stimoli e le intuizioni, che passano come sempre di libro in libro, di pagina in pagina, di penna in penna. Perché Azorín rivolge le sue attenzioni critiche a Cervantes e Baroja, a Garcilaso, fray Luis de León, Góngora, Lope de Vega, Gracián, Guevara, Clarín, Galdós, insieme a molti altri nomi⁹⁶. Il suo è un approccio molto diverso rispetto a quello della critica del XIX secolo, dato che parte, come afferma Egido

de la aproximación sociológica de Nietzsche, que le enseñó el dinamismo de los clásicos. Identificándose con algunos de ellos, como es el caso de Gracián, Azorín sustentó su prosa y su poética tratando de desprenderse, en fechas tempranas, de la crítica literaria en boga [...]. El hecho de que sus opiniones aparecieran en artículos publicados en la prensa, las sitúa en un territorio muy amplio de divulgación ensayística y creativa que, por otra parte, impregnaría la crítica del siglo XX desde el Modernismo. (Egido, 2009: 65-66)

Se dunque l'attività critica di Azorín ha il merito di dare un nuovo rilievo alla prosa del XVII secolo, letta adesso con un dinamismo che intende scoprire in essa i caratteri della sensibilità moderna, al tempo stesso fornisce una chiave di lettura che lo porta a stabilire una

⁹⁶ Per un spoglio completo della produzione critica di Azorín cfr. Inman Fox, 1992. Ringrazio Renata Londero per le indicazioni gentilmente e generosamente fornitemi.

relazione tra Gracián, Schopenhauer e Nietzsche, visti attraverso tre livelli diversi: lo stile, la morale e la critica sociale⁹⁷.

Proprio nelle pagine che dedica a Gracián in *Lecturas españolas*, saggio del 1912, dal titolo *Baltasar Gracián*, Azorín afferma che «en Gracián es preciso considerar el estilo» (Azorín, 1947: 568), energico e conciso, tutt'altro che «oscuro, laberíntico, inintelligibile» (Azorín, 1947: 569), come per molto tempo è stato definito. Le sue opere richiedono una lettura attenta e profonda ma, continua lo scrittore, «no hay en la prosa de Gracián nada que falte ni que sobre para su comprensión total. Estriba el afán de nuestro autor en condensar en pocas palabras considerable doctrina; a la concisión lo sacrifica todo» (Azorín, 1947: 569). I contenuti delle sue opere affermano una morale in cui «tanto el mundo físico como el social son una lucha tremenda y eterna» (Azorín, 1947: 569): l'universo si basa su contrasti e opposizioni e «en esta variedad, antagonismo y choque de unas cosas contra otras, halla precisamente el universo su conservación» (Azorín, 1947: 569). Una simile filosofia non può che portare alla necessità di affermazione della personalità dell'individuo: «fuerza y habilidad: ahí estará la clave para lograr el triunfo en la contienda» (Azorín, 1947: 570).

Non stupisce dunque che una lettura di questo tipo induca Azorín a stabilire legami tra Gracián e Baroja: in più di un'occasione, negli articoli dedicati alle opere dell'amico basco, Azorín tira in ballo Gracián per sottolineare ciò che i due autori, per certi aspetti molto lontani tra loro, condividono (la curiosità nei confronti del mondo e della natura umana; l'osservazione di vizi e virtù; la visione critica della realtà; la riflessione sulla cultura).

Sono in particolare due gli articoli di Azorín su cui intendo soffermarmi: la recensione a *El mundo es así* dal titolo «Nueva novela de Baroja», pubblicata in *ABC* il 17 settembre del 1912; un commento a *Divagaciones sobre la cultura*, dal titolo «De un transeúnte», pubblicato ancora in *ABC* il 16 aprile del 1920.

Le date di pubblicazione di queste recensioni sono un'ulteriore conferma: il pensiero di Baroja ha ormai intrapreso la sicura strada

⁹⁷ Per un esame dei numerosi articoli che Azorín ha dedicato a Gracián, cfr. il lavoro di García Blanco, 1958.

della riflessione filosofica⁹⁸, sotto la guida di nomi influenti e noti, veri e propri maestri, a cui si unisce adesso quello del gesuita; all'ideologia affidata a romanzi sempre più complessi, sia per bocca sia nelle azioni di un coro di personaggi, si aggiunge il commento metaletterario, espressione di una concezione della scrittura ancora una volta legata a Gracián, guida da seguire nel cercare le proprie radici in modi nuovi.

Azorín stabilisce una relazione tra Baroja e Gracián nell'ultimo paragrafo della recensione a *El mundo es así*, quando si sofferma sul titolo del romanzo per contestualizzare il pessimismo barojiano:

El mundo es así figuraba como lema en un escudo que la protagonista vio en la puerta de una casa española. Había en tal blasón tres puñales chorreando sangre, que se clavaban en tres corazones; alrededor ponía: *El mundo es así*. [...] Y al final de la novela, la protagonista, que ha visto dos veces derrumbar su hogar: «La vida es esto, crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza por la debilidad, y así son los hombres y las mujeres, y así somos todos». (Azorín, 2012: 117)

È una visione del mondo, continua Azorín, che non è nuova nella letteratura spagnola:

Hace tres siglos otro escritor español, tan curioso de *espectáculos intelectuales* como Baroja –Baltasar Gracián–, resumía así su pensamiento: «La virtud es perseguida; el vicio, aplaudido; la verdad, muda; la mentira, trilingüe; los sabios no tienen libros, y los ignorantes, librerías enteras; los libros están sin doctor y el doctor sin libros. La discreción del pobre es necesidad; la necesidad del poderoso es celebrada; los que habían de dar vida, matan; etc., etcétera». (Azorín, 2012: 117-118)

⁹⁸ Nota e ampiamente studiata l'influenza della filosofia di Nietzsche e Schopenhauer in Baroja, e l'autore stesso ha confessato i suoi interessi e le sue letture a riguardo: riferimento fondamentale è il saggio di Sobejano, *Nietzsche en España*. Per quanto riguarda invece la presenza di Schopenhauer in Baroja, e negli altri scrittori della generazione del 98, si rimanda in particolare al monografico degli *Anales de literatura contemporánea*, e alla bibliografia in esso indicata.

La citazione che Azorín riporta liberamente è un passo della sesta crisi della prima parte del *Criticón*, dal titolo *Estado del siglo*: i protagonisti, Critilo e Andrenio, si trovano a osservare, nel corso del loro articolato viaggio, quanto e come il mondo funzioni alla rovescia. Grazie alle parole di Quirón, che è in questo inizio del viaggio la loro guida, i due pellegrini vedono e chiedono, con due reazioni diverse: «Comenzó Andrenio a admirar y Critilio a reír» (*El Criticón*: I, 6, 133). E nel dare spiegazioni, Quirón fa un riferimento fortemente significativo:

¡Oh, qué bien pintaba el Bosco!, ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles. Advertid que los que habían de ser cabezas por su prudencia y saber, éstos andan por el suelo, despreciados, olvidados y abatidos; al contrario, los que habían de ser pies por no saber las cosas ni entender las materias, gente incapaz, sin ciencia ni experiencia, éstos mandan. Y así va el mundo. [...] Y a un mundo que no tiene pies ni cabeza, de merced se le da el descabezado. (*El Criticón*: I, 6, 133)

«Así va el mundo», nelle parole di Gracián; «el mundo es así», in quelle di Baroja. Un mondo che «no tiene pies ni cabeza», ancora secondo Gracián; «todo el mundo va de cabeza» afferma invece Baroja nell'*incipit* de *La nave de los locos*, su cui occorrerà soffermarsi più avanti.

Sono dunque idee e spunti che Baroja recupera rileggendo Gracián, come vedremo: Azorín può forse aver suggerito il concetto in questa recensione del 1912, precisando che il pessimismo dell'amico basco, visto nella complessità del suo pensiero, «no excluye la idea de una reacción contra el mal y de una acción fecunda en pro del perfeccionamiento social» (Azorín, 2012: 118).

Se e quanto Azorín abbia effettivamente suggerito o influenzato Baroja in questa direzione è un'ipotesi suscettibile al dubbio, che resta in piedi fino a prova contraria: quel che è certo è però la condivisione di uno stesso atteggiamento nei confronti della realtà, nonché di immagini che si prestano per esprimere e rappresentare il mondo in

balia della menzogna, della fortuna, dell'inganno, ma anche in preda al caos e alla follia.

Nella recensione scritta nel '20 a *Divagaciones sobre la cultura*, dal titolo «De un transeúnte», e pubblicata su *ABC*, Azorín prende invece in considerazione ciò che per Baroja è la cultura e stabilisce così una nuova relazione tra il pensiero dell'amico e quello di Gracián: tutto l'articolo è costruito proprio sul confronto tra i due autori.

Se infatti la cultura è per Gracián «perfeccionamiento, pulidez, artificio reflexivo de la personalidad humana», per Baroja è «una reflexiva reacción de la inteligencia sobre lo espontáneo de la naturaleza viva» (Azorín, 2012: 153). E ancora:

Gracián escribe: «No solamente ha de ser aseado el entendimiento, sino la voluntad también. Sean cultas las operaciones de estas dos superiores potencias. Y si el saber ha de ser aliñado, ¿por qué el querer ha de ser a lo bárbaro y grosero?». La *reacción sobre lo espontáneo* de Baroja, ¿qué es sino ese amaestramiento del querer de la voluntad que pide Gracián? (Azorín, 2012: 153)

Va dunque riconosciuto ad Azorín il merito di aver messo in dialogo i due autori: siamo nel 1920, a ridosso della fine della guerra, quando il dibattito intellettuale prende in considerazione le differenze tra cultura e civilizzazione. La riflessione di Baroja, al pari di quella di Gracián, è complessa e suscita domande e dubbi, più che fornire risposte.

Questo perché, andando oltre i limiti imposti dai generi, Azorín fa della critica letteraria una forma di scrittura creativa, nella quale Baroja compare come protagonista indiscusso, autore di una sua filosofia, «una forma de ver y de narrar el mundo personalísima, irrenunciable, que lograba captar la atención de un lector fiel que se identificaba con este enfoque de la vida y de la historia de España [...] innovador, desacostumbrado» (Fuster García, 2012: 46). Nel raccontare la sua attualità e il suo paese, Baroja non può perciò che riscoprire in uno degli autori classici della sua letteratura quelle radici che di volta in volta, in testi diversi, lo portano a esprimere il desiderio di libertà e l'esaltazione della soggettività che già aveva riscontrato in Nietzsche e

Schopenhauer: a questi nomi si aggiunge adesso quello di Gracián, che lascia una traccia ben visibile nella sua scrittura, aspetto, quest'ultimo, condiviso con Azorín⁹⁹.

I concetti su cui riflettere riguardano la ricerca della felicità, la riflessione sull'esistenza, ma anche il ruolo e il significato dell'arte e della letteratura: parole chiave quali cultura, civiltà, civilizzazione si rincorrono da un'epoca all'altra e da un testo a un altro, e sono forse quella via d'uscita al pessimismo e al *desengaño* condivisa dagli scrittori aurei e da quelli del primo Novecento.

L'individualismo barojiano non è dunque fine a sé stesso: sebbene il dolore e il male siano parte integrante della condizione umana, ci sono però soluzioni e possibilità, da scoprire e trovare nel momento in cui si abbandonano i consueti punti di vista per guardare il mondo con una prospettiva rovesciata. È quanto scopriamo nei mondi narrati nei romanzi degli anni '20.

2. LA NAVE DE LOS LOCOS: DOVE HA INIZIO L'ALLEGORIA

Prima di intraprendere la lettura di questi romanzi secondo gli spunti offerti dalla prosa allegorica di Gracián, occorre considerare i passi in cui il gesuita viene citato, in modo sia diretto sia indiretto.

La prima menzione, diretta, è presente nell'*incipit* de *La nave de los locos*, sopra menzionato:

Entre las estampas del almacén de Chipiteguy, Alvarito había visto algunas con este título genérico: *La nave de los locos*.

Eran grabados en madera de la obra célebre en su tiempo, hoy ilegible e insoportable, del estraburgués Sebastián Brandt, o Brant, publicada primero en alemán, en Basilea, con el título *Das narren schiff* y luego en latín, en Lyon, rotulada *Navis stultifera mortalium*.

Durante el siglo XVI, *La nave de los locos*, del poeta didáctico y aburrido de Estrasburgo, debió parecer ligera y amena a los

⁹⁹ Sull'influenza di Gracián in Azorín cfr. Blasco, 1986; Calvo Carilla, 1998; Egido, 2009; Londero, 2000.

lectores, y sus varias ediciones corrieron por la Europa Central. La mayoría de estos libros se hallaban ilustrados con grabados en madera.

Entre las estampas guardadas por Chipiteguy de *La nave de los locos* las había muy viejas; algunas eran de Holbein y del Bosco. [...]

La nave de los locos, el carnaval o carro naval, símbolo de la gran locura de los mortales, era el barco de la Humanidad, que marcha por el mar proceloso de la vida, y en el cual se albergan los mayores disparates.

La nave de los locos era la feria de todo el mundo, de Gracián; la feria de todo el mundo, en donde todo el mundo va de cabeza. (Baroja, 1999: 48-49)

Il riferimento alla nave dei folli, con cui si apre il primo capitolo, è una esplicita ripresa dell'allegoria didattico-burlesca *Das Narrenschiff* di Sebastian Brandt, del 1494, tradotta in latino come *Stultifera Navis* tre anni dopo la sua stesura. Gracián compare qui come parte di un insieme, entro una serie di presenze che funzionano come cornice e chiave interpretativa de *La nave de los locos*, insieme anche ad altri richiami con cui fare un salto indietro, tornando entro le pareti de *La caverna del humorismo*, del 1919, e uno in avanti, leggendo in linea di continuità la trilogia *Agonías de nuestro tiempo*, del 1926.

Chipiteguy non è un nome nuovo per il lettore esperto del mondo barojano: è infatti colui che guida il gruppo di turisti alla scoperta delle meraviglie nella caverna dell'umorismo. Lo stesso nome, assegnato a un altro personaggio, ricompare nelle *Memorias de un hombre de acción* dove, in *Las figuras de cera* e in *La nave de los locos*, rispettivamente quattordicesimo e quindicesimo volume, continuiamo a leggere le avventure di Aviraneta, protagonista della serie, insieme però a quelle di altri personaggi che sopraggiungono: Chipiteguy, appunto, e Alvarito¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Nella terza parte del tredicesimo libro del ciclo, *El amor, el dandysmo y la intriga*, Aviraneta aveva raccontato le condizioni del paese durante la guerra nel 1838, descrivendo la figura di Maroto, capo della fazione moderata carlista, e di Espartero, all'epoca a fianco della regina reggente e neutrale rispetto sia a moderati sia ai progressisti, sebbene forse più vicino a questi ultimi. Alla fine

La storia entra continuamente nella finzione, come sottolinea Flores Arroyuelo:

Baroja refiere la llegada a Bayona de los carlistas intransigentes expulsados por Maroto, las tertulias que había organizado el abate Miñano..., y una vez informados de la situación política de aquellos días, comienza a relatar todo el engranaje de la operación llamada Simancas, por la que pretendía introducir en el Real de don Carlos un acopio de documentos acusatorios del general Maroto. En primer lugar buscó a la persona que iba a llevar los documentos falsificados en los que se daba a entender que Maroto estaba en comunicación con Espartero. Encontró un impresor para hacer las planchas de los títulos masónicos de Maroto... La novela vuelve a relatar nos la vida de Alvarito, de regreso de Pamplona, ignorante de que ha participado en un robo sacrilego, y la venganza que lleva a término un tal Frechón raptando al viejo Chipiteguy. (Flores Arroyuelo, 1999: 15)

Insieme alla storia, tuttavia, *La nave de los locos* presenta l'interesse per un altro tipo di "racconto", fatto di immagini che a loro volta rimandano ad altri testi con i quali proporre una visione allegorica del tempo che la Spagna sta vivendo: tra questi appunto Gracián, la cui fiera viene menzionata in relazione al *topos* della nave dei folli.

Alvarito è il protagonista di due viaggi: il primo, in compagnia della giovane Manón, nipote di Chipitegui, che gli chiede di partire

del romanzo, Aviraneta ricostruisce le imprese del generale Maroto, che «entró en Estella y se hizo dueño absoluto del carlismo tras fusilar a los generales García y Sanz, Guergué, al brigadier Carmona, al intendente Urriz y al oficial Ibáñez, líderes de los llamados puros dentro del carlismo» (Flores Arroyuelo, 1999: 14). Nel seguito, *Las figuras de cera*, i protagonisti sono Chipiteguy, «chatarro de Bayona, [...] viejo volteriano y amigo de andar escandalizando con sus opiniones» (Flores Arroyuelo, 1999: 14), autore di un furto che realizza a Pamplona e che lo costringe alla fuga, e Alvarito, figlio di un *hidalgo* carlista che passa le giornate da un bar a un altro, da una *tertulia* a un'altra senza lavorare. I destini di Chipiteguy e di Alvarito si intrecciano insieme a quelli di Aviraneta, che in questo romanzo propone al governo un piano per incentivare la discussione tra i *marotistas*.

insieme per trovare l'anziano scomparso. Il loro itinerario comincia a Vera e, seguendo il corso del Bidasoa

describe las conversaciones de las gentes con que se tropiezan, por las que conocemos los sucesos que se han desarrollado en aquellos montes, como el relato que hace un viejo de uno de los encuentros que tuvieron Mina y Zumalacárregui. Escuchan en las tabernas a los soldados carlistas que se quejan de las penalidades que pasan y de los generales que les mandan. Cruzan pueblos por los que había pasado la guerra dejando su secuela de destrozos y de ruina. Baroja analiza, además, el estado de los ejércitos que se enfrentan y valora la ayuda de soldados extranjeros con que cuentan ambos bandos. (Flores Arroyuelo, 1999: 15)

Nel secondo viaggio, Alvarito si reca a Cañete, nella provincia di Cuenca, dove, a seguito della morte del nonno materno, riceve la sua eredità. Continua poi il suo viaggio fino in Andalusia per arrivare a Malaga, dove si imbarca per la Francia.

D'accordo con Flores Arroyuelo, ricordiamo che Baroja

pretendió buscar lo español en su misma raíz, que en su tiempo había llegado difuminado y empobrecido; presentar las luchas políticas y los móviles, a veces mínimos y personales, que determinaron muchos de los hechos culminantes del siglo XIX y cuyas consecuencias todavía se hacían presentes y, al mismo tiempo, acercarse al pueblo español desparramado por tierras y aldeas, por ciudades fortificadas y por caseríos perdidos en la soledad de los valles, visto todo ello con mirada directa y desnuda de prejuicios y pretensiones librescas de hombre de ciudad. Pero es que hay algo más en Pío Baroja que le llevó a tratar de describir todo este mundo. Baroja fue consciente de que era testigo último de todo un mundo que se transformaba y cambiaba, y del que había que dejar memoria. (Flores Arroyuelo, 1999: 11-12)

Se questo è l'interesse di Baroja nel raccontare la realtà del suo paese, due *topoi* si ripetono dunque più volte nel corso del romanzo: la *nave de los locos*, presente fin dal titolo, identificabile con la «feria de

todo el mundo» di Gracián, e la *dama locura*. Viene così messa in scena la stretta relazione tra la guerra e la follia, la nave e la fiera, entro un sistema complesso nel quale narrare la storia astraendone un insegnamento.

Lungo tutto il romanzo, i pensieri di Alvarito si alternano alle sue avventure, che sono popolate da immagini ricorrenti: prima tra tutte, quella della nave dei folli.

Nel secondo capitolo della terza parte, dal titolo *Calamidades de la guerra*, il giovane e Manón si fermano in una locanda a Izurzun, costretti a riposarsi visto che Alvarito ha la febbre alta: nel delirio influenzale,

El muchacho [...] cada instante tenía un sueño, que apenas le duraba un minuto, y en este tiempo imaginaba una serie de cosas confusas entre montes cubiertos de nieve y trozos de hielo. Cuando despertaba comenzaba a pensar en la batalla contada por el viejo de la Venta Quemada. No podía apartar de su imaginación a los heridos y moribundos, gritando de noche, en medio de la nieve, y recordó varias veces la frase de Chipiteguy de que la guerra era una suciedad abominable. Y todo aquello, ¿para qué? De las marchas y contramarchas, de las emboscadas y asechanzas, de los muertos en los rincones, de los gritos de los fusilados, de los incendios, de los planes de los generales, no había quedado nada. ¡Nada! Cosa terrible. Sí; la guerra era una porquería abominable y una de las más grandes locuras de la Humanidad, la más digna de figurar en *La Nave de los Locos...*; pero, aun así, a él le producía una gran curiosidad y una gran admiración. (Baroja, 1999: 78)

Da un lato le parole di Chipiteguy, quindi; dall'altro il resoconto di uno dei personaggi incontrati in viaggio: la sintesi di queste due visioni si colloca nella mente e negli occhi di Alvarito, che riconosce la follia della guerra, ma che al tempo stesso sente, con la sua gioventù e intraprendenza, curiosità e stupore.

Altre immagini si accumulano man mano che l'azione procede e si aggiungono dettagli: la *nave de los locos* è come la *danza macabra*:

Álvaro, al ver este largo convoy, con sus furgones, sus ganados, sus prisioneros y la tropa, pensó también en las

estampas de La nave de los locos. Así estaban representados en aquellos viejos grabados los hombres y las mujeres, en sus carros toscos, tirados por caballos percherones, que iban al país de la locura. Así marchaban ellos, aunque no al país de la locura, porque ya estaban en él, a un destino desconocido, presenciando a cada paso escenas dignas de una Danza Macabra y de una Nave de los Locos. (Baroja, 1999: 101)

Oppure una malattia:

Una enfermedad es como el viaje hecho por un mar de dolor, de angustia y de melancolía, con islas extrañas, canales misteriosos y acantilados cortados a pico. Un dolor se parece a veces a la nube ensombrecedora del horizonte; otro, al escollo peligroso por delante del cual se ha de pasar. La enfermedad es también Nave de los Locos, con tripulaciones de sombras gesticulantes y disparatadas; es un carnaval del cerebro con bacanales furiosas y fantásticas Zarabandas. [...] ¡Cuántas veces, al cerrar los ojos, a Alvarito se le convertía la retina en extraño calidoscopio! ¡Cuántas veces le vino a la imaginación el río oscuro de Bayona y se sintió arrastrado por la corriente y envuelto en sus aguas negras y sombrías! (Baroja, 1999: 106)

Oltre alla nave, negli scenari di guerra si muove la personificazione della follia, che è femmina: la *dama locura* corre libera per le strade spagnole. Nelle stampe è

siempre muy guapa y sonriente, con su gorro de dos puntas, terminado en dos cascabeles; unas veces predicando desde el púlpito; otras, arrodillada en la iglesia; otras, marchando en el carro con alegres compadres y mentecatos sonrientes; otras, yendo en una barca a Narragonia (el país de la locura, en alemán macarrónico) con los locos del olfato, del gusto y de la vista. (Baroja, 1999: 49)

Nella realtà spagnola appare invece come una figura animalesca, oscura e sinistra, portatrice di violenza e di morte:

Alvarito recordó también las estampas de La nave de los locos, de casa de Chipiteguy, y pensó que considerar el mundo

como absurdo y zarrapastroso carnaval no es una locura, pues lo visto por él en el viaje más parecía una serie de extravagancias carnavalescas que otra cosa. La Dama Locura se paseaba por los rincones de España, asolados y destrozados por la guerra; pero la Dama Locura de los campos españoles no era mujer fina y sonriente, graciosa y amable, como la de las estampas de Holbein, sino una mujerona bestial, que, negra de humo y de pólvora, borracha de maldad y de lujuria, iba quemando casas, fusilando gente, violando y matando. (Baroja, 1999: 108)

Ecco dunque il cambiamento: rispetto alle immagini evocate in apertura, parte di un patrimonio e di una tradizione a cui Baroja si riferisce e nella quale si inserisce con questo romanzo, la sua è una proposta diversa, che va nella direzione della deformazione grottesca e della rappresentazione allegorica.

Le parole di un altro personaggio secondario, Ronchi, svelano la novità, ovvero una edizione aggiornata e attualizzata della nave dei folli:

Para Ronchi, la vida no había sido más que un eterno Carnaval. Todo era locura en el mundo, de arriba abajo. La lotería, que el mismo Ronchi dirigía en España, ¡qué engaño, qué sacacuartos! El Palacio, ¡qué Carnaval! La guerra, ¡qué farsa! ¡Y qué decir de María Cristina, *su padrona*, enamorada como una loca del *signare* Muñoz, el hijo del estanquero de Tarancón, echando todos los años un crío al mundo! Estaba loca. ¿No traía a la familia de su amante al *Palazzo* para exhibirla ante el público? ¿No se hablaba de tú con los padres del *signore* Muñoz? Era una follia, una pazzia. Alvarito, en las palabras de Ronchi, encontró una nueva edición de *La nave de los locos*...

Al día siguiente, Alvarito tomó la diligencia para la frontera. Mientras iba en el coche, pensaba en ese gran misterio que somos unos para otros, y a veces uno para sí mismo.

– ¿Quién sabe lo que pensará ese hombre, lo que preocupará a esta mujer, lo que soñará esa jovencita, si es que sueña con algo? – se decía. Al llegar a la frontera, al notar la tranquilidad y el orden que reinaba en Francia, llevó su imaginación inmediatamente, con melancolía, hacia las tierras

de España, a aquella *nave de los locos*, desgarrada, sangrienta, zarrapastrosa y pobre que era su país. (Baroja, 1999: 199)

Le relazioni e gli intrecci si moltiplicano: apprendo il romanzo con un elenco di riferimenti grazie ai quali interpretare l'opera, e tra cui include il *Criticón*, Baroja stabilisce un legame tra la *nave de los locos*, allegoria degli aspetti più bassi e triviali dell'umanità, la *dama locura*, allegoria di morte e violenza, e il suo paese, trafitto, sanguinante, povero. Visioni di morte, fantasmagorie, immagini deformate si presentano davanti agli occhi di Alvarito, che ne registra l'assurdità. Sembra di muoversi perciò in scenari reali che diventano paradossali, o in spazi consueti adesso trasfigurati: tra realtà e irrealtà.

3. LA NAVE, LA SOFFITTA, LA FIERA. GLI "SPAZI ALTRI"

Nel '25, con il *Prólogo casi doctrinal*, da un lato, e il riferimento esplicito a Gracián nel primo capitolo de *La nave de los locos*, dall'altro, Baroja inaugura un nuovo cammino, che completa l'anno seguente con la trilogia *Agonías de nuestro tiempo*.

Sullo sfondo di un'altra guerra sono adesso ambientate le vicende che hanno per protagonista lo spagnolo José Larrañaga, giovane che vive da tempo a Rotterdam. Uscendo perciò dai confini e dalla sola attualità spagnola, narrata nelle *Memorias de un hombre de acción*, Baroja mostra ancora una volta il suo interesse per la storia e per la sua epoca, che cerca di rappresentare in tutta la sua complessità dando voce a personaggi di varie nazionalità: la trilogia restituisce il contesto storico della grande guerra attraverso le vicende di un personaggio, José, in relazione a molti altri, spagnoli e non. È ancora una volta l'autore cosmopolita, quello che stiamo leggendo: come in *La caverna del humorismo*, dove sfilano autori e voci rappresentativi dell'umorismo in ogni epoca e in ogni luogo, nella trilogia del '26 personaggi di varie nazionalità si confrontano e discutono, citando nei loro dialoghi nomi ormai consueti nella scrittura barojiana (Dickens, Dostoevskij, Nietzsche, Schopenhauer, Stendhal, Tolstoj) a cui si aggiungono

adesso nuove voci, oggetto di ammirazione o di critica (D'Annunzio, Freud, Goethe, Ibsen, Kierkegaard, Proust e molti altri ancora).

Il sapere pensato come cultura enciclopedica si presta a diventare strumento di potere con il quale l'io si esprime e si caratterizza, con la triplice relazione tra il sé, l'altro e la scrittura, che la maturità barojiana esprime in romanzi in cui la preoccupazione per la struttura si fa sempre più raffinata: nei dialoghi tra i personaggi e nei monologhi di José, davanti agli occhi del lettore compare una vera e propria biblioteca nella quale convivono le opere di romanzieri, poeti, filosofi, insieme ai libri e ai quaderni scritti dallo stesso José.

Se, come abbiamo visto nel capitolo precedente, ogni romanzo della trilogia si apre con un prologo che ha per protagonista lo scrittore Joe, le parti successive, e i capitoli che le costituiscono, presentano una particolarità: ognuno di essi si apre infatti con un'epigrafe tratta da una delle opere di cui José è autore, e che Joe menziona nel prologo, primo livello di un'architettura composita e intricata che serve a chiarire le circostanze genetiche del testo e ne indica l'obiettivo programmatico. Cogliamo subito così un articolato gioco testuale: diverso è di volta in volta il rapporto tra la citazione e il contenuto del capitolo, che richiama l'epigrafe per contrasto, amplificazione o allusione.

Nel caso poi del primo volume della trilogia, *El gran torbellino del mundo*, la struttura si complica ulteriormente. Il romanzo è suddiviso infatti in cinque parti: nella prima conosciamo José e i suoi spostamenti tra Rotterdam, dove vive, e Parigi, dove si reca per raggiungere le cugine Pepita e Soledad; la seconda e la terza parte sono dedicate al racconto della guerra da parte di vari personaggi; la quarta è una sorta di pausa nella quale trovano spazio le pagine di diario di Nelly, una delle protagoniste femminili, la cui relazione con José segna la vita dell'uomo in questo primo romanzo della trilogia; la quinta e ultima parte si concentra infine sulla convivenza tra José e Nelly, con un ritmo narrativo che si accelera fino allo scioglimento, nel quale assistiamo alla morte della ragazza e alla disperazione dell'uomo, che sceglie di continuare a vivere con estrema rassegnazione.

Come in *La nave de los locos*, anche in questo caso il *leitmotif* del viaggio scandisce la trama: José si trova a viaggiare tra Rotterdam e la Danimarca, la Germania e la Francia, in cerca delle due cugine, Pepita e Soledad, o in loro soccorso. In modo simile a casi precedenti, quali *La*

feria de los discretos, La dama errante, La ciudad de la niebla, El mundo es así, alla visione del personaggio principale si unisce, in un fecondo dialogo, quella di altri, in una costante e complementare contrapposizione tra uomini e donne, spagnoli e stranieri, anarchici, progressisti e conservatori: lo scambio di opinioni costituisce la nervatura di queste pagine, nelle quali tuttavia si insinua una visione diversa del mondo e dell'esistenza, con elementi già presenti, ad esempio, in *El árbol de la ciencia*, o in *El mundo es así*, rispettivamente del 1911 e 1912, e tuttavia alternativa rispetto al nichilismo e al pessimismo di quelle precedenti esperienze.

Baroja si inserisce infatti entro quella tradizione che si rifa al modello narrativo del viaggio, e che va dall'avventura puramente esterna di un soggetto che passivamente si lascia portare – è il caso de *El laberinto de las sirenas* – alla partecipazione attiva dell'individuo, che interiorizza l'esperienza e ne fa occasione di maturazione – come in *La sensualidad pervertida* e nella trilogia *Agonías de nuestro tiempo* – : in tal senso il *Criticón*, manifestazione barocca del pellegrinaggio allegorico concettista e viaggio verso l'immortalità letteraria¹⁰¹, è per don Pío un modello a cui ispirarsi, come mostrano i romanzi che intendo qui prendere in esame. Baroja si è infatti ideologicamente, criticamente e filosoficamente spostato su altri concetti, che cogliamo in quei testi in cui la guerra, qualunque essa sia, funziona come sfondo e come contesto, ma anche, e qui troviamo la citazione di Gracián, come allegoria dell'esistenza.

Se in *La nave de los locos* il richiamo a Gracián e alla sua visione del mondo come *feria* lascia decisamente il posto al *topos* della nave dei folli, l'anno successivo, nel prologo a *Las veleidades de la fortuna*, secondo volume della trilogia, il gesuita viene esplicitamente citato per fare riferimento a un altro luogo: la soffitta.

Ispirandosi a Gracián, Baroja utilizza la soffitta come spazio simbolico:

¹⁰¹ Deffis de Calvo definisce *El Criticón* come «expresión barroca del peregrinaje alegórico conceptista [que] se constituye en una ficción que quiere ser cifra de la experiencia del mundo vivido por el hombre, [...] trabajo narrativo de ocultamiento y escamoteo que estimula el entendimiento y la memoria del que lee» (Deffis de Calvo, 1993: 139).

Habla con frecuencia Gracián – dice Joe –, y habla con cierto gusto y delectación de los desvanes del mundo; así, la soberbia es para él la hija sin padre de los desvanes del mundo. Al releer al retorcido bilbilitano, uno se figura los desvanes del mundo como enormes buhardillones de una casona hispánica, llenos de trastos viejos, de artefactos antiguos, arrumbados allá de cualquier modo. Muchos han creído ver en tales desvanes del mundo un orden y una armonía preestablecida; otros han encontrado un sistema de compensaciones. Para los primeros y para los segundos, siempre el trasto viejo tiene su utilidad y su objeto, el veneno su antídoto y la negación su afirmación. El instinto de que todo en la vida está compensado es un instinto muy popular que nace de un anhelo de justicia. Así, en los cuentos, los enanos feos son muy listos; los gigantes, muy torpes y muy brutos. (Baroja, 1946: 1235)

Il riferimento è qui alla settima crisi del terzo libro del *Criticón*, dal titolo *La hija sin padres en los desvanes del mundo*: in viaggio in Italia, andando verso Roma, i due protagonisti del romanzo, Critilio e Andrenio, si trovano a esplorare i luoghi della Superbia, ovvero soffitte di vario tipo, tra cui anche quella della Scienza.

Baroja recupera queste immagini nel suo prologo per contrapporre al desiderio di criterio e di ordine, di giustizia, che è il desiderio di congiunzione e sintesi degli opposti, il disordine, il caos, l'oscurità e la casualità, frutto dell'azione della Fortuna:

En contra de estos buenos trascendentalismos morales, religiosos y literarios, los demás no hemos podido vislumbrar en tales buhardillones mundanos más que desorden caótico, oscuridad, casualidad; la rifa hecha por la Fortuna sin seso, con su clásica rueda, de los bonitos juguetes salidos antes de su cuerno, y hasta un poco de olor diabólico. (Baroja, 1946: 1235)

La Fortuna, sinonimo di casualità e fatalità, con tutte le sue velleità, è la protagonista del secondo volume della trilogia, descritto nel prologo come:

una pequeña aventura en el desván lleno de cosas incongruentes, un viaje de exploración por entre trastos antiguos y arrumbados y artefactos nuevos y sin tradición, es este libro, según dice nuestro amigo Joe. [...] Nos encontramos, aunque quizá no seamos dignos de ello, ante un nuevo período histórico y literario. Este período tiene que dar su flor. Tardará mucho en darla; quizá cien años, como el cactus regular; pero la dará. El que primero lo ponga esa flor en la *boutonnière* de su levita o de su chaqueta dará una prueba de su perspicacia y de su dandismo. (Baroja, 1946: 1236)

Spostando l'attenzione sul disordine, sul viaggio e sul concetto di Fortuna, continua perciò il percorso esistenziale di José Larrañaga, che avevamo lasciato nel finale di *El gran tortellino del mundo* in una condizione di tristezza, e di disperata rassegnazione, dovuta alla morte di Nelly: il racconto delle sue vicissitudini prosegue adesso segnato dall'azione della Fortuna, in linea con l'immagine che ne fa Gracián nell'undicesima crisi della prima parte, dal titolo *El golfo cortesano*. In essa, i due pellegrini, guidati dal Saggio nella loro ricerca di Felisinda, arrivano al palazzo di Volusia: nel racconto del Saggio sulla Fortuna, questa viene descritta come «tan descuidada como ciega» (*El Criticón*: I, 11, 234), responsabile di aver invertito Virtud e Maldad, motivo per il quale, il mondo, casa della Fortuna, vive nell'errore e nell'inganno.

È con questo sguardo che Baroja suggerisce come proseguire nella lettura della sua trilogia: le vicende vissute da José Larrañaga e dai personaggi che incontra sono il frutto delle disattenzioni della Fortuna, delle sue velleità, cui si unisce l'azione della ruota del tempo. Con queste immagini in filigrana, José e tutti gli altri personaggi che intervengono nei tre romanzi comunicano la loro visione del mondo, del tempo e dello spazio nel quale vivono, con riflessioni di natura esistenziale, politica, sociale.

Occorre fare però un passo indietro, muovendosi entro il mondo narrato nella trilogia, e prendere in considerazione il primo volume, *El gran torbellino del mundo*.

Nel prologo, lo scrittore Joe si trova a leggere

las impresiones literarias de Larrañaga, escritas en los varios cuadernos, la mayoría no terminados. Joe pensó en

copiarlo todo, en aprovecharlo todo. Encontraba cierta correspondencia entre las impresiones literarias y las narraciones de los recuerdos, y se le ocurrió mezclarlas, aunque dejando a un lado lo más estático y al otro lo más dinámico. Luego lo que había leído se convirtió en algo visual. Tenía delante una feria, que se llamaba las *Agonías de nuestro tiempo*, y en la feria, *El gran torbellino del mundo*. (Baroja, 1946: 1042)

In un territorio ibrido nel quale si confondono impressioni letterarie e ricordi, il materiale a sua disposizione si trasforma: il cambiamento va adesso in una dimensione visuale, pittorica poiché ricordi, letture, pagine scritte convergono nella sua mente, in grado di trasfigurarle e di farne un'altra esperienza. Torna qui il riferimento alla fiera, già vista nell'*incipit* a *La nave de los locos*, luogo che non è nuovo nei romanzi di Baroja, ma che assume qui altre valenze¹⁰².

Mettendo in relazione il passo che apre *La nave de los locos* e questo doppio riferimento a Gracián, prima nel prologo a *El gran torbellino del mundo*, poi in quello a *Las veleidades de la fortuna*, siamo dunque in

¹⁰² *La feria de los discretos*, primo romanzo della trilogia *El pasado*, ha per protagonista uno degli aspiranti *hombres de acción*, Quintín. Qui la *feria* è un luogo concreto, fisico: siamo a Cordova, dove Quintín torna dopo aver trascorso otto anni a studiare in Inghilterra. Il suo ritorno a casa diventa un vero e proprio viaggio a ritroso nel suo passato, in quello della sua famiglia e dei luoghi in cui è cresciuto, ritrovando persone e conoscendone altre, vivendo tra la Cordova ufficiale e ricca, da cui proviene, e quella privata, nascosta, picara, luogo dell'avventura. Una parte del romanzo si svolge in *calle de la feria*, fortemente connotata, in cui si realizzerà uno dei momenti di *climax* del romanzo. Vent'anni dopo, e prima ancora della trilogia *Agonías de nuestro tiempo*, un'altra fiera nella quale si muovono i personaggi di Baroja è presente sia in *La sensualidad pervertida* sia in *El laberinto de las sirenas*: Luis, in compagnia dell'amico Pepe Plaza, descrive una «feria con barracas llena de baratijas, y en el extremo del paseo, tióvivos, monstruos, figuras de cera, la mujer cañón, etc» (Baroja, 1947: 875); il protagonista de *El laberinto de las sirenas*, Juan Galardi, a Marsiglia in pausa tra una navigazione e un'altra, si muove per la città in compagnia dell'amico Peris e, affascinato dal caos e dal meticciano che caratterizza il porto della città, decide di entrare nella fiera che si trova a ridosso del porto. Osservando con attenzione ogni *barraca*, ha modo così di conoscere vari tipi, personaggi dall'aspetto mostruoso, in parte uomini e in parte animali.

grado di focalizzare la trilogia entro una cornice interpretativa che non lascia spazio al dubbio, poiché il racconto della storia attuale ha un senso se letto alla luce dell'allegoria.

Se nel romanzo del '25 «*La nave de los locos* era la feria de todo el mundo, de Gracián; la feria de todo el mundo, en donde todo el mundo va de cabeza» (Baroja, 1999: 48), adesso la feria è la trilogia stessa, *Agonías de nuestro tiempo*, e il suo *gran torbellino del mundo* una delle sue *barracas*:

El gran torbellino del mundo era una barraca pintarrajeada y dorada, con carteles, espejos y tiros en blanco. *El gran torbellino del mundo* era una barraca repleta. Había en ella figuras de todas clases: militares, marineros, filósofos y mujeres elegantes; damas pálidas, vestidas de negro; desesperados, con ojos fuera de las órbitas, próximos al suicidio; asesinos, bandidos, niñas espirituales..., todos agitándose vertiginosamente como un mar de olas encrespadas. Había también paisajes tristes y paisajes alegres... (Baroja, 1946: 1042)

La *feria de todo el mundo* di Gracián si presta dunque come riferimento letterario e funziona come un complesso gioco di scatole cinesi in questi due volumi della trilogia.

Non è un luogo fisico, come negli altri romanzi menzionati, bensì un'estensione e poi una dislocazione a prescindere dalle coordinate spazio-temporali: in una congiuntura storica nella quale la ragione sembra essere scomparsa, quando prevale il caos, il buio, il disordine, frutto dell'azione della dea bendata, che muove le vicende umane a suo piacimento, la ricerca di un senso si rivolge alla finzione, al racconto in quanto risorsa a cui aggrapparsi.

Gracián, con la sua prosa didattico-moraleggiante e la sua visione allegorica del mondo e dell'esistenza, ne diventa il protagonista assoluto, avendo raccontato in un'altra epoca e con un altro linguaggio le stesse inquietudini e gli stessi scenari. Rifacendosi al viaggio intrapreso da Critilo e Andrenio alla ricerca di Felisinda dall'isola di Sant'Elena a quella dell'Immortalità, Baroja fa riferimento dunque alla crisi 13 della prima parte del *Criticón*, dal titolo *La feria de todo el mundo*, in modo tutt'altro che semplice: una lettura approfondita lascia emergere significati complessi, livelli diversi di rappresentazione,

nonché un ricco gioco intertestuale che questa breve citazione inaugura.

Critilo e Andrenio arrivano, guidati adesso da Egenio, «a la gran feria del mundo, publicada para aquel gran emporio que divide los amenos prados de la juventud de las ásperas montañas de la edad varonil, y donde de una y otra parte acudían ríos de gentes, unos a vender, otros a comprar, y otros a estarse a la mira, como más cuerdos» (*El Criticón*: I, 13, 266). L'arrivo alla *feria* è preceduto da un breve apologo, secondo una consuetudine con la quale sono strutturate le crisi che costituiscono le tre parti del *Criticón*, in cui Egenio racconta perché i mali del mondo, che il creatore aveva rinchiuso in una grotta profonda una volta creato l'uomo, si muovono liberamente e senza controllo: la responsabilità è della donna, che, curiosa e leggera, ha deciso di entrare nella caverna per scoprirne il contenuto. Da allora, «salieron de tropel todos los males, apoderándose a porfía de toda la redondez de la tierra» (*El Criticón*: I, 6, 264-265): la superbia si stabilisce in Spagna; la cupidigia in Francia; l'inganno in Italia; l'ira in Africa; la gola in Germania e così via. Terminato il breve racconto, i pellegrini osservano ogni angolo della fiera, dove si vende «lo mejor y lo peor», «una quinta esencia de salud», «el bien a mal precio» e finanche «el que compra»: dinnanzi a una tale varietà, abbondano le domande che rivolgono alla loro guida. Siamo ormai alla fine della prima parte del libro e la fiera è dunque l'ultimo spazio che i due pellegrini visitano prima di arrivare a «pasar los puertos de la edad varonil en Aragón» (*El Criticón*: I, 13, 282). La fiera si configura qui come uno spazio misto, caotico, un emporio dove si vende di tutto, ma anche e soprattutto un luogo di passaggio, al confine tra «los amenos prados de la juventud» e «las ásperas montañas de la edad varonil» (*El Criticón*: I, 13, 266), d'accordo con la cosmogonia che il gesuita dipinge. In quanto luogo di passaggio, diventa un modo con cui segnare limiti, individuare frontiere, per fornire qualche coordinata nel caos del mondo e dell'esistenza. Non lontana dalla nave, e in particolare dalla nave dei folli, è uno spazio reale che diventa irreale, un luogo-altro che, sebbene parta della realtà, assume i caratteri, appunto, dell'alterità¹⁰³.

¹⁰³ Riprendo qui il concetto espresso da Foucault per cui le fiere sono un esempio di eterotopia in relazione al tempo per ciò che esso ha di più futile,

È un nuovo modo di pensare e di rappresentare lo spazio in questo frangente tragico, descritto insieme all'itinerario dei personaggi, Alvarito e José Larrañaga primi tra tutti, in questi romanzi: la geografia spagnola, quella europea, le città e tutti quei luoghi consueti e conosciuti dal lettore, quali strade, piazze, musei, monumenti di vario tipo, diventano adesso altro, se messi in relazione alla nave dei folli, in *La nave de los locos*, così come alla *feria* o alla *barraca*, metafore del disordine, dell'assurdità e del caos dell'esistenza, nella trilogia del '26.

Non si tratta di spiegare, né di cercare a tutti i costi giustificazioni, ordine o gerarchie, tutt'altro: la storia, con il suo incessante flusso, non si oppone allo spazio ma in esso si colloca e mette radici, realizzandone una trasformazione e trasfigurazione. Al di sopra e al di là di tutto, in questi contesti dove l'esistenza tocca punte di drammaticità e follia, la scrittura prevale su qualsiasi aspetto in quanto luogo di raccoglimento ma anche di finzione, di distanziamento da sé e dall'altro: il raccontabile si dà nell'apertura di uno spazio-altro che travalica i limiti di esteriorità e al cui interno il tempo non è una dimensione autonoma che lo percorre, bensì una freccia che ne attraversa lo spessore.

Con questa consistenza, il testo accoglie perciò al suo interno tutti quei luoghi che hanno sì in sé una realtà referenziale – strade, piazze, monumenti, musei, locande, hotel e ristoranti che Alvarito, prima, José poi descrivono con il loro punto di vista – ma che da essa si allontanano per portarci altrove, in spazi infiniti e aperti in cui la dislocazione si sostituisce all'estensione. I personaggi di Baroja vivono in uno spazio che non è omogeneo e vuoto ma, al contrario, carico di significato, popolato di fantasmi: sono le loro percezioni, i loro sogni, desideri, fantasie e passioni, che si muovono in uno spazio leggero, etereo, trasparente, e che può farsi però anche oscuro, ombroso, denso. In questa eterogeneità, la nave, richiamata da Alvarito ogni qualvolta si sofferma a osservare la realtà che lo circonda, ricompare come frammento galleggiante in un mare che può essere un grande serbatoio di immaginazione, ma anche uno spazio infinito e indeterminato. Ad essa si unisce una visione del mondo che inquadra l'esistenza e

passaggero, precario: «sono eterotopie che non intendono eternizzare, ma che sono assolutamente croniche» (Foucault, 2011: 29).

l'umanità tutta in una sintesi quale la *feria*, o la *barraca*, trovando in Gracián un precedente adeguato.

Fiera, *barraca*, soffitta sono, nella visione allegorica di Gracián, immagini del mondo con tutte le sue imperfezioni e contraddizioni; forme straordinariamente varie in cui regna il disordine, tenute ai margini della società e in cui si giustappongono più luoghi che sarebbero normalmente incompatibili. A questi caratteri si aggiunge una sorta di isolamento rispetto allo spazio circostante e al tempo stesso una sua contrapposizione: spazi di questo tipo si prestano alla cosmogonia che Baroja elabora in questi anni, riflettendo ed elaborando il trauma della guerra, che sia quella vissuta dal suo paese, nel XIX secolo, oppure quella che ha messo in ginocchio l'Europa, a inizio secolo.

A questo serve l'allegoria: attribuendole un carattere storico, Baroja descrive la sua contemporaneità come se si trattasse di un'epoca antichissima, lontana, distante. E, dall'interno della finzione, ne fa un'archeologia: l'immagine del passato è fugace, balena per un attimo per poi fuggire irrimediabilmente. Non resta che cercare di ricostruirla, o di avvicinarsi, con un'altra prospettiva. Baroja ci invita dunque a seguirlo in questo itinerario, in cui la riflessione esistenziale è strettamente connessa a quella letteraria e in cui Gracián è il modello per eccellenza.

Il passo con cui si chiude *El gran torbellino del mundo* ripropone ancora una volta fiera e *barraca* ed è a questo proposito una sintesi, una dichiarazione di poetica, ma anche, se vogliamo un omaggio e un autoritratto:

Al acabar de escribir estas palabras, Joe dejó la pluma en el tintero y apoyó la cabeza en la mano. Deslumbrado por la luz eléctrica próxima, cerró los ojos y quedó dormido. Su *Gran Torbellino del Mundo* se la había achicado en la imaginación y le parecía un diminuto torbellino. La barraca de la feria, que antes se le antojaba amplia, llena de figuras, de espejos y de paisajes, la veía ahora pequeña, vacía y desierta. En la noche silenciosa se oía un sollozo. Era el ruido de una tranvía, que parecía suspirar a lo lejos. (Baroja, 1946: 1196)

Ancora un altro scrittore «con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla» (*I Quijote*, 13), sebbene ora in una situazione diversa: non più, come nel prologo al *Quijote*, alle prese con la difficoltà della scrittura del prologo, bensì spossato dopo la fatica che la stessa comporta. In entrambi i passi, comunque, l'amico che sopraggiunge o il rumore del tram sono veicoli del quotidiano che irrompe e che permette di ridimensionare ogni cosa, pur restando nell'ambito della fantasia e dell'invenzione romanzesca, che permettono di relativizzare, o distanziare, «figuras, [...] espejos y [...] paisajes», facendo risultare tutto questo una «[barraca] pequeña, vacía y desierta» (Baroja, 1946: 1196).

4. OLTRE LA NAVE E LA FIERA: GRACIÁN E BAROJA

Questo comunque è soltanto l'inizio.

Sebbene il richiamo a Gracián, che sia diretto o indiretto, resti circoscritto ai passi sopra menzionati, il viaggio dei due «peregrinos del mundo», o «peregrinos del vivir», o «peregrinos de la vida», come vengono di volta in volta definiti i protagonisti nel *Criticón*, fornisce altri spunti ed immagini, sottintesi o presenti in forma allusiva.

Non si tratta di semplici coincidenze: individuarli, nascoste nelle pieghe della finzione barojiana degli anni '20, diventa quasi una caccia al tesoro, un gioco intertestuale essenziale, da un lato per interpretare i romanzi selezionati alla luce di questa rilettura, dall'altro per dare una nuova veste a tematiche o inquietudini presenti nel pensiero di Baroja da sempre, e che sembrano trovare in questa fase matura, grazie alla rielaborazione dei classici spagnoli, e di Gracián in particolare, una diversa soluzione rispetto a quanto sperimentato in precedenza. Baroja fa dunque i conti con un'eredità di letture, immagini, spunti attraverso una nuova formula con cui rappresentare il reale.

Se dunque Gracián è un nuovo coprotagonista della finzione romanzesca di questi anni, i richiami più o meno espliciti permettono di esprimere una visione del mondo affidata a uno specifico linguaggio letterario, nel quale si unisce al consueto gusto per il racconto la volontà di concretizzare una finalità didattico-

moraleggiante e contenuti filosofici: preso coscienza di essere testimone di un'epoca critica, che diventa oggetto di osservazione ma anche realtà da decifrare, lo scrittore attiva tutte le possibilità che sa dominare e di cui dispone per proporre, attraverso l'intento didascalico e l'esplorazione del linguaggio del suo tempo, una rappresentazione che nel testo trova la sua migliore manifestazione, estetica e culturale, sociale e politica.

Baroja riscopre cioè i secoli d'oro della sua letteratura in quanto altro momento alto per esprimere una crisi sociale, politica ed economica: di essa si serve per proporre una pratica romanzesca, sempre strettamente legata alla sua riflessione teorica, che insegna a decifrare la complessità del presente storico nel quale si trova a vivere attraverso un quadro che possa disciplinare e guidare l'esperienza di questo cambiamento in atto. E per delineare questo quadro ha bisogno di ricorrere alla prosa allegorica, di cui Gracián è stato maestro indiscusso, che gli permette così di raccontare il suo tempo visto da una posizione privilegiata.

Alla luce di tutto ciò, può sembrare di facile e immediata identificazione la concomitanza con Gracián nel raccontare una condizione esistenziale, quella di viaggiatore, pellegrino, viandante, tipica di molti dei suoi personaggi, già riscontrata nelle figure e ombre tingeggiate in *Vidas sombrías*: prima ancora del *hombre de acción*, lo ribadisco adesso, il *vago*, il *golfo*, l'*errante*, il meticoloso pellegrino sono il prototipo del personaggio-eroe barojiano, che, mettendosi in cammino, cerca la sua realizzazione e la felicità. Tante sono le esperienze, tanti i modi di procedere in questo percorso: le coincidenze tra ciò che vivono Critilo e Andrenio e i protagonisti di Baroja negli anni '20 sono da questo punto di vista svariate, se pensiamo innanzitutto all'organizzazione della diegesi secondo le diverse stagioni, o età dell'uomo, a cui corrisponde un itinerario che avviene sia in spazi geografici concreti sia in luoghi simbolici, esplorati nei sogni dei vari personaggi, con rimandi espliciti a Freud e alla sua interpretazione dei sogni.

Il viaggio intrapreso da ciascuno dei protagonisti di questi romanzi è sempre un modo, ogni volta con varianti diverse, per rappresentare la condizione umana nella costante ricerca della felicità: è questa la linea ideologica su cui Baroja costruisce la trama, facendo

muovere i suoi personaggi in tempi e luoghi che mostrano punti di contatto con quanto sperimentato da Critilio e Andrenio nel *Criticón*.

Un'idea è espressa nell'epigrafe che apre il quinto capitolo della terza parte de *Los amores tardíos*, dal titolo «Tristanismo»:

Muchas veces Joe se ha preguntado: «¿Habré tenido yo la suerte de cazar ese pájaro maravilloso de la felicidad, que todo el mundo asegura saber dónde anida, y que nadie, en último término, encuentra? ¿Será verdad que ha llegado la Fortuna como una pintada ave del Paraíso, o no será esta dicha extraordinaria más que un pájaro corriente, aletargado, que al último se me escapará, dejándome en las manos unas cuantas plumas de cola?»

«El pájaro es la felicidad», *Croquis sentimentales*. (Baroja, 1946: 1506-1507)

Linea che si arricchisce per arrivare a concretizzare un tipo di letteratura, e di invenzione romanzesca, nella quale i modelli vengono ridiscussi e ripensati, mischiati e invertiti. L'esito non sarà la disperazione che porta all'atto estremo del suicidio, come in *El árbol de la ciencia*, proprio perché le esperienze vengono contestualizzate ed elaborate con nuovi contenuti, diversi punti di vista, altri dialoghi ancora. Con un ruolo essenziale, vitale direi, assegnato alla letteratura.

Sì, perché in essa possono convivere il ricordo e l'immaginazione, come sostenuto nell'epigrafe, dal titolo *Evocaciones*, che apre il primo capitolo della quarta parte de *El gran torbellino del mundo*:

Ese país dichoso donde florece el naranjo – ha pensado Joe – es el país que se recuerda lejanamente o el que se sueña. Recordar es siempre mentir, queriendo o sin querer. Imaginar es también mentir, y solamente cuando se recuerda el pasado o se imagina uno el porvenir se inventan paraísos. (Baroja, 1946: 1155)

Ecco quindi, nell'indicazione di questo paese, uno spazio alternativo, la contestazione di tutti gli spazi, che si esercita sia creando un'illusione che denuncia tutto il resto della realtà in quanto tale, sia creando un altro spazio ancora che è copia o immagine di quello reale, disordinato, mal organizzato e caotico, isolato. Tutto in apparenza

però. Questo perché il testo è una risposta, un'opinione, un incrocio di punti di vista, il luogo nel quale si confrontano posizioni e idee contrapposte, conseguenza di un contesto nel quale si forma e dal quale proviene, ma anche dal quale può separarsi rifuggendo il puro dato referenziale. La natura formativa del testo dunque è tale sia per i personaggi, sia per autore e lettore e tutto questo è possibile perché al di là dello spazio e al di là di qualsivoglia dimensione temporale, solo nella finzione il ricordo e l'immaginazione si intrecciano, si pongono sullo stesso piano e portano alla creazione di luoghi paradisiaci.

José ripercorre la sua vita e «se estremecía de terror y de satisfacción; de terror, por lo que había visto y perdido; de satisfacción, por creerse en un remanso seguro de la vida» (Baroja, 1946: 1146): questi sono gli ingredienti.

In modo disordinato, senza regole né dogmi, è così che la scrittura, pensata all'insegna del movimento e prossima alla vita e alle sue stagioni, si autodelinea, dando luogo ai sogni, all'avventura e all'immaginazione.

4.1. LE STAGIONI DELLA VITA E L'IMMORTALITÀ

Prima ancora della trilogia del '26, inaugura questo percorso *La sensualidad pervertida*, romanzo del 1920, suddiviso in otto parti e chiuso da un epilogo. Le singole parti corrispondono alle diverse età dell'uomo: dall'infanzia alla giovinezza, seguita dall'età adulta per arrivare alla maturità e alla vecchiaia, autunno prima, inverno poi nelle stagioni della vita, cui si aggiungono digressioni e *divagaciones* nelle quali conosciamo da vicino, e dal suo interno, i pensieri di Luis Murguía, il protagonista, narratore in prima persona delle sue vicende nonché autore delle sue *cuartillas*.

A questo percorso temporale corrisponde un itinerario geografico: dalla nascita, avvenuta a Cadice, attraverso l'infanzia nei Paesi baschi fino a Valladolid, Madrid, Parigi per arrivare a Roma e tornare poi in Spagna passando da Barcellona.

Luis scrive i suoi diari e si presenta in primo luogo affermando la piena identificazione tra la vita, la sua storia, e il racconto della vita stessa, la scrittura, tutte categorie non scevre di incertezze e dubbi:

Voy a comenar mi libro un tanto a la buena de Dios. Supongo que mi vida debe tener su unidad, y la unidad de mi vida hará la unidad de esta historia. Es posible que a veces marche por la tangente y me entregue en los amorosos brazos de la divagación. En este momento no sé si tengo gran cosa que contar. [...] El tiempo lo transforma todo: da relieve a un acontecimiento que se tuvo por suceso sin trascendencia y borra otros considerados antaño como importantes. A mis recuerdos de la juventud y de la infancia les iré añadiendo las reflexiones de hoy. Sería más completa una historia autobiográfica si se pudieran añadir a los sucesos de la vida pasada las reflexiones y comentarios hecho entonces; pero esto sería muy difícil y, probablemente, una obra de artificio, y yo no soy hábil para el artificio. [...] Cada cual obtiene de la vida un resultado, cuando lo obtiene, y estas cuartillas son el mío. (Baroja, 1947: 848)

Uno dei tanti personaggi scrittori, dunque, che popolano la produzione romanzesca barojiana: non un professionista ma comunque un soggetto che si preoccupa di raccontarsi avendo ben presenti gli ostacoli che tutto questo comporta, a cominciare dalle diverse prospettive temporali legate ad ogni momento della vita, impossibili da immortalare nella fugacità dell'esistenza.

Alle soglie dei cinquant'anni, Luis si accinge a scrivere la storia della sua vita in una sorta di diario-confessione, senza un apparente motivo. In realtà le ragioni sono molte e vengono espresse mettendosi in relazione con l'alterità, intesa sia come rapporto interpersonale, sia come mondo:

Soy un hombre inútil, un hombre sin fundamento, un hombre fracasado, sin proyectos y sin planes. La mayoría de mis amigos y conocidos creen que el fracaso mío es mi falta; yo creo que no, que es la culpa de los demás, culpa de algo en donde yo no he intervenido, o, por lo menos, he intervenido muy poco. Ha visto uno tanto inútil, tanto imbécil, tanto cínico y egoísta progresar en la vida, que uno se resiste a creer que la

inutilidad, la imbecilidad, el cinismo o el egoísmo le hayan impedido a uno hacer su camino. Puede uno asegurar con fuerza que, si uno tiene algo de inútil, de imbécil, de cínico y de egoísta, estas condiciones no son las que le han cerrado a uno el paso y le han impedido avanzar. Por el contrario, han sido las condiciones buenas las retardatorias: la ingenuidad, la probidad, la buena fe. Es estúpido y cobarde que uno tenga que vivir respetando estrechamente las normas que inventaron los antepasados, que se pudren en los cementerios, y, sin embargo, es así. Rebelarse contra la mentira es peligroso. (Baroja, 1947: 849)

«El tiempo lo transforma todo», afferma dunque Luis. La storia della sua vita viene raccontata grazie al continuo movimento tra il presente dell'uomo di cinquant'anni, con i suoi commenti e le sue digressioni, e il passato di quell'uomo, che fu bambino, poi adolescente, giovane, di cui si possono solo narrare le azioni senza però poterne recuperare le motivazioni e l'interiorità. Il percorso di Luis si delinea perciò alla luce della relazione tra un'interiorità perduta e un'esteriorità ricordata, viste entrambe nel cronotopo del viaggio, inteso, alla maniera grácianesca, come cifra dell'esperienza del mondo¹⁰⁴.

L'interesse risiede non soltanto negli avvenimenti esterni, ma soprattutto in quelli interni, come dichiara l'altro protagonista maschile di questi anni, José, raccontando la sua storia alla cugina Pepita:

Nuestra vida es historia, no sólo nuestros hechos exteriores, sino nuestra personalidad interior. Todos nos imitamos a nosotros mismos. Somos unos plagiarios de nuestro Yo. Si se nos borrara de nuestra mente la historia de nuestra personalidad, no sabríamos en cada caso ni qué hacer ni qué decir. [...] En los hechos exteriores somos también históricos. Para los recuerdos buenos y malos tenemos algo de rumiantes, y en la segunda o tercera masticación es cuando a veces les encontramos su verdadero gusto. (Baroja, 1946: 1050)

¹⁰⁴ La bibliografia sul *Criticón* è ovviamente sterminata e molti sono gli studi che meriterebbe citare. In particolare mi riferisco qui al saggio di Senabre, 1979.

Su questa base, si delinea un progetto esistenziale che trova un senso solo e soltanto in quanto progetto di scrittura. È questa l'esperienza di Luis, che decide perciò di scrivere la storia della sua vita e che nelle sue peregrinazioni alterna quelle tre possibilità di formazione e di conoscenza illustrate a suo tempo dal gesuita, là dove si precisa che il dialogo è triplice: con l'altro, nelle relazioni che si instaurano nel quotidiano; con i libri, portavoce di coloro che non ci sono più ma la cui saggezza è possibile conoscere; con sé stessi, in una continua riflessione interiore.

Il dialogo diventa così essenziale e costruttivo: questi sono gli ingredienti che strutturano il percorso esistenziale di don Luis, in modo non lontano da quanto riferisce Critilo ad Andrenio, parlandogli del suo passato:

Viéndome sin amigos vivos, apelé a los muertos, di en leer, comencé a saber y a ser persona (que hasta entonces no había vivido la vida racional, sino la bestial), fui llenando el alma de verdades y de prendas, conseguí la sabiduría y con ella el bien obrar, que ilustrado una vez el entendimiento, con facilidad endereza la ciega voluntad: él quedó rico de noticias, y ella de virtudes. [...] Con esto pasaba con alivio y aun con gusto aquella sepultura de vivos, laberinto de mi libertad. (*El Crítico*: I, 4, 109-110)¹⁰⁵

Al gusto per la digressione e per il monologo interiore sono riservate la quinta e la sesta parte de *La sensualidad perversa*, mentre nelle altre prevalgono i dialoghi e il racconto delle relazioni di Luis con vari personaggi: compagni di scuola prima, colleghi poi, familiari lungo tutto l'arco della sua vita, ragazze e giovani donne. La convivenza tra interiorità ed exteriorità, sentite come due dimensioni lontane tra loro se viste in un'ottica temporale, dà luogo a un'unica entità soltanto portando la vita a coincidere con la lettura, prima, e la scrittura poi, eliminando le frontiere tra la fantasia e la realtà e

¹⁰⁵ Nel suo studio sul *Crítico*, Senabre mette in relazione questo passo con il programma letterario e vitale espresso nel *Discreto* e in forma aforistica nell'*Oráculo manual* (Senabre, 1979: 24-26).

realizzando il libro della propria vita. Le parole di Luis si intrecciano a quelle degli altri personaggi, vivi, e di Schopenhauer, Nietzsche, Goethe e molti altri ancora, morti ma presenti attraverso la lettura e la riflessione interiore.

In questo percorso, la soggettività di Luis si delinea fino ad arrivare al presente della narrazione, in un epilogo dal sottotitolo significativo, *El amor, el desdén y la barba negra*, veicoli simbolici di quanto l'individuo abbia raggiunto, o mancato, lungo il suo viaggio. È nuovamente durante un dialogo con un'amica che emerge tutto questo:

- No he sido siempre burlón. Antes era ingenuo y sentimental. Es posible que esto que usted llama sorna sea una descomposición del sentimentalismo...
- No sé; usted es un vacilante y muy filósofo, y a las mujeres no nos gusta ninguna de esas cosas.
- Sin embargo, ustedes tienen también su filosofía.
- ¿Cree usted?...
- Sí, una filosofía un poco alrededor del ombligo.
- ¡Qué mala opinión tiene usted de nosotras!
- No, no crea usted.
- Usted se ha reído mucho de las mujeres.
- No; hubiera sido reírme de la Naturaleza, y yo soy poca cosa para eso.
- Entonces, ¿por qué habla usted mal de nosotras?
- ¿Qué quiere usted? Esto no es más que amor y entusiasmo disimulado por ustedes y dolor por el fracaso. [...] No me ha ido completamente bien con el gremio femenino... Como decía antes, me ha faltado el desdén... y la barba negra. (Baroja, 1947: 994)

Tuttavia resta da fare un'ultima osservazione: prima dell'epilogo col quale si chiude il percorso esistenziale del protagonista, dal finale aperto, l'ultimo capitolo dell'ottava parte mette in relazione ancora una volta luoghi reali, due città, simbolo ed evocazione, espressione di un messaggio complesso e stratificato: «Jerusalén y Babilonia» (Baroja, 1947: 992).

Due luoghi concreti e noti diventano sede delle azioni di vizi e virtù, osservati attraverso il comportamento dei personaggi: con la

ripresa di un *topos* presente più volte nel testo di Gracián, e in molte opere dei secoli d'oro, per cui Madrid è «gran Babilonia de España» (*El Criticón*, I, 5, 125), la capitale è, come nel *Criticón*, «Virtud y Vicio. Quizá más que nada, gracia y torpeza, buen gusto y estupidez» (Baroja, 1947: 993).

L'atteggiamento del protagonista è da questo punto di vista fondamentale: prima ancora dell'epilogo del romanzo, ambientato nuovamente a Madrid, la quarta parte ha per titolo proprio il nome della capitale, luogo delle avventure del giovane Luis che ha appena concluso la sua esperienza come studente a Valladolid.

La città non gli piace: non gradisce la luce forte, il sole brillante, il caldo, ma soprattutto la confusione delle sue strade. Il suo soggiorno ha inizio in calle de la Montera, presso la casa di doña Milagros, nome tutt'altro che casuale, come molti dei nomi che Baroja sceglie per i suoi personaggi femminili. In essa convivono

unos cómicos, dos franceses, un cura castrense, un empleado alemán, un médico de una casa de socorro, un marino, un usurero, un caricaturista...La dueña se llamaba doña Milagros, y el cura castrense, que era un humorista, llamaba a la casa la Babilonia impura de doña Milagros. (Baroja, 1947: 895-896)

Il soggiorno sarà però breve: il cambio di dimora coincide con un nuovo modo di vedersi e rappresentarsi, giacché nella nuova casa

al asomarme al balcón recordaba la novela *Guzmán de Alfarache*, cuyo subtítulo es *Atalaya de la vida humana*. Yo me veía también como un atalayero de la vida humana. Estaba allí más independiente, más solo que en la impura Babilonia, y para contrarrestar la soledad pensé en cultivar algunas amistades. (Baroja, 1947: 901)

Luis si autodichiara così come l'eroe solitario che osserva il mondo; citando il *Guzmán* e riferendosi a Madrid come la «impura Babilonia» Baroja lo colloca in terra spagnola, assegnando alle sue esperienze lo stesso ordine raccontato da Critilo: i vivi prima, i morti, ovvero i libri, poi.

Ed è quanto avviene anche a José Larrañaga, che condivide con Luis alcuni aspetti della personalità, gli stessi che hanno portato la critica a identificare in entrambi lo stesso Baroja.

José si autodefinisce secondo l'idea di vivere «de una manera limpia en un mundo sucio [...] como un príncipe de la Edad Media, aislado de su palacio y rodeado de pestíferos» (Baroja, 1946: 1092). A differenza di Luis, di cui conosciamo il percorso di crescita dall'infanzia alla maturità, José è il personaggio adulto che, come Critilo, intraprende il viaggio alla ricerca, o in aiuto, della cugina Pepita.

Il suo passato diventa oggetto di racconto durante una conversazione proprio con la donna: colmato così quel frammento della sua biografia che altrimenti non avremmo mai appreso, il personaggio è adesso completamente a servizio del lettore nel descrivere e riportare la realtà così come la vede e la percepisce. Nel corso del dialogo, afferma di volere «un mundo visto a través de un cristal esmerilado, una casa tranquila y sin ruido» (Baroja, 1946: 1073) e si definisce subito dopo «un pueblo viejo y tortuoso. No soy una ciudad moderna en que todas las calles son rectas y tiradas a cordel» (Baroja, 1946: 1078).

Come Luis, anche José dedica molte ore alla lettura, con gusti e preferenze che cambiano e che si delineano nel corso del tempo, indice di un progetto di formazione ed educazione personale strettamente barojiano:

Leyó en aquella época muchos libros españoles antiguos. Había abusado de la lectura extranjera y moderna, y quería volver, a ser posible, a tomar el gusto a lo castizo. Leyó el *Examen de ingenios*, de Huarte de San Juan; la *Guía espiritual* de Molinos; *El Criticón*, de Gracián; la *Guía de pecadores*, de Fray Luis de Granada, y los *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio. Leyó también las historias de Mariana, de Bernal Díaz del Castillo y de Solís, y algunos libros extravagantes, como *La vida de don Diego de Torres Villarroel* y el *Ente delucidado*, del padre Fuente de la Peña. Leyó después resúmenes sobre las ideas y moral de los jesuitas españoles, entre ellos *Las Provinciales*, de Pascal. Las figuras de los jesuitas españoles de los siglos XVI y XVII, duros y ásperos, le fueron muy simpáticas, y su tendencia

de estoicismo casi anticristiana le pareció muy bien. Al lado del jesuitismo moderno – pomada mística, perfumada con agua de rosas – los jesuitas antiguos tenían unos perfiles de acero. (Baroja, 1946: 1092)

Nel desiderio di recuperare il gusto *a lo castizo* si realizza un vero e proprio programma educativo.

I libri elencati sono in parte presenti anche nella biblioteca del protagonista di un altro romanzo scritto negli stessi anni, *El laberinto de las sirenas*: sono quelli che Shanti Andía riceve in regalo da Laura Roccanera. Non sono semplici coincidenze, bensì una riflessione che si concentra su un progetto letterario ed esistenziale già espresso da Luis in *La sensualidad pervertida*, adesso attualizzato e rivisitato.

Il raggiungimento della virtù coincide infatti con il desiderio di realizzazione e autenticità dell'individuo nella società in cui vive: le parole altrui, sia quelle dei vivi sia quelle dei morti, e le proprie, in un costante monologo interiore che risponde all'imperativo socratico del "conosci te stesso", costituiscono il tessuto di questi romanzi, grazie alla figura di un protagonista, José, che, oltre a viaggiare, scrive e dipinge.

Sono tutte condizioni che determinano la personalità di José: i molteplici stimoli, i modelli letterari di cui Baroja si serve vengono mischiati dando origine a un territorio nuovo, che fa del testo il racconto di un itinerario intellettuale.

Durante uno dei suoi spostamenti in treno, José si trova a ricordare

en sueños la vida de los primeros meses en Rotterdam, sus excursiones por los alrededores y su curiosidad por las viejas ciudades holandesas próximas. Larrañaga, que iba solo en el departamento y tendido en el diván, se despertó al llegar a la Aduana belga y tuvo que mostrar su pasaporte. Echó de nuevo a andar el tren, y el viajero, entre sueños, volvió a pensar en su vida en Rotterdam. A medida que el tren marchaba, iba hundiéndose en sus recuerdos. (Baroja, 1946: 1092)

Le stagioni della vita, in questo caso in particolare l'età adulta e quella anziana, anticamera della vecchiaia, sono sviscerate per arrivare

a comunicare una proposta positiva: riflettendo sul tempo e sul suo passaggio, José afferma che

Todo es esperar en la vida. [...] Esperar y recordar. El presente es lo más exiguo de nuestra existencia. Se espera una cosa, llega, luego pasa rápidamente y se la recuerda después. El momento de pasar es el más corto y a veces el que menos realidad tiene y el que menos satisface. [...] El presente es el dominio del niño, y quizá de la mujer inconsciente; el futuro, del joven y el pasado, del viejo. (Baroja, 1946: 1096)

Riferendosi a infanzia, gioventù e vecchiaia, Baroja include tutti quei progetti di formazione, educazione, progresso, socialità che sono parte integrante dell'evoluzione dell'individuo.

Non sono perciò la rassegnazione, il pessimismo, la atarassia qui a prevalere, come la critica ha sottolineato in più occasioni¹⁰⁶, bensì una coincidenza tra vita e scrittura, una loro relazione feconda che, liberata da qualsivoglia schema, diventa l'unica strada per raggiungere non la felicità, impossibile da conquistare, ma l'immortalità.

Quanto e come può interessare questo concetto a un autore agnostico e apparentemente lontano da ogni forma di spiritualità come Baroja?

Ecco tornare ancora Gracián, con contenuti che rientrano in una riflessione di lunga data: dopo Nietzsche e Schopenhauer, riscoprendo entrambi e attualizzandoli, il pensiero del gesuita funziona come momento di raccordo e indica al tempo stesso una via d'uscita nell'*impasse* altrimenti senza speranza del nichilismo.

Ancora José, in *Los amores tardíos*, dice tra sé e sé:

Esas huellas del tiempo, que gira tan despacio en la niñez y en la juventud –se dijo–, marcha vertiginosamente en la edad madura. Los años que para los demás son trascendentes, los años de la vida social seria y grave, no dejan huella; en cambio, los de la infancia, los que para el mundo no son nada, dejan huellas indelebles. (Baroja, 1946: 1515)

¹⁰⁶ Cfr. a questo proposito: Kerson, 1983; Iglesias 1963; Shaw, 1957.

La ruota del tempo è presente nella cosmogonia allegorica del *Criticón*, nel quale il Tempo si muove in vari momenti del testo, ma che troviamo in particolare nella decima crisi della terza parte.

Già nella settima crisi dello stesso libro, le varie età vengono nuovamente definite: «Es la niñez ignorante, la mocedad desatenta, la edad varonil trabajada y la senectud jactanciosa» (*El Criticón*: III, 7, 679). Il consueto apologo che apre la crisi, la decima adesso, viene raccontato dal Cortesano: «los siete errantes astros» si erano suddivisi le sette età dell'uomo, «para asistirle desde el quicio de la vida hasta el umbral de la muerte» (*El Criticón*: III, 10, 742). I pellegrini si trovano poi a contemplare un'enorme ruota:

Pero lo que fue gran vista y espectáculo de mucho gusto, fue una gran rueda que bajaba por toda la redondez de la tierra, desde el oriente al ocaso de la Ocasión. Veíanse en ella todas cuantas cosas hay, ha habido y habrá en el mundo, con tal disposición que la una mitad se veía clara y exentamente sobre el horizonte, y la otra estaba hundida acullá abajo, que nada de ella se veía; pero iba rodando sin cesar, dando vueltas al modo de una grúa en que se metió el Tiempo, y saltando de la grada de un día en la del otro, la hacía rodar, y con ella todas las cosas; salían unas de nuevo y escondíanse otras de viejo, y volvían a salir al cabo de tiempo. De modo que siempre eran las mismas, sólo que unas pasaban, otras habían pasado y volvían a tener vez. Hasta las aguas, al cabo de los años mil, volvían a correr por donde solían, aunque no serían por los ojos; que esas más presto vuelven, que hay mucho que llorar. (*El Criticón*: III, 10, 747)

L'intera crisi è dedicata alla riflessione sul tempo e sulla sua azione, reso tangibile attraverso uno dei *topoi* con cui viene rappresentato.

In questo percorso di crescita che Baroja sta mostrando attraverso le esperienze di personaggi baschi, ovvero Luis, Juan Galardi e José, la soggettività, la dimensione individuale, di cui aveva esposto i caratteri nel prologo a *César o nada*, diventa adesso centrale: questo interesse non può perciò sfociare in un cupo e disperato pessimismo. Anzi, il

vitalismo, la propensione a mettere al centro di tutto l'individuo e le sue contraddizioni, così come quella mescolanza tra apollineo e dionisiaco che da sempre lo contraddistinguono, lo portano a recuperare in Gracián un concetto di immortalità assolutamente laico e storico: la scrittura, il libro, le pagine scritte restano a memoria delle azioni degli uomini, del loro peregrinare in questo mondo, e rendono al tempo stesso immortali sia i personaggi sia il loro creatore.

L'importante è avere ben presente un aspetto essenziale, che José sintetizza chiudendo uno dei suoi numerosi dialoghi con Pepita, la sua interlocutrice privilegiata in tutti e tre i romanzi:

Hemos presentado rápidamente tres teorías. [...] Yo, que digo: Hay que ser; no hay que aparentar nada. A esto llamaremos individualismo, cinismo, insociabilismo. Tú que dices: Hay que presentarse ante todo, como algo que principalmente tiene que ser juzgado por los demás. A esto llamaremos sociabilismo. Por último, Soledad dice: Es indudable que hay que ser; pero debe tenerse en cuenta a los demás. Esto es eclecticismo. Es decir, que yo digo que el libro debe ser bueno; que tú dices que la encuadernación es importante, y que Soledad asegura que las dos cosas son necesarias. (Baroja, 1946: 1096)

Sono alcune tra le preoccupazioni dell'individuo in quanto essere sociale. In una riflessione tanto complessa e articolata, vita e opera, intesa nella duplice dimensione di azione e scrittura, sono inseparabili: è solo attraverso la scrittura che si raggiunge l'immortalità ed è ciò che la trilogia ci comunica nel momento in cui, come lettori, rammentiamo di avere tra le mani un testo scritto a quattro mani, da José e Joe.

Diversamente,

la figura de Larrañaga se nos presenta como una especie de héroe existencialista fracasado, algo kierkegaardiano, que actúa, o mejor dicho, opina, en un mundo novelístico integrado de diálogos en los que él se convierte en interlocutor principal, y que son un comentario muy nutrido del mundo contemporáneo. Hay además un gran número de digresiones líricas y filosóficas a modo de interludios que algunos críticos han llamado estampas o viñetas literarias. (Kerson, 1983: 71)

Una lettura di questo tipo, sebbene basata sui contenuti forniti dal protagonista e dai suoi dialoghi, prescinde da quello che è invece l'aspetto essenziale del testo, veicolo per spostarsi in una dimensione metaletteraria: una rielaborazione scritta che Joe realizza, tra il sogno e la veglia, trovandosi tra le mani quaderni, libri e dipinti di José.

L'identificazione tra vita e scrittura, o tra la vita e il libro, è adesso assoluta. Un'identificazione complicata, che va nella direzione di quel desiderio di immortalità che significa rinuncia alla felicità, impossibile da trovare in questa vita, per cui il libro, la pagina scritta consentono il raggiungimento di quell'isola dell'immortalità a cui approdano Andrenio e Critilo, e con loro tutti i personaggi di carta, tra cui anche quelli di Baroja, a cui lui stesso si rivolge nella chiusura del *Prólogo casi doctrinal*. È così che l'autore si salva, e porta con sé le sue creature:

Queridos hijos espirituales: todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados; los de manta y los de chaquet con trencilla, los bien contruidos y los deformes, los muñecos y las figuras de cera. (Baroja, 1999: 47)

È un nuovo significato attribuito allo stratagemma del manoscritto ritrovato, di cui Baroja si serve nei suoi romanzi fin dagli esordi. Adesso però la situazione è alquanto più complessa: il testo, spazio eterotopico al pari di altri luoghi presenti nella sua produzione, quali la nave, la fiera, la *barraca*, la soffitta, è al tempo stesso ciò che garantisce l'immortalità e il suo passare di mano in mano, con continue revisioni, trascrizioni, finanche traduzioni, non ne è che la conferma. Il testo stesso, nell'orizzonte del suo imponente accumulo ermeneutico, esibisce, senza risolvere, l'ambigua dialettica di uno scontro, quello tra la realtà e la finzione, di cui si mostrano limiti e problemi, indicando però la strada dell'immortalità letteraria quale soluzione al di sopra di tutto.

A questo porta la riflessione metaletteraria di Baroja in questo decennio: l'aspirazione umana all'immortalità trova nella letteratura una risposta perché, come afferma Luis, «la literatura es eso: darle un

fin a todo lo que no lo tiene, ponerle un principio a lo que se nos ha presentado sin principio» (Baroja, 1947: 982). Vita e opera, dunque, viaggio e scrittura sono un intreccio inestricabile e rappresentano l'unica possibilità per raggiunger l'immortalità.

4.2. VIZI E VIRTÙ DI UNA COSMOGONIA CRITICA

Para mucha gente, humano es sinónimo de vil. Cuando saben de una canallada, de una ruindad, de una cobardía, dicen: «Es humano». Estas gentes confunden la bajeza con la debilidad – ha pensado Joe. Son grandes enamorados de la miseria oral. El descubrimiento de lo bajo les hace sonreír. Todo detalle humillante y triste, de envidia, de rencor, de hipocresía, les halaga. Sin duda lo encuentran en su fuero interno muy legitimado. De ahí ese tópico de las impurezas de la realidad, frase estólida que parece inventada por el jefe de un partido conservador. El hombre es la medida de todas las cosas – decía un filósofo griego. En un sentido extenso, todo es humano. El hombre, es la medida y es la cosa. En un sentido restringido, lo humano no es sólo lo sublime; pero tampoco es sólo lo innoble. Es la mezcla compensada de lo bueno y de lo malo que puede salir de nuestras cabezas.

«Enamorados de la miseria», *Fantasia de la época*. (Baroja, 1946: 1141)

Con questa epigrafe si apre il capitolo dal titolo «El padre de Nelly», quinto dell'ultima parte di *El gran torbellino del mundo*.

L'accumulazione di idee ed opinioni sulla natura e sulla condizione umana, uno dei temi cari a Baroja e che trovano un'ampia e diversificata riflessione nella sua produzione romanzesca, avviene negli anni '20 sempre sul filo di quel triplice dialogo già visto: le parole scambiate con i vivi, quelle lette nei libri, quindi dei morti, infine l'autoanalisi del monologo interiore. Il dialogo a tre è comunque sempre quello perfetto: nella seconda sezione del *Prólogo casi doctrinal*, dal titolo «Diálogo de viaje», leggiamo che

Hablar con una mujer a solas está siempre bien. Aunque el diálogo no tenga el más ligero matiz amoroso, no se echa de menos **una tercera persona**; en cambio, se habla mejor casi siempre con dos amigos que con uno. **Al dialogar y razonar tres hombres, se completan uno a otro; dos interlocutores suelen ser poco para divagar cómoda y agradablemente; cuatro, demasiado**; hay, pues, que decidirse por el trío, terceto, trinidad amistosa o como se le quiera llamar. Hemos salido de Madrid tres amigos en diciembre, y estamos aguardando en un pueblo de la costa de Málaga a que termine la reparación de la avería del auto. Los tres amigos somos escritores, discutidores habituales y crónicos y aficionados a debatir ideas. Para el que no nos conozca, debemos ser gente absurda; al que tenga conocimiento de algunos de nuestros productos y nos lleve ya catalogados como fabricantes de cosas vanas e inútiles, no le han de chocar nuestras disquisiciones. De los tres compañeros de viaje, uno es, principalmente, cultivador del ensayo filosófico; el otro, especialista en cuestiones pedagógicas, y yo casi exclusivamente cultivador de la novela, con o sin prólogos doctrinales. (Baroja, 1999: 30)¹⁰⁷

È l'idea espressa nell'ottava crisi della Prima parte del *Criticón*, quando la «sabia y discreta Artemia» (*El Criticón*: I, 8, 176), personificazione dell'Arte – non a caso una donna – accoglie Critilo con stupore perché, riconoscendolo come «varón discreto», questi si presenta al suo cospetto da solo. Artemia dunque precisa: «la conversación, decía, es de entendidos y ha de tener mucho de gracia, y de las gracias, ni más ni menos de tres» (*El Criticón*: I, 8, 176).

Baroja recupera lo stesso principio e lo espone in apertura del *Prólogo casi doctrinal*, immaginando un dialogo tra i tre amici, ognuno specializzato in un genere in particolare: uno di loro coltiva il saggio filosofico, l'altro si occupa di questioni pedagogiche e l'ultimo infine è «exclusivamente cultivador de la novela, con o sin prólogos doctrinales» (Baroja, 1999: 30)¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Il grassetto è mio.

¹⁰⁸ Come sappiamo, dei tre individui non viene mai esplicitato il nome: il loro anonimato, che non impedisce comunque di identificare nel primo di essi Ortega y Gasset e nell'ultimo lo stesso Baroja, passa in secondo piano allorché

La teoria espressa nel prologo del '25 è inestricabilmente dipendente dalla pratica: il processo di crescita e formazione di Luis in *La sensualidad pervertida*; le avventure del marinaio basco Juan Galardi in *El laberinto de las sirenas*; gli anni segnati dalla guerra nella trilogia *Agonías de nuestro tiempo* condividono una dinamicità del racconto, arricchito dalla presentazione di un campionario di personaggi rappresentativi di vizi e virtù, qualità e difetti, identificabili con paesi e nazioni. È questo il versante cosmopolita di Baroja: quel suo desiderio di uscire dai confini nazionali per farsi portavoce di un dialogo di natura internazionale, ma anche per rappresentare il suo paese, la sua terra, la sua gente per quello che sono. Il percorso, il viaggio è il pretesto per proporci un itinerario iniziatico alla ricerca di esperienza, saggezza e, soprattutto, felicità, ancora una volta con una prospettiva che, a suo modo, ricorda il *Criticón*.

Se con *La sensualidad pervertida* siamo prevalentemente in territorio spagnolo, basco in particolare, l'Italia e le sue coste vengono scelte come teatro delle avventure di marinai, nello specifico un basco e un inglese, portandoci così a scoprire un rapporto con la classicità e con quei miti che da sempre costituiscono la cultura dell'uomo in *El laberinto de las sirenas*, mentre l'Europa settentrionale è la protagonista della trilogia *Agonías de nuestro tiempo*: una peregrinazione attraverso luoghi reali, che l'autore stesso ha conosciuto durante i suoi innumerevoli viaggi, a cui unisce riferimenti storici altrettanto identificabili, gli permette di raccontare ancora una volta esperienze comuni, vicine e prossime al lettore che lo segue ormai da tempo, al quale rivolge adesso un racconto che richiede qualche abilità in più.

La geografia presentata, i luoghi descritti sono sì reali ma diventano al tempo stesso simbolici, con allusioni, richiami o residui che provengono ancora una volta dal modello gracianesco: è proprio Critilo che afferma di vedere, nel corso del viaggio in compagnia di Andrenio, «una Babilonia de confusiones, una Lutecia de inmundicias, una Roma de mutaciones, un Palermo de volcanes, una Constantinopla de nieblas, un Londres de pestilencia y un Argel de cautiverios» (*El Criticón*: I, 11, 235).

prende la parola uno solo di loro, che espone appunto le proprie idee sul romanzo alla luce della sua esperienza e della pratica.

La citazione anticipa tutto ciò che la geografia barojiana ci mostra in questi romanzi: nel suo mappamondo, ogni paese è infatti caratterizzato, identificabile e riconoscibile grazie alle sue peculiarità morfologiche e caratteriologiche, discusse nei dialoghi tra i vari personaggi ma anche visibile attraverso le loro azioni, che sono il frutto di vizi e virtù. Al di là degli stereotipi alla portata di qualsiasi suo contemporaneo, l'umanità che Baroja presenta, varia e diversificata, è un incrocio di tutto questo, mai una rappresentazione dicotomica: difetti e qualità della natura umana sono distribuiti equamente, sebbene ci siano dei popoli che Baroja predilige e ai quali riserva, senza nascondere, una maggiore stima.

Riprendendo da Gracián la visione del mondo come spazio conflittuale, non tanto dal punto di vista della contrapposizione culturale che rifiuta categoricamente tutto ciò che proviene dall'esterno, quanto in virtù di una focalizzazione sociale e politica del territorio percepito come centrale, Baroja propone una visione della Spagna posta nel cuore della scacchiera internazionale, vista nelle sue dimensioni urbane e al contempo contadine, con un movimento che va dalle grandi città alla periferia. La toponimia reale permette così di delineare l'immagine di una patria che è sì concreta, ma che può diventare metaforica, nella quale chiunque può riconoscersi, oppure perdersi.

Come avviene questo passaggio?

Nel *Criticón* (I, crisi 10) la raffigurazione delle varie città spagnole si unisce al ritratto dei paesi attraverso cui si trovano a viaggiare Andrenio e Critilo e agli apologhi coi quali si caratterizzano le nazioni stesse: in particolare, come ho avuto già modo di ricordare, in un'allegoria che fa esplicito riferimento al vaso di Pandora, narrata nella tredicesima crisi della prima parte del romanzo, Gracián descrive il modo con cui i vizi si sono impadroniti delle varie aree della terra, mentre nell'ottava crisi della seconda parte, dal titolo «Armería del Valor», «estando ya sin virtud el Valor, sin fuerzas, sin vigor, sin brío y a punto de espirar, dícese que acudieron allá todas las naciones, instándole hiciese testamento en su favor y le dejase sus bienes» (*El Criticón*: II, 8, 435). Vediamo così sfilare nuovamente l'Italia, la Francia, la Spagna, l'Inghilterra: ogni paese con i suoi caratteri, ognuno avendo ricevuto una parte dell'armatura fornita dal Coraggio.

La visione critica di una realtà caotica e in continua trasformazione, come quella che Baroja narra, ripropone qualcosa di simile, con un presupposto tuttavia inverso: non gli serve ancorare il viaggio dei protagonisti in una geografia concreta per dare verosimiglianza al racconto, quanto semmai, con un procedimento inverso, inserire indizi per superare una lettura meramente realista, in un contesto attuale e nazionale quale quello che racconta, e che comunica una visione della Spagna ormai ai margini, arretrata e ignorata. È quanto afferma José in *Los amores tardíos*: «– Estos paisanos nuestros son de una petulancia y de una suficiencia verdaderamente raras – exclamó Larrañaga –. ¡Qué limitación, qué estrechez de horizonte!» (Baroja, 1946: 1467).

Gli spostamenti dei vari personaggi, protagonisti e non, sono reali e assumono una valenza simbolica; diventano un'esperienza alternativa nel momento in cui l'autore si lancia nella sconcertante avventura della rappresentazione di un mondo fantasmagorico. È in questa direzione che si sta muovendo Baroja, lasciando sempre al centro del suo interesse l'inquietudine nei confronti della realtà e dell'esistenza, che devono necessariamente essere inquadrate con la consapevolezza di applicare una lente deformante – fornita dunque dalla letteratura – per rimettere in equilibrio una visione che di equilibrato non ha più niente.

Per tradurre quindi tutto questo sulla pagina scritta, Baroja sceglie di porsi nei confronti della realtà e della verità inventandole con una nuova prospettiva: concentrandosi sullo statuto della finzione, sul suo ruolo e il suo rapporto con il mondo, la realtà e l'esperienza – temi, abbiamo visto, discussi a vario titolo nei prologhi –, volti e figure vengono duplicati, copiati e restituiti in una sorta di moltiplicazione di visioni e punti di vista, in un gioco di specchi in cui il rapporto tra originale e copia è ambiguo e problematico, e può essere di continuo rovesciato, producendo così quell'illusione di profondità tipica della maniera pittorica.

Bisogna dunque entrare nel mondo che Baroja sta raccontando abbandonando ogni pregiudizio per muoverci proprio all'interno di una serie di "crisi": l'esperienza dei personaggi è quella che si misura all'interno di un vero e proprio «caos étnico» (Baroja, 2000: 36), in una «galería de tipos» (Baroja, 2000: 47) o in un «mustrario de todas las

razas» (Baroja, 2000: 49), come afferma uno di loro in *El laberinto de las sirenas*. Qui infatti, attraverso i commenti del medico Recalde, l'amico che viaggia insieme a Shanti nel *Prólogo*, Baroja rivela i suoi interessi scientifici nei confronti dell'umanità, vista con l'occhio dell'antropologo. In questo modo, «no había más que Alemania que fuera científica e Inglaterra que fuera elegante» (Baroja, 2000: 31), secondo Recalde, mentre Shanti afferma:

Había varios grupos de distintas nacionalidades, y Recalde y yo estuvimos comentando los diferentes estilos de cada país en la vida social. Los ingleses, fríos, correctos, tendiendo a lo sencillo y a lo cómodo; los franceses, afectados y amables; los italianos, dados con preferencia a la estética, hablando a cada paso de la *belleza*, del *ideale*; los yanquis, con una tendencia marcada a la naturalidad y a la barbarie. (Baroja, 2000: 32)

In visita a Napoli, descritta come «un antro de toda clase de vicios» (Baroja, 2000: 37), la città italiana diventa un luogo di osservazione privilegiato per esaminare *La fauna abisal* (Baroja, 2000: 39), titolo di una delle sequenze del prologo:

De las callejuelas próximas al muelle salen gentes de aire sospechoso. Por aquellos rincones anda siempre lo peor de cada casa, el detritus de todos los puertos del Mediterráneo y de las escalas de Levante: italianos, griegos, judíos, catalanes, argelinos, tripolitanos y egipcios; no es raro con esta tropa que en los alborotos y escándalos salgan a relucir las navajas y los puñales. Cada tipo toma el carácter de su país, y muchas veces lo exagera y lo acusa. Los chulos catalanes son muy cuidadosos con su traje, elegantes, afeitados, en su mayoría morenos y de perfil muy clásico. Estos chulos hacen destacar allá su agresividad y su violencia; toman un carácter sombrío, duro y malhumorado, lo que produce en las mujeres de vida airada una cierta admiración y el que el español sea un personaje tímido y deseado en los bajos fondos marseleses. (Baroja, 2000: 81)

Alla descrizione dei catalani segue quella degli italiani, poi dei greci, dei turchi, degli orientali e degli ebrei, questi ultimi «tipos

serpentinis de ojos vivos y cara cetrina, nariz aguileña y labio caído» (Baroja, 2000: 82). Questa umanità si muove nell'ambiente della malavita e dei traffici intorno al porto. L'idea comunque resta costante in tutti questi romanzi, pur senza toccare punte di caratterizzazione così alte: è quanto afferma Luis in *La sensualidad pervertida*, durante una delle sue *divagaciones*:

Quando se vive algún tiempo en el extranjero y se comienza a hablar el idioma del país, llega un momento en que se empieza a creer que los hombres de la tierra donde uno vive no se diferencian nada de uno, porque, naturalmente, tienen las mismas pasiones, virtudes y vicios; pero luego, cuando se ha pasado esa barrera del lenguaje, se nota que hay otras barreras de matiz, apenas perceptibles al principio, pero que cada día se van haciendo mayores, más fuertes, más infranqueables. Entonces se comprende, aunque no se sea patriota declarado, que tiene uno una patria, que le sigue como la sombra y que la lleva uno en los instintos. (Baroja, 1947: 969-970)

Dopo questo commento leggiamo la presentazione di una *tertulia* alla quale prendono parte cittadini di varie nazionalità, artisti di vario tipo:

Eran casi todos ellos cubistas, futuristas, ubicuistas, apóstoles, que iban a transformar la pintura y el mundo a fuerza de color y de aceite de linaza. Todos estos artistas misteriosos pintaban cuadros que no se sabía cómo ni por dónde mirar; en algunas de estas obras maestras se veía pegado un trozo de periódico, de cajetilla o una etiqueta de una farmacia. [...] Al mismo tiempo, los poetas del café eran unanimistas, ultraístas, decadentistas. Todo ello terminaba en el mundo de los fenómenos, en que la mayoría de las mujeres que iban a aquel café eran feas y con el pelo cortado, y los hombres sucios y melenculos. (Baroja, 1947: 970)

Con un umorismo esplicito nei confronti dei vari *-ismos* del momento, ecco un altro quadro: non la delinquenza intorno a un qualsiasi porto ma una riunione di artisti in un caffè, luogo di incontro e confronto di diverse nazionalità. Oppure, una sfilata di donne:

Estas italianas del Sur [...] tienen una belleza pomposa, pero no sonríen amablemente. La francesa, y yo creo que la española, sonríen más. La española, con gracia natural; la francesa, con un espíritu satírico y burlón. El repertorio literario de las italianas no es muy propio para sonreír. Estamos siempre a vueltas con la fatalidad, con la *jettatura*, con la blanca luna; nada de esto se presta a la sonrisa. Los italianos somos así, *mio caro*; mucha apariencia y poca consistencia. Nos gusta la pompa, el alto coturno el saludarnos todavía a la antigua romana, levantando la mano solemnemente por encima de la cabeza. Somos comediantes. (Baroja, 1947: 106)

Procede in questo modo il ritratto del mondo secondo Baroja: scene a tema nelle quali convergono personaggi di vari paesi, sempre parte de *La fauna de los abismos*, titolo della terza parte di *El gran torbellino del mundo*. Con qualche variante, i contenuti restano gli stessi: sfila anche qui una galleria di personaggi tipici, nelle peregrinazioni di José insieme a Pepita e Soledad, o nel periodo di vita insieme a Nelly, tra Parigi, Amsterdam, Rotterdam, nei numerosi alberghi nei quali si trova a soggiornare, luoghi di incontro di personaggi provenienti da ogni parte d'Europa.

La vecchia Europa, che sta correndo il rischio di americanizzarsi, come dichiara José, viene presentata come un unico, grande territorio: in *Las veleidades de la fortuna*, José espone la sua idea riguardo a questo vecchio mondo, stravolto dalla guerra. L'essere umano, dice,

es casi igual en todas partes: de mal fondo, y solo a veces por un esfuerzo llega a sobrepasarse. Un español, por soberbia, puede hacer algo bueno; un francés, por amor al bello gesto; un cristiano, por sentimiento de caridad. El alemán, entre los europeos, es tan vanidoso como el que más. Tiene su vanidad especial, distinta a la nuestra, pero la tiene. En alta situación está bien; es entonado, un poco despótico, pero está bien. (Baroja, 1946: 1268)

La Spagna è dunque il paese della superbia, come già Gracián aveva indicato: «La Soberbia [...] topó con España» (*El Criticón*: I, 13, 265).

La guerra è l'esperienza per eccellenza per misurare e tornare a raccontare vizi e virtù attraverso l'osservazione delle reazioni dei vari personaggi:

En la gran guerra se había notado de una manera curiosa la diferencia de las razas y de la cultura. En los franceses era en quienes más efectos hacían las noticias, buenas o malas, y entre los combatientes, ellos vivían con mayor pasión la guerra; los alemanes, después de heridos, la mayoría mostraba cierta insensibilidad y perdían sus condiciones agresivas; los italianos se sentían unos muy deprimidos y otros muy irascibles; los árabes mostraban una dureza y una indiferencia extraña. (Baroja, 1946: 1294)

In *El gran torbellino del mundo* invece l'epigrafe al capitolo settimo della prima parte contiene un riferimento all'orgoglio patriottico e al nazionalismo:

En nuestra época de nacionalismo se ha desarrollado el orgullo étnico de manera tan absurda, que todo el mundo ha echado una mirada retrospectiva hacia sus antepasados, pensando que quizá de ellos y de su lejana influencia pudiera venir algo tranquilizador. «Así, en una época destructora por excelencia —ha pensado Joe—, en la cual se han descompuesto y han cambiado la Geometría y la Física, y hasta las ideas clásicas sobre el Espacio y el Tiempo, podemos creer en serio en unos mitos tan vagos como los de raza y la sangre. Verdad es que el hombre únicamente cree en serio en los mitos».

«Preocupaciones», *Fantasías de la época*. (Baroja, 1946: 1095)

L'attenzione per le caratteristiche delle nazioni europee si fa ancora più centrale in *Las veleidades de la fortuna*, dove il commento si sofferma spesso sui rapporti tra gli ebrei e gli altri popoli, le razze e le nazioni, i semiti, gli ari, ecc., e in *Los amores tardíos*.

Già in *La sensualidad perversa* Luis, deciso a lasciare la Spagna e a seguire l'amico Mas y Gómez verso Parigi, aveva commentato l'attualità del suo paese con un riferimento alla perdita delle colonie, occasione che «hizo hablar a muchos políticos españoles de una necesidad de regeneración inmediata» (Baroja, 1947: 930) e che invece aveva portato Luis a riflettere sull'«odio étnico que hay entre los hombres» (Baroja, 1947: 931).

In *Los amores tardíos* il discorso viene ampliato e approfondito ulteriormente: in uno dei numerosi dialoghi tra José e Pepita, i due personaggi commentano e discutono la visione e la fama degli spagnoli all'estero, pessima, motivo per cui Pepita si innervosisce. Il quarto capitolo della prima parte del romanzo si apre, come di consueto, con un'epigrafe che funziona da preambolo:

En el extranjero me han querido demostrar que ser español es ser brutal, injusto, rapaz, materialista, cruel con los débiles y con los animales. En España me han dicho lo contrario; que ser español es ser magnánimo, justo, generoso, idealista y valiente. ¿Basta para vivir con ver a su país y a sí mismo como un término medio humano sobre el cual pueda imaginarse un porvenir decoroso? ¿O es necesario tener una ilusión más fuerte y una idea más exaltada? No lo sé.

«Los españoles», *Fantasías de la época*. (Baroja, 1946: 1437)

Segue poi il dialogo tra i due protagonisti, appunto, in cui la donna chiede al cugino la sua opinione riguardo alla cattiva fama degli spagnoli all'estero. José non ha dubbi: «se cuentan de nosotros una porción de mentiras» (Baroja, 1946: 1438), poiché viene data enfasi alle crudeltà commesse dagli spagnoli oltre oceano e si sminuiscono invece le guerre e le altrettante crudeltà compiute da olandesi, tedeschi, francesi nel corso della storia. La responsabilità, continua Larrañaga, è della religione: il commento arriva così a considerare il rapporto tra le religioni, la visione di etnie e razze diverse, con considerazioni nei confronti degli ebrei, non poi così diversi dall'Europa «germánica y civilizada» (Baroja, 1946: 1441). Attraverso le parole di José, il mondo si delinea secondo una contrapposizione: spagnoli da un parte, tedeschi ed ebrei dall'altra, molto più simili di quanto si pensi alla luce

della mentalità che fa del denaro e della ricchezza il fulcro del proprio agire.

Si insinuano così i contenuti politici di Baroja in questi anni: il suo pensiero è certamente cambiato rispetto ai suoi esordi; accoglie adesso preoccupazioni e considerazioni di natura socio-economica, conseguenza di ciò che la grande guerra ha significato e lasciato, con invettive antisemite che, prese fuori contesto, approdano poi a quelle accuse di antisemitismo e fascismo che gli verranno mosse più avanti¹⁰⁹. Contestualizzando invece queste affermazioni negli anni in cui vengono formulate, ovvero a ridosso della fine del primo conflitto mondiale, e in questi romanzi, che restituiscono un'immagine della realtà complessa e disomogenea, l'ideologia barojiana si rivela tutt'altro che semplice: contraddittoria, parziale, con il punto di vista del cittadino basco, di estrazione sociale borghese, e mossa più dalla volontà di criticare limiti e mancanze del suo stesso paese, che ormai non è più da tempo appunto al centro della scacchiera, con un ruolo secondario negli equilibri internazionali.

Quel che è certo, è che

Estamos viviendo en una época rara – aseguro Larrañaga –. Se va notando que la oleada del siglo XIX se acaba; que todos esos tópicos de la democracia, del parlamentarismo, del arte como culto, de la prensa como palanca del progreso, de la fraternidad humana, del internacionalismo, se vienen abajo. Vemos que nos apartamos de los parajes conocidos; pero adónde marchamos, eso no lo vemos. (Baroja, 1946: 1114)

È questo il contesto di cui Baroja parla, nel quale inventa i suoi personaggi, pellegrini colti nel corso della loro formazione, durante incontri significativi e simbolici. *El gran torbellino del mundo*, in particolare, si sofferma sul nord Europa, dove la catastrofe culturale della guerra, dicono i personaggi in uno dei loro dialoghi, ha

¹⁰⁹ In particolare, come è noto, nel saggio dal titolo *Comunistas, judíos y demás ralea* e in seguito alle dichiarazioni di Giménez Caballero (cfr. Mainer, 2012: 266-270).

risvegliato nei paesi scandinavi una certa inquietudine di natura mistica e religiosa:

Se han vuelto a tratar por algunos escritores las viejas cuestiones del tiempo de la Reforma, aunque con otros aspectos, y una de las tendencias examinadas ha sido la ascética, preconizada por Kirkegaard, el apartamiento del mundo, la vida solitaria. La gente novelera e inculta ha ido a la teosofía y al espiritismo y algunos han ingresado en la religión católica. (Baroja, 1946: 1102)

Al contempo, una gran confusione di idee agita, per esempio, Berlino, con la «serie de discusiones sobre teosofía, antroposofía, magia, espiritismo y otra porción de necesidades semejantes» (Baroja, 1946: 1124): nei commenti sull'epoca contemporanea, la si definisce come piena

de estupidez y de credulidad. Se cree en los horóscopos, en los adivinos, en que se pesan las almas y en que multiplican y hacen operaciones matemáticas los caballos de Elberfeld. Todas las fantasías, antiguas y modernas, encontraban defensores. Los astrólogos, que hacían horóscopos; los médicos metapsíquicos, que se dedicaban al psicoanálisis de Freud; los expresionistas, que pintaban cuadros estrambóticos; los cabalistas, los partidarios de la pederastia trascendental y filosófica. Era un pequeño mundo de imponderable estupidez. (Baroja, 1946: 1124-1125)

Se dunque la presentazione di un ventaglio di nazionalità è senza alcun dubbio un modo per esporre una propria ideologia in un momento fortemente critico per il mondo nel suo complesso, i tanti e vari commenti esposti dai personaggi rimandano a quell'idea espressa in *La sensualidad perversa*, che vede Gerusalemme e Babilonia quali sedi di vizi e virtù. Allargando gli orizzonti e spostando l'asse dalla contingenza storica e politica, che comunque Baroja racconta essendo uno dei suoi interessi, alle problematiche di natura strettamente letteraria, il suo cosmopolitismo ci dice quanto e come sia necessario superare i confini del proprio paese, uscire dai limiti nazionali per

inventare e immaginare un territorio libero da contraddizioni, crisi o giudizi.

In un'altra circostanza, ancora in *Los amores tardíos*, José commenta le diverse abitudini alimentari di francesi, inglesi, spagnoli, tedeschi: «cada pueblo ha creado, con sus instintos, sus gustos especiales» (Baroja, 1946: 1428). E conclude: «Hay que tocar acorde con la orquestad mundial, o, si te parece mejor, con la murga de los países civilizados. Al país que quiere tocar su solo de clarinete o de guitarra en su rincónico, los demás lo atropellan brutalmente» (Baroja, 1946: 1430).

Le coordinate spaziotemporali assumono dunque in questo modo una duplice valenza: sono da un lato la constatazione empirica di un "qui" e un "adesso", di luoghi prossimi e di avvenimenti attuali, dall'altro mostrano quanto ogni tipologia, ogni paese possa esprimere una delle tante sfaccettature dell'umanità. Prenderne consapevolezza significa imparare a leggere e interpretare la realtà con uno sguardo il più possibile critico e aperto: Baroja mantiene comunque sempre un'ambiguità di fondo in situazioni che mostrano una molteplicità di significati, con soggetti poliedrici nei quali convivono verosimiglianza e simboli, parte di un disegno unitario.

4.3. UN'UMANITÀ ANIMALIZZATA

Altro concetto è quello di presentare l'itinerario umano secondo quanto afferma Gracián nel *Criticón*, ovvero pensando al «camino de la verdad y la verdad de la vida» (*El Criticón*: I, 4, 125), che può essere rappresentata secondo un'idea ben precisa: l'umanità è infatti un insieme di «ferias, sí, y fieros también, horribles monstruos del mundo» (*El Criticón*: I, 5, 101), immagine che Baroja condivide e che perciò riprende.

Nella quarta crisi della prima parte, Critilo istruisce Andrenio sulla malvagità degli uomini, dato che «sólo el hombre tiene juntas todas las armas ofensivas que se hallan repartidas entre las fieras y así él ofende más que todas» (*El Criticón*: I, 4, 102). A queste affermazioni segue un breve racconto, a sostegno e dimostrazione della stessa idea: protagonista è un malvagio individuo, condannato a stare recluso in

una grotta con altri animali per spiare le sue malvagità. Si trova a passare da lì uno sconosciuto, ignaro delle colpe e del castigo assegnato al condannato; sentendo i suoi lamenti, costui sposta la pietra che chiude la grotta, permettendo così alle fiere rinchiuse con l'uomo di fuggire. Nessuno degli animali gli reca alcun danno, anzi, lo ringraziano per averli liberati dalla compagnia di un tale individuo e lo mettono in guardia consigliandogli di andarsene prima di trovarselo davanti; nel momento in cui il colpevole esce, infatti, uccide chi lo ha liberato per impossessarsi di ciò che aveva con sé.

L'essere umano è dunque ancor più fiera delle fiere: nel delineare la sua cosmogonia, Baroja recupera questo riferimento per presentare un'umanità ibrida, anfibia, che sembra non riuscire a trovare una sua dimensione né in un ambiente terrestre né in uno marino.

José descrive l'essere umano come una fiera caratterizzata da sadismo e istinto sanguinario. Tutto questo si accentua nel momento in cui il povero invidia il ricco; la vita è *a struggle for life*, concetto che torna in queste pagine nel contesto appunto della grande guerra, come leggiamo in una delle epigrafi di Joe in *Los amores tardíos*:

¿Qué se encuentra por todos lados? – decía Joe –. Gente que pisa fuerte, gente con una vanidad ridícula y que mira con desdén; pero el hombre, el hombre humano, ni orgulloso, ni vil, ni rampante, ¡qué poco abunda! ¡Caminante solitario de gran ciudad, que paseas por en medio de la multitud como un bosque – ¿en dónde está uno más sol que entre la multitud de las grandes ciudades? –, cuán pocos son los hombres con caras humanas! En qué pocos ojos brillas la sinceridad, la lealtad y la benevolencia. Aires solemnes, graves, autoritarios, tipos pedantescos, profesoriales. La presunción, el interés y el orgullo por todas partes y la pantontería humana.

«Las multitudes», *Evocaciones*. (Baroja, 1946: 1431)

È questa la visione dell'umanità di Baroja: sono aspetti già presenti anche nei romanzi precedenti, quando la descrizione del personaggio si arricchisce inserendo un paragone a uno o più animali. Il campionario è da questo punto di vista alquanto variegato: «El mundo como jardín zoológico» è il titolo di una delle sequenze del nono capitolo della prima parte di *César o nada*, dove leggiamo che

[Los alemanes] tienen aire de perros de presa. [...] [Los ingleses] es ganado vacuno; gente sentimental y ridícula que se extasia ante su aristocracia y ante sus reyes. Los latinos tienen algo de gato, son de raza felina: un francés es como un gato gordo y bien alimentado; el italiano es como un angora viejo que conserva su hermosa piel, y el español es como esos gatos de tejado, flacos, sin pelo, que maúllan, casi sin fuerzas, de desesperación y de hambre... Luego vienen ya los ofidios, que son los judíos, los griegos, los armenios.

- De manera que el mundo, para usted, es un jardín zoológico. (Baroja, 1947: 623)

L'importante è non confondere il mondo rappresentato con il discorso che lo comunica e individuare semmai la relazione che unisce l'uno all'altro: in questo modo Baroja concepisce il romanzo come eterocosmo, *alter mundus* creato dall'artista, il quale prende spunto e trova l'ispirazione nella realtà in cui vive. Torna nuovamente l'idea di spazio altro, entro un mappamondo che corrisponde alla versione della realtà che contempla nel momento in cui scrive, mescolando l'esistenza e i suoi fantasmi, figure concrete e immagini o visioni.

I personaggi sono perciò esseri umani che trovano nel mondo animale una significativa identificazione. Questo perché Baroja pensa al mondo del romanzo secondo tre piani distinti: l'ideologia da un lato, le modalità di rappresentazione dall'altro, infine il livello estetico che, sebbene sembri non preoccuparlo, è in realtà fondamentale nella consapevolezza che manifesta nel suo fare letteratura.

Il campionario animale che il lettore vede sfilare davanti ai suoi occhi è quanto mai variegato: nel ricostruirlo, si impone sempre la distinzione tra uomini, e donne, «braquicéfalos» e «dolicocéfalos» come un'idea ricorrente, quasi un'ossessione che suscita continuamente la curiosità dei protagonisti e che li porta a spostare l'attenzione dal regno umano a quello animale. Come succede a Luis nel descrivere una delle molte ragazze che conosce, Ana:

Ana era una mujer de poca estatura, esbelta, sin gran corrección en las facciones, con la nariz corta, unos ojos azules oscuros que tenían el brillo del raso y una mirada inteligente y

perspicaz. Tenía el pelo entre rubio y castaño y una frente pequeña y de un aire voluntarioso. Esta braquicefalia me llamó la atención. (Baroja, 1947: 961)

Oltre a questo, sono molti gli animali tirati in ballo utilizzando i più svariati meccanismi: paragoni, metafore, personificazioni.

Sempre Luis, nelle prime pagine del romanzo, parla di sé e si paragona inizialmente a una medusa:

Yo no me siento un *Homo Sapiens* de Linneo, sino un *Homo Sensualis*, de Epicuro. Pienso en mí como un tipo espiritual, y me figuro que no soy un vertebrado ni un articulado, sino una medusa de cuerpo blando para flotar libremente en la superficie del mar. (Baroja, 1947: 847)

Il riferimento avviene nella mente del personaggio adulto, che si rivede e si ripensa alla luce della strada percorsa e degli anni vissuti. Non appena comincia a ricostruire le vicissitudini della sua infanzia, si rivede come un gatto: «Yo parecía un gato vagabundo que había encontrado un rincón caliente al lado del fuego» (Baroja, 1947: 853), riferimento che si ripresenta poi in chiusura del romanzo: «Joshé Mari me dice que hago una vida de gato. Es posible: me gustan, como a los gatos, los sillones cómodos, el fuego, el pescado y los halagos; me fastidia la calle, la solemnidad y la retórica» (Baroja, 1947: 989).

Ma il mondo animale si presta per rendere concreto il gruppo di personaggi che costituisce la famiglia di Luis, un piccolo mondo che coincide, per il momento, con Villazar, Arnazábal e la Mota del Ebro e il cui panorama spirituale, nonché la sua fauna, è interessante per il ragazzo. Una delle zie lo affascina fin da piccolo: «tenía sobre mí esa acción legendaria de la serpiente sobre el pajarillo» (Baroja, 1947: 860). Le ragazze sono invece descritte come gatte (Baroja, 1947: 914), farfalle (Baroja, 1947: 944), degne compagne di «este horangután peludo que se llama hombre» (Baroja, 1947: 976-977).

Immagini non lontane da queste caratterizzano anche *El gran tortellino del mundo*: José si vede come un gatto, mentre le ragazze sono tigri, oppure vespe curiose e attente, lucertole, mucche, gabbiani o anatre. In ogni caso,

El hombre, en general, es lo mismo que la mujer. Del orden de los primates; es decir, un milímetro por encima del mono, cuando no está un centímetro por debajo del cerdo. Ahora, que hay tipos extraordinarios, hay que reconocerlo, capaces de sacrificarse por cosas lejanas: por ir al Polo, por resolver un problema difícil, por enterarse de lo que pasa en el lago Tanganica, por analizar el sudor de un apestado o las deyecciones de una rata enferma. Ésta es la humanidad grande. Para la mayoría de los hombres vulgares la vida intensa es también la época en que en el fondo de sus actos, presidiendo sus instintos y emociones, hay una mujer que es un ser individual, o sencillamente, el sexo contrario en bloque, y esa época pasa pronto. (Baroja, 1946: 1075)

Nell'inquadrare in questo modo il rapporto tra i sessi, la fauna è perciò l'altra faccia della medaglia per rappresentare l'uomo, colto nei suoi istinti più bassi.

In *El laberinto de las sirenas* Juan Galardi viene invece paragonato agli animali violenti e feroci, «que se domestican con la pedagogía del hambre y del palo. Esta pedagogía había amansado al piloto» (Baroja, 2000: 99), mentre la moltitudine di gente che si muove nelle città ricorda un formicaio (Baroja, 2000: 37).

È proprio in questo romanzo che si tocca con mano con una maggiore intensità questa idea di umanità animalizzata: si muove in esso una galleria umana, un labirinto di tipi che sono parte di un'umanità anfibia, dall'ambigua indole, e per questo sempre a disagio, sempre straniata ed estranea a sé stessa. Ne sono un ottimo esempio i personaggi che Galardi si trova a osservare in compagnia della sua prima «sirena», Raquel, (Baroja, 2000: 99), presso il porto di Marsiglia: nel quarto capitolo del primo libro della prima parte, dal titolo «El Hombre Sapo y otros fenómenos», Juan si trova – non a caso – in una fiera in cui si muovono «el Hombre Sapo, fenómeno vivo, único en el mundo»; la «Mujer Foca», «el Demonio del Mar o la Medusa»; la «sirena Nereis, curioso animal marino conforme a las sabias disposiciones de la Madre Naturaleza» (Baroja, 2000: 87-88), insieme a «figuras de cera con unos cuantos retratos de criminales y un gorila de movimiento que se llevaba a una niña rubia y movía los

ojos y la lengua como relamiéndose» (Baroja, 2000: 90), una ragazza con tre gambe, i nani russi Mickael e Olga e la sirena Nereis.

Personaggi mostruosi, deformati, le cui descrizioni non sono però poi tanto lontane da quelle con cui vengono presentati e mostrati gli altri lungo tutto il romanzo, una «galería de tipos» (Baroja, 2000: 47) nella quale si riconoscono aspetti mostruosi e grandi contrasti. Così appaiono coloro che affollano le strade di Napoli: «tipos de águila, de zorra, de cuervo, de fuina, de comadreja, de loro; caras socarronas, de una granjería maligna; caras solemnes, caras impasibles y, sobre todo, caras de polichinela» (Baroja, 2000: 67).

I luoghi stessi di *El laberinto de las sirenas* sono abitati da fantasmi e sirene: spostandosi in una dimensione spirituale e simbolica, il mare conferisce al mondo narrato un livello allegorico in cui l'infinito e l'indeterminato possono essere abbracciati dalla vista. La meraviglia, lo stupore di fronte all'osservazione degli ambienti marini e naturali dà origine al pensiero e mette in moto l'emozione della percezione. Se dunque nel primo volume della quadrilogia *El mar, Las inquietudes de Shanti Andía*, il lettore aveva apprezzato un mondo fatto di «peripecias de viaje, rapto, duelo, naufragio, tempestades, tesoros, encarcelamientos, huidas, combates singulares, herencias inesperadas, asesinatos y atentados» (Villanueva, 1990: 21), rispettando i caratteri intrinseci del *romance* che si intrecciano con quelli di una fittizia autobiografia, nel secondo romanzo della quadrilogia il mare diventa simbolo di libertà, mistero, avventura e cambiamento, sentito principalmente come una presenza nascosta e silenziosa:

Galardi [...] escuchaba el murmullo suave del mar en el fondo de una calleja... Otro hubiera sentido el vacío que le hacían alrededor; pero Galardi, acostumbrado a la soledad del mar, no lo notaba, y si lo notaba, rechazaba la impresión como baja e insignificante. (Baroja, 2000: 134)

Luogo di magia e mistero, nel quale si incrociano miti e leggende, esperienze umane che provengono dal mondo pagano e da quello cristiano, il mare è una realtà a cui alludere dando però voce e spazio alla gente che intorno ad essa vive, le cui vite si intrecciano e si ingarbugliano, con avventure che sono sinonimo di improvvisazione,

negazione di qualsiasi progetto, sfida alla routine, lontane comunque dalle eccezionali peripezie che hanno per protagonisti marinai e pirati senza scrupoli, al centro di tempeste, naufragi, persecuzioni. Il mare porta con sé un labirinto di storie e miti:

Aquí están las islas de Eolo y de las Sirenas; allá Escila y Caribdis; cerca, el país de los Ciclopes. Por todas partes, monstruos. Esa costa alta el Apenino es la tierra legendaria de los silvanos, de los faunos, de los sátiros, de los hijos del dios Pan. Esta tierra también es el país clásico de la brujería y de los misterios... ¡Bah! Palabrería, bambalinas demasiado usadas, dirían nuestro amigo Recalde y sus discípulos; pero hay que reconocer que aun no teniendo interés ni curiosidad por los viejos mitos, ya muertos, destripados y con las cenizas aventadas; aun así, estas orillas de mar Tirreno dan una impresión de un país encantador, con su vegetación exuberante, sus auroras magníficas, sus puestas de sol espléndidas y sus noches tranquilas y estrelladas... (Baroja, 2000: 116-117)

I luoghi assumono dunque adesso un'altra funzione ancora: sono il veicolo per presentare una mescolanza e un incrocio di mondi diversi. Al riferimento alla mitologia greca, che ha come teatro lo stesso mare, sebbene su sponde opposte, e alla classicità si uniscono le esperienze più attuali che, contaminate insieme, permettono di dare forma e consistenza a una nuova immagine letteraria del genere umano, alla ricerca di sé e di un senso. E l'umanità presentata appare sempre più animalizzata, vista secondo una deformazione grottesca prossima, ancor prima che a quella *esperpéntica* formalizzata da Valle-Inclán, a quella satirica di Quevedo.

Baroja sembra dunque utilizzare il romanzo di avventura, nel caso specifico di *El laberinto de las sirenas*, rompendo ogni schema previsto o prevedibile e attuando una scissione tra soggetto e oggetto, itinerario e obiettivo, spostando l'attenzione sulla rielaborazione letteraria.

Sempre restando in ambiente marino, in *El gran torbellino del mundo* José commenta le superstizioni del mezzogiorno in contrapposizione a quelle del settentrione e in modo simile vengono riprese leggende e credenze, da nord a sud:

En todas estas costas del Norte perdura una mitología, sobre todo marina. Los marineros no van nunca solos, sino siempre acompañados de espíritus. Hay enanos malos en estas costas y enanos buenos, a los que es conveniente poner un poco de comida en los rincones de las casas para tenerlos propicios. Hay trasgos blancos y negros: los *hulder*, los *nisse*, los *troll*... [...] En el mar hay el kraken, gran pulpo monstruoso, gigantesco; las enormes ballenas, en donde han vivido los marineros como el Jonás bíblico. En el mar suelen verse espectros horriblos, con manojos de algas marinas a manera de barbas. Estos espectros son muy cínicos y burlones, y de ellos se cuentan mil hazañas chuscas y de mal gusto. Luego hay maleficios de muchas clases. En la manera como quedan los remos en la barca se nota muchas veces la brujería y el mal de ojo. (Baroja, 2000: 111-112)

Leggende, miti, racconti orali, folklore e altro ancora: tutto concorre alla creazione di un immaginario col quale raccontare il mondo, tanto più in tempi critici.

Il procedimento di animalizzazione, insieme a quello inverso di umanizzazione del mondo animale, si spinge, se possibile, ancora oltre. In *El laberinto de las sirenas*, non ci sono per esempio differenze tra gli uomini e i pesci:

Nos entretuvimos mirando los peces, casi todos muy feos y raros. Encontramos entre ellos muchas caras de mal humor, de impertinencia, de estupidez y de cólera. [...] Con un poco de esfuerzo se les hubiera tomado por personas; naturalmente, por braquicéfalos. A veces me parecía el acuario un paseo de capital de provincia española, de esas capitales petulantes en que el juez, el coronel y el profesor se creen de la aristocracia y miran por encima del hombro y con la boca fruncida. En este desfile de caras antipáticas había un pez que parecía que silbaba y otro que estaba riendo. Entre los de aire malhumorado vi uno que me recordó a un profesor catalán de matemáticas, braquicéfalo impenitente, y le pareció que me miraba con severidad. (Baroja, 2000: 39)

Ma ci sono anche casi di personaggi che sono praticamente assimilati a un animale, come il signor Fischer e l'ornitologo Enrique, che José, Pepita e Soledad conoscono durante i loro viaggi raccontati nel secondo volume della trilogia.

Fischer, «en latín *Piscator*» (Baroja, 1946: 1243) viene presentato come un tipo simpatico, «moreno, nervioso, tenía un tipo entre español e inglés; la cara larga, afilada, expresiva y sonriente» (Baroja, 1946: 1243). Poco più avanti, Enrique invece, un ornitologo, «entusiasta de los pájaros» (Baroja, 1946: 1261), è soprannominato per questo *el Pajadero*. Sono due casi al limite, nei quali conosciamo quasi una metamorfosi con cui si perdono gli aspetti umani a favore di quelli animali.

Baroja manifesta così la volontà di rompere schemi e di assegnare alla realtà umana attributi e caratteristiche che sembrano non appartenere, in questo viaggio iniziatico nel quale pare che sia stato perso ogni riferimento; allo stesso tempo, è la modalità che Baroja sperimenta in questi romanzi per esporre ancora una volta, ma sotto mentite spoglie, la critica al suo paese, di cui denuncia limiti e arretratezze, inadeguatezze e frustrazioni, auspicando invece una Spagna intellettualmente avanzata e spiritualmente libera.

5. NEL LABIRINTO DELLA FINZIONE

Dall'interno della finzione, muovendosi entro questa cosmogonia, complice l'elaborata struttura scelta per i suoi romanzi, Baroja impara a servirsi di strumenti con i quali proporre una rappresentazione della realtà che consiste nell'affrancare il romanzo da ogni sudditanza ingenua e semplicistica nei confronti della verità: è questo il modo con cui intende uscire da quella sterile logica che contrappone il vero al falso, l'autenticità allo stereotipo, la storia all'invenzione per cominciare a giocare a carte scoperte, rivendicando la piena legittimità della finzione in quanto discorso autonomo e autosufficiente sul mondo, forma di conoscenza alternativa, e non opposta, a quella storica, ciascuna con le sue caratteristiche. E la consapevolezza che Baroja raggiunge negli anni '20 si esplica nella specificità della finzione

caratterizzata da quella dimensione capace di conciliare tensione mimetica e autocoscienza letteraria, nonché esploratrice dei limiti del possibile e del probabile: si tratta di un intento alto, complesso, che richiede da parte del romanziere, e di conseguenza del suo lettore, una serie di doti, quali la conoscenza dell'uomo, l'esperienza diretta di ciò che tratta, la capacità di osservare e scrutare a fondo per cogliere così la verità della natura umana, complesso organismo di cui restituisce un ritratto che porta comunque la sua firma autoriale.

Le vicende dei personaggi che Baroja inventa negli anni '20 devono essere dunque lette lasciando prevalere la sua autocoscienza letteraria su qualsiasi velleità di mimesi cronachistica: il mondo è diventato infatti un osservatorio teorico di cui cogliere tutta l'ambivalenza e l'irriducibile complessità dei fatti narrati, che è poi la stessa connaturata al fatto letterario in sé e per sé.

Rileggendo Baroja con l'intenzione di «ver y aceptar su postura y convicciones con sencillez, sin prejuicios y sobre todo sin ningún propósito proselitista de situarlo como 'valor' afiliales a estas o aquellas trincheras» (de Nora, 1963: 106), scopriamo perciò il profilo di un intellettuale che intende raccontare e testimoniare, lasciando i suoi personaggi liberi di muoversi e di fare esperienze in un mondo che deve essere però letto e interpretato con un certo criterio. Entra in gioco per questo il secolo d'oro spagnolo, e in particolare la prosa allegorica gracianesca, che fornisce un repertorio di *topoi* e modelli con cui far funzionare l'immaginazione romanzesca.

Il desiderio affabulatorio si spinge infatti oltre e fa in modo che l'autore getti la maschera per mezzo dei suoi personaggi, riveli la natura mostruosa e malvagia del mondo, il suo lato complesso e contraddittorio, irriducibile ai codici di un ordine sociale che può solo reprimere, condannare e punire ciò che per un attimo è riuscito a sfuggire alle sue maglie, ma irriducibile anche a una sola modalità narrativa. Attribuendo al racconto una stratificazione di livelli di lettura, e di significazione, viene messo in scena il rapporto organico tra le parti e il tutto: da questo punto di vista Baroja sintetizza nel suo *modus scribendi* ormai maturo gli stimoli provenienti dal suo connazionale gesuita – che, sotto mentite spoglie, come un fantasma, farà una sua fugace apparizione nel penultimo capitolo di *Los amores tardíos*, come vedremo – insieme a quelli che provengono dai grandi

romanzieri tanto ammirati, quali Balzac, Stendhal o James, Dostoevskij e Tolstoj. Il legame può apparire peregrino, ma saranno i testi invece a parlare in tal senso allorché mostreranno il funzionamento di una complessa macchina narrativa che procede quasi esclusivamente in modo indiretto, induttivo, per allusioni e indizi disseminati di proposito.

Questo intreccio di scambi, contaminazioni e interferenze è un percorso di maturazione dello stesso autore che, come Gracián, invita a cogliere il senso sottinteso rispetto a quanto si racconta. A tale proposito, in riferimento a Gracián, Egido afferma che

en su afán por abarcar el espacio y el tiempo del universo, siempre y cuando el lector sepa descifrar lo que hay debajo de las palabras, pues éstas, desde las letras a las frases, esconden siempre, bajo el ropaje alegórico, un determinado sentido. Sobran los sentidos literales. "Las más cosas no son las que se leen" (III, 121), todo está cifrado, incluso el hombre. [...] En Gracián, todo el discurso se ve afectado a través de una lectura cifrada, alegórica, en la que el sentido de la obra subyace bajo los símbolos. Alcanzar esta clave interpretativa no sólo parece tarea de la vejez de la vida, sino del final de la obra, cuando el autor desvela los secretos de todo el libro. (Egido, 1986: 65)

Pur restando entro i modelli romanzeschi in voga al suo tempo, quali il romanzo d'appendice, quello d'avventura e quello storico, tra gli altri, Baroja intraprende dunque la strada della sperimentazione, creando un sottile intreccio tra il livello intertestuale, da una parte, e quello metaletterario dall'altro, e arrivando così a smembrare il romanzo in ogni sua componente: lo decostruisce invece restituendo al lettore un organismo autonomo, indipendente dalla realtà, da cui comunque prende spunto e a cui si ispira. È così che il romanzo diventa un labirinto nel quale addentrarsi per giocare insieme a lui a nascondino, andando alla ricerca di sé, operazione possibile però solo dopo aver lasciato certezze e regole, dopo aver perso riferimenti e punti cardinali, senza bussola né stelle polari a cui aggrapparsi.

Scopriamo così un altro aspetto dei romanzi di questo decennio: in *La sensualidad pervertida*, *El laberinto de las sirenas* e *Agonías de nuestro tiempo* denominatore comune sono le relazioni, occasione di confronto

e di crescita a qualsiasi età, scambio di visioni e opinioni. Sono tutti esempi con cui approfondire le caratteristiche della natura umana, che l'arte comunica e trasfigura in un'altra realtà, quella testuale, dotata di una sua autonomia e indipendenza: ognuno di essi occupa un posto preciso nella diegesi, ma risponde anche a un ruolo al di là di essa, di cui è di volta in volta consapevole. È solo così che la realtà testuale diventa l'unica e vera alternativa al disinganno, al pessimismo e alla tristezza, o amarezza, del quotidiano.

In *Agonías de nuestro tiempo*, la stagione della vita a cui si dà spazio, lo abbiamo visto, è la maturità, che riserva amare consapevolezza: manca infatti il lieto fine che invece Gracián sceglie per i suoi pellegrini e resta un senso di impotenza e di tristezza.

Non è forse il lieto fine tuttavia quel che interessa a Baroja.

Sarebbe anzi fuori luogo e anacronistico, tenendo in considerazione i caratteri del romanzo che ha in mente e a cui si sta dedicando da anni, con uno sguardo rivolto alla letteratura del suo paese e al tempo stesso aperto verso l'esterno. Realizzando e inventando mondi alternativi nella finzione, e contemporaneamente riflettendo su di essa, è meglio spostare l'attenzione altrove e lasciar perdere il finale, come dice tra sé e sé Pepita: «¿Para qué pensar en el final? El final siempre es lamentable. Es la muerte. Hay que pensar en el principio; el final, sabe Dios cuál será, y si es inevitable, vale más no pensar en él» (Baroja, 1946: 1495).

Questo è il pensiero di Pepita, personaggio passionale, una delle tante eroine barojiane che cerca di vivere al di là di convenzioni e stereotipi, quando finalmente riesce a vivere la sua relazione d'amore con José dopo anni di esitazione e incertezze. Il passaggio dall'interiorità del personaggio all'esteriorità del mondo, dal livello diegetico a quello metanarrativo e, ancora, dalla voce dell'autore a quella delle sue creature si fa palese se ripensiamo a quanto Joe afferma nel prologo, già commentato, a *Los amores tardíos*: «¿Qué se va a hacer! – dice Joe –: a mí el libro que me gusta es el que no tiene ni principio ni fin. Ni alfa ni omega. Me agrada la novela permeable y porosa, como la llama un amigo nuestro; la melodía larga que sigue y no concluye» (Baroja, 1946: 1421).

È questo dunque il viaggio che Baroja propone: in tempi e luoghi concreti, attraverso il racconto di frammenti di vita dei suoi

personaggi, la funzione dell'invenzione letteraria è al centro della sua attenzione e della sua riflessione, unico vero senso della scrittura, e dell'esistenza, entrambe viste come un labirinto nel quale muoversi scegliendo tra sentieri secondari, in una mappa spesso sconosciuta. L'elaborazione artistica, i modi con cui realizzarla, gli strumenti da utilizzare sono tutti elementi di una riflessione complessa: in un'epoca critica, l'arte fornisce soluzioni, aiuta a decifrare, permette il confronto con altri punti di vista e con esperienze altrui.

Torna dunque nuovamente Gracián, con cui Baroja si confronta e per certi versi discute. La ripresa non è mai neutrale: viste le citazioni dirette e gli spunti impliciti di cui l'autore si serve per costruire i suoi romanzi, l'analisi si sposta adesso sul ruolo e sulla funzione dell'arte, impersonificata da Artemia, nel *Criticón*, a partire dall'ottava crisi della prima parte. Il suo ingresso in scena è preceduto dalle crisi in cui, giunti i due pellegrini a Madrid, Andrenio mostra stupore per tutto ciò che vede e Critilo lo informa che nel mondo tutto funziona al contrario ed è perciò necessario essere prudenti e leggere ogni cosa secondo un'inversione rispetto a quello che appare. A questo punto, i due viaggiatori si separano: Critilo entra infatti nel palazzo di Artemia e Andrenio in quello di Falimundo. La crisi si apre come sempre con una breve premessa:

Buen ánimo contra la inconstante fortuna, buena naturaleza contra la rigurosa ley, buena arte contra la imperfecta naturaleza y buen entendimiento para todo. Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por extremo la hermosa y aun pretende excederla en sus obras. Preciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perfeccionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera. Este fue sin duda el empleo del hombre en el paraíso cuando le revistió el Criador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquel para que lo cultivase: esto es, que con el arte lo aliñase y puliese. De suerte que es el artificio gala de lo natural, realce de su llaneza; obra siempre milagros. Y si de un páramo puede hacer un paraíso, ¿qué no obrará en el ánimo cuando las buenas artes emprenden su cultura? (*El Criticón*: I, 8, 171)

Alcune parole chiave possono essere d'aiuto: l'arte e la natura; l'artificio. Non solo: a questo breve commento segue la presentazione del palazzo in cui vive Artemia e, di conseguenza, di questa «gran reina» (*El Criticón*: I, 8, 171), le cui azioni sono opposte a quelle dell'altro sovrano, Falimundo, con il quale è in guerra perenne.

Llamábase aquella, que no niega su nombre ni sus hechos, la sabia y discreta Artemia, muy nombrada en todos los siglos por sus muchas y raras maravillas; si bien se hablaba de ella con grande variedad, porque aunque los entendidos sentían (y, entre ellos, el primero el tan valeroso como discreto Duque del Infantado) de sus acciones como quien ellos son y ella merece, pero lo común era decir ser una valiente maga, una grande hechicera, aunque más admirable que espantosa. Muy diferente de la otra Circe, pues no convertía los hombres en bestias, sino al contrario, las fieras en hombres. No encantaba las personas, antes las desencantaba. (*El Criticón*: I, 8, 172)

Se il primo libro del *Criticón* stabilisce un confronto tra creazione divina e umana, natura e arte, confronto che si ripresenta nel corso del viaggio dei pellegrini fino al loro arrivo alla destinazione finale, l'isola dell'Immortalità, a questo si aggiungono di volta in volta aspetti o temi diversi, quali l'amicizia, o l'identificazione tra libro e mondo, sempre frutto di un'intenzionalità strettamente letteraria. Secondo Armisen,

el *artificio* se ha convertido en tema más frecuente desde la llegada de los peregrinos a Italia y aparecerá cuestionado en la edad senil. [...] Si Gracián entiende el Arte como complemento humano de la Creación Divina su novela alegórica es también un suplemento, una revisión moral y desengañada de los artificios humanos. (Armisen, 1986: 230, 241)

Addentrandoci per adesso nel palazzo di Artemia, emerge la sua funzione positiva, che si contrappone sia a Falimundo sia a Circe: la sua magia non è dannosa, anzi trasforma, migliora, trasfigura. E in questa creazione meravigliosa, il grande miracolo dell'universo è l'uomo. Non solo: sarà Artemia ad accorrere in aiuto a Critilo per

andare a liberare Andrenio dalle trappole di Falimundo e proprio in quell'occasione leggiamo che «las cosas del mundo todas se han de mirar al revés para verlas al derecho» (*El Crítico*: I, 8, 182). Per salvarsi e liberarsi dagli inganni di Falimundo, Andrenio deve guardarsi in uno specchio, rendendosi conto così di aver perso la testa e di dover abbandonare la strada intrapresa per tornare su quella corretta.

È a partire da questa situazione che ci spostiamo perciò nel mondo barojiano: in esso, arte, natura, artificio, insieme ad altre parole chiave, concorrono alla creazione di un universo in cui sono riscontrabili tessere sparse di un mosaico che restituisce la visione dell'arte e della creazione letteraria, da ricostruire raccogliendo modelli, fonti, influenze. Tutti concorrono alla rappresentazione della realtà, e soprattutto alla sua lettura, come già aveva anticipato negli articoli degli esordi, quali, per esempio, *En defensa del arte o Estilo modernista*, commentati nel primo capitolo di questo studio.

Alle spalle di Baroja vi è dunque adesso più che mai Gracián, unità di misura con cui valutare le singole realizzazioni: queste sono perciò da inquadrare come parti di un tutto in cui i concetti di artificio, finzione, arbitrarietà, menzogna sono principi utili per dare un nuovo sguardo sul mondo, nel suo caos, nella superficie sterminata di un reale che non si lascia più imbrigliare in un filo o in un ordine narrativo semplice ma che ricorre semmai a molteplici stratagemmi per creare nuove coordinate. È così che l'uomo trova una sua collocazione nel mondo, rinunciando a capire, o a ordinare, ma allo stesso tempo continuando a raccontare, unico e vero senso dell'esistenza.

Il regime conoscitivo ed espressivo messo in atto si fonda dunque su una serie di traslazioni che concretizzano lo sfaldamento del dato empirico e fattuale a favore del suo risvolto interiore: rovesciamenti, coincidenze, giochi di specchi, metanarrazione diventano le risorse di cui il romanziere dispone per spostare e confondere i confini tra realtà e finzione, tra piano dell'esperienza e piano della scrittura, in una fatale mescolanza tra evento, immaginazione e scrittura¹¹⁰. Il mondo

¹¹⁰ Di qui, quel costante autobiografismo che la critica ha individuato come una delle caratteristiche della scrittura barojiana, secondo alcuni un limite, indizio di un eccessivo egocentrismo: rovesciando invece la prospettiva con cui leggere i suoi testi, i suoi personaggi non saranno semplicemente sue controfigure, ma

raccontato e la creazione artistica sono dunque prossimi, l'uno inestricabilmente legato all'altro: nel tentativo di comprenderne almeno una parte, l'accento si sposta adesso sull'arte e sulla sua capacità di rappresentare, esprimere, rendere eterni o immortali soggetto e oggetto rappresentati.

Come insegna Artemia, molteplici sono le sue azioni e i suoi effetti, di cui Baroja, tre secoli dopo, è consapevole:

[...] Daba vida a las estatuas y alma a las pinturas; hacía de todo género de figuras y figurillas personas de substancia. Y, lo que más admiraba, de los titivilicios, cascabeles y esquiroles hacía hombres de asiento y muy de propósito, y a los chisgarabises infundía gravedad. [...] En las personas ejercitaba su saber y su poder con más admiración cuanto era mayor la dificultad, porque a los más incapaces infundía saber, que casi no ha dejado bobos en el mundo, y sí algunos maliciosos. (*El Criticón*: I, 8, 173)

Non solo nel primo libro ma anche nelle altre parti del viaggio dei pellegrini sono enumerate o narrate, direttamente o indirettamente, le meraviglie di Artemia. Se nelle prime crisi il movimento va dall'oscurità della caverna platonica in cui vive Andrenio all'ingresso nel mondo, osservato e descritto secondo le sue meraviglie, nel protrarsi del viaggio, afferma Egido

Gracián demostró hasta qué punto la armónica concepción del diagrama del mundo y de sus partes carecía de sentido, así como la ubicación en él de figuras e imágenes claras y diferenciadas. La experiencia vital, en desacuerdo con la idea, transforma la armonía del mundo en caos y el ser en apariencias. De ahí que el mundo abreviado del hombre mantenga con el macrocosmos una posición dialéctica de la que el discurso retórico da constantes testimonios, como en otras obras de Gracián. (Egido, 2009: 44)

individui fortemente caratterizzati, con cui condivide uno spiccato potere empatico e che si avvicinano perciò in molti aspetti al loro creatore, con una stessa ideologia e sensibilità, in alcuni casi, mentre in altri si allontanano per incarnare proprio tutto ciò che l'autore stesso non è stato.

La relazione tra esteriorità e interiorità, la cauta ma anche accurata osservazione del mondo, percepito attraverso i cinque sensi dai vari personaggi e restituito nel testo attraverso scene e immagini di vario tipo, sono aspetti costitutivi dei romanzi barojiani qui presi in esame, risultanti da questa apparentemente irrisolta e sempre reversibile tensione tra l'occhio fisico e quello interiore, nonché dalla volontà di lasciare incerti i confini del visibile riflessi negli ambigui e prismatici specchi dell'arte.

La prospettiva, lo sguardo e i punti di vista dei personaggi barojiani restituiscono un'immagine della realtà riflessa in uno specchio: ogni personaggio vede l'altro, lo descrive e ne comunica un ritratto, che a sua volta prende vita in quanto centro dal quale dipingere il mondo circostante con toni e colori sempre più personali. Con un continuo alternarsi di punti di vista, facilmente identificabili grazie all'uso prevalente del discorso diretto, il mondo si delinea così come un incrocio di sguardi e visioni, una realtà tutt'altro che stabile e, soprattutto, plurima.

La superficie riflettente, strumento di percezione mediata e filtrata dal linguaggio, si colloca sempre nella mente dello scrittore, tradotta nei termini della sua fantasia e calata poi nei meccanismi della costruzione narrativa. È così che l'arte rappresenta e trasfigura: l'autore è un mediatore, un soggetto attivo che immette sempre qualcosa del suo io nella sua creazione. Muovendosi nel testo con questa idea, il romanzo diventa per Baroja il luogo nel quale esplicitare un nuovo paradigma mimetico, in linea con quello di altri scrittori ammirati quali Tolstoj e Dostoievskij: spingendo la scrittura in regioni del reale più nascoste e segrete, realizza così quella che Foucault ha definito «funzione-autore» (Foucault, 1971: 9), garantendo il principio di una certa unità di scrittura, ponendosi come centro di espressione e di un tipo particolare di discorsività.

Lo specchio di cui Baroja si serve per rappresentare il mondo è condiviso con i personaggi, tutti somiglianti tra loro, come somiglianti sono le loro esperienze e i loro processi interiori: Luis in *La sensualidad perversa*, insieme a Shanti e Juan Galardi in *El laberinto de las sirenas* e a Joe e José in *Agonías de nuestro tiempo* sono promotori di racconti, di storie possibili e di potenziali strutture, ipotetiche persone in carne ed

ossa poiché collocate in un mondo che nello specchio mantiene i tratti della realtà, pur trasfigurandola. Una voce, insistente e ambigua; uno sguardo, penetrante, a volte fazioso, altre aggressivo, comunque indagatore, sono i modi con cui la funzione narrativa si concretizza lasciando che la curiosità muova lo specchio, ampliando così il ventaglio di possibilità sia esperenziali che di scrittura.

Il laccio tra il mondo inventato e la struttura del testo è perciò sempre più stretto: Luis osserva ogni minimo dettaglio, descrive spazi e persone intorno a lui, che poi scrive nelle sue pagine; dal confronto tra Juan Galardi e gli altri personaggi che vivono sulle coste calabresi emerge una visione del *mundo al revés* che ha alle spalle una lunga e consolidata tradizione; il legame, differito, tra Joe e José, così come quello, a livello diegetico primario, tra José e gli altri personaggi, quelli femminili in particolare, dà l'idea di questa lotta tra ciò che la realtà offre e ciò che il romanziere intende farne.

D'altra parte, leggiamo in una delle epigrafi che aprono un capitolo di *Agonías de nuestro tiempo*: «La teníamos a la verdad, o por lo menos la íbamos a tener, clasificada y catalogada, y se nos ha escapado de entre las manos. [...] ¿Hay una verdad? ¿Hay una evidencia? No lo sabemos» (Baroja, 1946: 1115). Se questi sono gli interrogativi, è più che mai necessario reagire affermando non la rinuncia, né la rassegnazione alla sconfitta: è semmai la ricerca di una strada, una possibilità da trovare abbandonando tutte quelle classificazioni e certezze che sono, appunto, sfuggite di mano.

Per farlo, Baroja gioca su due livelli: con la pluralità dei punti di vista, in cui la distanza e la prospettiva sono essenziali in un contesto sempre interno e intimo, e che sono in continuo movimento nelle diverse stagioni della vita dell'individuo; con una pluralità di racconti, che si intrecciano nelle parole e nella mente dei personaggi portando il lettore a scoprire un vero e proprio labirinto affabulatorio, in cui i racconti intercalati sono, alla maniera cervantina, ipotesi embrionali di altre narrazioni ancora.

Questa è la finzione romanzesca per Baroja che, negli anni '20, trova spunti creativi nel racconto allegorico e si lascia guidare dalle indicazioni dell'Arte: nell'affermare quanto il romanzo aderisca alla vita, ne sancisce allo stesso tempo la sua necessaria libertà e

autonomia. È quella forma complessa che Henry James aveva definito come «una forma che include tutto» (James, 2013: 59).

Tutto quello che sfugge all'esistenza umana nel reale è infatti attuabile nella finzione, tenendo presente innanzitutto l'importanza della prospettiva: «Como los cuadros..., un poco de alejamiento» (Baroja, 1946: 1455).

Questo è soltanto uno degli ingredienti con cui realizzare il racconto: la distanza, che non è sinonimo di distacco, indifferenza o addirittura superiorità nei confronti delle proprie creature. Tutt'altro. L'intreccio dei singoli romanzi è costruito alla luce di questa perizia: denominatore comune sono le relazioni vissute da ciascuno dei protagonisti, la cui interiorità si manifesta sempre lasciando emergere ogni incertezza, ambiguità, contrasto. La sfera interiore, intima, diventa perciò oggetto di osservazione e racconto, con una tendenza costante all'introspezione, utilizzata a partire dalle pieghe più nascoste per mostrare quanto sia più che mai d'obbligo rovesciare e ribaltare punti di vista e consuetudini, così come la soggettività li recepisce ed esprime.

Tocchiamo con mano tutto questo in particolare in due delle relazioni di cui José è protagonista: con Nelly, prima, con Pepita, poi. Due possibilità già di per sé alternative, a causa della differenza di età nel primo caso, e della parentela e dello *status* sociale nel secondo. In entrambi i casi però, occorre andare oltre la "novità" della relazione raccontata, sintetizzata nell'immagine dell'«Hogar improvisado» (Baroja, 1946: 1151), e poi in una significativa «Diagonal» (Baroja, 1946: 1488) per scrutarne invece la modalità scelta per il racconto: la sua costruzione, prima, la sua valenza, poi.

Nel primo volume di *Agonías de nuestro tiempo*, José conosce la giovane Elena Baur, che tutti chiamano Nelly, durante uno dei suoi viaggi. I suoi occhi la descrivono come «pequeña, frágil y de tez pálida y enfermiza» (Baroja, 1946: 1099). Man mano che la frequentazione si intensifica, si aggiungono dettagli:

Elena tenía los ojos azules, oscuros, brillantes y la tez pálida. Por cualquier cosa se ruborizaba. Entonces su cara se cubría de color de rosa; pero en general su palidez y el brillo de los ojos le daban aire un poco enfermizo y dramático. Tenía la

nariz pequeña y sonrosada, la boca grande y fresca y el pelo rubio, muy bonito, un rubio meridional brillante. [...] Su padre cantaba, recitaba poesías e imitaba en el teatro a tipos célebres. [...] Elena soñaba con el sol del Mediodía, con Italia y con España. No hubiera querido morir sin ver aquellas tierras. (Baroja, 1946: 1099)

Indizi, premonizioni, prolessi sono sintetizzati in questo passo: la fragilità della ragazza; il suo stato d'animo, che attrae e incuriosisce José; i suoi desideri, che l'uomo cercherà in tutti i modi di soddisfare, nonostante la presenza oscura e nemica del padre, che sarà in effetti la causa della morte di Nelly, alla fine del romanzo. Il loro incontro cambierà la vita di entrambi: ciò che si racconta è infatti il tipo di relazione che vivono, ignorando la differenza di età ed eventuali pettegolezzi, in quell'«hogar improvisado» (Baroja, 1946: 1151), appunto, nel quale sperimentano la loro felicità. E a testimonianza della loro storia resta un ritratto: il quadro che José dipinge, richiesto da Nelly, che lo invita a coltivare le sue passioni, tra cui anche la pittura.

Il quadro, presente poi nel prologo e oggetto di attenzione da parte di Joe, sarà un veicolo e uno strumento a servizio della "storia" nel secondo e nel terzo volume della trilogia: mentre in *Las veleidades de la fortuna* solo un rapido cenno viene riservato alla storia tra Nelly e José, ancora provato dalla morte della ragazza, nel terzo la curiosità e la gelosia di Pepita costringeranno infatti José a parlarne, a maggior ragione dopo che la cugina ha visto il ritratto.

Raccogliendo i vari frammenti della sua storia, che José sparpaglia nel corso di *El gran torbellino del mundo*, raccontati principalmente a Pepita, e in seguito a Nelly, il lettore è in grado di ricostruire la biografia completa dell'uomo, ma soprattutto di capire come funziona la narrazione secondo Baroja: con un racconto di secondo livello, infatti, José mette al corrente la curiosa Pepita su come ha vissuto negli anni in cui, lasciata la Spagna, aveva trovato lavoro a Rotterdam e aveva deciso di trasferirsi là definitivamente; rientrati nella linea diegetica primaria, José si trova alle prese con le peregrinazioni delle cugine, Pepita e Soledad, e poi con Nelly, con la quale va a vivere fino alla sua morte. Questa porzione della sua vita resta sconosciuta a Pepita, che riuscirà a farsela raccontare solo in *Los amores tardíos*:

un'altra versione dunque di quanto già raccontato in *El gran torbellino del mundo*, con due diverse voci narranti, e tutto ciò che ne consegue. Il lettore ha così modo di sperimentare, attraverso uno stesso frammento narrativo, enunciato da due istanze diverse, e in due momenti diversi, le varie versioni della "verità": alla realtà dei fatti, riportati dal narratore extradiegetico in *El gran torbellino del mundo*, corrisponde una realtà intima, interiore, che José racconta a Pepita in prima persona, basandosi sui ricordi e sulle emozioni che quei ricordi ancora suscitano.

La donna, narratrice a sua volta e adesso narrataria curiosa e partecipe, interviene, domanda, commenta; giudica non solo il contenuto ma anche il modo con cui José le parla: «Estás haciendo un folletín, Joshé» (Baroja, 1946: 1094). E l'uomo le risponde: «Si no quieres que haga consideraciones, querida prima, te contaré lo que me ha ocurrido en la existencia en tres palabras. [...] – Bueno; haz consideraciones» (Baroja, 1946: 1096). L'interesse di Pepita non è gratuito: una volta conosciuti quei brandelli della vita di José che non ha avuto modo di vivere direttamente, e che diventano un racconto autobiografico dell'uomo esclusivamente rivolto all'amata cugina, è in grado di sintetizzare e di elaborare un suo personalissimo commento:

Así como los amores con la Margot la habían hecho reír al oírseles contar a José, esta amistad romántica con la niña enferma le producía cierta envidia. Ya veía que José no mentía. Quizá era su primo de los pocos capaces de experimentar uno de esos entusiasmos puros de un alma exaltada. Y, a pesar de su sentido práctico y de su sensualidad, envidiaba el idilio casto del hombre oscuro, ya un poco viejo, y de la niña enferma, para quienes el cuarto pequeño de la calle del Pelicano era un mundo venturoso. Larrañaga había conocido el amor divino y el amor humano. Ella sería en la vida de José el amor íntegro: divino y humano, un poco de Jerusalén y otro poco de Babilonia. (Baroja, 1946: 1487)

Ecco dunque la realtà rielaborata secondo modalità romanzesche. D'altra parte, l'epigrafe che apre il secondo capitolo della terza e ultima parte de *Los amores tardíos*, dal titolo «Situación espiritual»,

dedicata al racconto degli sviluppi della relazione tra José e Pepita, così recita:

Cuando la inclinación de un hombre por una mujer, y viceversa, se consolida, se forma el paralelogramo de las fuerzas. Las energías de uno y de otro se van acusando, y la diagonal es la representación de la conjunción o del amor.

«Paralelogramo de las fuerzas», *Las sorpresas de Joe*. (Baroja, 1946: 1488)

Metafore e immagini danno un senso al vissuto, passato o presente che sia. A tutto ciò si unisce un andirivieni spaziotemporale: il passato che José e Pepita hanno condiviso durante l'infanzia e l'adolescenza; il presente nel quale si trovano ancora insieme, con pause di allontanamento poi subito colmate; il futuro nel quale provano a proiettarsi, che tuttavia non si realizzerà e che resterà nei loro pensieri solo in quanto desiderio. Baroja perfeziona la sua tecnica di costruzione del testo azionando, con modalità alternate, il *rewind* o il *forward*: rovescia la freccia del tempo, inverte il flusso della corrente narrativa e spinge le vicende vissute dai suoi personaggi verso un'ipotesi, un'utopia che entrambi sanno impossibile da realizzare.

Mantenendo l'idea del viaggio e dell'avvicinarsi delle stagioni, sia climatiche che esistenziali, i personaggi diventano così protagonisti di una realtà da affrontare, approfondire e conoscere, abbandonando ogni tipo di condizionamento:

Pepita se sentía capaz de todo. Había sido en ella un trabajo lento y laborioso el arrojar el lastre de moralidad estrecha heredado y el convencerse de la legitimidad de su pasión. Al ir de nuevo examinando, comprobando y repasando todos sus dogmas familiares y sociales, veía que no tenían valor absoluto. En cambio, su amor, si no absoluto, era una fuerte realidad. (Baroja, 1946: 1497)

La realtà da cui non è possibile prescindere sarà sviscerata nel capitolo successivo, dal titolo «Diagonal», che si apre con un'epigrafe altrettanto significativa:

Cuando el tiempo convierta en plata tu cabellera brillante, cuando tu mirada no tenga esplendor, sino una dulzura amable y apagada; cuando tu cuerpo sea marchito y débil y no rotundo y fuerte; cuando tu mano arrugada tiemble un poco y tus labios tengan una sonrisa pálida; cuando seas una viejecita de cuerpo pequeño y ligero como un pájaro, yo te querré como ahora, si no te quiero más que ahora.

«Antisensual», *En voz baja*. (Baroja, 1946: 1497)

Il livello lirico della realtà si manifesta adesso in modo sempre più evidente: il passo, costruito sull'anafora che introduce le subordinate temporali, sottolinea l'azione del passare del tempo che, nonostante gli effetti evidenti, non scalfisce l'amore dell'amato. Una variante del *carpe diem* oraziano, ma anche del celebre *Mientras por competir* gongorino, con cui introdurre la relazione amorosa tra Pepita e José, pretesto per penetrare nella loro interiorità, protagonisti di episodi in cui mostrano la loro indole, diversa e complementare. Dal confronto tra gli opposti emerge il desiderio di raggiungere un'unità superiore, lungo quella «diagonale» che simboleggia il loro amore. Pepita è dunque determinata, ma sa che José è invece indeciso, debole, anche se interessante, ameno, intelligente e sincero. La loro relazione diventa una partita giocata a carte scoperte:

Era una partida que jugaban los dos, y en la cual ninguno de los dos se engañaba. La fatalidad los había unido, después de tenerlos separados tanto tiempo. En un hombre como José se comprendía que no insistiera mucho en avanzar; en cambio, una mujer apasionada, como Pepita, no era fácil que quedara en un término medio, hipócrita y prudente. (Baroja, 1946: 1471-1472)

E il gioco dei contrasti si arricchisce con una nuova opposizione: non solo quella tra universo maschile e femminile, ma anche quella tra giovinezza e maturità, di ispirazione graciesca, come abbiamo già osservato. José definisce la giovinezza come un'epoca fatta di esperienze, parole, profumi e sapori che poi restano nella memoria e che sembrano sempre vivi e sempre presenti; la maturità invece riporta ogni fatto nei binari di un «sentido crítico» (Baroja, 1946: 1495) che lo

porta a pensare che «la desilusión y la soledad serían mayores, que valía más suprimir toda satisfacción, para no tener motivos de sufrimiento» (Baroja, 1946: 1495). Questo timore, e allo stesso tempo questa consapevolezza, segna entrambi i personaggi e nel finale prevarrà effettivamente il rispetto per le convenzioni e per l'autorità paterna, che riporterà Pepita a Bilbao, presso la sua abitazione, di nuovo a fianco del marito Fernando.

Se dunque il padre di Nelly aveva causato, suo malgrado, la morte della ragazza, pretendendo da lei denaro e risorse e costringendola a vedersi di nascosto e alle intemperie, nonostante i divieti del medico vista la sua fragile salute, anche nella storia con Pepita sarà il padre della donna a determinare il destino dei due amanti e a rimettere ogni cosa al loro posto, entro canoni convenzionali.

Merita però soffermarsi sui capitoli conclusivi di *El gran torbellino del mundo* e *Los amores tardíos*, per certi aspetti speculari ma al tempo stesso distanti l'uno dall'altro.

«La vida retorna» è il titolo del capitolo che chiude il primo volume della trilogia, nel quale viene sintetizzata la condizione di José nei giorni successivi alla morte di Nelly. A uno stato di disperazione e depressione, caratterizzato da incubi e dal desiderio di andarsene o di cercare consolazione nell'alcool o nella droga, segue nuovamente l'introspezione:

Un problema que solía plantearse [...] era si, desde un punto de vista solo humano, sin trascendentalismo ultraterreno, convendría suprimir los momentos, las épocas de dolor. ¿No se aprendería algo en el dolor, naturalmente, no siendo agudo e intolerable? ¿No se enriquecería la esfera del conocimiento? Si se pudieran suprimir todos los momentos dolorosos, ¿qué quedaría de la existencia? Cuando Larrañaga se veía solo en su cuarto, comprendía que había desaparecido uno de los puntales de su vida. ¿Qué hacer? ¿Tendría energía para vivir? ¿Y qué remedio le quedaba? Había que marchar adelante. (Baroja, 1946: 1231)

Andare oltre è la saggia consapevolezza cui arriva l'uomo: ed effettivamente la vita si ripresenta, «la vida sigue igual» (Baroja, 1946: 1229), amarezza e tristezza diventano compagne del quotidiano,

contro cui lottare trovando solo nei libri e nelle letture una fonte di conforto.

Altro finale invece quello di *Los amores tardíos*: José si reca nei Paesi baschi con la speranza di ricongiungersi con Pepita. Il settimo capitolo di questa ultima parte del romanzo racconta la sua attesa speranzosa di notizie, mostrandoci José in una continua tensione emotiva. Vari elementi contribuiscono a creare un'atmosfera ambigua, al limite del sogno, come nel prologo a *El gran torbellino del mundo*, conferendo al racconto una valenza allegorica: José si guarda allo specchio; riflette e pensa al passare del tempo e all'azione della sua ruota; sale in soffitta, dove si muove tra oggetti ammassati in disordine; legge vari libri; guarda dalla finestra e ha l'impressione di vedere, nei pressi del cimitero, una figura scura, che gli ricorda la morte. Le notizie da Pepita finalmente arrivano, ma non sono quelle sperate: combattuto tra sollievo e dolore, definendosi «el animal herido» (Baroja, 1946: 1519), José decide di risalire in soffitta, dove «el desorden, el cementerio de trastos viejos de la buhardilla estaba muy en armonía con el desconcierto de su alma» (Baroja, 1946: 1519). La soffitta, già presente come richiamo a Gracián nel prologo a *Las veleidades de la fortuna*, torna qui come luogo concreto e al tempo stesso simbolico, specchio del disorientamento interiore del protagonista. Esterno e interno continuano ad essere l'uno in relazione con l'altro, visti e rappresentati sempre in un costante gioco di specchi.

Trovandosi ancora entro questa atmosfera, nel capitolo successivo, dal titolo «El fantasma», José riceve la visita inaspettata di un suo vecchio compagno di scuola, Domingo Arruabarrena. Poiché José non lo riconosce, l'uomo si presenta e lo informa di essere diventato un gesuita, «y que se había distinguido después por algunos trabajos de lingüística» (Baroja, 1946: 1520). Nel corso del dialogo che segue, José si mostra dapprima irritato e prevenuto, pensando che l'amico sia andato a trovarlo, dopo averlo visto e riconosciuto per strada e averlo trovato, dice, triste e assorto, per offrirsi come suo confessore. Nessuna confessione verrà effettuata, ma uno scambio di battute nel quale José si sfoga con l'amico, criticando la religione, il controllo politico e la società, con toni tutt'altro che pacati:

– ¡Pruebas! ¿Qué pruebas puede haber de la exactitud de la religión, de la existencia de Dios? Demostrar la existencia de Dios por matemáticas es una estupidez. ¡Con un artefacto humano probar la existencia de algo sobrehumano! Es una perfecta necedad. Hoy, que las ideas de tiempo, espacio y causalidad han recibido golpes tan rudos, nos van a venir con esa sandez de preguntar: “¿Quién hizo el mundo? Y si no lo hizo Dios, ¿quién lo hizo?”. Son majaderías de cretinos. [...] Vosotros, los curas y los frailes, sois como un anejo de la Guardia Civil. Lo sancionáis todo siempre que favorezca al fuerte. [...] Vuestro ideal es que el mundo no se mueva, que no haya trastornos... Lo único que conseguís es que no se revuelva el estiércol y que pasajeramente haya menos olor, pero a la larga todo eso hiede. (Baroja, 1946: 1525)

Ecco esplicitata la presa di distanza e il desiderio di comunicare una propria e indipendente visione del mondo e dell'esistenza, pur restando entro una sorta di biblioteca condivisa con cui si sono formati la mente e l'immaginario dello scrittore.

Una volta salutato il gesuita, figura in bilico tra la realtà e un'apparizione dall'al di là, José, ormai messa da parte la rabbia e la delusione per essere stato lasciato da Pepita, decide di tornare a Rotterdam, dove vive la sua ormai età avanzata:

La vida le parecía tenebrosa; el correr de los días, pesado, monótono y negro, sin ráfagas de luz. Como en el emblema citado por Pablo Jovio, podía repetir: «Los llenos de dolor y los vacíos de esperanza». El mundo era para él una maquinaria pesada, un molino que iba moliendo y triturando el tiempo, que se deshacía y se formaba de nuevo automáticamente. El final se sabía: la única aspiración era encontrar una manera cómoda de ser triturado al compás del tiempo. Como en el mote del emblema citado por Pablo Jovio, tendría que repetir: «Los llenos de dolor y los vacíos de esperanza». (Baroja, 1946: 1526-1527)

Si chiude così la trilogia, con un richiamo a un'altra epoca e il riferimento all'emblema, che sintetizza gli opposti: giorni pieni, i vuoti, il dolore e la speranza.

In *Agonías de nuestro tiempo* tocchiamo dunque con mano la maestria con cui Baroja costruisce la trilogia: tre tempi di un dramma attraverso luoghi reali ma anche immaginari, nei quali si intrecciano punti di vista e visioni diverse di uno stesso racconto, ribaltato o rovesciato secondo le preferenze dell'autore stesso. Se dunque l'asse di attenzione si sposta dal livello di realtà narrata a quello simbolico elaborato, la progressiva crescita dei protagonisti, sotto la protettiva guida dell'arte e della letteratura, consente di invertire qualsiasi cosa, compresa la propria sensibilità.

È quanto avviene a Luis in *La sensualidad pervertida*, protagonista del romanzo che forse più si avvicina al modello del romanzo di formazione: nella sua costante attività introspettiva, l'uomo afferma di non sapere da dove provengono «la indecisión y el sentimentalismo que me caracteriza: supongo que son una descomposición del fondo de sensualidad de mis instintos» (Baroja, 1947: 859). Le dichiarazioni di Luis arrivano, alla fine del suo percorso, a esprimere la consapevolezza che

Así es la vida; no hay posibilidad de visión binocular, pero siempre está bien el mirar por encima de todos los cerros que van apareciendo al paso. Ahora es cuando mejor vivo. La perversión de la sensualidad me ha ido llevando al puerto. El aguilucho alimentado de pan empieza a tener plumas de paloma. No tengo nada de animal violento y carnívoro; no como nunca carne. (Baroja, 1947: 989)

Ancora una volta, la sintesi del romanzo e una chiave di lettura tutt'altro che insignificante: il percorso di crescita di Luis è stato una progressiva presa di distanza dalla sua sensibilità per arrivare alla sua perversione, intesa come inversione, nella quale la visione ha rivestito un ruolo essenziale.

Sono sempre gli ingredienti intrinseci alla finzione, parte integrante della "storia" narrata ma allo stesso tempo elementi costitutivi del "discorso", strumenti del mestiere del narratore, che in questo caso coincide con il protagonista stesso. Luis si autorappresenta raccontandosi in vari episodi della sua vita e aggiungendo sempre una descrizione di sé o un commento:

Cuando he apretado las clavijas de mi guitarra ha salido de ella un sonido agrio y violento; ahora ya me decido a aflojarlas y a no hacer más que un acompañamiento monótono y un runrún vulgar de plazuela. A veces, en medio de mis trabajos, se me ocurre pensar en mi vida y en la de los demás; por ejemplo, en la de Joshé Mari, y obtengo una conclusión: que la tradición no es algo que incline al bien, como se quiere decir, pero sí algo vital, algo que da energía a la vida, porque impide que la inteligencia arruine la personalidad, empeñándose en resolver problemas irresolubles. (Baroja, 1947: 984)

Lo vediamo così protagonista di episodi in cui si sdoppia, si allontana da sé e si autorappresenta, personaggio nel personaggio: è quanto avviene in particolare nella quarta parte, dal titolo «Madrid», costituita da quindici capitoli nei quali Luis vive le sue «Primeras amistades» (Baroja, 1947: 895-898); conosce «Un revolucionario y un 'dandy'» (Baroja, 1947: 898-901); arriva a «La casa de un indiano» (Baroja, 1947: 901-902); racconta «La novela de mis tres novias viejas» (Baroja, 1947: 902-906); oppure vive in modo «Casi folletinesco» (Baroja, 1947: 914-915) e con i suoi «Amores de embozado» (Baroja, 1947: 916-919). È questa la parte in cui prevale il gusto per l'avventura romanzesca, sebbene si inseriscano anche commenti relativi al «Conocimiento de la gente» (Baroja, 1947: 908-909): in questo capitolo, il sesto, Luis si vanta della sua capacità di conoscere le persone senza sbagliarsi già soltanto dopo un superficiale contatto. Il segreto, afferma, non risiede nel possedere un particolare talento:

Todo es cuestión de atención, de instinto y de no fiarse de lugares comunes. Naturalmente, esas miradas magnéticas y fascinantes de que nos hablan los novelistas, las pupilas que se contraen y se dilatan a capricho, son pura fantasía. El globo del ojo solo, de por sí, dice bien poca cosa; pero la cara puede decir mucho. [...] La inteligencia, obrando directamente sobre los hechos, descartando las ideas admitidas, y los lugares comunes, puede llegar a mucho. Yo he intentado emplear este procedimiento, y a veces me ha dado resultados. (Baroja, 1947: 908)

Sono al tempo stesso dichiarazioni di poetica: l'esperienza individuale è il pretesto per ampliare il discorso e prendere in considerazione l'elaborazione artistica, la creazione letteraria, i modi e le maniere con cui realizzarla, mettendosi in dialogo con la tradizione, strada maestra che va tuttavia oltrepassata. Nell'affrancarsi dalle indicazioni provenienti dalla letteratura del suo paese, e dai dettami dei precedenti più vicini quali il realismo e il naturalismo, Baroja è in cerca di precursori per legittimare la sua scrittura e rintraccia un riparo in nobili e autorevoli autori che possano garantire per lui, al di là di formule consolidate, l'esistenza di una finzione romanzesca che sa fondere documenti umani, ricerca della verità, osservazione dell'attualità, visioni soggettive e incrociate.

L'importante è sapere che l'invenzione e la fantasia sono ingredienti essenziali, parte di un gioco che ha le sue regole e che tuttavia non risolve l'ambiguità, l'ambivalenza, la complessità della rappresentazione, tutt'altro: il risultato è un insieme di opere realiste e oniriche, amare e ironiche, frutto di un *temperament* individuale e unico e non certo di una semplice e "sincera" trascrizione dell'esperienza.

Il *temperament* dell'autore inventa personaggi con una loro personale visione del mondo, dell'altro e di sé stesso: la vista diventa così il senso per eccellenza, luogo della percezione dall'interno della diegesi da parte di qualcuno che è coinvolto, e dunque parziale, compromesso, finanche miope. Ogni frammento che rientra in questa attività è comunque un'intersezione tra il vedere e il costruire: il raggio visivo di cui il personaggio usufruisce viene metaforizzato nell'incrociare quello altrui, restituendo così, nel testo, quella sovrapposizione di prospettive in cui sembra essersi persa la fonte e nella quale il lettore deve imparare a muoversi in compagnia del suo autore.

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

PER UN NUOVO ROMANZO

Questo viaggio nella scrittura barojiana, effettuato attraverso testi appartenenti a epoche diverse, riconducibili a vari generi e sotto il magistero di nomi autorevoli, ci porta a toccare con mano l'essenza di un'opera pensata come un organismo complesso, frutto di un rapporto essenziale, quello tra autore e lettore, prima, e tra autore e personaggi, poi.

Complesso perché in evoluzione, dinamico, di volta in volta ripensato e ridiscusso ma mai accantonato: se uno dei caratteri del Novecento è l'instabilità dei generi, motivo per cui la loro codificazione è debole e le tradizioni, interrotte, si accavallano ripresentandosi nei modi più imprevisi, l'andirivieni che Baroja ha saputo realizzare mostra una sua attitudine conoscitiva, pittorica ed enciclopedica, che si fa all'occorrenza visionaria, e che mette al primo posto solo ed esclusivamente la figura dell'autore e quella del suo destinatario. Si saldano così, nella pagina scritta, scienza e sogno, razionalità e invenzione, tutti ingredienti con cui costruire un'immagine dell'universo consegnata a un'opera che diventa mappa del mondo e dello scibile, da condividere con il lettore.

Questo insieme di narrazione, descrizione, gusto per l'avventura e riflessione filosofica si propone come uno spazio di sintesi tra la vita e la scrittura, realizzando un'operazione che il Novecento arriverà a stigmatizzare: se, come afferma Berardinelli, «il rapporto dell'autore con i suoi personaggi non sarà più naturale, innocente, garantito» (Berardinelli, 2002: 130) e saranno venuti meno la fiducia e l'accordo che davano sicurezza allo sguardo dell'autore nei confronti delle sue creature e nei confronti di una corretta interpretazione dei fatti, l'essenziale continua a essere una dimensione spazio-temporale nel

quale si muovono pensieri, azioni e parole, entro «un'epica dell'esistenza» (Debenedetti, 1959: 113), secondo Debenedetti, che diventa l'unico modo con cui rendere credibile la scrittura.

Senza rinnegare l'Ottocento, senza mai distaccarsene completamente, Baroja elabora la sua opinione sul romanzo, e la attua, a partire dai dubbi più radicali sulla sua stessa vocazione come scrittore, continuamente ripensata fin dai suoi esordi, unendo la prosa della realtà alla sua dimensione lirica, i vuoti della memoria agli esiti dell'immaginazione, la visione del mondo a quella della letteratura stessa. Ed è così che dà voce alla crisi della coscienza novecentesca, ammucciando fatti e aneddoti, pensieri e sogni, che trovano nella finzione, sia essa la forma breve del racconto, quella estesa del romanzo o quella *sui generis* del saggio, un senso, la loro essenza più intima e misteriosa.

Sebbene Baroja abbia rifiutato etichette e qualsivoglia catalogazione relativa alle sue opere e al suo pensiero, mosso dalla convinzione che la realtà sia inafferrabile e che la sola razionalità non è sufficiente a indagarla, l'autore ha trasferito nella sua scrittura l'esame delle illusioni, delle tensioni e delle inquietudini dell'animo umano. Per farlo, ha smembrato miti, riletto i classici, smascherato false verità mettendo in luce alcune costanti, e altrettanti misteri, della sua epoca e del suo paese, raccontato sempre più da vicino. In questo modo, la critica della società si è unita alla critica della cultura, entro i binari di una modernità che, pur interrompendo la tradizione e costruendosi come esperienza di alterità rispetto al passato, si forma progressivamente all'insegna della rielaborazione e della ripresa di allegorie e simboli.

Con questa consapevolezza, la scrittura esprime la nostalgia per modelli andati, l'angoscia per la loro perdita e una presenza costante, un'ombra esistenziale proiettata sul presente, sentito come assurdo e incomprensibile. Entro questa sensazione di ombra, si delineano i destini di personaggi che, al pari del loro autore, sono privi di riferimenti: personaggi orfani, senza padri, le cui vite sono perciò peregrinazioni alla ricerca di radici che sembrano essere sparite, o cancellate.

Sono questi i protagonisti di molti dei racconti e dei romanzi di Baroja, attori in questa epica dell'esistenza: sono individui che si

mettono in gioco e perdono, proiettando desideri e aspirazioni in un mondo alternativo, profetico-utopico che però si rivela irrealizzabile. Eppure, ciò nonostante, ogni singolo destino è una possibile variazione di altrettanto possibili mondi storici alternativi rispetto al presente, che ha un suo senso nel racconto, nella scrittura, nel linguaggio: è così che si trova la verità, da scoprire all'interno dei conflitti non come struttura stabile ma come evento su cui gettare uno sguardo critico e acuto, disincantato e umoristico.

A questo serve perciò la letteratura: unendo invenzione e storia, immaginazione e realtà, la pagina scritta consegna l'immagine di sé, del lettore e del mondo al mondo stesso, che può così rivedersi e rileggersi potenzialmente all'infinito, ricevendo da un qualche punto lanciato lungo la freccia del tempo una rappresentazione complessa, ma autentica, perché realizzata con uno sguardo sincero.

CORRECCIÓN DE PRUEBA

BIBLIOGRAFIA

1. OPERE DI PÍO BAROJA

- Baroja, Pío (1946-1951), *Obras completas, voll. I-VIII*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Baroja, Pío (1999), *Obras completas, voll. I-XVI*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Baroja, Pío (1918), *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja.
- Baroja, Pío (1958), *Vidas sombrías*, Madrid, Aguilar.
- Baroja, Pío (1969), *Cuentos*, Madrid, Alianza editorial.
- Baroja, Pío (1972), *El tablado de Arlequin*, Madrid, Caro Raggio.
- Baroja, Pío (1973), *Hojas sueltas*, Madrid, Caro Raggio.
- Baroja, Pío (1990), *Paradox, Rey*, Madrid, Espasa Calpe.
- Baroja, Pío (1998), *Vidas sombrías*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Baroja, Pío (1999), *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra.
- Baroja, Pío (2000), *El laberinto de las sirenas*, Barcelona, Tusquets.
- Baroja, Pío (2002), *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza.
- Baroja, Pío (2006), *Desde la última vuelta del camino, voll. I-III*, Barcelona, Tusquets.
- Baroja, Pío (2009), *Trilogías*, Madrid, Fundación Antonio José de Castro.
- Baroja, Pío (2010), *La busca*, Madrid, Cátedra.
- Baroja, Pío (2011), *Las horas solitarias*, Alcobendas, Ediciones 98.
- Baroja, Pío (2016), *Tierra vasca*, Madrid, Espasa.
- Baroja, Pío (2017), *Juventud, egolatría*, Madrid, Caro Raggio.

2. ALTRI TESTI CITATI

- Aub, Max (1994), *Enero sin nombre*, Barcelona, Alba Editorial.
- Azorín (1947), *Lecturas españolas*, en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (531-656).

- Azorín (1954), *Con bandera de Francia*, en *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar (453-807).
- Azorín (1954), *El oasis de los clásicos*, en *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar (901-1100).
- Cervantes, Miguel de (1992), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta.
- Conrad, Joseph (2013), *Il Negro del Narciso*, Roma, Edizioni Librería Croce.
- Gracián, Baltasar (2016), *El Criticón*, Madrid, Cátedra.
- James, Henry (2013), *L'arte del romanzo*, Milano, PGRECO Edizioni.
- Marías, Javier (2008); *Sobre la dificultad de contar*, <http://www.javiermarías.es/discurso.pdf> (30/01/2019).
- Martín Gaité, Carmen (1993), *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.
- Nietzsche, Friedrich (2015), *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Milano, Adelphi.
- Pirandello, Luigi (1990), *Delle novelle al teatro*, Milano, Mondadori.
- Pirandello, Luigi (1992), *L'umorismo*, Milano, Oscar Mondadori.
- Verga, Giovanni (1987), *Tutte le novelle*, Milano, Oscar Mondadori.
- Woolf, Virginia (2005), *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi.

3. STUDI SU PÍO BAROJA

- A.A.V.V. (1996), *Reelección de Pío Baroja*, Zarautz, Itxaropena.
- A.A.V.V. (2006), *Pío Baroja: creación, conocimiento y vida*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra = Nafarroako Unibertsitate Publikoa.
- Abad Nebot, Francisco (1996), "Schopenhauer y el joven Baroja : (El léxico del dolor y de la compasión)", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (129-137).
- Alberich, José (1961), "La biblioteca de Pío Baroja", *Revista Hispánica moderna*, XXVII, (101-112).
- Alberich, José (1966), *Los ingleses y otros temas de Baroja*, Madrid, Alfaguara.
- Alonso, Cecilio (1985), *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- Alonso, Cecilio (1996), "Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900, (Un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir)", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (27-54).

- Alonso, Cecilio (2014), "Noticia de "Plana del lunes", Suplemento literario de *El Globo* (1897-1898)", *Anales de Literatura Española. Literatura y espacio urbano*, 26 (43-80).
- Alviti, Roberta (2017), "Il romanzo barojiano dalla prassi alla teoria: il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*", en Fiordaliso, Giovanna / Selvaggini, Luisa (eds.) (2017), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pio Baroja*, Pisa, ETS (89-111).
- Ambrosi, Paola (2001): "La presencia della pittura del Greco in *Camino de perfección* di Pio Baroja", en Cancellier, Antonella / Londero, Renata (eds.), *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno AISPI*, Roma, 16 - 18 settembre 1999, Padova, Unipress (135-144).
- Ambrosi, Paola (2003): "Notas sobre la censura", en Martín, José Francisco (ed.), *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva (253-270).
- Ara Torralba, Juan Carlos (1999), "Nota a la edición", en Baroja, Pío, *Narraciones, teatro, poesía*, vol. XII, edición de José Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de lectores (49-69).
- Arbó, Sebastián Juan (1963), *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, Planeta.
- Aróstegui, Maitena Extebarría (1991), "Introducción", en Baroja, Pío, *La casa de Aizgorri*, Madrid, Espasa-Calpe (11-27).
- Arregui Zamorano, María Teresa (1996), *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Universidad de Navarra, Eunsa.
- Arza, Mikel Lorenzo (2014), "Paisaje e identidad vasca en cuatro autores finiseculares", *Sancho el Sabio*, 37 (75-102).
- Azorín (2012), *Ante Baroja*, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, D.L.
- Baeza, Fernando (1962), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión.
- Baquero Goyanes, Mariano (1957), "Retórica y ritmo en Azorín y Baroja", *Monteagudo*, 20, Cátedra Saavedra Fajardo, Universidad de Murcia (2-7).
- Baquero Goyanes, Mariano (1972), "Los cuentos de Baroja", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267 (408-426).
- Basanta, Ángel (1993), *Baroja o la novela en libertad*, Madrid, Anaya.
- Beltrán Almería, Luis (2009), "Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes", *Revista de Literatura*, LXXI, 141 (157-170).
- Benet, Juan et al. (1972), *Barojiana*, Madrid, Taurus.
- Bergasa, Francisco (1975), *Baroja, las mujeres y el sexo*, Madrid, Editora Nacional.

- Blanco Aguinaga, (1989), “¿‘Perdonar’ a Baroja? (Un vistazo a ciertas coincidencias críticas)”, en Lasagabaster, Jesús María (ed.), *Pío Baroja. Actas de de las III Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 11-15 de abril de 1988)*, San Sebastián, Universidad de Deusto (153-172).
- Campos, Jorge (1981), *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cangiotti, Gualtiero (1969), *Pío Baroja osservatore del costume italiano*, Urbino, Argalia.
- Cappelli, Federica (2017), “El inefable hombre del saco: Baroja visto da Sender”, en Fiordaliso, Giovanna / Selvaggini Luisa (eds.), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa, Ets (41-58).
- Caro Baroja, Julio (2017), “Palabras preliminares”, en Baroja, Pío, *Juventud, egolatría*, Madrid, Caro Raggio (11-18).
- Cessi Montalto, Donatella (1981), *La struttura “aperta” nel romanzo di Pío Baroja*, Milano, Unicopli.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1972), *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1989), “La novela como una feria de los discretos”, en Lasagabaster, Jesús María (ed.), *Pío Baroja. Actas de de las III Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 11-15 de abril de 1988)*, San Sebastián, Universidad de Deusto (15-26).
- Collins, Marsha Suzan (1985), *Pío Baroja’s Memorias de un hombre de acción and the Ironic Mode: the Search for Order and Meaning*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International.
- Cremades Ugarte, Ignacio (2009), “La contrautopía nacionalista de Baroja, la República de Bidasoa”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 16 (7-35).
- Dobón, María Dolores (1995), “Correspondencia inédita del encuentro y amistad entre Azorín y Baroja”, *Bulletin Hispanique*, 97 (605-629):
- Echevarría, Juan Uribe (1969), “Pío Baroja. Técnica, estilo y personajes”, *Anales de la Universidad de Chile*, (151-199).
- Elizalde, Ignacio (1986), *Personajes y temas barojianos*, Deusto, Universidad.
- Elizalde, Ignacio (1990), “Baroja y su ideología filosófica”, 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VIII (49-56).
- Fernández García, María Nieves (1992), “Lo grotesco en Baroja”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (1741-1749).
- Fernández Rodríguez, María Amelia (2012), “La ‘evidentia’ retórica como rasgo interdiscursivo para un análisis comparado”, en Alemany Ferrer, Rafael / Rico, Francisco (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010)*. *Literatura i espectacle = Literatura y espectáculo*, Alacant, Universitat

- d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada] (203-214).
- Fiordaliso, Giovanna (2017a), "Pío Baroja e il romanzo degli anni '20: il caso de *El laberinto de las sirenas*", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XX (205-235).
- Fiordaliso, Giovanna (2017b), "Divagazioni sull'umorismo: *La caverna del humorismo* di Pío Baroja", *Numero monografico: A nadie se le dio veneno en risa: el humor en las literaturas hispánicas*, Cuaderno AISPI, n. 9, [<http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1209>] (79-100).
- Fiordaliso, Giovanna (2018), *En el mar de la ficción*, Colección Baroja & Yo, Pamplona, Ipso Ediciones.
- Fiordaliso, Giovanna / Selvaggini, Luisa (eds.) (2017), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa, ETS.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. (1967), *Las primeras novelas de Pío Baroja. 1900-1912*, La Torre de los Vientos, Murcia.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. (1973), *Pío Baroja*, Madrid, Publicaciones Españolas.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. (1999), "Introducción", en Baroja, Pío, *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra (4-29).
- Fuster García, Francisco (2012), "Estudio introductorio", en Azorín, *Ante Baroja*, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, D.L. (15-59).
- Fuster García, Francisco (2013), "Para leer a Pío Baroja: una meditación de José Ortega y Gasset", *Estudios de Historia de España*, XV (255-272).
- Fuster García, Francisco (2014), *Baroja y España. Un amor imposible*, Madrid, Fórcola Ediciones.
- Galbis, Ignacio R. M. (1976) *Baroja: el lirismo de tono menor*, New York, Eliseo Torres & Sons, D.L.
- García de Juan, Miguel Ángel (1997), *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*, Madrid, Pliegos.
- García de Juan, Miguel Ángel (2015), "Baroja y su germanofilia en la conflictiva segunda década del siglo XX", *Revista de literatura*, julio-diciembre, 77/154 (399-422).
- García Gallarin, Consuelo (1992), "La innovación léxica en obras de Pío Baroja, Ramón del Valle Inclán y Miguel de Unamuno", en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo II*, Madrid, Pabellón de España (641-651).

- Gil Bera, Eduardo (2001), *Baroja o el miedo: biografía no autorizada*, Barcelona, Península.
- Giménez Caballero, Ernesto (1929), "Carta a un compañero de la joven España", *Gaceta literaria*, III/52 (1, 5).
- González López, Emilio (1971), *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*, New York, Las Américas.
- Gowland, Ezequiel Mariano (1996), *Las Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja: estructura narrativa y simbolismos históricos*, Madrid, Pliegos.
- Granjel, Luis (1959), "Baroja, Azorín y Maetzu, en las páginas del *Pueblo Vasco*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 109 (enero) (5-17).
- Gullón, Germán (1999), "Pío Baroja en el fin del milenio: teoría y práctica de la novela", en Vilanova, Antonio / Sotelo Vázquez, Adolfo (eds.), *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98*, Universitat de Barcelona, Barcelona (203-217).
- Gullón, Ricardo (1967), "Saquemos a Baroja del purgatorio", *Ínsula*, 251 (1).
- Hernández Serna, Joaquín (1998), "Baroja, escritor documentado. Aproximación al vocabulario marino de Pío Baroja", *Estudios Románicos*, 10 (127-156).
- Iglesias, Carmen (1963), *El pensamiento de Pío Baroja*, Mexico, Antigua Librería Robredo.
- Inman Fox, Edward (1989), "Pío Baroja, hacia un estudio dialéctico de novela y realidad", en Lasagabaster, Jesús María (ed.), *Pío Baroja. Actas de de las III Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 11-15 de abril de 1988)*, San Sebastián, Universidad de Deusto (27-44).
- Juaristi, Jon / Bullón de Mendoza, Alfonso / Caro, Carmen / Flores Arroyuelo, Francisco J. / Beltrán de Heredia, Pablo (eds.) (2007), *Pío Baroja. Cincuenta años después*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Kattan, Olga (1971), "Madrid en *Fortunata y Jacinta* y en *La lucha por la vida*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-251-252 (octubre 1970 a enero 1971) (546-578).
- Kerson, Arnold (1983), "José Larrañaga: una especie de héroe existencialista barojiano", *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Brown University (69-76).
- Lanz, Juan José (2007), "Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana", *Olivar*, 8/9 (43-70).
- Lasagabaster, Jesús María (ed.) (1989), *Pío Baroja. Actas de las III Jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián. Cuadernos Universitarios.
- Lasagabaster, Jesús María (1990), *Introducción*, en Baroja, Pío, *Paradox, Rey*, Madrid, Espasa Calpe.

- Lazcano, Asís (2006), "Baroja y la ftofobia", *La Pergola*, [http://www.bilbao.net/bld/handle/123456789/2506?locale-attribute=en] (15/02/2017).
- Lecuona Lerchundi, Lourdes (1993), *Presencia de lo inglés en Pío Baroja*, Publicaciones del Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra, Obra Cultural de Kutxa-Caja Gipuzkoa San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa.
- Lee Bretz, Mary (1979), *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, Talleres Gráficos Porrúa.
- Lefèvre, Matteo (2017), "Stelle distanti. Una nota sulle traduzioni italiane di Pío Baroja", en Fiordaliso, Giovanna / Selvaggini, Luisa (eds.) (2017), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa, ETS (331-355).
- Londero, Renata (2017), "Baroja e Azorín: oltre una affinità elettiva", en Fiordaliso, Giovanna / Selvaggini, Luisa, *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa, ETS (23-39).
- Longhurst, Carlos (1974), *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama.
- Mainer, José-Carlos (1998), "Introducción", en Baroja, Pío, *Vidas sombrías*, Madrid, Biblioteca Nueva (15-45).
- Mainer, José-Carlos (2012), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
- Mandado Gutiérrez, Ramón E. (1998), *Baroja (1872-1956)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Marín Martínez, José María (2010), "Introducción", en Baroja, Pío, *La busca*, Madrid, Cátedra (13-221).
- Martínez Salazar, Ángel (2002), *El señor de Itzea. Apuntes para una geografía barojiana*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Mendoza, Eduardo (2001), *Pío Baroja*, Madrid, Omega.
- Moreno Bayona, Víctor (2008), *¿Qué hacemos con Baroja? Reflexiones sobre la "coherencia" barojiana*, Pamplona-Iruña, Pamiela.
- Murphy, Katharine (2004), *Re-reading Pío Baroja and English Literature*, Bern, Peter Lang AG.
- Nallim, Carlos Orlando (1964), "Alcances del mundo novelístico de Pío Baroja", en *Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book (375-383).
- Ordóñez García, David (1996), "Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (139-159).
- Orlando Nállim, Carlos (1997), *Encuentros con la literatura barojiana*, Univ. Nacional de Cuyo, Mendoza.

- Orringer, Nelson R. (2008), "El Nietzsche de Baroja: filósofo-poeta modernista", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 25 (137-150).
- Ortega y Gasset, José (1915), "Observaciones de un lector", *La lectura*, III, (349-379).
- Ortega y Gasset, José (1916), "Ideas sobre Pío Baroja", *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva (91-102).
- Ortega y Gasset, José (1964), *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, José (1987), *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia.
- Pérez Ferrero, Miguel (1941), *Pío Baroja en su rincón*, San Sebastián, Internacional.
- Pérez Ferrero, Miguel (1960), *Vida de Pío Baroja*, Barcelona, Destino.
- Pineda, Victoria (2005), "La edición de textos con redacciones múltiples: *La lucha por la vida* de Pío Baroja", *Bulletin Hispanique*, 107, 2, (485-518).
- Poggi, Giulia (2017), "La dama di Baroja", en Fiordaliso, Giovanna / Selvaggini, Luisa (eds.) (2017), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa, ETS (169-186).
- Rebollo Torio, Miguel (2005), *Estudios lingüísticos. La obra de P. Baroja*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- Regalado, Antonio / Lasaga, José (eds.) (2011), *Lecturas y diálogos en torno a P. Baroja*, Madrid, CSIC, Arbor.
- Rey Faraldos, Gloria (1984), "La balada de los buenos burgueses de Pío Baroja. (Textos olvidados en torno a una polémica)", *Anales de Literatura Española*, 3 (399-412).
- Rivas Hernández, Ascensión (1998a), "Elementos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja", *Ínsula*, 617 (mayo) (18-20).
- Rivas Hernández, Ascensión (1998b), *Pío Baroja, Aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres, Univ. De Extremadura.
- Rivas Hernández, Ascensión (2004), "Análisis de variantes en los primeros cuentos de Pío Baroja", en Senabre, Ricardo / Rivas Hernández, Ascensión / Gabaráin Iñaki (eds.), *El lenguaje de la literatura (Siglos XIX y XX)*, Salamanca, Almar (243-273).
- Rivas Hernández, Ascensión (2005), "Ficción y realidad en *Memorias de un hombre de acción*", *Mundaiz*, 69 (43-60).
- Rivas Hernández, Ascensión (2017), *Mujeres barojianas*, Colección Baroja & Yo, Pamplona, Ipso Ediciones.

- Rivera, Haydee (1972), *Pío Baroja y las novelas del mar*, New York, Nanya Book Company.
- Romero Ferrer, Alberto (2005), "Entre el teatro de repertorio y las vanguardias (las experiencias dramáticas de los Machado, Azorín y Baroja)", *Signa*, 14 (331-351).
- Rosales, Emilio (2012), *Baroja: la novela como laberinto*, Oxford, Peter Lang.
- Rubio de Urquía, Guadalupe (2006), *Baroja. Kilómetro cero. Cincuenta aniversario de Pío Baroja*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes.
- Salvador Plans, Antonio (1983), *Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Sánchez-Ostiz, Miguel (2000), *Derrotero de P. Baroja*, Irún, Alberdania.
- Saz Parkinson, Carlos Roberto (2012), *Positivamente negativo: Pío Baroja, el ensayista*, Newark Del., Juan de la Cuesta.
- Sender, Ramón (1953), "Baroja, el inefable hombre del saco", *El Diario de Nueva York*, 14 de junio (4^a-c).
- Serrano Asenjo, José Enrique (2001), "Ideas sobre la novela en los años veinte. Metanovelas y otros textos doctrinales", en Aubert, Paul (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, (129-141).
- Shaw, Donald L. (1957), "The concept of ataraxia in the later novels of Baroja", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIV (29-36).
- Sobejano, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica.
- Sobejano, Gonzalo (1972) "Componiendo *Camino de perfección*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267 (Julio-septiembre) (463-480).
- Sobejano, Gonzalo (1974), "Solaces del yo distinto (Estimación de Juventud, egolatría)", en Martínez Palacio, José (ed.), *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus (517-529).
- Sobejano, Gonzalo (1975), "Para la historia de la crítica literaria en forma de ficción: *La caverna del humorismo*", en Navarro, José María (ed.), *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider*, Hamburg, Helmut Buske Verlag (591-612).
- Ugalde, Louis M. (1969), "Destruir es crear: cruzada de Baroja", *Revista de Estudios Hispánicos*, III, 1, abril (1-11).
- Urrutia Salaverri, Luis (1967), "Baroja y el periodismo", *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nijmegen (Holanda), Instituto Español de la Universidad de Nimega (655-665).
- Urrutia Salaverri, Luis (1973), "Prólogo. El primer Baroja", en Baroja, Pío, *Hojas sueltas*, Madrid, Caro Raggio (11-35).

- Urrutia Salaverri, Luis (1996), *Los prólogos de Pío Baroja*, San Sebastián, Fundación KUTXA.
- Vaz de Soto, José María (2007) "Baroja, novelista de ideas", *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 35 (73-82).
- Villanueva, Darío (1990), "Introducción", en Baroja, Pío, *Las inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, Espasa-Calpe (11-38).
- Von Prellwitz, Norbert (2003), "Pintura y novela", en Martín, José Francisco (ed.), *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva (215-235).
- Yunduráin, Domingo (1969), "Teoría de la novela en Baroja", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 233 (355-389).
- Zamora Vicente, Alonso (1958), "Una novela de 1902", en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa-Calpe (28-45).

4. ALTRI STUDI

- A.A.V.V. (1958), *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- A.A.V.V. (1986), *Gracián y su época, Actas de la Primera Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Acevedo, Evaristo (1996), *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editorial Nacional.
- Armisen, Antonio (1986), "Admiración y maravillas en *El Criticón* (más una nota cervantina)", en *Gracián y su época, Actas de la Primera Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (201-242).
- Auerbach, Erich (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Avilés, Luis F. (1998), *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*, Caracas-Madrid, Editorial Fundamentos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1959), "Perspectivismo y sátira en *El Criticón*", en *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza (27-56).
- Berardinelli, Alfonso (2002), *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio Editori.
- Bertoni, Federico (2009), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Blasco, Javier (1986), "Algunas notas para el estudio de la presencia de Gracián en el 'héroe' modernista", en *Gracián y su época, Actas de la Primera Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (389-402).

- Calvo Carrilla, José Luis (1998), *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra.
- Cardwell, Richard / McGuirk, Bernard (eds.) (1993), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, United States of America, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Debenedetti, Giacomo (1959), *Saggi critici. Terza serie*, Milano, Mondadori.
- de Nora, Eugenio (1963), *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos.
- Deffis de Calvo, Emilia (1993), "El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse-Pamplona* (139-146).
- Egido, Aurora (1986), "El arte de la memoria y *El Criticón*", en *Gracián y su época, Actas de la Primera Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (25-66).
- Egido, Aurora (2009), *El Barroco de los modernos*, Valladolid, Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Espiegel Vallejo, Manuel A. / García-Ochoa, M.ª Luisa (1998), "En torno a las revistas de la generación del 98", *Historia y comunicación social*, 3 (41-63).
- Flores Arroyuelo, Francisco J. (2002), "Arte joven: 1901, una revista modernista", *Monteagudo*, 7 (23-30).
- Foucault, Michel (1971), *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, Michel (2006), *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio Edizioni.
- Foucault, Michel (2011), *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Edizioni.
- Fusillo, Massimo (1998), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia.
- García Blanco, Manuel (1958), "Baltasar Gracián y las letras españolas contemporáneas", en *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza (77-88).
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2010), "Itinerario de la novela modernista", *Revista de Literatura*, LXXV, 150 (julio-diciembre) (547-571).
- Girard, René (1961), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani.
- Guillén, Claudio (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- Gullón, Germán (2006), *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Inman Fox, Edward (1988), *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe.

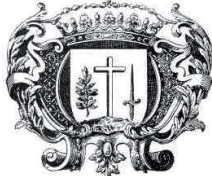
- Inman Fox, Edward (1992), *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia.
- Litvak, Lily (1973), “«Los tres» y Electra. La creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós”, *Anales Galdosianos*, VIII (89-93).
- Llera, José Antonio (2001), “Poéticas del humor: desde el Novecentismo hasta la época contemporánea”, *Revista de Literatura*, 63/126 (461-476).
- Londero, Renata (2000), “El primo Azorín e Montaigne: tra atarassia e scetticismo”, en Martín Morán, José Manuel / Mazzocchi, Giuseppe (eds.), *Las conversaciones de la vispera: el Noventayocho en la encrucijada voluntad/abulia*, Viareggio, Baroni (119-134).
- Longhurst, Carlos (1998), “El 98 y la novela: una perspectiva europea”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, vol. XXV (177-198).
- López Cruces, Antonio José (1993), “Introducción”, en *La risa en la literatura española. (Antología de textos)*, Alicante, Aguacalra, <http://cervantesvirtual.com> [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_1] (20/12/2017).
- Mainer, José-Carlos (1972), *Literatura y pequeña burguesía*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- Mainer, José-Carlos (1988), *La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Mainer, José-Carlos (1999), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- Mainer, José-Carlos (2006), *Años de vísperas: la vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Mainer, José-Carlos / Gracia Jordi (eds.) (1997), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Visor Libros.
- Martín Morán, José Manuel / Mazzocchi, Giuseppe (eds.) (2000), *Las conversaciones de la vispera: el Noventayocho en la encrucijada voluntad/abulia*, Viareggio, Baroni.
- Martínez Cachero, José María (1994), “Introducción”, en Martínez Cachero, José María (ed.), *Antología del cuento español. 1900-1939*, Madrid, Castalia (7-52).
- Maxwell, Richard (2002), *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi*, en Moretti, Franco (ed.), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi IV*, Torino, Einaudi, (237-262).
- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Meneghelli, Donata (1997), *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Menéndez Pidal, Marcelino (1900), “Etimologías españolas”, *Romania*, XXIX (334-379).

- Pavel, Thomas (1992), *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi.
- Pérez Galdós, Benito (1901), "En casa de Galdós", *Diario de Las Palmas* (5).
- Pittarello, Elide (1991), "R. Gómez de la Serna: *El rastro* o le novità del rigattiere", en Prestigiacomo, Carla / Ruta, Maria Caterina (eds.), *Dai modernismi alle avanguardie*, Palermo, Flaccovio editore (85-99).
- Pozuelo Yvancos, José María (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Purgar, Krešimir (2014), "Testualità dell'immagine e pittoricità del testo come problemi centrali della svolta visuale", en Cometa, Michele / Mariscalco, Danilo (eds.), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet (181-201).
- Rodríguez Moranta, Inmaculada (2013), "Lira y Lanzas: los caminos cruzados de *Helios* y *Alma española* (1903-1904)", en Soriano-Mollá, Dolores Thion / Beltrán Almería, Luis / Hibbs-Lissorgues, Solange / Sotelo Vázquez, Marisa (eds.), *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (201-211).
- Salinari, Carlo (1993), *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli.
- Senabre, Ricardo (1979), *Gracián y El Crítico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Soria Olmedo, Andrés (1988), *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo.
- Stara, Arrigo (2004), *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier.
- Stara, Arrigo (2010), "Una imperfezione perfetta. Il racconto italiano nell'età della Short Story", en Zatti, Sergio / Stara, Arrigo, *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della Short Story*, Moderna. *Semestrare di teoria e critica della letteratura*, XII, 2 (25-44).
- Tanganelli, Paolo (2003), *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa, ETS.
- Tanganelli, Paolo (2018), "Il nuovo romanzo di Unamuno e le categorie storiografiche del primo Novecento", *Artifara*, 18 (231-245).
- Urrutia, Jorge (2002): *La pasión del desánimo: la renovación narrativa de 1902*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vattimo, Gianni (2011), *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.

CORRECCIÓN DE PRUEBA

Este libro
se acabó de imprimir
el día
12 de octubre de 2019,
Día de la Hispanidad.

En los talleres gráficos de
Tórculo Artes Gráficas, S.A.,
Santiago de Compostela, Galicia.
España



*Debe lucharse con todo el razonamiento contra quien,
suprimiendo la ciencia, el pensamiento y el intelecto,
pretende afirmar algo, sea como fuere.*

Platón
· (Sofista, 249c) ·

CORRECCIÓN DE PRUEBA