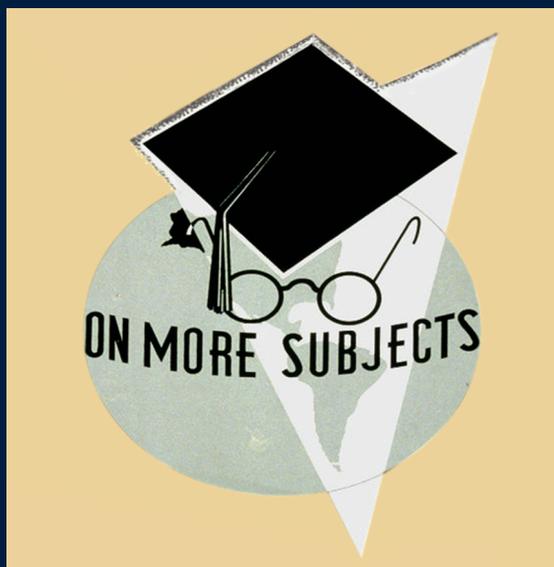


Paesaggi culturali  
Scritti in onore di Giovanni Puglisi



Sellerio editore Palermo

Paesaggi culturali  
Scritti in onore di Giovanni Puglisi

A cura di  
Salvatore Silvano Nigro e Paolo Proietti

Sellerio editore

2018 © *Sellerio editore via Enzo ed Elwira Sellerio 50 Palermo*  
*e-mail: info@sellerio.it*  
*www.sellerio.it*

Questo volume è stato stampato su carta Grifo vergata prodotta dalle Cartiere di Fabriano con materie prime provenienti da gestione forestale sostenibile.

Paesaggi culturali : scritti in onore di Giovanni Puglisi / a cura di Salvatore Silvano Nigro e Paolo Proietti. – Palermo : Sellerio, 2018.  
(La diagonale ; 138)

EAN 978-88-389-3781-1

1. Cultura – Scritti in onore.

I. Puglisi, Giovanni <1945- ; Caltanissetta>. II. Nigro, Salvatore Silvano <1946>

III. Proietti, Paolo

306.092 CDD-23

SBN Pal0304575

CIP – *Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace»*

## Indice

Nota dell'editore	11
Premessa	13
Paesaggi culturali	
1. Ritratti, incontri, occasioni	
Emilio Isgrò. Nel nome di Socrate	19
Massimo Bray. Il pensiero simbolico	25
Elio Franzini. Pensare la crisi	34
Francesca Bocchi. Storia e informatica: un fertile partenariato	51
Josiane Tourres. La mediazione linguistica in Italia	70
Salvatore Carrubba. A proposito di una memorabile prolusione	78
Salvatore Butera. Accanto a Gianni, a Palermo	81
Andrea Ceccherini. Vale la pena incontrarlo	86
2. UNESCO	
Aurelio Angelini. Paesaggio, beni comuni e patrimonio UNESCO	93
Lucio Alberto Savoia. Tra retorica e realismo: il concetto irlandese di neutralità	112
3. Arte e tecnica	
Vincenzo Trione. Reinventare la pittura: l'arte nell'età postmediale	121
Antonino Buttitta. Mano e immagine. Arte e tecnica	143

Laura Gilli. Il legame tra dettaglio ornamentale, natura e decadenza nella relazione tra Ruskin e i Preraffaelliti	166
Renato Boccali. Sui sentieri della Sainte-Victoire. Il ripensamento della fenomenologia a partire da Cézanne	177
4. Filosofia tra scienza, letteratura e finanza	
Piero Di Giovanni. Le seduzioni della filosofia	193
Mauro Ceruti. La scienza e la narrazione del tempo	209
Vicente González Martín. Santa Teresa in Miguel de Unamuno: la mediazione italiana	225
Franco Gallo. La giustizia distributiva e l'etica fiscale	243
Paolo Del Debbio. Note sull'etica economica di Ezio Vanoni	255
5. Classicità	
Louis Godart. Eschilo e le migrazioni	289
Maria Bettetini. L'uomo e il mare	293
6. Teoria della letteratura e comparatismo ermeneutico	
Enza Biagini. «Reincanto della teoria»	303
Giovanna Zaganelli. Il punto di vista, le teorie dello sguardo e le logiche spaziali: le macchine visive dei testi artistico-letterari nell'esperienza scientifica di Tartu-Mosca	320
Carlo A. Augieri. La critica come azione ermeneutica di verità "in dialogo": sull'Umanesimo non identitario di Edward Said	336
Andrea Chiurato. Mutazioni del racconto mitico nel secondo Novecento	360
7. Letterature	
Marco Santagata. Seduzione in chiesa	375
Salvatore Silvano Nigro. Una spia tra le righe	383
Raffaella Bertazzoli. Il paesaggio lacustre: un'idea d' <i>Italienbild</i>	391

Fabio Vittorini. Il tribunale di sangue e la voce di Dio. <i>Don Carlos</i> di Giuseppe Verdi	407
Lucia Rodler. Un medico siciliano lettore di Shakespeare	427
Roberto Deidier. Coordinate dello sguardo. Sondaggi tra Pascoli e Rilke	442
Stefano Calabrese. Svevo, Schnitzler e il finzionalismo	456
Patrizia Landi. Il rovesciamento dell'etica classica. <i>La vendetta del cane</i> di Luigi Pirandello	473
Daniel-Henri Pageaux. Valencia, Madrid, París (1941-1945). Sulla trilogia urbana di Azorín	485
Silvia Zangrandi. «Una maglia rotta nella rete». Il metamorfismo in alcuni racconti del Novecento	499
Francesco Laurenti. I <i>40 sonetti di Shakespeare</i> ungarettiani come fonte d'ispirazione "in proprio" e momento d'incontro tra canoni e pratiche traduttorie	511
Ernestina Pellegrini. «Letteratura come trasloco». Sondaggi nell'opera di Claudio Magris	525
Paolo Proietti. La grande tavola del mondo: da <i>La Seiche</i> a <i>La Scène</i> di Maryline Desbiolles	549
Gianluca Sorrentino. <i>Un'esperienza personale</i> : chiavi di lettura critica dell'opera di Kenzaburō Ōe	569
8. Società Siciliana per la Storia Patria e Palazzo Branciforte	
Salvatore Savoia. Voi che gettaste la dolce vita. A 100 anni dalla Grande Guerra	583
Angelo Miglietta. Giovanni Puglisi nel mondo delle Fondazioni bancarie: la sua presidenza alla Fondazione Sicilia	595
Appendice	
Ada Neiger. Le storie dipinte. Un'incurSIONE nei territori del <i>graphic novel</i>	603
Stefano Tani. Racconto illustrato	617
Elenco degli autori	627

Daniel-Henri Pageaux  
Valencia, Madrid, París (1941-1945).  
Sulla trilogia urbana di Azorín

E la storia dell'uomo, delle sue abitudini, della sua sensibilità, delle sue passioni, è, insomma, la storia delle sue culture, che rende, nel tempo e oltre del tempo, non solo interessanti, ma addirittura comprensibili le immagini dei suoi luoghi naturali e sociali, delle sue "città".

GIOVANNI PUGLISI, *Le città di carta*

Evocare Azorín, grande nome della letteratura spagnola del XX secolo, significa farlo uscire dal "Purgatorio delle lettere" in cui era stato relegato, qualche tempo dopo la sua scomparsa nel 1967. Senza entrare nei particolari di una lunga vita, di una carriera forse troppo lunga (era nato nel 1873...), ma per fornire da subito alcuni elementi che permetteranno di capire più facilmente cosa rappresenti la sua "trilogia urbana" (la definizione è mia), è utile ricordare che gli è stata fatta pagare a caro prezzo l'"adesione" (le virgolette sono d'obbligo) al nuovo regime. Per cercare di rimuovere almeno in parte il "caso Azorín", solleverò la questione dello stile, che può apparire desueto, se non datato. O ancora quella di un'opera immensa (più di cinquemila articoli...) che lascia sopravvivere, a parere di molti, solo alcune raccolte di novelle, di «*cuentos*», pochi romanzi ma che hanno, deliberatamente, messo in dubbio tutti i codici romanzeschi del secolo e del secolo precedente, cosa che per un un po' gli è stata riconosciuta.

Nel 1998, quando il mondo delle lettere celebrava a denti stretti il centenario della (troppo) famosa «Generazione del '98», di cui fu ideatore e che fu un po' troppo plateal-

mente recuperata dal nuovo regime (il che spiega in parte quanto detto...), il silenzio sul suo nome è stato interrotto solo dalla riedizione di un'opera, *Valencia, Madrid*, che riprendeva i due volumi redatti nei primi mesi del 1940, per riproporli in edizione tascabile (Alfaguara/Bolsillo, 1998) accompagnati da un'interessante prefazione, ricca di spunti, di Miguel García-Posada (sarà questa la mia edizione di riferimento). Mancava solo la terza tavola del tritico, intitolata *París*, pubblicata nel 1945 e riedita nel 1966, a cura della «Biblioteca nueva», che continua a pubblicare le riedizioni delle opere del maestro. Con un pizzico di malizia, e forse con una certa ironia o modestia, Azorín si era premurato di inserire una brevissima prefazione, datata 8 ottobre 1966: poche parole che richiamavano a una sorta di bilancio della carriera di scrittore, ricordavano l'«esperienza» parigina – tre anni di esilio volontario – accompagnate da un proverbio del XVI secolo, «*No digas oliva hasta verme cogida*», che si può adattare (non tradurre) invocando la famosa pelle dell'orso che è meglio non vendere prima di avere ucciso l'animale.

È l'uomo, il vecchissimo uomo, colmo (forse un po' troppo) di onori, a scrivere queste poche righe vent'anni dopo... Dopo anni che sono stati per la Spagna dolorosi, e per Azorín quelli di una seconda o di una terza carriera, ecco lo scenario che bisogna avere in mente quando ci si avvicina a quella che ho chiamato la sua “trilogia urbana”.

\* \* \*

Il 23 agosto 1939, José Martínez Ruiz, Azorín, rientra con la moglie in Spagna. Nelle sue *Memorias inmemoriales* (1947) precisa che hanno valicato il confine, a Irún, «con profonda emozione». La formula è come sempre sobria, per niente banale. L'uomo da molti mesi soffre di nostalgia. Alcuni faticeranno a comprendere il suo male, a riconoscerlo anche oggi, così come la decisione che provoca. Breve ritorno al-

l'indietro e ricordo sommario degli eventi che precipitano nella primavera del 1939: l'entrata delle truppe nazionaliste a Madrid il 28 marzo, il 30 a Valencia, il 31 ad Almeria e a Murcia. E il 1° aprile il governo di Burgos (riconosciuto a febbraio e a marzo dalla Francia e dall'Inghilterra) proclama la «fine della guerra». Nel mese di marzo, Azorín prende contatti con il giornale «ABC», conservatore e monarchico, allora ritiratosi a Siviglia. Il 21 gennaio aveva già indirizzato al Generalissimo una lettera in cui esponeva l'idea di un'«assemblea», di una «conferenza consultativa» a Parigi «quando sarebbe arrivato il momento», per deliberare sul possibile «reintegro in patria degli intellettuali assenti». Non v'è traccia di risposta, ma Azorín ottiene un salvacondotto (n. 5172) che gli consente di tornare a casa.

Aveva lasciato il paese nell'ottobre del 1936, senza alcuna ragione dichiaratamente espressa. L'esilio volontario, all'epoca, non doveva essere spiegato. Si confondeva con quello di altri amici dello scrittore che avevano preso la strada di Parigi: il pittore Zuloaga, il filosofo Ramón Menéndez Pidal, il dottor Gregorio Marañón, il romanziere Pío Baroja, l'amico di sempre, il filosofo Ortega y Gasset... Ritroveremo questi personaggi, insieme ad altri dettagli, nel volume *París*, quando la coppia si trasferirà a Parigi.

Irreducibile individualista, simpatizzante anarchico in gioventù, poi conservatore, favorevole alla nascita della Repubblica, Azorín vivrà a Parigi della propria penna, come ha sempre fatto, inviando regolarmente a Buenos Aires, per il quotidiano «La Prensa», cronache, novelle, «*cuentos*». I suoi scritti sono raccolti nell'aprile del 1939 con il titolo *Españoles en París*. La collaborazione con il giornale argentino continuerà per anni e i contrasti degli anni parigini forniranno materia ad altre due opere: *Pensando en España* (1941) e *Sintiendo a España* (1942). Azorín ha bisogno della «Prensa», anche perché dal suo ritorno a Madrid è considerato un transfuga. Gli è vietato scrivere sui giornali. Occorrerà l'intervento speciale di Serrano Suñer, cognato del Generalissimo, perché egli ri-

trovi il suo «ABC», il 18 novembre 1941. I due volumi *Valencia* e *Madrid* sono stati quindi scritti in un clima che si può definire pesante per lo scrittore.

Così non sorprende riscontrare, nei modi in cui l'«io» si mette in scena, alcuni accenti melanconici se non amari, particolarmente sensibili all'inizio di *Madrid*, che così traduco:

Non ho bisogno di niente. Grazie a tutti, Signori. Sono stato uno scrittore celebre e non lo sono più. Non sono né scrittore, né celebre. Nessuno mi conosce [...]. Non ricevo lettere e nessuno verrà a trovarmi. Il tempo è passato. Non volevo pensare e mi metto a pensare. Scrivo questa cosa per me stesso [...]. Il presente di cinquant'anni fa non si è mutato in passato. Niente è svanito nel tempo [...].

Quanto all'inizio di *Valencia*, Azorín sfrutta il *topos* del viaggiatore che torna in un campo di rovine e, ispirandosi a una celebre poesia di Rodrigo Caro (1573-1647), *Canción a las ruinas de Itálica* (ovvero Siviglia), inventa, in una sorta di compianto calmo e sobrio, una meditazione sul passato: «Vi fu»... è il titolo del primo capitolo. Fa pensare all'*Urbs antiqua fuit* di Virgilio, cui farà eco, in *Madrid*, «Eternità», che bisogna anche leggere come un'antifrase. Come Roma non è più a Roma, Valencia non esiste più. La poesia del ricordo la farà rinascere e un doppio dello scrittore finirà per trovare, negli ultimi capitoli, la campagna fertile della «huerta». Nel flusso dei ricordi, bisogna procedere a una cernita: «Eliminazione» è il titolo del secondo capitolo di *Valencia*. La formula si ispira al pittore Cézanne, di cui Azorín ha visto a Parigi nel 1939, e tiene a precisarlo, un'esposizione e un montaggio geniale: due serie di fotografie, una che mostra i luoghi reali, l'altra i quadri. Questa disposizione consentiva al visitatore di essere sensibile «al potere di eliminazione» del pittore, estensibile alla creazione in genere. Azorín, dunque, selezionerà, sceglierà, in nome di un semplice principio che non vale solo per il primo volume ma per l'intera trilogia: «L'essenziale in arte è la selezione».

È chiaro che ogni volume possiede un carattere, una propria tonalità. Tuttavia, mi preme rilevare che l'insieme obbedisce a un principio poetico adottato quasi subito da Azorín e che più volte ne ha decretato il successo: il capitolo trasformato in poema in prosa, il capitolo breve simile a un articolo di giornale o rivista. La grande invenzione di Azorín è il frammento, lo usa e ne abusa: 74 capitoli per *Valencia*, 51 per *Madrid*, 55 per *París*... Mai più di due o tre pagine, spesso anche meno. Al che si aggiunge un altro principio, più sottile, più scaltro: il cambio di tono nella successione dei capitoli. Infine, un terzo principio, che non è nuovo, ma che in quel che resta dei suoi libri di memorie, acquista tutta la sua ampiezza: la ripresa differita dello stesso argomento, un gioco di echi facilmente costruito in funzione delle pagine, ma anche una scrittura del ritardo, un'estetica del rinvio, una specie di *suspense* diluita di pagina in pagina, quasi a dimostrare che se l'uomo ha dovuto obbedire a Kronos, lo scrittore, invece, è padrone del Tempo, almeno nelle due dimensioni essenziali della scrittura: il passato e il presente.

L'autore si presenta come il testimone di un tempo passato, in gran parte scomparso, soprattutto nei primi due volumi. Il lettore può scoprire ritratti, figure, talora bozzetti e istantanee, talora disegni più accurati, ma non troverà traccia della Storia che si sta facendo, l'irruzione di questo o di quell'avvenimento. Nel mondo di Azorín non c'è frattura. Se non si conforma all'idea di un'«intra-storia», di una storia della lunga durata cara a Unamuno, Azorín eccelle invece nel restituire momenti, luoghi particolari della vita degli uomini, di una comunità che si chiama città. Sin dal primo scritto, *El alma española* (1900), è il cronista del passato, della vita nei suoi aspetti più immediati, più concreti. Ha scelto tre città che rappresentano tre momenti, tre tappe della propria vita di scrittore: gli anni di formazione, gli anni di maturità (e di gloria), gli anni delle prove e dell'esilio. Ogni città è, al contempo, un universo a sé, che bisogna far rivivere o restituire, e il lembo di una vita, di una carriera, non esemplare ma originale, in cui lo scrittore, avvalendosi solo della propria penna (e si pensi all'ultima pagina del modello am-

mirato, ineguagliabile del *Don Chisciotte*) ha mostrato, a suo modo, come l'uomo possa «poeticamente abitare su questa terra».

\* \* \*

La trilogia di Azorín è una straordinaria galleria di uomini illustri, di chi ha conosciuto la notorietà ed è caduto nell'oblio, a immagine dell'uomo che in poche righe ne traccia le vite. In *Valencia*, venti capitoli su settantaquattro sono dedicati agli strani *virii illustres* e altrettanti in *Madrid*. In *París*, la tecnica cambia: sono spesso le fantasticherie del passeggiatore nella capitale, del pedone solitario che accorda un posto solo ai compatrioti che hanno, come lui, scelto l'esilio.

In *Valencia*, Azorín rende omaggio ad alcuni professori dell'Università. Uno di loro insegna Storia e la racconta a occhi chiusi, perso nel proprio sogno; occorre ricordargli l'orario da rispettare: allora «lui scende dalla cattedra e si allontana verso il tempo lontano, verso le profondità inesplorate del tempo, salutandolo da una parte e dall'altra, senza vedere nessuno» (cap. XX). Ci sono giornalisti, direttori dei giornali locali: Teodoro Llorente, letterato, traduttore, passacarte, che rifiuterà d'altronde un articolo al giovane Martínez Ruiz (cap. XVII); Francisco Peris Mencheta, esperto nell'arte di trattare la notizia, che deve essere «breve, chiara ed esatta» (cap. XIX); Francisco Castel, don Paco (cap. L), il direttore del «Mercantil Valenciano», dove il giovane Martínez Ruiz ha mosso i primi passi. Ricordare il mondo del giornalismo significa non solo scrivere alcune pagine su una formazione letteraria, a scuola di uomini appassionati del proprio mestiere, esigenti con se stessi e con chi li circonda, ma anche introdurre il lettore in un mondo trascorso, quello di «fine secolo».

Compaiono altre glorie «locali», a volte pittoresche, come don Pepito Villalonga (cap. XXXVII) che tutti salutano e rispettano ma di cui non si sa quasi niente. Immagine sfuggente, colta nel momento in cui scende la «*costanilla*» di San Francisco, egli è l'esempio di quelle vite oscure, «opache», parola cara ad

Azorín in altri testi, che simboleggiano una sorta di *aurea mediocritas* che affascina lo scrittore. O il Dottor Mas (capitolo XLIII), umile e devoto, che prestando qualche libro al giovane Martínez Ruiz ha partecipato alla sua formazione intellettuale. Più pittoresco ancora, poiché incarna un po' lo spirito valenziano, il drammaturgo Eduardo Escalante che ha coltivato il teatro di costume, *costumbrista*, è paragonato agli umoristi francesi Courteline o Tristan Bernard (cap. XXX). Quanto ad altri, la loro vita pone l'eterno problema della gloria, o semplicemente della notorietà, di una certa fama che si misura sulle tracce lasciate nelle memorie, come Monescillo, titolo del capitolo LI. Chi è? È stato cardinale arcivescovo di Valencia, deputato alle Cortes del 1869, oratore che ha vissuto il suo momento di gloria. Lo vediamo vecchio e quasi privo di forze, camminare nella navata della cattedrale, accompagnato da due prelati...

Ma è ovvio che il grande nome noto al lettore è quello del romanziere di successo Vicente Blasco Ibáñez, l'inventore del pae-saggio valenziano (cap. XXXV), di cui Azorín ha saputo riconoscere i meriti in scritti anteriori, anche se la sua scrittura è agli antipodi della propria. Ne compaiono altri: il pittore Joaquín Sorolla, maestro della luce e del «bianco» abbagliante (cap. XLII), o lo scultore Mariano Benlliure (cap. LXVI). Non solo sono celebri quando Azorín scrive, ma hanno saputo captare un po' l'anima di quel *Levante* che è anche la provincia natia dello scrittore e di cui ha più volte parlato, soprattutto in un libro dal titolo sorprendente, *Superrealismo* (Biblioteca nueva, 1929), che però ha ricevuto tiepida accoglienza. Così quando Angel Cruz Rueda, critico e fedele amico, editerà le sue opere «complete» nel 1948, il titolo sarà cambiato e si chiamerà, in modo più semplice e diretto, *El Libro de Levante*.

Azorín fa rivivere (altro procedimento che gli è valso qualche successo) le glorie passate: San Vincent Ferrer, attualizzato fino all'anacronismo per meglio sorprendere il lettore (cap. XXXII), ma che incarna, per lui, un certo spirito «europeo»; il dottor Andrés Piquer, l'uomo dei Lumi (cap. LXI), epoca di apertura intellettuale evocata anche attraverso l'erudito

Mayans y Siscar (cap. VIII), autore della prima biografia di Cervantes. E ovviamente Juan Luis Vives, il grande umanista che ha una statua nel cortile dell'Università e ha trascorso lunghi anni fuori dalla Spagna. Nel riesumare «questi stranieri per la nostra patria», Azorín parla e perora per se stesso (cap. XI).

In *Madrid*, sfilano le notorietà, le glorie «nazionali», ma quando il nuovo regime s'installa, la parola diventa una trappola. Azorín non esiterà a cominciare da Sagasta, dal raro nome di battesimo Pràxedes (cap. V), figura di spicco del partito «liberal»; prosegue con Emilio Castelar, capofila del partito repubblicano, uomo coltissimo e grande oratore. La sua retorica suscita in Azorín alcune riserve, ma non così le opinioni politiche, tanto che l'uomo avrà diritto a un ritratto in due tempi (cap. XXI e XXXVI) – insieme al frammento di un articolo, un elogio dopo la morte, nel 1899 – in cui ne esalta l'abnegazione e l'amore per la patria.

Azorín affronta il mondo delle lettere con il catalano Juan Margall che ha saputo riconoscere i meriti del suo primo scritto, *El alma española* (cap. VII); Unamuno che gli invia poesie e ha conosciuto l'esilio per sei anni; Valle Inclán, morto povero perché ha voluto essere solo uno scrittore, ma si è recato a Buenos Aires per parlare di Benavente, di Unamuno e di Azorín ed è riuscito a suscitare entusiasmo per questi nomi (cap. X). È in funzione dei gusti e delle opinioni estetiche della «Generazione del '98», ossia del romanziere Pio Baroja, del letterato Ramiro de Maeztu e di se stesso, che si succedono ritratti e giudizi: il poeta nicaraguense Rubén Darío, maestro della scuola modernista appare assai lontano, anche se incontrato in Spagna, forse perché bisogna saper scegliere tra «*Modernismo*» e «*Noventayocho*» (cap. XI); il critico Clarín (pseudonimo di Leopoldo Alas) che ha incoraggiato i suoi debutti (cap. XVI); il poeta Núñez de Arce, troppo eloquente e declamatorio (cap. XXXVII); il grande erudito Menéndez Pelayo, che ha ignorato la «Generazione», immerso in libri che continua a leggere mentre mangia (cap. XXXVIII).

Ci sono anche i «maestri» (cap. XXXI), in particolare, il grande romanziere e drammaturgo Benito Pérez Galdós che ha di-

ritto a poche righe piuttosto discrete, il romanziere Juan Valera che si è mostrato favorevole alla giovane generazione, così come la romanziera Emilia Pardo Bazán (cap. XLVIII). Quasi fosse in cerca di garanzie classiche, Azorín dedica un capitolo, dal titolo «I primitivi» (XLV), al primo poeta di lingua spagnola, Gonzalo de Berceo, su cui ritornerà sovente. È un'infatuazione personale, non condivisa dai compagni, ad esempio dal fedele amico, il romanziere Pío Baroja ricordato a lungo (capp. XXVII e XXVIII). Lo ritroveremo in esilio a Parigi, in compagnia del pittore Zuloaga e di altri «compatrioti» che compaiono nel penultimo capitolo di *París*. I loro nomi sono già stati citati in precedenza, in particolare il filologo e medievalista Ramón Menéndez Pidal e il filosofo Ortega y Gasset. Nella terza parte del trittico, sono solo sagome associate a qualche nome di *hotel* o informazioni sul loro domicilio parigino.

La scomparsa quasi totale di figure storiche in *París* corrisponde alla solitudine in cui hanno vissuto Azorín e sua moglie per tre anni. Anche perché forse è meglio non impegnarsi più di tanto in ritratti troppo contemporanei, attuali. In *Valencia*, i nomi citati partecipano a quella sorta di resurrezione discreta del passato a cui lo scrittore si abbandona e che lo porta a difendere e illustrare alcuni aspetti della vita intellettuale di una metropoli di provincia. In *Madrid*, tutto è orientato in funzione dell'invenzione personale della «Generazione '98». La capitale è solo un pretesto, uno spazio che il giovane Azorín, appena arrivato da Valencia, deve assolutamente conquistare.

\* \* \*

È bene ricordare che Azorín aveva già dedicato a Madrid un opuscolo dal titolo suggestivo, *Madrid, guía sentimental* (1918), ovvero guida sentimentale, in cui evoca la capitale in un'allegria sequenza di capitoletti, vere e proprie fotografie che invitano il lettore a trasformarsi in spettatore o in passante lungo la grande arteria della calle di Alcalá, o nel parco del Retiro, a passeggiare verso la Puerta del Sol, a entrare nelle vec-

chie librerie, passatempo preferito dall'autore, o ancora nel Rastro, il pittoresco "mercato delle pulci" madrileno. Anche in *Madrid* la capitale ha diritto ad alcuni capitoli all'inizio del libro, utilizzati per ricordare, come nella parte iniziale di *Valencia*, i primi passi di Azorín nella repubblica delle lettere e la volontà di affermarsi nel campo letterario spagnolo.

In *Valencia*, una mezza dozzina di capitoli è sufficiente per stabilire lo scenario e ricondurre il lettore in un mondo che appare lontano e irrealistico: non le pensioncine familiari (*casas de huéspedes*) rimaste le stesse anche a metà secolo (cap. III), ma l'atmosfera del gran «Café de España», dove si può ascoltare al pianoforte l'*ouverture* del *Tannhäuser* di Wagner, o il «Fum Club» dove i soldi guadagnati servono solo per trasferirsi in altre... case (cap. VII), uno dei rari e brevi momenti in cui si coglie, in un'allusione quanto mai laconica, un altro Azorín. Su un registro diverso, il mondo femminile è evocato in quattro capitoli (dal XII al XV), a partire da una citazione falsamente fortuita di una *comedia* di Lope de Vega, *La Viuda valenciana* (*La Vedova valenziana*). Non senza una certa malizia, Azorín ritornerà sul mondo della moda, della civetteria, di un certo «marivaudage», in un abbozzo di romanzo (cap., dal LIV al LVI), la cui eroina è una certa Elena Viu. Originalità sorprendente, che merita di essere menzionata: come se il viaggiatore che contemplava le rovine di Valencia o di Palmira, intravisto all'inizio, si fosse trasformato in cronista galante di una «belle époque», che a molti poteva sembrare trascorsa.

Niente di simile in *Madrid*, salvo la volontà di presentare, in parallelo, il mondo delle pensioni familiari e quello degli uffici di redazione che il giovane Azorín prende d'assedio (capp. II-III). La sorpresa arriverà alla lettura del capitolo VI dedicato alle fabbriche di botti, «*Las botérias*», in cui lo scrittore dichiara di voler «captare una particella dello spirito spagnolo», formula che ha già utilizzato nella prefazione alla raccolta *Castilla* (1913), forse una delle migliori, e che ci riporta all'anno stesso della nascita e dell'invenzione della «Generazione '98». Grazie alle *botérias* eminentemente nazionali, Azorín gioca con il tem-

po e i contesti letterari, risponde anche a Ortega y Gasset, che aveva dato sulla sua prosa un giudizio un po' vago. In altri termini, Azorín gioca... a fare l'Azorín. Prepara il terreno per una lunga e capricciosa successione di capitoli in cui, con rara diligenza, intende far rivivere lo spirito che animava la *sua* generazione: il gusto per i paesaggi (cap. XIII), la passione per la storia (cap. XIX), l'apertura all'Europa (cap. XXV), l'amore per la patria (cap. XXIX), la scoperta del «Nord», del paese basco o della Galizia (capp. XL e XLIX), di Toledo, la città di El Greco e dei conventi (cap. XLIV)...

Che spazio rimane alla città di Madrid? Si tratta ancora di alcune stampe, litografie, che faranno scoprire o riscoprire i cimiteri (cap. XII), forse perché Azorín è stato un pellegrino assiduo dei cimiteri parigini (*París*, cap. XXVIII), i «mercati», per l'attenzione rivolta agli infimi dettagli della vita quotidiana (*Madrid*, cap. XV, e *París* capp. XXII e LIII), senza tener conto del pittoresco Rastro, il mercato delle pulci (cap. LII). E ancora il Museo del Prado (cap. XIV) che paragonerà al Louvre: museo «maschio» lo spagnolo e «femmina» il francese. È bene ricordare che Azorín aveva contemplato più volte la Venere di Milo, anche se i quadri di Rembrandt attiravano la sua attenzione (*París*, cap. VI). Madrid conserva nel proprio clima (*Madrid*, cap. XXII) un'aria «vivace, morbida e leggera», la sua acqua non ha nulla a che vedere con l'acqua «grassa e untuosa» di Parigi. Azorín ne parla da intenditore, «idrofilo appassionato», che ama l'acqua Vittel, sempre storpiata in Wittel... Nulla sfugge all'attenzione dello scrittore. Riesce a ritrovare la propria propensione per la storia, di storico della vita materiale, come oggi si direbbe, con lunghi tocchi disseminati casualmente quando passeggia per Toledo o sceglie di parlare di un oggetto simbolo... il cilindro, «*el sombrero de copa*» (cap. XLI). Storico di certo, poiché la «sua» generazione nutre una passione per la storia, ma comunque cronista attento e pittore della vita quotidiana.

Arrivando a Parigi nel 1936, Azorín ritrova una città che aveva già visitato a due riprese, in situazioni ufficiali e semi-ufficiali come corrispondente di guerra. Dall'esperienza aveva

tratto lo scritto *París bombardeado* (1918). Le condizioni di vita e di soggiorno, dal 1936 al 1939, sono completamente diverse. Quando lo scrittore non scrive per assicurarsi la sussistenza, deambula da solo nella capitale, visita musei e monumenti, assedia i venditori di libri usati. Il suo *París* conserva un po' della semplicità di vita, di una sorta di *bohème* che non è stata, a quanto si crede, né precaria né disordinata. Un ritmo di vita regolare, una saggia economia, su cui veglia, da perfetta moglie, Julia.

Azorín apprezza tutto quel che non trova nel proprio paese: i giardinetti pubblici, «*las glorietas*» (cap. IV), le piccole chiese come Saint Julien le Pauvre (cap. VIII). Ama il pittoresco di certe vie, come la rue Champollion (cap. XI) o la rue Visconti (cap. XXXVIII). È sensibile ai contrasti tra il quartiere dell'Arco di Trionfo, dove la coppia ha trovato un mezzanino (cap. XIII), e altri angoli di Parigi in cui ritorna di continuo: i lungosenna (cap. XLII), la Sorbona (cap. V), la rue Racine (cap. XII), il Pont-Neuf (cap. XX), la rue de Richelieu (cap. XXVI), i centri commerciali (cap. XXVII), la rue de Rivoli (cap. XXXV). Anche in questo caso diventa cronista, quando parla del metrò (cap. IX), della vita teatrale (cap. XXI), delle stazioni (cap. XXXIV), delle vecchie signore che discutono su una panchina (cap. XXXVI).

A quanti potrebbero (e hanno potuto) accusarlo di leziosità, risponde con l'effetto dell'imprevisto, della sorpresa, del cambio di tono, della curiosità costantemente all'erta. Senza nulla sacrificare allo spettacolo della strada, non dimentica mai le trovate bibliografiche, le ricerche lessicografiche, le osservazioni su questo o quel termine, le traduzioni possibili o delicate dal francese allo spagnolo.

\* \* \*

Con la trilogia, Azorín si riallaccia con il passato e nello stesso tempo lo esorcizza. Riconosciamo che non è molto loquace quando si tratta di evocare i primi scritti d'ispirazione anar-

chica, o alcuni articoli in cui riesce a essere di parte, se non ingiusto, e quelli che gli sono stati rifiutati. È in fin dei conti abbastanza modesto quando passa sotto silenzio alcuni momenti di gloria madrilenà, quando sembrava dominare, in modo distante e bonario, il piccolo mondo letterario di allora. In *Valencia*, ritrova negli ultimi capitoli il tocco dell'artista che capta un effetto di luce, una sfumatura, un odore. Riesce a restituire al suo pubblico alcune pagine descrittive, nature morte in cui una parola rara imprime al paragrafo un improvviso lampo di vita.

*Valencia...* Dietro il titolo, è il paesaggio del Levante, del Levante natò ad essere evocato. In *Madrid*, è l'eterno viaggiatore che va su e giù per la Castilla, dopo il successo ottenuto con gli articoli riuniti nel volume *La ruta de don Quijote*, in occasione del terzo centenario della pubblicazione della prima parte del capolavoro di Cervantes. In *París*, il pedone impenitente, il francofilo accanito calpesta un suolo colmo di storia, di cui intende restituire tutta la ricchezza e la «grandeur».

Azorín si mostra appoggiato al parapetto del Turia, il fiume che attraversa Valencia, meditando sulla storia, come farà più tardi sulle rive della Senna, contemplando non tanto l'acqua che scorre quanto il corso inesorabile delle cose (*Valencia*, cap. XXVII). La scrittura serve a raccontare questa fuga del tempo, e nel tempo di una frase, di una parola, a dominarla.

(Traduzione di Marisa Ferrarini)

### Riferimenti bibliografici

Oltre ai due libri di Azorín citati nell'articolo (*Valencia, Madrid, Madrid*, Alfaguara/Bolsillo, 1998, e *París, Madrid*, Biblioteca Nueva, 1966), rinvio ai miei saggi: *Azorín et Montaigne*, in *Le métissage culturel en Espagne*, eds. J. Aymes et S. Salaün, Paris, Presses Sorbonne

Nouvelle, 2001; 1939: *Azorín rentre à Madrid. Autour des Espagnoles en Paris*, in *1939 dans les lettres et les arts. Essais offerts à Yves Chevreil*, éd. D. Chauvin et P. Brunel, Paris, Écriture/Puf, 2001; *Azorín con bandera de Francia*, in *La historia de Francia en la literatura española*, coords. M. Boixareu y R. Lefere, Madrid, Castalia, 2009; *Azorín entre Levant et Castille ou les chemins de l'écriture*, in *L'esprit des lieux*, éd. G. Peylet et M. Prat, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Eidôlon), 2012; *Azorín ante los clásicos y modernos franceses*, in *Azorín, los clásicos redivivos y los universales renovados. VIII Coloquio Internacional* (Pau, 1-3 de diciembre 2011), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2012.