

# L'IMMAGINE DELL'ARTISTA NEL MONDO MODERNO

A cura di Edoardo Zuccato



marcos y marcos

*In copertina,  
Self-Portrait (ca. 1941)  
di Samuel Joseph Brown, Jr,  
acquerello, carboncino e grafite su carta, 51,4 x 39,1 cm,  
(Archivio The Metropolitan Museum of Art, New York)*

*L'immagine dell'artista nel mondo moderno*

*Il volume è pubblicato con un contributo dipartimentale  
della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano.*

[www.marcosymarcos.com](http://www.marcosymarcos.com)

ISBN 978-88-7168-814-5  
© Marcos y Marcos 2018  
via Piranesi 10, 20137 Milano  
tel. 02 29515688  
[lettori@marcosymarcos.com](mailto:lettori@marcosymarcos.com)

Maria Cristina Assumma

*Gustavo Adolfo Bécquer, genio e regolatezza*

I. Secondo le *semblanzas* dei suoi contemporanei, Bécquer (1836-1870) incarna alla perfezione l'immagine romantica del poeta, caratterizzata dal binomio 'genio e sregolatezza', cioè da una *vis creativa* innata o infusa, svincolata dall'apprendimento di regole accademiche e dall'imitazione di modelli e unita a comportamenti anticonformisti.

Da sempre la riflessione filosofica sulla creazione artistica si polarizza attorno alla dicotomia *phýsis/téchnē* o *ingenium/ars* o *furor/ars*. Prismatica è la concettualizzazione del primo termine di questa dicotomia, che oscilla fra tre poli: l'ispirazione, cioè la folgorazione temporanea di un afflato divino (l'*enthousiasmòs* platonico); il talento, cioè il possesso permanente di una qualità innata (proprio del poeta *euphyés*, che Aristotele distingue dal poeta *manikós*, preda di esaltazione divina); il determinismo psicofisiologico, secondo il quale – Aristotele *docet* (*Problemata* XXX) – il carattere malinconico, dovuto a un eccesso di bile nera, favorirebbe l'ispirazione. Il genio e l'eccentricità sono, così, gli ingredienti su cui si fonda l'idea dell'alterità dell'artista nell'immaginario collettivo fin dall'antichità, con un momento apicale nel Rinascimento, quando Ficino (1991) coniuga il *furor melancholicus* di Aristotele con il *furor divinus* di Platone, ritenendo che solo coloro che sono dotati di un temperamento saturnino siano ricettacolo della *divina vis*.

Varie nozioni gravitano, dunque, all'interno dell'area semantica del genio, il cui rapporto dialettico con il sapere acquisito della tecnica appare variamente bilanciato nell'evolu-

zione del pensiero filosofico, o in termini di opposizione – ora pro *ingenium* ora pro *ars* – oppure di conciliazione. In maniera rapsodica, ricordiamo che la concezione platonica della poesia come invasamento divino si fa largo anche nel mondo latino, ove acquisisce un valore di *topos* l'espressione 'poeta vate', per bocca del quale parla la divinità, e ove acquisisce un valore proverbiale l'espressione 'poeta nascitur, orator fit'. Tale concezione la si osserva, per es., in Cicerone (*Pro Archia*), in Ovidio – a cui si deve l'espressione "Est Deus in nobis" (*Fasti*, VI, 5) – e in Plutarco (*Amatorius*, XVI). La posizione di Orazio, invece, si caratterizza per qualche oscillazione in difesa del *labor limae* e in dispregio del poeta invasato, la cui immagine stravagante – non si taglia le unghie, non si rade la barba, cerca la solitudine e diserta le terme – non esita a satirizzare (*Ars poetica*, 295-302). Ma il poeta latino finisce per posizionarsi in un punto di equilibrio allorché teorizza la necessità di un 'patto giurato' tra *ingenium* e *ars* (*Ars poetica*, 408-411). E se per lo pseudo-Longino la grandezza espressiva è tributaria del *pathos*, la cui scaturigine è l'ispirazione divina (*Del sublime*, VIII, 4), il concetto di poeta 'indiato' (*éntheos*) costituisce un *locus classicus* della tradizione neoplatonica (Plotino, Proclo). Chi aspira, invece, a un bilanciamento tra 'ingegno' e 'arte' è il Dante del *De vulgari eloquentia* (II, 4, 10-11), ma se in questa sede il poeta definisce la poesia "invenzione elaborata secondo retorica e musica" (II, 4, 2), nella *Divina Commedia* si considera *scriba dei* (Pd X, 27), trascrittore di un dettato divino. E se Petrarca sottostima 'studio et labore' per affermare, sulla scia del Cicerone del *Pro Archia*, la natura divina della poesia (*Collatio laureationis* II, 6-7), Boccaccio oscilla tra la sua considerazione come talento naturale – allorché ritiene di essere "ad poeticas meditationes dispositum ex utero matris" (*Genealogie deorum gentilium*, XV, 10, 6-7) – e come dono divino – allorché definisce la poesia un fervore derivante dal seno di Dio e concesso a pochi, che

tuttavia non può prescindere dall'essere 'arteficiato', cioè elaborato mediante un'adeguata competenza dei precetti della grammatica e della retorica e una generale erudizione (*ibid.*, XIV, 7, 1).

Il bilanciamento della dicotomia nella quale si viene inquadrando il fare poetico subisce un duro attacco a causa della fortuna di cui gode la *théia manía* nell'ambito del neoplatonismo umanista. Se per Bruni i migliori poeti sono quelli mossi da furore, chiamati ora 'divini', ora 'sacri', ora 'vati', capaci di sopravanzare i poeti di scienza, studio e disciplina (1996, pp. 548-549), è a Ficino che si deve un più complesso sistema di pensiero. In *De divino furore* sostiene platonicamente che, prima di cadere nel corpo, l'anima risiedeva in cielo, ove godeva della contemplazione delle idee o essenze divine o nature prime. Il desiderio di accedere nuovamente a tale contemplazione, suscitato dai simulacri terreni della bellezza divina, si traduce in una tensione ascensionale che predispone a essere rapiti dal furore divino, a riempirsi di divinità, l'imitazione della cui armonia è la poesia. La quale, se sostenuta da 'celesti ispirazione' e non meramente da qualche 'arte imparata da sé', non solo è piacere per le orecchie, ma cibo per la mente.

Un corollario gravido di conseguenze della concezione della poesia come frutto di quel potere innato o infuso che è il 'furore' è la condanna dell'*imitatio auctoris*, che conosce un momento apicale proprio negli autori cinquecenteschi. Imitatore di se stesso, l'Aretino dice di comporre non in virtù dell'arte, che è una piattola che si appiccica addosso, ma sotto il dettato della natura, senza il quale il poetare è un "cimbalo senza sonagli" o un "sugo infreddato" e il poeta è un "minator di vocaboli" e non uno "scultor di sensi" (1991, vol. I, p. 221). Parimenti nemico dell'imitazione in favore dell'invenzione, Giordano Bruno si scaglia contro le scimmie della musa altrui e contro i 'regolisti' della poesia, che è ben lungi dal nascere dalle regole, semmai sono le regole che derivano dalle poesie

(2000, pp. 805-806). Scaturito dall'immanentismo umanistico, il culto della natura come principio generatore codivino conduce alla laicizzazione del furore platonico e alla glorificazione dell'uomo e in particolare dell' 'uomo di natura' – secondo l'imminente definizione di Rousseau – più prossimo alla perfezione della sua genitrice e indenne dalle contaminazioni della civiltà.<sup>1</sup>

L'adesione all'estetica naturalista spesso va di pari passo con l'idealizzazione della poesia popolare come frutto del sillogismo natura / perfezione poetica-popolo / natura=popolo / perfezione poetica, un'idealizzazione gravida di conseguenze per lo stesso Bécquer, come si vedrà. A tale proposito, e soffermandoci ora sulla trattatistica spagnola, Sánchez de Lima, nel prologo di *El arte poética en romance castellano* (1580), dichiara di concepire il suo trattato con il fine di “suplir la falta de naturaleza”, attribuendo così alla tecnica una funzione secondaria rispetto alla ‘inclinación’, della quale giunge a sottolineare l'autosufficienza, oltre allo statuto di conditio sine qua non della creazione poetica. Considerando la poesia una facoltà ‘natural’, e non un sapere appreso, il trattatista non esita a screditare, oltre alla dottrina e alla tecnica, i maestri classici con i loro insegnamenti (“ninguno siente falta de latinidad”).

Viceversa, l'idea che la luce dell'arte sia una “guía más cierta que la naturaleza” traccia una linea che vede uno dei suoi portavoce in Encina, il quale in *Arte de poesía castellana* (1496) esprime la volontà di porre la poesia “en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas [...]” (1978, p. 8), dato che “si al buen ingenio no se juntasse el arte, sería como una tierra frutífera y no labrada” (1978, pp. 15-16). Questa stessa linea innerva il *Prólogo* alla *Rhetórica en lengua castellana* (1541) di Salinas, il quale afferma che “[...] no hay natural, por bueno que sea, que no pueda ser mejor aydándole con el arte y diligencia y que, por el contrario, dexándole sin labrarle, no se

haga áspero y de menos provecho” (2010, p. 128). Una posizione che torna a campeggiare nel prologo che Medina scrive alle *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) di quell'“idólatra de la forma” che è Herrera, ove lamenta che l' 'arte de bien dezir' si trova in Spagna trascurata a causa di quei poeti che “derraman palabras vertidas con ímpetu natural antes que asentadas con el artificio que piden las leyes de su profesión” (2001, p. 193).

Una posizione intermedia tra precettismo e antiprecettismo è quella di Díaz Rengifo, il quale ritiene che il principio della poesia bisogna cercarlo nella ‘naturaleza’, e tuttavia l'autore di *Arte poética española* (1592) rivaluta il valore dell' 'arte' riconoscendole una funzione complementare indispensabile affinché l' 'ingenio' non rimanga raso terra (2007, pp. 1 e 3). Si tratta di un'istanza che riapparirà in Cervantes, il quale opta per l'azione congiunta del ‘natural impulso’ e dell' 'arte', pur attribuendo priorità al primo termine: infatti, poeti si nasce, ma “mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfetísimo poeta” (*Quijote*, II, 16). Attribuito da molti degli autori passati in rassegna al furore divino nel solco di Platone, l'atto creativo si laicizza del tutto nella *Filosofía antigua poética* (1596) del precettista aristotelico López Pinciano, il quale, “amigo de no ir a mendigar al cielo las causas de las cosas que puedo haber más acá abajo”, ricorre piuttosto a un determinismo fisiologico con il fine di spiegare il ‘non so che’ di quell'elemento irrinunciabile che è il temperamento artistico.

Nel Barocco, in piena eruzione dell'estetica dell'artificio, che trova nel culteranismo gongorino e nel concettismo quevediano le sue due, pur conflittuali, facce letterarie e in Gracián il suo salvacondotto teorico,<sup>2</sup> Lope aderisce, invece, al culto della natura, pur con qualche concessione alla necessità di un consorzio tra le due istanze.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi *ad nauseam*, basti il se-

guente: “arte non conceditur, quod naturaliter denegatur” (*Discurso sobre la nueva poesía al duque de Sessa*).

Apostolo del gusto neoclassico settecentesco, Luzán ritiene, nella sua *Poética* (1789), che in tutti i tempi, in tutte le latitudini e in tutti i livelli culturali la poesia, con il suo dolce incanto, abbia avuto accettazione. Anzi, ha avuto origine tra i pastori, favoriti dall’ozio e guidati dalla natura lungo i sentieri della versificazione, la quale, in origine incolta e disadorna, “se fue después, con el transcurso del tiempo, puliendo y mejorando hasta reducirse, finalmente, a reglas ciertas y fijas” (1977, p. 130).

A proposito dell’ansia normativa e dell’abusata dicotomia tra regole e libera ispirazione, bisogna ricordare che l’illuminista Feijoo, nell’affrontare il problema estetico nella dissertazione *El no sé qué*, si interroga su quel *nescio quid* che ci incanta ma che non sappiamo spiegare. Nella sua teoria Menéndez Pelayo vede un’anticipazione romantica (1994, I, p. 1087), erroneamente, a nostro avviso, dato che Feijoo concepiva ‘il non so che’, non come innata e ineffabile energia demoniaca refrattaria alle regole, ma in termini di conformità della creazione artistica a regole superiori a quelle comunemente accettate. Ciò che proclama non è, dunque, l’autonomia dalla normativa in sé, ma da quella limitata e imperfetta. In tal modo il suo ‘non so che’ ha tutto l’aspetto del ‘buon gusto’ settecentesco piuttosto che del genio romantico. Ai francesi si deve questa definizione del genio in contrapposizione al gusto:

*Il gusto è spesso separato dal genio. Il genio è un puro dono della natura, e il suo prodotto è il frutto di un momento ispirato; il gusto è il risultato di un lungo studio, poggia sulla conoscenza di una quantità di regole solidamente stabilite o supposte tali, produce opere di bellezza meramente convenzionale. [...] Le regole e le leggi del gusto sarebbero di ostacolo per il genio: egli le infrange per volare al sublime, alla rappresentazione grande e piena di patos.*

Scritta da Saint-Lambert, questa voce all’*Enciclopedia* di Diderot e D’Alembert sembra anticipare la concezione romantica di genio, uno dei cui mediatori filosofici è Kant, che nella *Critica del giudizio* afferma: “Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all’arte. Poiché il talento, come facoltà produttiva innata dell’artista, appartiene esso stesso alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell’animo (*ingenium*), mediante la quale la natura dà la regola all’arte” (1993, p. 280). Non sono le regole a fare l’arte, ma l’arte le regole, le quali tuttavia non sono trasmissibili in quanto, frutto della natura dell’artista, cioè delle sue capacità innate, sono in lui spontanee e inconsapevoli. Nell’arte, dunque, non ci sono maestri, né apprendisti né imitatori. E se le opere fungono da modello, da stimolo del genio latente, non è per essere copiate, ma ‘seguite’ nella piena soggettività e libertà creativa.

II. La creatività intesa come impulso innato va di pari passo con determinati mitologemi relativi alla vita dell’artista, quali l’ereditarietà del talento, la sua trasmissione dinastica, che impegna i biografi in una precisa genealogizzazione; la sua precoce rivelazione, fin dall’infanzia (*enfant prodige*); l’assenza di studio e di qualsiasi rapporto di alunnato: l’autodidattismo, la formazione al di fuori di ogni scuola (*nullo doctore*); il trionfo del genio sugli ostacoli posti sulla sua strada, data l’insopprimibile urgenza di esprimersi; l’indigenza come suo inesorabile destino, in quanto, votato a una missione incondizionatamente artistica, è inadatto a curarne i risvolti economici e a rivestire ruoli istituzionali. Se, inoltre, l’ispirazione non può essere suscitata né coltivata mediante i precetti e un’applicazione metodica, il comportamento dell’artista alternerà momenti di inazione a momenti di intenso lavoro, corrispondenti alla possessione numinosa, i quali vanno di pari passo con una

febbricitante consunzione, suscettibile di convertirsi in malattia, e con la trascuratezza di tutto ciò che esula dall'oggetto della creazione, a partire dalla vita materiale (cibo, pulizia, ecc.). L'artista posseduto dal demone della creatività, agito da quella scossa interiore che è l'ispirazione, è considerato un uomo fuori dal comune, destinato a essere incompreso oppure innalzato a eroe culturale, i cui tratti psicologici e temperamentalmente più tipici sarebbero la malinconia, la solitudine, la distrazione, l'irritabilità, ecc.

Orbene, a questi *topoi* biografici aderisce pienamente Bécquer secondo le *semblanzas*<sup>3</sup> dei suoi contemporanei, la cui ampiezza è già di per sé misura del processo di eroicizzazione al quale il poeta fu ben presto sottoposto, pur avendo pubblicato in vita assai poco della sua produzione poetica. Da tali *semblanzas* emerge il ritratto di un Bécquer che, degno esponente di una famiglia di artisti (suo padre, suo zio e suo fratello sono pittori e lui stesso è dotato di un notevole talento pittorico, nonché musicale), giunge nel 1854 da Siviglia a Madrid desideroso di entrare in contatto con un ambiente artistico e intellettuale più promettente, vivendo stoicamente momenti di acuta indigenza, dovuti alla sua estraneità a ogni spirito di lucro e filiazione politica. Il ritratto di un Bécquer sfortunato in amore che, dotato di un temperamento malinconico, solitario, sognatore, contemplativo, esorcizza il suo malessere esistenziale immergendosi in una febbricitante creazione, la quale, prevalentemente notturna e accompagnata da un intenso consumo di caffè e tabacco, si alterna a momenti di apatia e prostrazione. Il ritratto di un uomo distratto, disordinato, trascurato nel fisico, solo interessato alle gallerie dell'anima. Il ritratto di un genio incompreso, di un poeta spontaneo, ispirato, che scrive "al volar de la pluma, sin recogimiento previo de las facultades intelectuales" (Rodríguez Correa, 1871, p. XVI) e che si annulla nell'opera fino al deperimento di un corpo affetto da insonnia ed emicrania.

Un ingrediente della mitificazione dell'artista è la morte prematura, la quale, avvenuta nel caso di Bécquer a trentaquattro anni, è raccontata dagli amici come un orribile martirio toccato in sorte a un uomo che, nato con ali d'aquila, muore come l'ultimo dei pedestri (Blasco, 1886, p. 20). Alcuni di questi lineamenti – l'indigenza, il disadattamento, il disinteresse per la vita materiale – appaiono enfatizzati sia sotto la spinta dell'idealizzazione romantica dell'immagine del poeta (è il caso di Nombela), sia sotto la spinta di una certa malizia, probabilmente dovuta a una rivalità letteraria (sembra essere il caso di Campillo e di Blasco). In positivo o in negativo, Bécquer viene fatto oggetto di un processo di eroicizzazione, come afferma esemplarmente Iglesias Figueroa: "Bécquer es para nosotros un símbolo. En él se personifica el dolor del genio ante la hostilidad e indiferencia de las gentes; la lucha del hombre superior al que ahoga la pequeñez del medio en que vive. Bécquer es la encarnación de esa melancolía infinita que florece en todas las almas sensibles, el muerto espejo en el que todos los tristes ven reflejado su dolor" (1983, p. 253). E come afferma Campillo: "[...] bosquejar el cuadro de una vida [...] que fue solo una mañana tempestuosa, aunque anunciaba ser un medio día espléndido y una serena y luminosa tarde, es tomar la pluma del biógrafo para cambiarla pronto por la del poeta, y dejando el terreno de la realidad, lanzarse por los campos imaginarios de la fantasía" (1983, p. 212).

Per vagliare in che misura il ritratto emerso dalle *semblanzas* dei suoi contemporanei risenta dell'influenza dello stereotipo romantico della vita dell'artista<sup>4</sup> si possono segnalare certe sue incongruenze<sup>5</sup> e il fatto che, se in alcuni punti converge con l'autoritratto letterario di Bécquer (anche sul quale, ovviamente, può agire una spinta idealizzatrice), almeno in un punto diverge nettamente.

I punti di convergenza fra ritratto e autoritratto becqueriani sono l'inevitabilità della precoce dedizione poetica;<sup>6</sup> il tempe-



ramento di 'soñador enfermizo', malinconico, distratto, disordinato;<sup>7</sup> il potente magma creativo associato a un andamento bipolare;<sup>8</sup> ma soprattutto il *Weltschmerz* così intensamente espresso nelle *Rime LXVI* e *LXI* da colui che, parafrasando i suoi più famosi versi, si potrebbe definire 'ospite della nebbia' e 'abitante dell'oblio'. Rime che entrano in consonanza con altre dichiarazioni 'pre-baudelairiane' sulla condizione del 'genio', straniero nella società, 'cabeza privilegiada', 'espíritu superior', 'mártir de la inteligencia', che combatte ogni giorno contro l'ostacolo del pregiudizio e dell'ignoranza, costretto spesso a piegare le sue ali e a vedere schiacciata la sua maestà:

*Todos los genios que tienen que abrirse paso a través del vulgo, todas las cabezas privilegiadas a quienes les es necesario conquistar palmo a palmo el terreno que la prevención o la ignorancia defienden contra sus esfuerzos generosos, que en ese combate sordo y horrible de todos los días, de todas las horas, de todos los momentos, compran a precio de una tortura o de una lágrima cada hoja del laurel con que un día han de ceñir su frente, experimentan cuando los fatiga el cansancio de la lucha esas amargas y dolorosas reacciones. Instantes rápidos, pero crueles, en que suceden la prostración al ánimo y el desaliento a la esperanza; en que su fe se debilita, en que dudan de sí mismo, y creyéndose el juguete de una alucinación ridícula o de un loco orgullo, vuelven los ojos al cielo y preguntan a Dios: ¿por qué me has engañado? ("Crítica literaria", in «La Época», 23 agosto 1859).*

Tuttavia, l'immagine delineata dai contemporanei almeno in un punto diverge dall'autoimmagine di Bécquer, il quale nei suoi scritti teorici nega il connubio 'genio e sregolatezza' e rivendica la parità di statuto, nel processo creativo, tra l'ispirazione e la cosciente formalizzazione poetica. In *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), afferma che l'essenza della poesia è il sentimento, ma non il sentimento tout court, piuttosto il sentimento forgiato in una forma verbale che, per quanto imperfetta, sia atta a rivelarlo, esprimerlo, renderlo intelligibile, trasmutarlo poeticamente, trasfigurarne esteticamente: "La

poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu: reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma" (*Carta I*). E altrove: "La expresión, fuente eterna de la poesía" (*Rima XXXIV*). Il sentimento è, dunque, la condizione essenziale ma non sufficiente del fatto poetico, dato che "todo el mundo siente", ma solo i poeti sanno conservare la memoria viva del sentimento per consegnarlo al filtro della formalizzazione poetica (*Carta II*). In tal modo Bécquer, se da un lato assicura: "Yo siento lo que escribo" (*Carta IV*), dall'altro precisa: "Cuando siento no escribo" per poi specificare: "[...] no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rude choque de las sensaciones producidas por la pasión y por los afectos; siento sí, pero de una manera que puede llamarse artificial" (*Carta II*). E inoltre: "[...] he sentido bastante y he pensado mucho [...]" (*Carta I*). Lungi, dunque, dallo scaturire immediatamente dal raptus emozionale, la sua poesia abbisogna di una mediazione intellettuale capace di elaborare esteticamente quella materia prima: "Hay una parte mecánica, pequeña y material en todas las obras del hombre, que la primitiva, la verdadera inspiración desdeña en sus ardientes momentos de arrebató" (*Carta II*). Altri luoghi testuali concorrono a questo sistema di idee, confluendo in una costante linea teorica. Nella *Rima III* il poeta invoca una voce gigante che dia ordine al caos e illumini le ombre, una 'briglia' d'oro che metta un freno al destriero volante della mente esaltata, un filo di luce che leghi i pensieri, una mano intelligente che riunisca come in una collana le parole indocili, un ritmo matematico che strutturi le note fugitive, uno scalpello che plasmi il blocco, ecc.: insomma, il genio è colui che riesce a coniugare l'ispirazione e la tecnica. E ancora più esplicitamente, contro la teoria romantica del genio tutto ispirazione, Bécquer afferma: "Efectivamente es más hermoso figurarse al genio ebrio de sensaciones y de in-

spiraciones, trazando esas tiradas que más tarde son la admiración del mundo a grandes rasgos, temblorosa la mano con la ira, llenos aún los ojos de lágrimas, o profundamente commovido por la piedad; pero no siempre la verdad es lo más sublime” (*Cartas literarias a una mujer II*). Nella *Rima V* a prendere la parola è la stessa poesia: “Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea”. E nel recensire *La muerte de César* di Ventura de la Vega, Bécquer afferma, avvalendosi di una ben sfruttata metafora vestimentaria, che la tragedia “[...] vestida con galas poéticas tan graves, tan sencillas como la toga y el manto de sus personajes, habla a un mismo tiempo a la inteligencia que al sentimiento, y de la dulce armonía que forman al combinarse las dos cuerdas que vibran a la vez en el corazón y en la cabeza de los espectadores, resulta ese placer profundo, tranquilo e indefinible que producen las verdaderas obras de arte [...]” (cit. in Guillén 1943, p. 56).

106 Osserva Alberti che il processo creativo per Bécquer consiste nell’estrarre dalla nebbia i fantasmi che popolano l’anima per forgiarli, denominarli e, “luego, ya una vez desprendid[os] de su centro, darles [...] sangre de poesía” (1973, p. 71): la successività del segno poetico rispetto alla concezione poetica non diminuisce la sua consustanzialità all’atto creativo. E Jarnés (1973) dice che a Bécquer interessa il dono di – profondamente – sentire e la virtù di costruire: trovare per le sue sensazioni un profilo armonioso, coniugando in sé stesso il sognatore e l’architetto.

Un testo fondamentale per la definizione della poetica becqueriana è la sua recensione del libro di poesie *La Soledad* di Augusto Ferrán, apparsa nel 1861 sul numero 27 di «El Contemporáneo» e adottata come prologo delle *Obras completas* di Ferrán, pubblicate nel 1893. In questa sede Bécquer si fa apostolo della nobilitazione della poesia popolare secondo il prisma estetico che in Germania (il caso di Herder, Grimm,

Novalis e Schlegel) sosteneva la predilezione della *Naturpoesie*, una poesia naturale, spontanea, associata, appunto, alla *Volkspoesie*, rispetto alla *Kunstpoesie*, una poesia artificiosa, di scuola. Stabilisce, infatti, una distinzione tra una poesia “magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad [...]” e una poesia “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, [...] desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre [...]”. La prima è frutto dell’unione tra arte e fantasia, la seconda dell’urto del sentimento e della passione; la prima soddisfa, la seconda perturba; “la primera es la poesía de todo el mundo, la segunda es la poesía de los poetas” (1893, 9-11). Tuttavia, se nel fare del poeta popolare Bécquer apprezza la capacità di non intorpidire il ‘fondo’ in virtù di una forma ‘desnuda de artificio’, di un’espressione spontanea, immediata, naturale, che “brota al choque del sentimiento y la pasión”, nel suo proprio fare poetico è proprio ciò che nega, cioè il “rude choque de las sensaciones producidas por la pasión y por los afectos” (*Carta, II*), per invocare una forma artistica capace, per quanto semplice, di rivestire quel ‘fondo’. Si consideri che tra la *Carta II* (8 gennaio 1861) e il *Prólogo* (20 gennaio 1861) intercorrono solo dodici giorni, perciò non riteniamo che si possa parlare di una evoluzione dell’ideologia becqueriana, ma di una questione di sfumature. Tanto è vero che l’idea dell’uguaglianza di statuto tra la tecnica e l’ispirazione nel processo creativo appare ratificata in un testo più tardo, *La introducción sinfónica* (1868): “Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo”. E sebbene l’insufficienza del linguaggio impedisca al poeta di forgiare strofe meravigliose intessute di

frasi squisite, nelle quali possano avvolgersi come in un manto purpureo i figli nudi e deformi della sua fantasia; e sebbene l'insufficienza del linguaggio impedisca al poeta di cesellare la forma che deve contenerli, come si cesella il vaso d'oro che deve contenere un profumo prezioso, la sua intelligenza li vestirà a sufficienza, pur di stracci, affinché la loro nudità non sia motivo di vergogna. La poesia è 'desiderio di perfezione', per quanto inattingibile (*Carta III*); 'aspiración a lo bello', per quanto ineffabile (*Carta I*).

Bécquer, dunque, si autoritrae come un poeta riflessivo, ben lungi dal canonizzare l'immediatezza dell'ispirazione, il carattere di irruzione convulsa della creazione sotto la spinta di un *numine afflatus* annidato nelle viscere del suo essere; ben lungi dall'optare per una versificazione 'detecnicizzata', fatto corroborato dal *labor limae*, dalla pienezza degli elementi espressivi dispiegati, dalla forte intenzione architettonica, dall'ordine costruttivo dell'armatura poetica, forgiata secondo corrispondenze matematiche, parallelismi, antitesi, contrasti, che autorizzano a parlare di una 'difficile semplicità'. E se il processo redazionale delle sue opere poteva essere rapidissimo, come testimonia Laiglesia (1922, p. 10), non lo era il processo creativo, compiuto oralmente in virtù di un intenso lavoro mentale. Come si vede, l'adesione di Bécquer al feticismo romantico dell'artista geniale ha i suoi limiti.

## BIBLIOGRAFIA

Alberti, Rafael, "Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer", in *Prosas encontradas*, Ayuso, Madrid, 1973, pp. 69-74.

*Antologia dall'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert*, De Agostini, Novara, 1977.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, Mondadori, Milano, 1991, tre voll.

Id., *Le opere latine*, Salerno, Roma, 2005.

Aretino, Pietro, *Lettere*, BUR, Milano, 1991.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras*, Fortanet, Madrid, 1871.

Id., Prólogo, in Augusto Ferrán, *Obras completas*, La España Moderna, Madrid, 1893, pp. 5-27.

Bécquer, Julia, "La verdad sobre los hermanos Bécquer", in «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», n. XXXIII, gennaio 1932, pp. 76-91.

Blasco, Eusebio, *Mis contemporáneos. Semblanzas varias*, Francisco Alvarez, Madrid, 1886.

Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, in Id., *Tutte le opere*, voll. VII-VIII, Mondadori, Milano, 1998.

Bruni, Leonardo, *Vite di Dante e del Petrarca*, in Id., *Opere letterarie e politiche*, UTET, Torino, 1996.

Bruno, Giordano, *De gli eroici furori*, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, Mondadori, Milano, 2000.

Campillo, Narciso, "Gustavo Adolfo Bécquer", in *La Ilustración de Madrid*, Ediciones el Museo Universal, Madrid, 1983, pp. 212-217.

Castro y Serrano, José, *Cuadros contemporáneos*, Fortanet, Madrid, 1871.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona, 1998.

Cicerone, *Pro Archia*, Carlo Signorelli Editore, Milano, 1995.

Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española*, Editorial Maxtor, Valladolid, 2007.

Encina, Juan del, "El arte de la poesía castellana", in «Boletín de la Real Academia Española», LIII, CXCIX, 1973, pp. 321-350.

Erasmus da Rotterdam, *Elogio della pazzia*, Einaudi, Torino, 1966.

Escobar, Antonio, "Bécquer y Correa", in «El Fígaro», La Habana, 14 dicembre 1890.

Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Biblioteca Feijoniana, 1997 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/fe/feijoo.htm>> [a].

Ficino, Marsilio, *Lettere*, Olschki, Firenze, 1990.

Id., *De vita*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1991.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, Cátedra, Madrid, 1993.

Guillén, Jorge, *La poética de Bécquer*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1943.

Iglesias Figueroa, Fernando, "Prólogo a Páginas desconocidas de G.A. Bécquer", in «La ilustración de Madrid», Ediciones el Museo Universal, Madrid, 1983, pp. 252-253.

Jarnés, Benjamín, *Doble agonía de Bécquer*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Kant, Immanuel, *Critica del giudizio*, Utet, Torino, 1993.

Kris, E., Kurz, O., *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Boringhieri, Torino, 1980.

Laiglesia, Francisco de, *Bécquer, sus retratos*, Voluntad, Madrid, 1922.

López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, Linkgua, Barcelona, 2001.

Luzán, Ignacio de, *La poética*, Editorial Labor, Barcelona, 1977.

Medina, Francisco de, "El maestro Francisco Medina a los lectores", in Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 187-203.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1994.

Moreno Godino, Florencio, "Semblanza de Gustavo A. Bécquer", in «La ilustración de Madrid», Ediciones el Museo Universal, Madrid, 1983, pp. 262-265.

Nombela, Julio, *Impresiones y recuerdos*, Tebas, Madrid, 1976.

Orazio, *Arte poetica*, Fazi, Roma, 1995.

Ovidio, *I Fasti*, BUR, Milano, 1998.

Petrarca, Francesco, *Opere latine*, UTET, Torino, 1975.

Platone, *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano, 2001.

Plutarco, *Consigli d'amore*, Bur, Milano, 2006.

Pseudo-Longino, *Del Sublime*, Bur, Milano, 1991.

Rodríguez Correa, Ramón, Prólogo a Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras*, Fortanet, Madrid, 1871.

Salinas, Miguel, "Prólogo de Rhetórica en lengua castellana", in Encarnación García Dini (a cura di), *Antología en defensa de la lengua y literaturas españolas (siglos XVI y XVII)*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 123-132.

Sánchez de Lima, Miguel, *El arte poética en romance castellano*, Instituto Nicolás Antonio, Madrid, 1944.

Vega, Lope de, *Obras completas*, Turner, Madrid, 1993-1998.

Zorrilla, José, *El poeta*, in AAVV, *Los españoles pintados por si mismos*, Editorial Dossat, Madrid, 1992, vol. II, pp. 150-157.

## NOTE

<sup>1</sup> Non sarà superfluo citare, a tale proposito, l'Erasmo dell'*Elogio della pazzia* (1511): "[...] nell'età dell'oro la gente, nella sua semplicità, senza corredo di arti e di scienze, viveva sotto la sola guida e ispirazione della natura. [...] mille volte più fortunati gli esseri che han potuto evitare ogni contatto con gli studi, prendendo a guida la sola natura! Non è manchevole in nulla la natura [...] Essa odia ogni forma di belletto, onde prospera più felicemente tutto ciò che non è contaminato da alcuna arte. [...] Tanto più crescono rigogliose le creazioni della natura che non gli abbellimenti dell'arte" (1966, pp. 53, 55 e 56).

<sup>2</sup> Per Gracián, il *genio* è una disposizione naturale, una forza potenziale che trova la sua forza attuativa nell'*ingegno*, che nella sua accezione si configura come una facoltà intellettuale acquisita. A tale complementarietà si deve il processo di 'umanizzazione', la costruzione, cioè, di 'un secondo essere' artificiale, capace di superare l'essere 'naturale': "Es el Arte complemento de la Naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea 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..." (Cr., I, 8). La riflessione estetica di Gracián sembra, dunque, orientata a privilegiare la forza attiva dell'ingegno (o arte o industria o esercizio) rispetto a quella passiva dell'inclinazione.

<sup>3</sup> Per quanto riguarda i ritratti letterari

dei suoi contemporanei, cfr., tra l'altro, i seguenti testi, di cui si segnala la data della prima edizione: Rodríguez Correa (1871); Campillo (1871); Castro y Serrano (1871); Blasco (1886); Escobar (1890); Moreno Godino (1895); Laiglesia (1922); Nombela (1910-1911); Julia Bécquer (1932).

<sup>4</sup> Zorrilla, autore del ritratto del *Poeta* in quella straordinaria galleria di tipologie sociali che è *Los españoles pintados por si mismos* (1843-1844), sconfessa una serie di stereotipi romantici ritenendo che il talento si annida indifferentemente, non solo in diversi contesti ambientali e sociali (nelle città e nelle campagne e tra nobili e plebei), ma anche in diversi profili temperamentali: allegro e malinconico, virtuoso e vizioso, riflessivo e attivo, burrascoso e monotono; e ha la forza di emergere in qualsiasi situazione in virtù di un 'istinto' che va poi coltivato grazie a modelli da imitare, studi da effettuare, opere da leggere, esercizi letterari da svolgere: è, insomma, dallo studioso che nasce il poeta. Nel Settecento, secolo della filosofia, il poeta poteva al massimo aspirare a un posto di 'escribiente' e viveva nell'indigenza, che tuttavia veniva esibita per essere considerata un segno evidente del talento: un poeta ispirato doveva essere sporco, distratto, rude. L'Ottocento, invece, è il secolo della poesia, divenuta un'attività tutt'altro che secondaria, piuttosto una vera e propria professione, capace di destare l'ammirazione dei più e di condurre a una condizione decorosa il poeta, accolto nell'alta società e chiamato a svolgere incarichi istituzionali (deve trattarsi di un punto di vista privilegiato dato che a Nombela viene riferito dal Duque de

Rivas, da Hartzzenbush e da altri che a Madrid “ningún editor compraba poesía. Solo uno [...] pagaba a Zorrilla un real por cada verso”, 1976, p. 321). Bisogna distinguere tuttavia, prosegue Zorrilla, il vero poeta da una serie di figure di pseudo-poeta, nelle quali si divisano certi lineamenti dell’immagine di Bécquer, a dimostrazione di una certa sua stereotipia: per es., la figura del ragazzo imberbe che, fuggitivo dalla casa paterna, giunge nella capitale per conquistare gli onori di poeta, scimmiettando le imprese di Byron e Scott: è risaputo che il futuro autore di una rima dal titolo *Imitación a Byron* arriva a Madrid a diciotto anni spinto da sogni di gloria, nonostante l’opposizione della sua madrina, sotto la cui ala protettiva viveva da quando era divenuto orfano. Oppure la figura di quel ragazzo che, frequentatore dei caffè letterari all’ombra dei poeti famosi, è disposto a lavorare mal pagato nella redazione di riviste, scrivendo di tutto e traducendo romanzi dal francese per poi inondare le pagine di suoi articoli che nessuno leggerà. È proprio ciò che farà Bécquer nella capitale: frequentatore di *tertulias*, oltre a lavorare come ‘escribiente’ nella Dirección de Bienes Nacionales, scrive per varie riviste e traduce opere teatrali dal francese.

<sup>5</sup> Per es., l’estrema povertà di Bécquer sembra configurarsi come un tratto leggendario considerando la sua intensa attività di giornalista e direttore di riviste, l’impiego come ‘escribiente’ presso la Dirección de Bienes Nacionales (1856) e, soprattutto, l’impiego come ‘fiscal de novelas’ (censore di romanzi) offertogli nel 1864 dal ministro González Bravo, la relazione con il quale smentirebbe altresì il carattere apolitico e apartitico

del poeta e il suo atteggiamento del tutto disinteressato. A proposito della sua ‘spontaneità poetica’ e mancanza di formazione, sia Campillo sia Nombela testimoniano, invece, le sue intense letture di Shakespeare e, fin da bambino, dei classici, soprattutto di Orazio, e poi degli scrittori romantici europei, letture favorite dalla ricca biblioteca della sua madrina. Una certa reticenza narrativa di alcuni dei suoi primi biografati sembra alludere alla sifilide, malattia discorde dall’immagine di uomo tutto assorto in un mondo ideale, alieno ai bisogni della materia.

<sup>6</sup> “Yo no sé si por mi buena o mala ventura me dediqué muy joven a las letras, pero sí que lo hice por necesidad” (“Carta abierta a don Juan de la Rosa González”, in «La Iberia», 11 novembre 1860).

<sup>7</sup> “Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido, mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales” (*Introducción sinfónica*). “¡El orden! ¡Lo detesto!” (*Cartas literarias a una mujer*).

<sup>8</sup> “Fecunda [...] mi musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma” (*Introducción sinfónica*). “Estas sediciones de los rebeldes hijos de la imaginación explican algunas de mis fiebres: ellas son la causa, desconocida para la ciencia, de mis exaltaciones y mis abatimientos” (*Introducción sinfónica*).

INDICE

Introduzione	7
Tommaso Casini <i>L'autoritratto espanso dell'artista</i>	13
Simona Moretti <i>L'immagine dell'artista medievale tra Diciottesimo e Diciannovesimo secolo. Alcune riflessioni</i>	35
Francesco Laurenti <i>Immagini del traduttore letterario come artista (tra Gran Bretagna e Italia nel Diciottesimo e Diciannovesimo secolo)</i>	55
Edoardo Zuccato <i>Costruire la figura dello scrittore moderno: i casi di Wordsworth e Byron</i>	75
Maria Cristina Assumma <i>Gustavo Adolfo Bécquer, genio e regulatezza</i>	93
Stefano Maria Casella <i>Lo sciamano e lo ierofante: T.S. Eliot ed Ezra Pound alle radici rituali della poesia</i>	113
Silvia Zangrandi <i>Uno spirito rinchiuso in cantina. L'accettazione del ruolo della donna che scrive nel Novecento</i>	135
Annalisa Andreoni <i>Ritratto d'autrice sub specie patriae: lingue e identità di Alba de Céspedes</i>	153

Andrea Chiurato  
*James Graham Ballard,*  
*il camaleonte della sci-fi britannica* 167

Tim Parks  
*L'immagine dell'autore come contesto di lettura* 185

Fabio Vittorini  
*Life as a Fiction. Artisti, corpi, voci e tempo*  
*in Philip Roth e Don DeLillo* 203

Mara Logaldo  
*"She knows the way people speak around here":*  
*Zadie Smith e il luogo delle parole* 219

Laura Brignoli  
*Oltre l'impostura:*  
*l'immagine dell'artista per Pierre Michon* 245

270  
INDICE DEI NOMI 263