



Il giornalismo vitalista di Alejandro Sawa

Luigi Motta

“Y como Alejandro Sawa, ciego, no inspira temor como antes, los que eran sus amigos le olvidan, y sus enemigos, ya que no pueden negarle, pretenden cobardemente borrar su nombre de la historia de la literatura española contemporánea.”

Prudencio Iglesias Hermida

Ormai dimenticato da molti anni, Alejandro Sawa ritornò in auge nella Spagna letteraria del primo quarto del secolo scorso grazie a Ramón del Valle-Inclán che dalle sue gesta e virtù trasse spunto per il protagonista di



Alejandro Sawa

Luces de Bohemia con cui lo scrittore galiziano inaugurava i famosi *esperpentos*. Se nel periodo nel quale l'opera di Valle fu data alle stampe non fu immediato collegare il *bohémio* Max Estrella col sivigliano dall'eloquenza forbita, la formidabile memoria e un disdegno per tutto quanto avesse a che fare col filisteismo borghese, oggi grazie soprattutto agli studi di Zamora Vicente [1968-9] e Phillips [1976] e alle riedizioni di alcuni testi non rimangono più dubbi nel collegare il personaggio principale della *pièce* valleincliniana con lo scrittore che trascorse parte della propria esistenza a Parigi e si distinse negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo per un ruolo da primo attore nelle *tertulias* madrilene.

Non sono sufficienti i numerosi attestati di stima che Don Ramón non lesinò durante il tratto di vita trascorso congiuntamente, né i ripetuti tentativi di sollecitare aiuti economici per l'amico ormai cieco e povero da molti anni e nemmeno i concreti interventi per pubblicare postumo l'ultimo scritto dell'andaluso per giustificare una scelta che nel caso in questione non potrà mai essere definita casuale o improvvisata: è, in effetti, sorprendente che chi si è così avvicinato all'esistenza di Sawa tanto da comprendere come non potesse essere che lui l'ispiratore di Valle, non si sia con altrettanta sagacia posto la più semplice della domande: perché proprio Sawa, perché non Gómez Carrillo, Pedro Gálvez o Ernst Bark tutti esponenti di

quella stirpe di scrittori che vissero tutti i tipi di *bohémia* immaginati da Murger? Cosa, in altri termini, l'autore di *Luces* vide che ancora adesso la critica non ha intuito? È nell'intento di suggerire alcune soluzioni possibili ai quesiti proposti che ci si accinge a delineare quei tratti della personalità artistica che uniti e non distinguibili da quelli vitali caratterizzarono questo illustre sconosciuto delle lettere che come si dimostrerà recava in sé peculiarità tali da renderlo degno dell'elezione di cui fu fatto oggetto.

Alejandro Sawa nacque a Siviglia e non a Malaga, come per molto tempo si è affermato, il 15 marzo del 1862 [1]. La discendenza ellenica da parte di padre lo seguirà nei tratti e negli atteggiamenti come molti suoi contemporanei ricorderanno; ne è esempio la descrizione di G. P. Arroyo - che con lui frequentò il Seminario di Malaga [v. Correa Ramón 1993;18-9] dove l'andaluso acquisì quella solida formazione classica che lo sosterrà durante l'intera creazione letteraria - che ancora nel 1901 denota un tipo di linguaggio ampiamente influenzato dai trascorsi stilemi del determinismo naturalista: “Hijo de padre griego y de madre sevillana, Sawa no pudo sustraerse á las influencias que aportan estos elementos de herencia psíquica; tiene en su sangre el carácter aventurero y el temperamento artístico que caracteriza la raza helena y la imaginación soñadora, oriental, de los andaluces; en él hay sueños de artista, amor á lo desconocido, ansias indefinibles [...]” [Arroyo 1901;3]. Agli

anni giovanili risale il primo scritto, *El Pontificado y Pio IX. Apuntes históricos*, un libretto di sole cinquantacinque pagine in difesa del pontificato di Pio IX che se non considerato nell'ottica di un esempio di retorica applicata e come una delle prime prove di quell'iconografia personalizzata riguardante personaggi letterari e non, assimilati da una condizione quasi titanica di *extemporáneos*, che caratterizzerà la prosa degli ultimi anni, potrebbe quasi far pensare ad un'incoerenza intellettuale rispetto agli scritti della maturità, quasi sempre a forti tinte anticlericali [cfr. Allen Phillips 1976;46-7]. Negli anni 1877-78 frequentò i corsi di Diritto romano e di Letteratura Spagnola iscritto alla facoltà di Diritto dell'Università di Granada [2].

Alejandro giunse a Madrid nel 1881 accompagnato dai fratelli Manuel, Enrique, Miguel ed Esperanza. Frammentarie e scarse le notizie che li riguardano: i fratelli Sawa, "los jinetes del Apocalipsis" come li definì Pio Baroja [1948;990], condussero una vita misera e stentata, non disgiunta da eccentricità e anticonformismo. Miguel fu giornalista e scrittore di certa fama e diresse per molti anni il settimanale satirico *Don Quijote* dove collaborò anche Alejandro. Alla morte di quest'ultimo si trovava a La Coruña in qualità di direttore del quotidiano locale *La voz de Galicia*. Enrique, il più giovane, tentò di arginare la penuria economica della famiglia intraprendendo un'attività commerciale che però non diede i frutti sperati. Di Manuel si ricordano le abitudini e le frequentazioni notturne dei caffè letterari, mentre nulle sono le notizie riguardanti Esperanza.

All'arrivo nella capitale questo il ritratto che ne fece l'amico Luis París: "Alejandro Sawa presentaba, cuando comenzó á darse á conocer en Madrid, todas las características del joven soñador, hambriento y enamorado de todos los lirismos de la naturaleza, rebuscador de la paradoja y de la hipérbole, capaz de dejarse matar por una metáfora de grande espectáculo [...]" [s.d.;26-7]. Il primo periodo madrileno fu prolifico dal punto di vista letterario e come Sawa stesso affermò [«Juventud triunfante: autobiografías» 1904;10] "En poco más de dos años publiqué, atropelladamente seis libros, de entre los que recuerdo sin mortales remordimientos, *Crimen legal*, *Noche*, *Declaración de un vencido* y *La Mujer de todo el mundo*". Le altre due opere non menzionate sono i romanzi brevi *La Sima de Igúzquiza* (1888) e *Criadero de curas* (1888). L'elenco non corrisponde però all'ordine cronologico in cui vennero pubblicate che è, invece, il seguente: *La mujer de todo el mundo* (1885), *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887) e *Noche* (1888).

In *Iluminaciones en la sombra* Sawa scrisse: "Visto a través de casi catorce años de distancia, aquel 1 de mayo de 1890 en París se me aparece como una hermosa aurora boreal seguida de largos días crepusculares" [*Iluminaciones en la sombra* 108], affermazione che segna l'inizio di quel periodo fondamentale della sua esistenza artistica che per circa sei anni lo vide frequentare la capitale francese e venire a contatto con quanto di più innovativo in campo artistico si potesse cogliere sul finire dell'Ottocento. Esiste anche una cronaca sotto forma di corrispondenza epistolare, autografa e olografa, indirizzata a Ernesto Bark e datata 1 agosto 1890 [Bark 1890;2], che prova in maniera inconfutabile la presenza dell'autore a Parigi. A quegli anni sovente farà riferimento nel corpo di articoli pubblicati su periodici e riviste letterarie una volta di ritorno a Madrid. Non è noto come egli si mantenesse, anche se è ragionevole supporre che abbia collaborato [cfr. Sojo 1893;1] con alcuni giornali dell'epoca come *La Plume*, *Le Chat noire* o *Mercur de France*. Nelle necrologie apparse su *La Ilustración Española y Americana* [Anonimo 1909e;155] e su *ABC* lo si ricordò oltre che per *Declaración de un vencido* soprattutto in quanto "[...] tradujo varios trabajos literarios de los hermanos Goncourt" [Anonimo 1909a;11], notizia della quale non si è sinora trovato alcun tangibile riscontro. Senz'ombra di dubbio ben accetto nell'ambiente letterario parigino, frequentò poeti ed artisti facenti parte dell'allora nascente movimento simbolista. Prova di quanto affermato è l'inserimento del ritratto e la menzione del suo nome sulle pagine della rivista *La Plume* [Anonimo 1892a; 284] dove lo si cita fra "coloro che con la loro presenza hanno onorato" le riunioni culturali - le *soirées* - della rivista stessa, fra il 1889 ed il 1892. Sempre ne *La Plume* testimoniano che egli partecipò al banchetto che alcuni giovani poeti organizzarono il 17 giugno del 1893 in onore di Victor Hugo [Anonimo 1893a; 323]. Come riporta il *Mercur de France* [Anonimo 1893b; 185], il giornalista viennese Hermann Bahr lo aveva intervistato per il *Deutsche Zeitung*: secondo quanto appare nella rubrica «Journaux et Revues» i romanzi naturalisti dello scrittore spagnolo - *La Femme de tout le monde*, *Crime légal*, *La Déclaration d'un Vaincu*, *La Nuit* - erano già conosciuti in Francia, anche se non ancora tradotti, "mais cela ne tardera guère" [3]. Sempre sulla stessa rivista si menziona il nome di Sawa tra i partecipanti alle esequie del poeta Albert Aurier avvenute nel 1892 [Anonimo



Iluminaciones en la sombra, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910

Le informazioni più attendibili sul periodo francese sono le testimonianze dirette di scrittori che ne condivisero l'avventura; Joaquín Dicenta, ad esempio, nel prologo a *De un periodista* di Ricardo Fuente [1897;12-3] afferma che quest'ultimo "entró en la casa Garnier, comenzó a ganar su pan con desahogo, y allí permaneció tres años [...] sufriendo la férula amistosa de Cerelo, en compañía de Bonafoux, de Esteváñez, de Prieto, de Sawa, de una multitud de escritores y emigrados españoles...". Se ne inferisce che Alejandro fece parte di quell'ampia schiera di scrittori e giornalisti spagnoli[4] che vissero del denaro ricavato dalle traduzioni di un dizionario enciclopedico che l'editrice Garnier era in procinto di pubblicare. Anche Eduardo Zamacois [1964;77], descrivendo l'incontro con Luis Bonafoux, ricorda che quegli gli disse: "No piense en Garnier. Yo he reñido con él. Es un avaro. Pero si persiste usted en la idea de suicidarse, busque otro camino. ¿Conoce usted a Gómez Carrillo?... ¿Y a Alejandro Sawa?... ¿Y a López Lapuya?...".

Le parole di Rubén Darío [Sawa 1909;69], giunto a Parigi sulla scia d'attrazione che la città esercitava sui giovani letterati alla ricerca di nuove avventure estetiche, testimoniano la simbiosi esistente tra Sawa e la capitale francese: "Recién llegado a París, por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua.". In altro scritto il nicaraguense aggiunse: "Era escritor de gran talento y vivía siempre en su sueño. Como yo, usaba y abusaba de los alcoholes; y fue mi iniciador en las correrías nocturnas del barrio Latino [...]" [Darío 1950;103]. Fu grazie al sivigliano che Darío conobbe sia Paul Verlaine, che tutti coloro facenti parte della schiera dei giovani letterati, come ad esempio Charles Morice, Paul Vicarie o Jean Moreas, l'autore del manifesto simbolista pubblicato sul *Figaro* del 18 agosto 1886.

L'amicizia fra Sawa e Paul Verlaine risale al primo periodo di permanenza a Parigi. Come riferisce Allen Phillips [1976;83], gli eredi di Sawa posseggono una foto di Verlaine con dedica, datata 21 ottobre 1891; in *Iluminaciones* l'autore afferma [*Iluminaciones en la sombra* 177] di essere proprietario di un sonetto inedito del padre del simbolismo, anch'esso con dedica e datato 10 febbraio 1894. Alejandro Sawa venne più volte deriso da coloro che non giustificarono il suo *modus vivendi* carico di reminiscenze francesi, sia nel modo di parlare che nell'atteggiamento [Azorín 1975;147]; si misero in dubbio le vantate relazioni d'amicizia con i letterati francesi e con lo stesso Verlaine. Fra i più tenaci detrattori vi fu il già menzionato critico Luis Bonafoux, che inveì contro il nostro, attraverso le colonne di *El Español*, in un articolo intitolato «Sawa, su perro y su pipa»; grazie a questo scritto si formò attorno alla figura di Sawa la leggenda del bacio di Victor Hugo: secondo Bonafoux, infatti, dopo aver ricevuto un bacio sulla fronte da parte dell'autore di *Les miserables*, Sawa non si era mai più lavato il volto. Dopo un iniziale e giustificato risentimento nei confronti del critico, Sawa ironizzò sull'accaduto, come riferi in questi termini Eduardo Zamacois: "V́ctor Hugo me acarició los cabellos. ¿Qué la felicidad - exclamó profético - deshoje sobre tu cabeza las «grosas» fragantes del Amor y del Éxito...Y me besó en la frente. ¿Queréis creer que, no obstante ser yo un niño, desde aquel día, paga mejog conservar el beso del dios, me negué a lavarme la frente? Después supe que mi hermano Miguel, que es un vulgar, me la limpiaba, cuando yo dogmía, con la esponja húmeda..." [1964;170].



La Plume, anno IV, n° 76, 15 giugno 1892

Il testo dell'articolo di Bonafoux [1909a;1 e 4] fu ripubblicato alla morte del *bohémio* sull'*Heraldo de Madrid*, con annessa la successiva replica; nonostante l'aggiunta di alcune parole di scusa per la commemorazione del collega appena defunto, non si propende a credere ad un reale pentimento, in quanto nel giugno dello stesso anno egli così scrisse, riferendosi a Sawa, nella propria biografia *De mi vida y milagros*: "Luego vino a París, donde trabajó poco o nada, pero volvió a Madrid de genio, y de ese pedestal - pour rire -. Su principal ocupación en París fue admirar y venerar la musa de Verlaine ...Alejandro Sawa resultó un tonto con talento o un talento con muchísimas tonterías. Una de sus monomanías era que le confundiesen físicamente con notables escritores de Francia, y se dijese que había vivido en intimidad con ellos; que cuando estuvo en París se

desayunaba con Richipin, almorzaba con Anatole France, cenaba con Pobbè, y dormía con el *pobre Verlaine*.” [1909b;s.p.].

Nel 1896, anche a seguito della scomparsa di Verlaine, morto nel gennaio dello stesso anno, Sawa decise di ritornare in Spagna. Dopo essere accorso al letto di morte dell'amico Lelian al quale non riuscì a dare in tempo l'ultimo saluto, così come egli stesso scriverà anni più tardi nella rubrica letteraria de *El Imparcial* [«Hace once años» 1908;2], rimpatrierà portando con se sua moglie, Jeanne Poirier, e sua figlia Helena [v. Phillips 1976;111-2]. Ritornò a Madrid da trionfatore. La fama parigina e l'amicizia coi maggiori letterati francesi che lo precedettero fecero di lui il messaggero del credo simbolista e rappresentarono, anche se per un tempo limitato, una nuova speranza per tutta la letteratura spagnola. Fu tra i primi a declamare versi di Verlaine nella Madrid di fine XIX secolo; Manuel Machado [1913;27-8] così asserì: “Allá por los años 1897 y 98 no se tenía en España, en general otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que las que aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace poco, volvió entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por primera vez en Madrid versos de Verlaine”.

Il 21 gennaio 1899 Alejandro Sawa debuttava al Teatro de la Comedia con *Los reyes en el destierro*, adattamento di *Le rois en exil* di Alphonse Daudet; questo dramma, unico approccio alle scene del nostro autore, ebbe secondo le numerose recensioni dell'epoca, un notevole successo, anche se i critici non mancarono di sottolineare l'eccessivo utilizzo di francesismi nel linguaggio [González Aurioles 1899;2, Zeda 1899;2][5]. Gli venne riconosciuta nel complesso la capacità di aver superato alcuni ostacoli non da poco nel mettere in scena il testo di Daudet, soprattutto tenendo conto che la tesi politica che faceva da filo conduttore era stata pensata appositamente per il pubblico francese e non per la realtà spagnola dei suoi tempi. L'aneddoto che si lega all'avvenimento fu la presenza tra gli attori di Ramón María del Valle-Inclán, l'unico a non ricevere alcun elogio per la parte a lui assegnata: “El Sr. Valle-Inclán que tan bien encajaba en el papel de joven decadente de *La comida de las fieras*, no podía adaptarse bien al personaje de *Los Reyes en el destierro*. No ha podido ser otra la causa de aquel desagrado” [Anonimo 1899;3].

Joaquín Dicenta [1899;1] scrisse, a proposito della prima, parole d'elogio, quasi entusiastiche; nel salutare il ritorno di Sawa alla letteratura “Pues bien, hermano, el triunfo tuyo es de todos nosotros, de todos los jóvenes”, si rivolse all'amico sottolineando “Llegas a tiempo. Tú y tu obra hacéis falta, ¡mucha falta!”. Purtroppo, il tanto agognato rientro alla scena letteraria non avvenne, o almeno non in quei termini da molti auspicati. Sawa non rimase comunque del tutto in disparte rispetto a quel mondo che lo reclamava: Ernesto Bark [cfr. Phillips 1976;92] lo ricorda, insieme al fratello Miguel, quale assiduo frequentatore della redazione dei periodici *Germinal*, allora diretto da Joaquín Dicenta, e *Progreso*, che attraverso la figura di Alejandro Lerroux era una diretta emanazione del movimento *germinalista*. Pérez de la Dehesa [*Ibidem* 93-4] attesta in *El grupo “Germinal”*: una clave del '98 che attorno alla figura di Joaquín Dicenta si raccolse un gruppo radicale di matrice socialista, al quale si affiliarono i personaggi che già avevano fatto parte di *gente nueva* e quindi i vari Sawa, Bark, Fuente, Palomero, Paso, Delorme, Frollo, Zamacois, etc.

Alejandro Sawa era da tutti considerato un *bohemio* all'antica, l'ultimo vero bohemio, così ricordato nelle parole di Francisco Macein: “Estamos en frente del verdadero tipo bohemio. La vida de Alejandro Sawa recuerda, bajo este aspecto, la de Verlaine, Imbert Galloix y Augusto de Armas en Francia” [1899;398]. In effetti fu realmente rappresentante della *verdadera bohemia*, quella che Aznar Soler [1993;54-7] sostiene non essere “una forma de vida [...] sino una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia”, aggiungendo che questo tipo di esistenza “se asume porque no hay arte sin dolor o, como decía Baudelaire, porque arte equivale a *malheur*. La verdadera bohemia se vive como experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro sino ocio artístico, culto a la belleza [...] placer del falso azul nocturno. [...] Alejandro Sawa o Valle-Inclán son bohemios esteticistas [...] y experimentan el *mal-estar* de una dura vida bohemia en donde la miseria y el hambre no son apelaciones

retóricas sino vivencias cotidianas”.

Per tornare a quanto affermato inizialmente circa la vicinanza intellettuale con Valle-Inclán è indispensabile precisare come quest'ultimo non disdegnasse affatto la compagnia dello sfortunato artista: “[...] gustaba de estar en el mismo diván que ocupaba aquel gran mendigo [...] se creía en compañía del rebelde literario [...] y sentía más dibujada la verdad de su credo. [...] Sawa imbuyó en Valle-Inclán la idea de que en la miseria pura con atisbos de lo poético hay algo muy grande que no tiene que ser secundado ni por el acierto ni por el éxito” [Gómez de la Serna 1959;39-41]. Sawa dal canto suo partecipava spesso alle riunioni letterarie che si tennero nel Nuevo Café del Levante tra il 1902 e il 1914, dove la figura di maggior spicco tra i partecipanti fu proprio quella di Don Ramón, come ricorda Fernández Almagro [1966;106-7].

L'autore degli *esperpentos* non abbandonò Sawa nemmeno negli ultimi istanti della sua esistenza; sarà lui, infatti, a comunicare la notizia del decesso a Rubén Darío, tramite la seguente missiva [Álvarez Hernández 1963;70-1]:

Querido Darío:

Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer.

Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones.

El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal*, le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso.

A differenza del rapporto d'amicizia consolidato con l'autore di *Luces de bohemia*, quello creatosi già a partire dal periodo parigino con Rubén Darío andò via via incrinandosi, soprattutto nell'ultimo anno di vita: esiste una fitta corrispondenza tra i due letterati, durante il 1908, nella quale il nostro autore sollecita il soccorso e la presenza dell'amico Rubén, che, a quanto risulta, mai rispose a questi appelli. Neanche la richiesta di una piccola somma di denaro che avrebbe contribuito alla pubblicazione di *Iluminaciones en la sombra* ottenne un cenno. Sawa si vide allora costretto a rivolgersi in termini assai aspri all'autore di *Prosas profanas* con una lettera datata 14 luglio 1908:

Al señor don Rubén Darío,

¿Me impulsas a la violencia? Pues sea. Yo no soy ya el amigo herido por la desgracia que pide ayuda al que consideraba como un gran amigo suyo: soy un acreedor que presenta la cuenta de su trabajo. Desde el mes de abril hasta el mes de agosto de 1905, yo he escrito por encargo tuyo hasta ocho cartas (de las cuales conservo en mi poder seis) que han aparecido con tu firma en el periódico de Buenos Aires La Nación, en las fechas y con los títulos siguientes:

Abril, “Semana Santa en Madrid”

21 mayo, “La cuna del Manco”

3 junio, “Alfonso XIII”

13 junio, “En la Academia Española el inmortal señor Ferrari”

24 julio, “La anarquía española”

28 julio, “La anarquía española”

No me has pagado por esos trabajos, como recordarás, sino setenta y cinco pesetas en dos veces. Esos artículos, por su extensión, por ser yo el autor de ellos y por la importancia del periódico donde se publicaron, valen cien pesetas cada uno, aplicándoles una evaluación modesta. Descontadas, pues, las setenta y cinco pesetas recibidas, quedan a mi favor 525, que yo te invito a pagarme en seguida, puesto

que no tengo consideración ninguna que guardarte y que las necesito. No te extrañe que en caso de insolvencia por tu parte lleve el asunto en los Tribunales y dé cuenta a La Nación y a tu Gobierno de lo que me pasa. Yo lo haré todo y lo intentaré todo por rectificar esas anomalías de tu conducta. En cambio, puedes contar con mi más absoluto silencio a satisfacción, sin escándalo a mis reclamaciones. Serás en lo porvenir como un muerto o, mejor, como si no hubieras existido jamás.

Alejandro Sawa [*Ibidem* 68-9]

Continua



Note

[1] Sono molti i letterati ed i critici che danno Malaga come città natale di Sawa; fra questi Dictino Álvarez Hernández [1963; 57]; H. R. de la Peña [1930; 36-7]; Guillermo de Torre [1965; 138]; «Sawa y Martínez, Alejandro», in *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, vol. LIV, pag. 809. Anche nei seguenti articoli, scritti in occasione della morte, gli ignoti commentatori citano Malaga come città di nascita: [Anonimo 1909a; 11]; [Anonimo 1909b; s.p.]; [Anonimo 1909c; s.p.]; [Anonimo 1909d; 3].

[2] Come si evince dalla copia dei **certificati di iscrizione all'Università granadina**, lo studente di soli sedici anni di età poté frequentare come "libero" i corsi, ma non li terminò, né sostenne gli esami.

[3] Va notato che l'anonimo curatore dell'articolo oltre a fornire un'immediata traduzione dei titoli delle opere, sembra assai certo della loro futura edizione in lingua francese.

[4] Si tratterebbe di Cerelo, Estevánez, Emilio Prieto, Ricardo Fuente, Román Salamero, Antonio e Manuel Machado, Isidoro López Lapuya ed Enrique Gómez Carrillo; cfr. Ricardo Fuente [1897; 12-3]; Nicasio Hernández Luquero [1967; 61]; Eduardo Zamacois [1964; 77].

[5] In realtà Sawa adattò anche un altro testo di Daudet che non fu tuttavia mai portato in scena: si tratta di *Calvario. Adaptación de Jack de Alphonse Daudet*, che con questo titolo fu pubblicato postumo ne *El Cuento Semanal*, n. 187, anno IV, 29 luglio 1910, s.p. Sulla scia del più famoso fratello anche Miguel Sawa, insieme a Dionisio Pérez, adattò alle scene «Safo: comedia en cuatro actos y en prosa», Madrid, S. Velasco, 1906.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Secondo l'opinione di Dictino Álvarez Hernández [*Ibidem*], curatore dell'epistolario del poeta nicaraguense, "[...] no iba a arriesgar el escritor español en esta materia una falsedad tal, que su amigo hubiera podido refutar fácilmente...". Certo è che le parole di Sawa colpirono il bersaglio, visto che Rubén Darío fu tra i pochi letterati del tempo a non presenziare ai funerali del *bohémio*, che ebbero luogo al cimitero civile dell'Almudena; e non si crede sufficiente la sua ben nota idiosincrasia verso il lutto e la morte per giustificare l'assenza. Quando apparve postuma *Iluminaciones en la sombra*, - grazie al fattivo interessamento di Valle-Inclán - sollecitato da un'esplicita richiesta fattagli da Jeanne Poirier, Darío accettò di scriverne il prologo, come omaggio all'amico defunto e, probabilmente, per tacitare i propri inconsci sensi di colpa. Leggendo fra le righe è lo stesso autore di *Prosas profanas* che indirettamente conferma quanto si va affermando: "Yo soy testigo de que [...] en horas de apuros y de escasez, cuando en los periódicos de Madrid no encontraban colocación sus trabajos sino muy de tarde en tarde [...] Sawa tenía que escribir artículos para un lejano país de América" [*Iluminaciones en la sombra* 72]. A conferma riferiamo che nel lavoro di catalogazione dell'epistolario dariano Álvarez Hernández [1963;69] individuò una lettera anteriore al mese di giugno del 1905 dove Sawa alludeva ad un *trabajo* in procinto di consegnare all'amico fatto che denota come la *collaborazione* fosse già consolidata da tempo.

Negli ultimi giorni di vita un'altra disgrazia si aggiunse all'ormai irreversibile cecità che lo affliggeva: la follia. Al riguardo Prudencio Iglesias [1909; 91] scrisse che "El día 18 de febrero del año actual [1909] Alejandro Sawa amaneció completamente loco". Presto sopraggiunse anche la morte, il 3 marzo, che l'amico Zamacois così ricorda: "Murió Sawa «en belleza», sin una contracción en el hermoso semblante, sin una frase torpe ni un gesto feo. Dentro del ataúd y a la luz de los cirios, parecía un mármol. Detalle escalofriante. Un clavo de la caja le había lastimado la sien y de la herida salió un hilillo de sangre, que cuajó en seguida. Ese clavo, sobre el que apoyaste la frente para dormir tu último sueño, ¡pobre hermano!... es el símbolo cruel de tu historia triste" [1964;171-2].

Ricostruendo l'esistenza mortale del *máximo poeta de España* il lettore avrà sinora immaginato di trovarsi di fronte al tipico bohémien spagnolo di fine Ottocento rappresentante di quell'ampia schiera di poetucoli e artisti di seconda fascia, talora dediti al *sablazo* e che non avrebbero sfigurato nella *Golfemia* dei fratelli Quinteros. Certo è che "[...] si a Alejandro Sawa le hubieran dicho que se presentara a unas oposiciones, que optase a un premio, que concudiese a un certamen, que solicitase o aceptase, siquiera, un destino del Estado; que escribiera simplemente, un artículo de actualidad por encargo de cualquier periódico, él hubiera sacudido airadamente su hermosa melena a la Daudet sacándose la pipa entre los labios, hubiera mirado de arriba a abajo a su interlocutor y hubiera escupido en el suelo con el más olímpico de los desdenes, por toda respuesta. No le hubiera importado firmar así su sentencia capital, en una época en que, aquí la muerte natural de un escritor español solía ser rigurosamente de hambre" [Machado 1943;16]. Il ritratto di Machado ne restituisce, è vero, in poche righe personalità e pose da intransigente, ma purtroppo condiziona ancor oggi una riflessione critica sull'intero corpus di scritti, sempre esaminati alla luce di un'esistenza tutto fuorché anonima e comunque sempre troppo caratterizzante per essere considerata un aspetto secondario. Mancano così i presupposti che possano giustificare la scelta di Don Ramón.

Sarebbe tuttavia errato oltre che poco proficuo ricercare solo all'interno dei testi sawiani quei motivi che poterono chissà indurre Valle alla ricerca delle ragioni estetiche che gli permisero di individuare nel sivigliano l'unico possibile alter ego per il protagonista del primo *esperpento*; non

verrebbero alla luce sottoponendo gli scritti di Sawa alle consuete indagini metodologiche. Si intende suggerire che qualsiasi esame che consideri separate essenza ed esistenza del *bohémio* non solo sarebbe parziale e inconcludente, ma si rivelerebbe un percorso critico privo di meta. Per giustificare quanto si va esponendo è necessario comprendere cosa rappresentò quel *talento con muchísimas tonterías* all'interno del panorama letterario spagnolo agli inizi del Novecento e come lo si può considerare un precursore artistico che consentì anche a Valle di affrancarsi dai precetti della scuola modernista, proiettandosi verso uno stile compositivo proprio e innovativo. Non si vuol con ciò affermare che senza Sawa non avrebbero visto la luce gli *specchi concavi* e la conseguente rottura di prospettiva proposta dal galiziano, ma certo si far comprendere come in una sorta di ricerca filosofico-letteraria parallela i due artisti si ritrovarono fianco a fianco nella lotta contro un'ideologia predominante che imponendo indirettamente i modelli compositivi emarginava lo scrittore che non vi si conformava.

E' improbabile che la nascita dei grossi movimenti letterari sia ascrivibile unicamente ad una sorta di generazione spontanea o di evoluzione verso il meglio della letteratura; "[...] es tal crítica fenomenológica la que «se inventa» la idea de que la historia de la literatura no es otra cosa que una sucesión de estilos epocales (Renacimiento, Barroco, Neoclásico, Romanticismo)" [Rodríguez 1994; 262]. Si è convinti che solo attraverso l'esame di quello che sostanzialmente è il ventaglio di possibilità iscritte in un sistema dominante - sia politico, che economico-sociale e, conseguentemente, filosofico-artistico - si possa giungere a verificare la presenza di soluzioni logiche di segno opposto che nella coesistenza cercano di affermarsi quali alternative dialettiche nell'orizzonte culturale e concettuale di un'epoca. Partendo da queste premesse, è necessario esaminare il periodo in cui i due scrittori operarono per poter comprendere come all'interno dell'ideologia borghese, caratterizzante l'intero Ottocento, vari movimenti e correnti artistiche le si affiancarono talora nel tentativo di opporsi, spesso per cercare esclusivamente di colmare e ricucire dal di dentro quei vuoti che ne avrebbero potuto incrinare l'egemonia.

Al ritorno da Parigi Sawa fu il latore del pensiero verlainiano che a sua volta rappresentò la massima reazione, nella linea decadentista parnassiana, degli intellettuali francesi agli stilemi sovrapposti dal pensiero tradizionalista. I simbolisti vissero un'esistenza improntata allo scontro con tutto quello che rappresentava i limiti coatti dell'ideologia post rivoluzione industriale: ogni atteggiamento, l'ostentazione pubblica delle proprie scelte di vita al limite, il sovvertire l'uso dello spazio e del tempo e gli attacchi contro il nucleo familiare che chissà meglio di altri rappresentava il modello imperante, furono dimostrazione di un'angoscia interiore avvertita soprattutto nell'impossibilità di trovare mezzi espressivi adeguati. Per parlare di sé l'artista ricercò una sorta di isolamento elitario che lo contraddistinguesse dalla massa e dai filoni letterari di supporto al pensiero cardine del periodo. Non è certo un caso, infatti, che questa minoranza intellettuale fosse formata da tante singole unità che vennero considerate al margine della legalità, se non talvolta fuori, proprio per la scelta di vita isolata dalla famiglia. Riferisce Michelle Perrot [1989;97] a questo proposito che "las instituciones y los individuos célibes - prisioneros e internados, cuarteles y conventos, [...] vagabundos y dandies, [...] bohemios y facinerosos - se ven con frecuencia forzados a definirse con respecto a ella [la familia], o en sus márgenes. Es el centro y ellos constituyen su periferia"; durante tutto il secolo XIX "la familia burguesa, en concreto, es el blanco de las críticas de artistas e intelectuales - dandis célibes sublevados contra las leyes del matrimonio, bohemia que se burla de las conveniencias hipócritas" [Ibidem 269]. Vivere d'Arte - e talvolta morire - sarà il tratto che più avvicinerà artisti francesi e non che dimostreranno di cercare proprio in essa la via di fuga da una società che tentava di classificare, massificare e controllare anche il libero pensiero [6]. Ciò che contava era *épater le bourgeois*, ovvero assumere pose e atteggiamenti stravaganti - il famoso gilet rosso! - e considerare borghese colui che viveva prosaicamente, che maneggiava denaro, che, in poche parole, "antepone los valores económicos a los artísticos, que carece de sensibilidad, que prefiere la «prosa» a la «poesía» de la vida" [Aznar Soler 1993;58].

La reazione a tutto tondo degli artisti e degli intellettuali francesi si inserisce precisamente nel processo che, in ambito letterario, segnò il passaggio dall'ideologia romantica ai vari movimenti che si avviarono verso una profonda ricerca formale e stilistica. "La lenta degustación de la «fée verte» [l'assenzio] se acompaña de un ritual elaborado que atestigua el refinamiento y que deja suponer el consentimiento en la autodestrucción" [Corbin-Perrot 1989; 586]; anche la deliberata autodistruzione è un segno di quella decadenza bohémien riscontrabile in tutti i simbolisti che nello sfoggiare la loro diversità crearono un modello contrario a quello imperante, "ante todo por su relación inversa con el tiempo y el espacio: vida nocturna, sin horario - el bohemio no tiene reloj - de intensa sociabilidad, cuya escena constituyen la ciudad, los salones, los cafés y los bulevares. Los bohemios [...] viven y escriben en las tabernas [...] por su uso privativo del espacio público" [Ibidem 301].

Sul finire del XIX secolo può dunque osservarsi il coesistere di intellettuali e ideologie che nel loro insieme fecero da controaltare logico al pensiero borghese: in Spagna, in particolare, vennero alla luce svariati movimenti filosofici e letterari che, a differenza di altri contesti culturali europei, recarono tendenze tali da farli convogliare in una linea di pressoché assoluta solidarietà col sistema in auge. Sebbene sia più evidente nelle impostazioni culturali del krausismo, nel direttamente collegato sviluppo dell'ideologia massonica, in tutto quel filone di neocattolicesimo nato e cresciuto all'interno della filosofia tedesca e cullatosi sulla metafisica di Leibnitz, Spinoza, Fichte o Schelling, nemmeno nel modernismo può riscontrarsi quel distanziamento ideologico auspicato da chi ne fu rappresentante.

Quest'ultima corrente venne inizialmente esecrata per talune peculiarità che la resero invisibile agli occhi degli scrittori realisti: una delle principali accuse mosse alla *gente nueva* da quegli autori che a fatica stavano ricostruendosi un'identità nazionale, oltre che artistica, costretti come furono dal succedersi degli eventi politici di quegli anni, fu quella di *afrancesamiento*; non va dimenticato in questo contesto che autori come Juan Ramón Jiménez espressero una totale identità di vedute fra le scuole parnassiana, simbolista e modernista. Figurarsi in tale clima un Sawa che per meglio pronunciare la *r* alla francese la traspose nel suono fricativo della *j* spagnola! La critica si esprime in una posizione di totale rifiuto più teorico-concettuale che stilistico. Lily Litvak [1990; 113] cita a proposito uno studio che Max Nordau pubblicò a Berlino nel 1892 e che ben presto trovò diffusione negli ambienti letterari spagnoli nella traduzione in francese, nel quale "el autor se propuso probar [...] que la obra de ciertos escritores modernos no era sino el producto de una degeneración mental" [7]. Fu assai semplice per i denigratori della nuova tendenza associare alla scrittura modernista quell'estetismo *décadent* che si esiliava dal mondo concreto ricercando "lo raro y lo exquisito, aislado en un mundo artificial y ultra refinado donde el único valor era el arte" [Ibidem 119] [8].

A parere di chi scrive almeno due furono le valide ragioni, non troppo recondite, che portarono a quegli spietati attacchi nei confronti di letterati come Darío, Valle Inclán o Martínez Ruiz. Innanzitutto, l'interpretazione positivista delle teorie sul genio e sulla criminalità provenienti dagli studi di Lombroso - ne si è scorto un ottimo esempio nelle deduzioni di Max Nordau prima citate - ma anche l'opposizione dei letterati realisti a quella propensione verso gli studi esoterici e d'occultismo che caratterizzò la maggioranza dei modernisti. Va sottolineata l'incompatibilità tra una estetica come quella realista, che si fondava sulla relazione occhio-realtà, o quella romantica precedente, tendente a risolvere il rapporto essenza-esistenza attraverso un processo concreto- astratto, e il pensiero modernista, che riconduceva e salvava l'essere nella forma. La pubblicazione di *L'uomo delinquente* favorì il sorgere in letteratura di uno stile naturalista cosiddetto radicale, o alla Émile Zola, il cui massimo esponente in Spagna fu Eduardo López Bago; le teorie del criminologo italiano furono prese a prestito per valutare *scientificamente* gli scritti modernisti ed i loro autori: "La ideología de viejo cuño, se abrazaba a la del «sentido común». En cierto modo, y al margen de los resquemores iniciales, ambas parecían reclamar la sentencia lombrosiana de homologación del monstruo criminal con el loco, el revolucionario político o cierto tipo de artista de la bohemia no tan

dorada" [Maristany 1983;363].

Se l'interpretazione falsata di Nordau portò a considerare il genio come alter ego del degenerato, l'interesse per lo spiritismo e le dottrine teosofiche fu letto in chiave di pericolosa forma di anarchia religiosa in una Spagna volta alla ricerca di un passato glorioso nel quale almeno *certi valori* dovessero rimanere intoccabili. A Mario Roso de Luna deve farsi riferimento per tutto ciò che concerne la diffusione delle teorie di M.me Blavatsky. Grande amico di Valle-Inclán, contribuì coi suoi scritti a trasmettere quelle dottrine pregne di un sincretismo religioso di taglio decisamente moderno attraverso le colonne di *Sophia*; in modo chissà inaspettato trovaron posto fra i redattori della rivista anche i nomi di Ramiro de Maeztu e Miguel de Unamuno, fatto che induce a credere come l'organo ufficiale della Società Teosofica spagnola non mantenesse il solito tono redazionale tipicamente elogiativo riservato ad un pubblico di estimatori-adepti acritici. Tutto il nuovo pensiero modernista fu permeato da quell'ampia corrente esoterica che unì alle dottrine di provenienza orientale - con i concetti per allora relativamente nuovi di karma e reincarnazione - il teosofismo, lo gnosticismo, lo spiritismo, gli studi cabalistici, insomma un po' tutto quell'ampio e indistinto insieme di occultismo - spesso misto, come era immaginabile, anche alla ciarlataneria - e neomisticismo che come negazione del dogma ben si sposava con l'anticlericalismo di fondo. Rubén Darío venne iniziato alla Società Teosofica spagnola e in molti dei suoi scritti è palese, oltre ad una combinazione di elementi pagani, cristiani, d'occultismo ed eterodossi, la presenza della Blavatsky, di Swedenborg, Annie Besant, Eliphas Levi ed Allan Kardec. Si aggiunga che fu lettore assiduo di Édouard Schuré, drammaturgo e traduttore di moltissime opere di teosofi inglesi, ma soprattutto di Rudolf Steiner, tanto quando questi era ancora segretario generale della sezione tedesca della Società Teosofica (negli anni in cui Annie Besant succedette a M.me Blavatsky), quanto nel periodo in cui se ne staccò per fondare la Società Antroposofica.

Per verificare come il distanziamento ideologico a cui si accennava rimase solo fra le righe della versificazione modernista e non nella realtà di pensiero è necessario ricordare come furono due le personalità che più di altre esercitarono la loro influenza sulla letteratura spagnola ed ispanoamericana del periodo: alle figure di Schopenhauer e Nietzsche sono infatti legati i concetti di volontà e vitalità, o meglio, di Volontarismo e Vitalismo [9]. Nel volontarismo di base schopenhaueriana esistette un solo ambito nel quale potessero convivere vita e arte, ossia il poema stesso. In precedenza fu proprio del Romanticismo slegare la vita dal sentimento umano, la pratica dall'arte, e soffrire, quindi, dell'incomunicabilità dell'ineffabile, di quell'impossibilità di riconciliare i due ambiti e pur facendo prevalere la parte artistica a discapito della quotidianità, nel tentativo di risoluzione del problema, non fece che confermare da altra angolazione i modelli di divisione di derivazione kantiana. Il Volontarismo, invece, cercò di fondere i due ambiti, trasponendo la realtà a livello poetico: l'estetica volontarista costituì uno dei riferimenti della poesia modernista, almeno nelle sfaccettature che qui vengono portate a riferimento per l'esame dei parametri estetici di fine Ottocento; sotto tale aspetto essa estraeva dalla realtà tutto ciò che emozionava esteticamente e ricategorizzava le sensazioni dell'io poeta; ciò contribuì, perentoriamente, a che gli scrittori modernisti si opponessero alla tanto decantata *oggettività* positivista o realista e che spesso cercassero di indicare come il reale potesse essere modificabile - quindi non scientificamente oggettivo - a seconda dello stato particolare del soggetto che contempla [cfr. Bousoño 1981;573-7]. Anche se apparentemente la soluzione volontarista può sembrare la chiave di volta del superamento della dualità *poesia-vita*, selezionando i valori del reale e trascendendoli all'arte non confermò altro che l'allontanamento fra realtà artistica e quotidianità, rimanendo nella frattura originale, madre dell'ideologia borghese alla quale ci si voleva opporre.

Che cosa era stato Alejandro Sawa prima di subire quella sorta di folgorazione intellettuale sulla via di Parigi? Dagli studi di 'Mbarga [1991] e Correa Ramón [1993] che si sono occupati della sua produzione letteraria del primo periodo madrilenò si evince come egli potesse ascrivere a quell'ampio e variegato filone naturalista che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento rappresentò la maggior forma di reazione verso la scrittura realista, erede del positivismo comptiano. Naturalismo che tuttavia sorse e si sviluppò comunque e sempre all'interno del pensiero

borghese: il determinismo basato sull'ereditarietà non poté che generarsi in parallelo con un pensiero scientifico che è ben noto vincolò anche l'arte, la letteratura a un modo empirico di osservazione del reale.

Di Valle-Inclán non citare la duratura adesione al movimento modernista sarebbe impossibile. La critica ha sempre visto la sua produzione come in una sorta di percorso a tappe verso la massima espressione raggiunta con gli *esperpentos*.

Cosa avrebbero di particolare quindi questi due scrittori, con quanto sinora affermato, per farli distinguere dalla massa dei loro contemporanei? Ci si troverebbe di fronte a un naturalista radicale, *de barricada*, che non si accorse di avallare dal di dentro un'ideologia che subdolamente assorbiva il talento per inquadralo all'interno dei propri schematismi e a un decadente, re dei caffè letterari, che visse poveramente di bohemia e che ricorse a piene mani a quel miscuglio esoterista, che come detto fu tratto caratteristico di gran parte degli scritti modernisti servendosene all'interno del proprio breviario estetico *La Lámpara maravillosa* e ancora in *Luces de Bohemia*, l'opera che dovrebbe proprio affermarne l'emancipazione dalla scuola di partenza. Ma, soprattutto, cosa potrebbero avere in comune i due artisti tanto da indurre a leggere i differenti percorsi letterari sotto l'egida di un comun denominatore?

Se l'estetica modernista visse all'ombra delle dottrine volontariste, la ricerca del sapere agli albori del XX secolo dovette presto fare i conti con una nuova presenza: a lungo la figura di Nietzsche, e alcuni suoi scritti come *Die Geburt der Tragödie* e *Also sprach Zarathustra* in particolare, influenzarono il pensiero e il modo di comprendere la realtà. Concetti quali quello del *superuomo* e dell'*eterno ritorno* non rappresentarono solo un diverso punto di vista filosofico, ma costituirono una nuova breccia in cui alcuni artisti intuirono poter trovare un varco d'espressività che altrove veniva loro negato. Il Vitalismo nietzscheano compì il decisivo passo in avanti trasportando e trasferendo le categorie artistiche alla vita e viceversa, fondendo, cioè, quello che fino ad allora era stato visto o in totale opposizione o in conflitto dialettico: "Schopenhauer contempla el arte como algo que nos permite permanecer en lo apolíneo; Nietzsche, en cambio, entiende el arte como algo que nos obliga a experimentar el roce [...] entre lo apolíneo y lo dionisiaco" [Asensi 1995;138]. Apollo è per Nietzsche la serenità, la chiarezza, la misura e la razionalità, l'immagine insomma della Grecia classica; Dioniso rappresenta l'impulsività, l'eccesso, l'affermazione della vita, l'erotismo come culmine dell'affanno di vivere; come dire la Vita nonostante tutto il dolore. L'accettazione del lato dionisiaco dell'essere, oltre che mirato al superamento della scissione essenza-esistenza derivò dal considerare la vita come forma di irrazionalità necessaria così alla creazione artistica, come al processo di ritorno dell'arte verso la vita stessa. E' nella tragedia che si accordano dionisiaco e apollineo: il primo a rappresentare l'ubriachezza sfrenata del vivere, il secondo l'equilibrio della forma e lo splendore della bellezza. E' evidente come questo armonizzarsi dei contrari costituisse da solo un sistema innovativo di intendere l'arte: non si separava come in passato essenza da esistenza, ma anzi si riconosceva proprio in tale binomio il nucleo originario a partire dal quale esprimere se stessi, come uomini e come artisti.

Tutto ciò si tradusse in pratica solo in pochi *talenti* grazie anche a quanto di non convenzionale, antipositivista e antirealista vi fosse nel nuovo credo filosofico: l'*eterno ritorno* affermando la ciclicità dell'esistenza, il ripetersi degli eventi, si allontanava da un pensiero scientifico-positivista che trovò nella linea retta e nel concetto di progresso dell'umanità verso il *meglio*, tipico dell'ideologia borghese, la migliore esemplificazione dei propri convincimenti dottrinali. Si è di fronte ad un modo opposto di intendere l'esistenza, non come mero accavallarsi di fatti ed eventi che rimandano ad una concezione escatologica del tempo, ma come un cerchio senza principio e fine, dove ogni episodio vitale acquisisce senso alla luce di ciò che lo ha preceduto e in vista di quanto dovrà succedergli. E se non fosse abbastanza evidente, va ricordato che nel pensare a un tempo non lineare ci si autoescludeva dai dogmi religiosi in vigore. Ramón del Valle-Inclán e Alejandro Sawa furono tra i

pochi letterati a intravedere in questa rottura col passato la possibilità di esprimere il proprio pensiero e realizzarsi come artisti. Contrariamente a quanto dalle premesse si sarebbe potuto intuire i due *bohémios* riuscirono in modo differente ad approfittare del varco lasciato incustodito; entrambi portarono alle estreme conseguenze l'unione vitalista di *fenomeno* e *noumeno*, vivendo artisticamente e riconducendo la propria arte verso l'esistenza. Proprio per questa ragione si affermava in precedenza come sarebbe stato inutile cercare i motivi di un'affinità intellettuale considerando in modo separato l'artista Sawa-Valle dall'uomo dall'intensa socialità, che visse la città di Madrid come teatro delle proprie gesta letterarie e vitali.

La poetica di Sawa si avvicina in grande parte a quella di uno dei principali rappresentanti del modernismo ispanoamericano, José Martí, che a sua volta viene considerata "muy cerca de la de Nietzsche, en cuanto que «el vitalismo» es una constante en ambos [...]. No existe en ellos una diferencia tajante entre los distintos discursos y sus actitudes vitales. Para su escritura han desaparecido las fronteras retóricas que separan la filosofía de la poesía, de la música o de la teoría política [...] en cuanto que tampoco consideran insalvables las distancias entre lo trascendental y lo empírico, lo racional y lo irracional, lo artístico y lo científico [...]" [Rodríguez-Salvador 1987; 159]. Per affermare la prossimità intellettuale tra il filosofo di Röcken e l'andalusino *hiperbólico* bisogna tenere certo a mente l'intera produzione letteraria sawiana; quelle dottrine asistematiche e, se si vuole, fortemente paradossali, furono recepite e applicate all'intero sistema di scrittura e se risulta più difficile rilevarlo nei primi testi pubblicati nel periodo antecedente a quello francese è soprattutto grazie alla matrice naturalista nella quale la critica li ha fatti convogliare, quasi senza riserve.

Al ritorno da Parigi Sawa scrisse quasi esclusivamente per periodici e riviste spagnole e sudamericane; obbligatorio usare il quasi poiché non del tutto corretto il considerare *Iluminaciones en la sombra* solo come una raccolta di molti dei brani pubblicati in precedenza su testate differenti. In circa dodici anni redattò poco più di centotrenta pezzi, facendo apparire la propria firma su pubblicazioni dall'evidente matrice anarchica e anticattolica fino a *ABC*. Il numero totale non corrisponde, nella sostanza, ad altrettanti testi differenti fra loro; non si possono definire un caso gli abbondanti esempi di articoli doppi, talvolta tripli, composti per conto di circa quaranta giornali diversi. Sembra insensato che un letterato come Sawa così addentro ai riflessi vitali del suo mondo tanto da scegliere, in maniera esclusiva, un mezzo letterario ed un tipo di scrittura che a suo giudizio gli consentivano di rispecchiare la quotidianità, avesse così subitaneamente esaurito le fonti di ispirazione tanto da dover frequentemente ricorrere al plagio di se stesso. Per spiegare quello che è un dato di fatto è necessario ricercarne le cause per verificare se la scelta fosse o meno obbligata; è certo plausibile ipotizzare la riscrittura come l'unica soluzione alla cronica mancanza di denaro che lo assillò durante gli ultimi anni di vita, che in realtà esistano molti altri articoli non ancora venuti alla luce e in quantità tale da far diminuire l'interesse e la portata di un fenomeno quantomeno anomalo o che il copiarsi fosse dettato dalla necessità di limare e rivedere nel tempo le proprie ipotesi ed affermazioni. Anche se oggi l'entità delle somme di denaro richieste a Darío potrebbe apparire ridicola, le parole di Bark [1897;10] dimostrano quanto improba fosse la vita dei giornalisti di allora "peor pagados que los mismos empleados de ferrocarriles [...] cobran 10 duros al mes". Già solo osservando il numero di testate per le quali arrivò a collaborare contemporaneamente se ne può inferire che non lavorasse assiduamente ed in esclusiva per nessuna di esse: la mancanza di contratti veri e propri - si trattava di collaborazioni saltuarie - gli impedì di contare su entrate sicure; l'intransigenza e l'orgoglio poi certo non gli fecero acquisire quel necessario credito che gli potesse garantire un'esistenza tranquilla. Proprio l'orgoglio lo indusse, chissà, a credere che un'attività continuativa presso la stessa rivista avrebbe significato ridurre la sua Arte al rango di "merce prodotta in catena di montaggio", simbolo della nuova società borghese. E a questo proposito annota il poeta di *Azul* nel prologo a *Iluminaciones*: "Cierto es también que sus arranques verbales contra las empresas madrileñas no eran lo más a propósito para que se le llamase con los brazos abiertos" [*Iluminaciones en la sombra* 72]; non sorprende quindi che lo stesso Alejandro affermasse

“[...]creyendo en mi prestigio literario he llamado a las puertas de los periódicos y de las cavernas editoriales y no me han respondido [...]” [Ghiraldo 1943;214]. A detta di molti suoi contemporanei il carattere indolente ed eccentrico e la genialità non conformista furono spesso le cause di un’attività lavorativa certo né assidua né costante nel tempo. Rubén ne descrisse l’intransigenza che lo portava a prediligere “muchas veces la miseria a macular su pureza estética [...]”. Satirizaba ásperamente y no economizaba saña y ridículo contra conspicuos mecenizantes. Es indudable que no tenía un concepto claro de lo práctico, y que juzgaba el don del ensueño, de la meditación y de la bella escritura como lo primero sobre la tierra” [*Illuminaciones en la sombra* 72]. López Bago [s.a.;278-9] ricorda che dopo averlo ascoltato declamare a memoria i propri articoli gli chiese se qualcuno di essi fosse stato pubblicato, al che l’amico rispose: “Muy poco, los periódicos se asustan de algo que hay en mis escritos, y que yo no quiero tachar”; dichiarazione confermata da Francisco Macein: “Sus artículos son frecuentemente rechazados por la [...] energía que entrañan” [1899; 398-9].

Non è da escludere che possano esistere altri articoli su testate diverse e lo si potrebbe ammettere esaminando le date di composizione degli stessi. Uno scrittore che si sa essere vissuto nell’ultimo periodo madrileno solo grazie agli introiti derivanti dal lavoro di giornalista, non avrebbe potuto far fronte alle minime esigenze economiche in anni quali il 1899, 1900, 1901, 1905, solo redigendo un così esiguo numero di pezzi; non sembra però opportuno dare eccessiva enfasi a quanto affermò Ruiz Molinari [1899; 3] che sulle colonne di *El País* così scrisse: “Alejandro Sawa prepara una obra titulada: «Recuerdos de quince años de ocio».”, se non per l’epoca di tale affermazione, che potrebbe chissà retrodatare ai primi del Novecento la composizione di *Illuminaciones en la sombra*. Se nel tempo che intercorre fra il 1898 ed il 1900 si può ragionevolmente credere che i guadagni ottenuti con la messa in scena di *Le rois en exil* gli consentirono di sopravvivere degnamente, sfruttando anche una recuperata popolarità, non altrettanto si può dedurre per gli anni seguenti. È, invece, qualcosa più di una supposizione pensare che il rapporto di collaborazione letteraria con Darío non fosse occasionale, ma continuativo: è lecito ritenere che quest’ultimo avesse già pubblicato sulle pagine della *Nación* di Buenos Aires altri testi dell’amico madrileno a proprio nome, precedenti l’incresciosa missiva indirizzatagli.

Dando uno sguardo alla totalità dei brani, a una prima lettura sembra che la produzione giornalistica non risponda, nella sua interezza, ad alcun criterio preordinato; le tematiche affrontate sono così eterogenee da rendere difficile l’individuazione di un comune filo conduttore. In realtà, l’apparente sensazione di disordine non corrispose ad un modo di comporre improvvisato ed istintivo e ciò risulta palese analizzando *Illuminaciones en la sombra*: uno scrittore, infatti, che fosse stato abituato a scegliere la ricopiatura come metodo compositivo, sarebbe incappato di certo nello stesso errore nel redigere lo scritto conclusivo e, inoltre, non avrebbe impiegato -viste le precarie condizioni economiche- così tanto tempo per concludere quell’opera che rappresentava il culmine del proprio pensiero. Il libro postumo è una sorta di trascrizione di quanto pubblicato in precedenza, inframmezzato da riflessioni personali ed intime sulla vita di tutti i giorni. Considerando la questione sotto un altro punto di vista, quale miglior esempio dell’applicazione dell’idea nietzscheana dell’*eterno ritorno*, se non esattamente quando l’andaluso riscrive i propri articoli, che, detto di passo, era anche un modo di sovvertire dal di dentro i canoni e le norme del *corretto modo di far letteratura* per come venne inteso da altre correnti! Ma cos’erano in realtà gli articoli di Sawa? Se si considera il pezzo giornalistico un mezzo, qual’è, di raccontare la realtà in modo oggettivo, leggendo gli scritti del sivigliano risulta evidente come egli lo adoperò per parlare di se stesso e della propria vita, rendendola così pubblica; oggettivò in tal modo qualcosa che altrimenti non sarebbe stato possibile trasmettere, stilizzando la propria realtà attraverso l’unico mezzo che ebbe a disposizione, o meglio sfruttando l’unico varco che gli veniva offerto nell’ambito dell’ideologia predominante. Nello scrivere *Illuminaciones* gli diede la parvenza di un diario -forma letteraria attraverso cui l’autore può narrarsi- che può affermarsi rappresentare il *giornale* della sua vita. Così facendo chiuse il cerchio, rompendo e confondendo, a più livelli, i limiti che separavano la

vita pubblica -l'esistenza- da quella privata -l'essenza. In un primo momento, esternando la sua interiorità e rendendola pubblica attraverso un mezzo tipicamente oggettivo e, successivamente, trasformando ciò che attraverso gli articoli era divenuta una realtà inconfutabile, in un'opera letteraria, ovvero, riportando la sua essenza, resa ormai pubblica, nuovamente a livello privato ed essenziale.

Continua



Note

[6] Quando il bohémien iniziò ad essere guardato con sospetto, quale miglior trovata se non quella murgeriana di convertirlo in personaggio letterario per stigmatizzarne negativamente le aspirazioni? Le parole di Rodolfo in proposito tolgono ogni aspetto idilliaco a quell'esistenza al margine che gli artisti del tempo vissero soprattutto come protesta: "... il ne nous est pas possible de continuer à vivre encore longtemps en marge de la société, en marge de la vie presque. [...] La poésie n'existe pas seulement dans le désordre de l'existence, dans les bonheurs d'une chandelle, dans des rébellions plus ou moins excentriques contre les préjugés qui seront éternellement les souverains du monde [...]"; v. Henry Murger [1890; 299].

[7] Lo studio di Max Nordau si intitolava proprio *Entartung*, ossia, *degenerazione*.

[8] Lisa Davis [1973; 141] fa rilevare che anche Pio Baroja seguendo le teorie di Nordau aderì a quel modello di pensiero: "His protests seemed to belie some agreement with Nordau's basic thesis, especially as regards the identification of Wilde's amorality with Nietzsche's."

[9] Per i concetti di Vitalismo e Volontarismo e la loro applicabilità nell'ambito delle lettere spagnole, v. Federico Carlos Sainz de Robles [1954;1244-6].

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/ASawa1.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Quanto sopra esposto getta una luce vitalista all'intero insieme di soggetti pubblicati e ripubblicati nel tempo. Prima di addentrarsi nello specifico dei testi che solitamente vengono catalogati come naturalisti e vedere come anche in essi fosse già in nuce la direttiva stilistica che si realizza a pieno negli ultimi anni di vita, possono trovarsi ulteriori conferme della tendenza ad unire essenza ed esistenza anche scendendo nei dettagli dei singoli pezzi giornalistici. In *Mirando al Porvenir*, ad esempio, Sawa scrisse: "Decididamente el destino de la humanidad consiste en subir y bajar sin tregua, y el de la Historia en describir los esfuerzos que hicieron los hombres para trepar a las cimas, y las resistencias que opusieron después a caer precipitados hasta el punto de partida, para subir de nuevo y volver a caer, insistentemente, isócronamente, con el automatismo de una función natural de la existencia. ¡Ah! La línea recta aplicada a las trayectorias extrañas del vivir, la filosofía de compás y de regla, aquel donoso progreso indefinido que nos prometiera el alma cándida de Pelletan, ¡cuán lejos están y qué [sic] poco se acomodan a nuestras realidades cotidianas! Más lógico sería volver a la creencia de los círculos concéntricos de Vico, letales para nuestra ansia de vida dulce y bella, come verdaderos círculos estigios." [«Mirando al Porvenir» 1904; 5]. Quanti e quali riferimenti abbondanti possono scorgersi in frasi come la precedente, ad una concezione del tempo opposta a quella sostenuta dal pensiero positivista, dalla scienza e dalla religione! Quanto Platone sogghigna fra le righe insieme ad un non troppo velato rifarsi a dottrine considerate eretiche quali quelle gnostiche e neoplatoniche, almeno per quanto in esse si tramanda sull'opporre due principi creativi in eterna ma armonica disputa? "Seamos fuertes y terribles.", dichiarò Sawa, "Romparamos el pacto tácito y vergonzoso de no hacer sino balbucear ciertos temas, de no hablar de ellos sino a media voz, de dividir la vida de los hombres en dos grandes e inconciliables porciones, la vida pública y la vida privada, como si la vida publica fuera otra cosa que la prolongación de la vida privada, [...] como si nadie, por sutil y perspicaz que sea, pueda indicar donde principia y donde acaba la publicidad de un acto [...]" [«Hay que insistir» 1903;s.p.]; e nelle convinzioni sopra esposte non può non notarsi la volontà di fondere e confondere i due ambiti, vita privata e pubblica, certo nella diretta emanazione degli attacchi al sistema tipici, lo si è detto, degli scrittori francesi coi quali visse a contatto, ma esagerando i termini in modo da farli divenire una asserzione programmatica dei propri intenti. "Notad que todos los críticos son miopes y usan antiparras. Acercándose demasiado á la nariz, por deficiencia del órgano visual, las páginas del libro que tienen entre las manos, ven los defectos tipográficos, las cualidades de la estampación, los poros y los granos del papel, no el alma del escritor, que ha necesidad, siempre, de los grandes horizontes para ser vista en su justa perspectiva." [Illuminaciones en la sombra 137]; l'anima che lo scrittore volle trasmettere e la ricerca di ampliare gli orizzonti di giudizio non sono che un avvertimento a che il lettore non erri nel considerare la sua scrittura, nonostante l'apparente oggettività del mezzo impiegato, come una pura e semplice *cronaca* liquidandola in poche righe di commento senza scorgere al suo interno i riflessi vitali che egli volle trasporvi.

È proprio una lettura che punti alla ricerca di tematiche simili che può far rintracciare quella comunione di intenti che riuscì ad avvicinare i due scrittori. Nell'ambito della produzione letteraria del galiziano sono tutt'altro che rari gli esempi di scrittura vitalista: pur considerando *La lámpara maravillosa* il testo cardine per ciò che concerne il modo in cui Valle tentò di affrancarsi dagli stilemi della scrittura modernista e avviarsi su un percorso estetico che non scindesse essenza ed esistenza, tracce di questa tensione verso l'unione degli opposti possono trovarsi all'interno di varie pubblicazioni e persino in *Luces de Bohemia* [10]. Anche la forte presenza del tema esoterico che si è visto essere caratteristica della scrittura non solo rubendariana, va riconsiderata nell'ottica di mezzo e non di scopo: in un momento letterario in cui per alcuni artisti fu forte l'esigenza di trovare mezzi espressivi adeguati per non rischiare di allinearsi o soccombere, solo modificando dall'interno l'uso del linguaggio si riuscì a costruire un percorso estetico alternativo.

Si cerchi di immaginare al lavoro Don Ramón: egli provò a creare a più riprese il personaggio Valle-Inclán ed un artista che sapesse esprimere qualcosa di atipico e originale nel panorama letterario a cavallo dei due secoli. Sarebbe però ingiusto affermare che l'uomo superò lo scrittore. Solo partendo dal punto di vista appena accennato si riescono a identificare le ragioni dei tanti prestiti dalla terminologia e dalle dottrine ermetiche che possono riscontrarsi nelle sue opere. L'ansia di superare i limiti strutturali del linguaggio corrente lo volsero verso una ricerca formale che potesse colpire dall'alto e dal di dentro il panorama letterario del tempo in cui visse. Ecco che allora il tema del magico ben si adattò a connotare in modo favoloso sia il breviario estetico, che le *Claves líricas* o *Luces de Bohemia*. Del potere evocativo della parola e del suo senso *magico* di mezzo in grado di aggirare i vincoli dell'espressione così come stabiliti, l'autore fu persuaso fermamente; tra il mescolare di concetti e meccanismi tratti dall'esoterismo colpisce particolarmente ciò che scrisse circa la capacità di sorpassare i limiti del reale che ricordava nei racconti ascoltati da bambino, narrati da una vecchia cieca: "Eran relatos campesinos que convertía en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega; parecían grimorios imbuidos de poder cabalístico: tan religioso era el respeto que ponía en el signo de algunas palabras." [*La lámpara maravillosa* 1916; 125]. Libri di scongiuri intrisi di potere cabalistico. Di questa citazione ancor più che l'uso evidentemente suggestivo e condizionato del meraviglioso colpisce un qualcosa che non risalta ad una prima lettura: Valle considerò sempre il proprio breviario fondamentale all'interno del cammino filosofico-letterario intrapreso tanto da assegnargli il posto d'onore nell'edizione delle *Obras completas* ad onta di ogni effettiva logica datazione; come interpretare allora il volere includere all'interno di un trattato di estetica così abbondanti riflessioni personali e ricordi? Quello che ne *La lámpara maravillosa* sembra a prima vista un insieme eterogeneo di concetti, nomi e dottrine a cui l'autore fa ricorso nella costruzione dei suoi *ejercicios espirituales*, a una osservazione più approfondita si rivela come la sistematica manifestazione della volontà di rielaborare il materiale scelto, proprio nell'ottica di un attacco significativo e destabilizzante al sistema. Disseminare quindi un testo filosofico di riferimenti alla propria esistenza fu un modo evidente per stravolgere le regole, con un approccio assai simile a quello adottato da Sawa per la propria scrittura giornalistica.

Don Ramón non si limitò comunque a tale sottile e arguto espediente. Se come visto per il savigliano uno dei modi per contrastare il materialismo borghese fu quello di stravolgere i concetti legati al tempo, è sicuramente sorprendente constatare con quanta dovizia di particolari il medesimo tema venga affrontato ne *La Lámpara*: "Del error con que los ojos conocen nace la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo [...]" [*La lámpara maravillosa* 1916; 131]; sguardo, tempo futuro lineare, inganno cronologico: se mai sintesi fosse corretta, basterebbe leggere quanto sopra per accorgersi come viene posto in discussione il modo di percepire la realtà su cui il positivismo scientifico basò le proprie leggi. Rispetto al modo di osservare il mondo crede siano "felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de cronología" [*La lámpara maravillosa* 1916; 126], per poi reiterare che "el conocer de los ojos y de los oídos, todo el humano y carnal conocimiento, exprime dolor [...]" [*La lámpara maravillosa* 1916; 91], poiché "ásperos son los caminos para desnudarse de la percepción cronológica; sin embargo, quien no los anda, yerra en toda la doctrina estética, pues siendo la belleza atributo de la esencia divina, no puede realizarse su logro por las rodadas del Tiempo." [*La lámpara maravillosa* 1916; 69-70]. Inutile aggiungere che tutte le affermazioni precedenti vengono costruite basandosi su dottrine gnostiche, su riferimenti all'ermetismo pitagorico, sulla mistica moliniana, in modo da edificare un apparato retorico consono agli argomenti affrontati, ma da intendersi quale procedimento necessario alla divulgazione di idee e concetti che altrimenti non avrebbe potuto esprimere: "¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas!" [*La lámpara maravillosa* 1916; 47] afferma ancora Valle, per togliere ogni dubbio circa il modello che funge da base e da linea esplicativa di quanto si va esponendo.

Anche in *Luces de Bohemia* è innegabile la persistenza del tema esoterico, almeno nei riferimenti alla gnosi e alla moderna teosofia; è, tuttavia, evidente come l'esigenza prioritaria fosse di mostrare il clima di disincanto

regnante fra i giovani letterati del periodo piuttosto che l'esaltare una dottrina come quella teosofica che, lo si è visto, si aveva sfiorato l'ideario modernista, ma in modo da costituirne esclusivamente un patrimonio linguistico-espressivo e non un magistero formale da adottare a tutto tondo, almeno per ciò che riguardò Valle-Inclán; se egli avesse voluto evitare di sottoporre anche la teosofia e quanto a essa legato al ben noto processo di degradazione che rende riconoscibile lo stile degli *esperpentos* avrebbe certo usato termini più lusinghieri: se l'occulto e le dottrine ermetiche avessero realmente potuto costituire sin dall'epoca in cui compose il breviario estetico o il gruppo di liriche in esame una vera fonte per modificare il *modus vivendi* e la scrittura, non avrebbe denunciato, tramite la voce di Max Estrella, il totale fallimento del tentativo, se mai ebbe luogo, di opporre i "teosofismi" alla perdita dei valori morali e al generale impoverimento positivista. Anche perché sarebbe stato difficile adoperare un qualcosa che entro e grazie agli schemi borghesi stessi sorse e si sviluppò: le teorie della Blavatsky e dei suoi successori sature del concetto di evoluzione tanto da considerare l'umanità attuale come attraversante solo uno dei numerosi stadi di progresso fra le diverse ere temporali che rimontano all'inizio dei tempi, non fanno che suggerire come tutta la moderna teosofia non fu altro che una variante spiritualista del positivismo, sorta nel suo seno con l'intento di compensare la caduta dei valori religiosi conseguente all'avvento della modernità e della scienza.

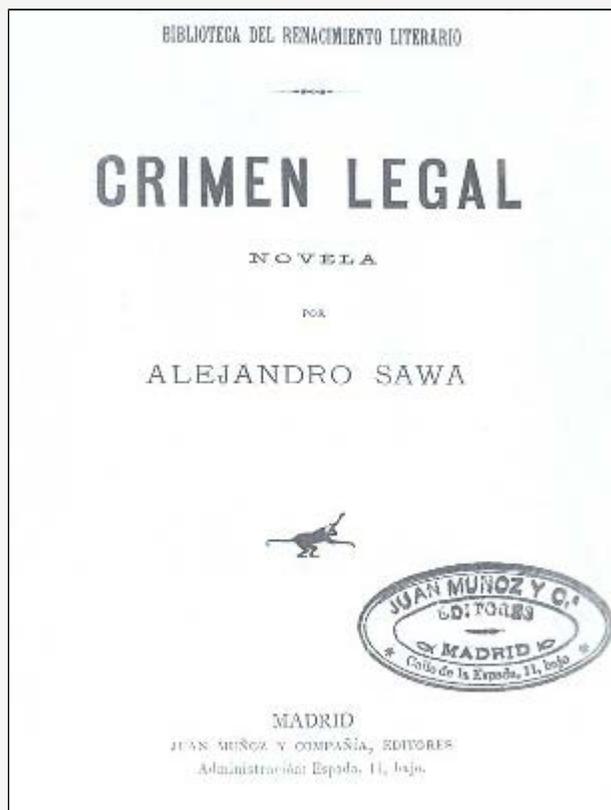
Se gli esempi finora citati possono svelare quel parallelismo a cui inizialmente si accennava, è ovvio che contemporaneamente a un'intesa a livello di pensiero, anche i riflessi vitali del savigliano colpiscono a fondo Don Ramón, tanto da indirizzarlo verso una scelta inizialmente non semplice, ma che alla fine dovette comunque apparirgli scontata. Tornando indietro al Sawa prima maniera, a quel giovane ancora ignaro di quanto avrebbe appreso alla corte del *pauvre Lelian*, bisogna fissare l'attenzione su di un testo che normalmente è stato legato esclusivamente al periodo naturalista. A quanto riferito da Zavala [*Iluminaciones en la sombra* 41], "Sawa buscaba reimprimir *Declaración de un vencido* con poca suerte a juzgar por la respuesta de un sincero amigo, Rafael Ruiz López"; il quale così rispose ad Alejandro in una missiva indirizzatagli: "Estas casas son cada vez más temerosas de Dios Nuestro Señor y desdeñan la novela del autor que no se amolda a las buenas costumbres.". A giudicare dalla data apposta in fondo alla lettera (2 marzo 1908) l'andaluso cercò dare nuovamente alle stampe un testo che, come anno di composizione, apparteneva al proprio passato e con quanto affermato sulla ripubblicazione plurima degli articoli, il fatto potrebbe far propendere per una, per quanto singolare, coerenza stilistica. La volontà di ripresentare ai lettori un volume che l'autore ritenesse slegato e poco significativo della propria estetica è sicuramente da scartare: al contrario, si è convinti che Sawa fosse probabilmente desideroso di spiegare a letterati e pubblico qualcosa che proprio negli anni peggiori della sua esistenza lo tormentava.

Il romanzo è preceduto da una *Nota al lector* nel quale l'autore così spiega le motivazioni che lo spinsero a scrivere e, come sottolinea, "a identificarme con uno de esos jóvenes a que hago referencia, que sin lisonja propia puedo afirmar que lo conozco bastante más que a mí mismo" [1887; s.p.]; e più avanti: "He escrito el libro que, a serle posible, hubiera dejado escrito mi amigo". A parte l'evidente strutturazione dell'opera che porta a identificare in Carlos, il personaggio principale, la figura dell'eteronimo tanto cara ad Antonio Machado e che permise allo scrivente di mostrarsi come oggetto di conoscenza, come realtà tangibile, per poter così costruire la propria identità di individuo, colpisce la scelta di optare per "la forma autobiográfica, que simpatiza más con el fin artístico que me propongo que otra forma literaria cualquiera" [*Ibidem*] e di far narrare al protagonista la propria vita in forma di confessione o se vogliamo di diario intimo. Si aggiunga l'incipit del testo: "Figuraos lo que se os ocurriría, si al ir por la calle, en una dirección cualquiera, hacia la casa de uno de vuestros amigos, o hacia la de vuestra última querida, tropezarais con un libro que dijera, sobre poco más o menos, lo siguiente: 'No es [adesso è Carlos a parlare in prima persona] la historia de mi vida lo que quiero escribir: ¿para qué? Ni tengo historia, ni dentro de muy poco espacio de tiempo tendré vida tampoco. [...] Estas páginas son un pedazo de documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo' [...]" [*Ivi* p. 2]. Non sembra poi così paradossale che Sawa stesse cercando di rieditare un romanzo – un *libro* trovato *per strada* – che avrebbe reso

nuovamente a livello essenziale la propria triste esistenza di cieco e *fracasado*, prevista con anni di anticipo e già resa arte una volta poiché fissata nelle pagine di un testo, ma realtà quotidiana che dovette affrontare sul puro piano esistenziale. Qui la struttura circolare non solo chiude il percorso di andata iniziato in passato, ma riapre il cammino *insistentemente, isócronamente*. E lo riapre a tal punto che una dichiarazione forte come “Quiero al pueblo y odio a la democracia [...] gobierno tan absurdo como aquél que reposa sobre la mayoría, hecha bloque, de las ignorancias” inserita in *Declaración de un vencido* nel 1887 [ivi p. 176], viene ripresa non nel corpo di un qualsiasi articolo, bensì all’interno dell’autobiografia pubblicata nel 1904 su *Alma Española* [«Juventud triunfante - autobiografías» 1904; 10].

La vera chiave di volta si fonda tuttavia sull’inversione che Sawa fece del linguaggio romantico per ciò che concerne l’eroe-attante. Se il romanticismo considerò il suicidio la negazione della vita e la sola denuncia dell’impossibilità di trovare la propria espressione nel mondo, ci si trova ora di fronte ad una rappresentazione positiva della morte volontariamente causata: in Carlos quest’ultimo atto supremo di volontà-vitalista diviene simbolicamente esaltazione della vita e in quanto espressione pubblica, realizzazione della propria essenza nell’esistenza. L’affermazione finale diviene così emblematica: “¡Quiero morir cantando para asombrar a la gente!” [ivi p. 239] [11]; emblematica in quanto chiude il percorso semantico iniziato attraverso la scelta di un titolo sul quale è inevitabile soffermarsi: quale *vinto* fa una *dichiarazione*? La struttura ossimorica già adoperata nel titolare altri testi - e per alcuni di essi si può far riferimento anche all’ipallage per la sottostante rottura antonomastica - quali *Crimen Legal*, *Bodas Fúnebres* o *Iluminaciones en la sombra -Luces de Bohemia?*- viene a rivelare una *coincidentia oppositum* insita nella scelta di termini acutamente folli. Si potrebbe pensare che il significato di *declaración* sia da intendersi, nel livello privato, nell’accezione di dichiarazione amorosa, e sotto questo aspetto

anche il fallimento della relazione del protagonista viene indirettamente attribuito alla caduta conseguente allo stato economico, o come denuncia, denuncia davanti al tribunale dell’umanità delle condizioni dei giovani letterati che arrivavano a Madrid pieni di speranze di gloria presto disilluse e su questa linea diverrebbe maggiormente giustificabile il “documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo”; è, tuttavia, necessario comprendere quanto il documento umano sawiano fosse distante da quello naturalista e, anzi, in completa sintonia con una linea vitalista che negli anni in cui viene pubblicato *Declaración de un vencido* si va abbozzando. È lo stesso Sawa a togliere ogni dubbio; basta leggere quanto egli scrisse un anno prima nel prologo che funge da prefazione al libro di López Bago *La Buscona* [s.a.;2]: “-¡Le document humain ! - El documento humano ¿es la monstruosidad? Entonces no hay ningún artista en la tierra, ningún amante de la belleza. Todos deben desertar de ella, matarse, suicidarse, antes de que la horrible muerte los asesine a traición por la espalda. El documento humano no es lo feo, no es sólo lo feo; es también lo bello, lo hermoso. ¿A qué copiar siempre lo feo? ¿Es, por ventura, el fin del arte la negación? ¡Ah! ¡En Francia se equivocan, como se equivocan en España! La realidad no es lo feo. Es lo feo y lo bonito combinados. A veces lo bonito sólo. [...]. El dilema, lo positivo, lo negativo, la tesis y la antítesis, el anverso y el reverso. Este es el arte. Ni el color blanco, ni el color negro sólo. El blanco y el negro combinados hasta la hermosura absoluta. Un claroscuro que se ha podido soñar Rembrandt. Por eso prefiero *La Buscona* a su madre y a su abuela. Porque veo en ella una solución admirable. Es verdad y belleza: *vivante et moderne* al mismo tiempo, como debe ser el arte a la altura



Crimen legal, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1886

del progreso que hemos llegado.” [v. Lozano Marco 1983; 358]. Una rottura linguistica coerente con il valore assegnato a *vencido*: è difatti assai probabile che Sawa così si autodefinisse, dando al termine una connotazione deliberatamente positiva, stando almeno al coincidente ritratto di Prudencio Iglesias, “Galdós es un triunfador, y Sawa es un vencido” [1909; 87], scrittore anch’egli, che partecipò accanto al bohemio agli atti conclusivi della sua esistenza terrena.

Esempi di esaltazione del suicidio come atto di espressione e non di rinuncia non sono confinati solo in *Declaración de un vencido*. In «De la vida. Notas y comentarios» vengono ritratte le vicende di un ragazzo di quindici anni morto volontariamente; il medesimo testo venne ripreso in *ABC* con un cambio nella figura del protagonista, una fanciulla di vent’anni e poi riportato in *Illuminaciones*: “... coger a pulso la vida, la propia vida, y tirarla a la nada de una sacudida heroica y mortal, eso es, cuando se tiene veinte años y todo es alrededor nuestro, hasta donde quiera que la vista alcanza, auroras y rosicleres, eso es la epopeya de un ser, no menos grande que la epopeya de un pueblo. A los treinta años, con el paladar amargado por las bascas de la existencia, es lógico morir voluntariamente, y más allá de los cincuenta llegaré a decir, si me apuran mucho, que es hasta digno...” [«Días pasados» 1904; 4 - *Illuminaciones en la sombra* 99-100]. Così anche in «Seres dobles» quando il “clown O’Meara se dejará caer verticalmente, en la más gloriosa noche de su vida [...] - ¡oh, por una vez, loco de verdad, pero loco de júbilo, - ante la mirada atónita de la muchedumbre!” [«Seres dobles» 1902;1-2], Sawa pare voler legittimare o addirittura magnificare un gesto, l’ultimo della vita di quell’artista, preparato per tempo, anche nelle forme di spettacolarità e pubblicità dell’atto.

Una morte scelta come simbolica manifestazione della propria essenza diviene degna oltre i cinquant’anni. Questo a livello letterario. E la realtà? Quanto dopo avvenne è ben noto. Sawa, a leggere *Illuminaciones en la sombra*, sembra contraddire le valenze positive assegnate alla morte lungo il suo percorso letterario quando afferma “... quiero dar la batalla a la vida. [...] Yo no hubiera querido nacer; pero me es insoportable morir.” [*Illuminaciones en la sombra* 77 e 130]; ma quale idea della morte lo tormentava? Forse quella che presentiva prossima, non volontaria, anonima, nel letto in casa propria, dimenticato da tutti, una morte da borghese. “Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso” scrisse Valle a Darío [Álvarez Hernández 1963; 71]; furioso perché gli avevano rescisso un contratto di collaborazione con *El Liberal* come afferma Don Ramón nella medesima missiva? Difficile da credere, in quanto Sawa pubblicò l’ultimo scritto su quel periodico più di un anno e mezzo prima della sua scomparsa; assai improbabile altresì che le condizioni economiche degli ultimi anni fossero la causa di quello stato d’animo per uno che solleva definirsi *vencido* e che di ciò fece una bandiera. Più ammissibile, invece, che l’avvertire vicino il trapasso e le concomitanti condizioni di salute gli avessero fatto realizzare l’impossibilità di consegnare ai posteri l’uscita di scena che considerò, lo si è visto, l’unica simbolicamente accettabile. Non è solo nel “Quería matarse” [*Ibidem*] riportato ancora da Valle che si appoggia questa ricostruzione, bensì soprattutto nelle parole dell’andaluso indirizzate circa un anno prima a Rubén: “¿Es que un hombre como yo, puede morir así, sombríamente, un poco asesinado por todo el mundo y sin que su muerte, como su vida, haya tenido mayor trascendencia que la de una mera anécdota de soledad y rebeldía en la sociedad de su tiempo?” [*Ibidem* p. 81]. A riscattarlo definitivamente dall’oblio restituendo quell’emblematica dignità finale che la storia non gli concesse pensò Max Estrella. All’interno di *Luces de Bohemia*, viene rivissuto l’ultimo giorno terreno di Alejandro in un percorso volutamente circolare che lo conduce per le varie stazioni di un’*esperpentina via crucis*. Il protagonista, che annuncia a moglie e figliadi volersi togliere la vita, già sin dalle prime battute -“Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno” [LB;40]- e che così sollecita il suo *lazarillo* “Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.” [LB; 158], viene trovato morto non nel proprio letto, ma sulla porta di casa, per *strada*. Paradossalmente si deve all’immagine conclusiva plasticamente deformata dallo specchio concavo valleinclaniano quella perdita di contatto con il Sawa letterato e testimone di un’epoca di transizione estetica: seppur meritorio nell’intenzione, il volere trascendere definitivamente a livello essenziale i suoi ultimi attimi mise la parola fine

ad ogni tentativo di ripercorrere a ritroso il cammino e le ragioni sottostanti alla scelta di Don Ramón. Le vere motivazioni, oltre a quelle ovviamente affettive, vanno trovate non nel bohémien, principe dei caffè letterari della capitale spagnola, non in un'esistenza al limite portata avanti come vessillo della propria magnificenza, ma nel Sawa più silenzioso, nelle linee estetico-filosofiche che cercò di tramandare alla posterità e nei giusti meriti da assegnargli quando a leggere un suo qualunque testo senza guardar prima la firma in calce, chiunque dubiterebbe trattarsi d'un letterato d'inizio Novecento.

Continua



Note

[10] E' in corso di pubblicazione un mio studio che affronterà approfonditamente nell'opera di Valle-Inclán il tema che qui viene solo accennato.

[11] Il corsivo è di chi scrive, al fine di sottolineare la vicinanza della poetica di Sawa alla teoria della musica espressa da Friedrich Nietzsche; cfr. Enrico Fubini [«Nietzsche: la crisi della ragione romantica» 1987;182-193].

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/ASawa2.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Bibliografía

- Álvarez Hernández, Dictino (1963) *Cartas de Rubén Darío*, Madrid, Taurus.
- Anónimo (1892a) «Liste Alfabétique de personnes qui ont honoré de leur présence les *Soirées de La Plume* du 15 Octobre 1889 au 5 Mars 1892», *La Plume*, anno IV, n° 76, 15 giugno 1892.
- Anónimo (1892b) «Echos divers et communications», *Mercure de France*, tomo VI, n°37, Novembre 1892.
- Anónimo (1893a) «Le Banquet de la Jeunesse. En l'honneur de Victor Hugo. Chez Lemardelay, le 17 Juin 1893», *La Plume*, anno V, n° 102, 15 luglio 1893.
- Anónimo (1893b) «Journaux et Revues», *Mercure de France*, tomo IX, n° 46, Ottobre 1893.
- Anónimo (1899) «Cuestión teatral», *La Época*, anno LI, n° 17468, 24 gennaio 1899, pag. 3.
- Anónimo (1909a) «Alejandro Sawa», *ABC*, 3 marzo 1909, pag. 11.
- Anónimo (1909b) «Alejandro Sawa», *El Correo*, 3 marzo 1909, s.p.
- Anónimo (1909c) «Alejandro Sawa», *La Época*, LXI, n° 20960, 3 marzo 1909, s.p.
- Anónimo (1909d) «Alejandro Sawa», *La España Nueva*, anno IV, numero 1025, 3 marzo 1909, pag. 3.
- Anónimo (1909e) «Alejandro Sawa», *La Ilustración Española y Americana*, anno LIII, n° X, 15 marzo 1909, pag. 155.
- Arroyo, Gonzalo P. (1901) «Un poeta muerto», *El País*, s.a., s.n., 25 agosto 1901, p. 3.
- Asensi, Manuel (1995) *Literatura y Filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Aznar Soler, Manuel (1993) «Modernismo y Bohemia», in Piñero, Pedro M. e Reyes, Rogelio, *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- Azorín (Martínez Ruiz, José) (1975) «Charivari», in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I.
- López Bago, Eduardo (s.a.) «Apéndice. Analisis de la novela», in Alejandro Sawa, *Crimen legal*, Madrid, Juan Muñoz y C^a, (Impr. de M. Minuesa de los Ríos), pagg. 278-9.
- (s.a.) *La buscona*, Madrid, Juan Muñoz y C^a editores ,(Impr. de M. Minuesa de los Ríos.- Alvarez hermanos, impresores)
- Bark, Ernst «Correspondance Latine. Chronique hebdomadaire», Carta de Alejandro Sawa. Span.-Franz. Feuilletons,

- (1890) von E. Bark. Direction: 26, rue Lebrun, Paris.
- (1897) «El proletariado periodístico», *Germinal*, anno I, n. 22, 1 novembre 1897, pag. 10.
- Baroja, Pío
(1948) «La república del Cunani y sus hombres», in *Obras completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva,.
- Bonafoux, Luis
(1909a) «París al día: Alejandro Sawa», *Heraldo de Madrid*, n. 6674, anno XX, 8 marzo 1909, pp. 1 e 4.
- (1909b) «De mi vida y milagros», *Los Contemporáneos*, n. 26, anno I, 25 giugno 1909, s. p.
- Bousoño, Carlos
(1981) *Épocas literarias y evolución. Edad media, romanticismo, época contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Corbin, Alain e Perrot, Michelle
(1989) «Gritos y susurros», in Michelle Perrot (a cura di), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, tomo IV.
- Correa Ramón, Amelina
(1993) *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad de Granada.
- Daudet, Alphonse
(1906) «Safo: comedia en cuatro actos y en prosa»; arreglada a la escena española por Miguel Sawa y Dionisio Pérez, Madrid, S. Velasco.
- Davis, Lisa E.
(1973) «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, vol. XXV, 1973, n. 2.
- Darío, Rubén
(1950) «Autobiografía», in *Obras completas*, tomo I, Madrid, Afrodísio Aguado.
- Dicenta, Joaquín
(1899) «Para Sawa», *El Liberal*, n. 7051, anno XXI, 22 gennaio 1899, p. 1.
- Fernández Almagro, Melchor
(1966) *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- Fuente, Ricardo
(1897) *De un periodista*, Madrid, Romero.
- Fubini, Enrico
(1987) *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi.
- Ghiraldo, Alberto
(1943) *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Gómez de la Serna, Ramón
(1959) *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe.
- González Auriolés, Norberto
(1899) «Teatro de la Comedia: Los Reyes en el destierro», *El Correo*, anno XX, n° 6837, 22 gennaio 1899, pag. 2.
- Hernández Luquero, Nicasio
(1897) «Un recuerdo a Cornuty», *Ceres*, anno XXXII, n° 374, 1 agosto 1967.
- Iglesias Hermida, Prudencio
(1909) *De mi museo*, Madrid, Imprenta Ibérica.
- Litvak, Lily
(1909) «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)», in *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.

- (1990)
- Lozano Marco, Miguel Ángel «El Naturalismo radical:Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa», *Anales de literatura española*, vol. 2, 1983, pagg.358-359
- (1983)
- Macein, Francisco «Bohemios españoles: Alejandro Sawa», *La Revista Blanca*, n. 14, anno I, 15 febbraio 1899, pp. 398-400.
- (1899)
- Machado, Manuel *La guerra literaria 1898-1914 (Crítica y ensayos)*, Madrid, Imp. Hispano-Alemana.
- (1913)
- (1943) «Del Madrid lejano. Andaluces de origen griego. Sawa y la “peña” del Colonial», *El Español*, s. a., n. 31, 29 maggio 1943, pag. 16.
- Maristany, Luis «Lombroso y España: nuevas consideraciones», *Anales de Literatura española*, n° 2, 1983, pag. 363.
- (1983)
- ‘Mbarga, Jean Claude *Alejandro Sawa: novelística y periodismo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- (1991)
- Molinari, Ruiz «Indiscreciones literarias», *El País*, n° 4320, anno XIII, 8 maggio 1899, pag. 3.
- (1899)
- Mürger, Henry *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Calmann Lévy Éd.
- (1890)
- Nietzsche , Friedrich *Die Geburt der Tragödie*, (tr. it. *La nascita della tragedia*, a cura di Paolo Chiarini, Bari, Laterza).
- (1971)
- (1993) *Also sprach Zarathustra*, (ed. it. a cura di Giangiorgio Pasqualotto, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Rizzoli).
- París, Luis *Gente nueva. Crítica inductiva*, Madrid, Imprenta Popular.
- (s. d.)
- Peña, H. R. de la «Un gran señor de la literatura, de la palabra y del gesto: Alejandro Sawa», *La Esfera*, XVII, n° 850, 19 aprile 1930, pag. 36-7.
- (1930)
- Perrot, Michelle «La familia triunfante», in Michelle Perrot (a cura di), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, tomo IV.
- (1989)
- Phillips, Allen W. *Alejandro Sawa mito y realidad*, Madrid, Turner.
- (1976)
- Rodríguez, Juan Carlos *La norma literaria*, Granada, Diputación provincial de Granada, 2ª ed.
- (1994)
- Rodríguez, Juan Carlos e Salvador, Álvaro *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.
- (1987)
- Sainz de Robles, Federico Carlos *Diccionario de la literatura, términos, conceptos, «ismos» literarios*, Madrid, Aguilar.
- (1954)
- Sojo, Eduardo «Miguel Sawa», *Don Quijote*, anno II, n° 41, 6 ottobre 1893, pag. 1.
- (1893)
- Torre, Guillermo de «Valle-Inclán o el rostro y la máscara», *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos.
- (1965)
- Valle Inclán, Ramón del *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 27ª ed..
- (1992)
- (1916) *La Lámpara maravillosa / ejercicios espirituales*, [Joseph Moja ornavit], Madrid, Sociedad General Española de Librería, Imp. Helénica.

Zamacois, Eduardo *Un hombre que se va... (Memorias)*, Barcelona, Ed. AHR.
(1964)

Zamora Vicente,
Alonso «Tras las huellas de Alejandro Sawa (notas a Luces de bohemia)», *Filología (Buenos Aires)*, n. XIII, pp. 383-395.
(1968-9)

Zeda «Veladas teatrales: Teatro de la Comedia», *La Época*, anno LI, n° 17466, 22 gennaio 1899, pag. 2.
(Fernández Villegas,
Francisco)
(1899)

Continua





Prologhi in altre opere

«Una carta», in Francisco Salazar e Tomás Camacho, *A los hijos del pueblo - Versos socialistas*, Madrid, 1885, pagg. 90-5.

«A modo de prólogo», in José Fraguas, *El estudiante, novela de costumbres escolares*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez editor, Imprenta de Pedro Núñez, 1890, pagg. 8-14.

«Carta liminar», in L. Cornellá de las Veneras, *Sevilla pura*, 1905, pagg. 7-9.

«Carta liminar», in Federico Gil Asensio, *Como la vida (Versos)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Marqués, 1906, pagg. 7-10.

Opere di Alejandro Sawa

El Pontificado y Pio IX (Apuntes históricos), Málaga, Imprenta del Centro Consultivo, 1878. 55 p.

La mujer de todo el mundo, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1885, 1° ed.; (2° ed. Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988).

2ª ed., Madrid, Moreno-Avila, 1988, 218 p.

Crimen legal, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1886.

2ª ed., estudio y notas de Jean-Claude Mbarga, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1999, 222 p.

Declaración de un vencido, Madrid, Administración de la Academia, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1887.

Declaración de un vencido - Criadero de curas, edición, introducción y notas de Francisco Gutiérrez Carbajo (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, Atlas, 1999, 239 pp.

Dichiarazione di un vinto (romanzo sociale), a cura di D. Capra, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

La sima de Igúzquiza, Madrid, Novelas de El Motín, 1888.

Criadero de curas, Madrid, Novelas de El Motín, 1888.

Noche, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1888. 294 pp.

La noche, Madrid, La Novela Corta, 1918, 24 pp., Colección La novela corta, anno 3, n. 135.

La noche, novela, Madrid, Prensa Popular, 1918

Los reyes en el destierro - drama en tres actos y en prosa, Madrid, R. Velasco Imp., 1899.

Historia de una reina, Madrid, El Cuento Semanal, 1907, ilustraciones de A. Lozano, 20 pp., Colección El cuento semanal, anno 1, n. 18.

2ª ed., Madrid, Prensa Moderna, 1920, 59 pp., Colección El cuento azul, n. 46.

Iluminaciones en la sombra, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910, 1° ed.;

2ª ed., a cura di Iris M. Zavala, Madrid, Editorial Alhambra, 1977; 3° ed. 1986.

C. Calvario - Adaptación de: Jack de Alphonse Daudet, Madrid, El Cuento Semanal, 1910, ilustraciones de Palao, 20 pp., Colección El cuento semanal anno 4, n. 184.







Articoli di Alejandro Sawa

- «Una carta», *¡Verán Ustedes!*, s. n., 1885, s. p.
- «Consummatum est», *El Progreso*, 23 luglio 1885. p. 2-3.
- «Bodas Fúnebres. (Cuento Macabro)», *El Progreso*, 30 luglio 1885, p. 2.
- «Chronique hebdomadaire», *Correspondance latine*, s. n., 1 agosto 1890, s. p.
- «Cartas a un ideal», *Don Quijote*, s. n., anno IV, 1894, s. p.
- «Banderín de engancho», *Don Quijote*, n. 30, anno III, 27 luglio 1894, p. 1.
- «Notas», *Don Quijote*, n. 30, anno VI, 30 giugno 1897, s. p.
- «Fantasías», *Don Quijote*, n. 29, anno VI, 16 luglio 1897, pp. 1 e 4.
- «Notas», *Don Quijote*, n. 30, anno VI, 23 luglio 1897, p. 4.
- «Lo de siempre», *Don Quijote*, n. 31, anno VI, 30 luglio 1897, pp. 1 e 4.
- «Notas», *Don Quijote*, n. 32, anno VI, 6 agosto 1897, pp. 1 e 4.
- «La fiesta de la juventud», *El Liberal*, s. n., anno XIX, 17 agosto 1897, s. p.
- «¿Por qué?», *El Liberal*, n. 6719, anno XX, 24 febbraio 1898, p. 1.
- «Crónicas. Unguibus et rostro», *El Liberal*, s. n., anno XX, 25 aprile 1898, s. p.
- «Crónica. La ola negra», *El Liberal*, s. n., anno XX, 17 giugno 1898, s. p.
- «De vuelta a la vida», *El Nuevo País*, n. 49, anno I, 6 ottobre 1898, p. 1.
- «Un destino», *Madrid Cómico*, n. 38, anno XX, 23 giugno 1900, p. 303.
- «Tipos», *Madrid Cómico*, n. 56, anno XX, 27 ottobre 1900, p. 448.
- «Un poeta muerto», *Heraldo de Madrid*, n. 3926, anno XII, 14 agosto 1901, p. 1.
- «A la juventud», *Heraldo de Madrid*, s. n., anno XII, 18 novembre 1901, p. 1.
- «Carta al director», *El Liberal*, s. n., anno XXIV, 24 febbraio 1902, s. p.
- «Reminiscencia del culto a Victor Hugo», *Heraldo de París*, n. 46, anno III, 1 marzo 1902, s. p.
- «Hay que insistir», *El Liberal*, s. n., anno XXIV, 6 marzo 1902, s. p.
- «¡Aleluía!», *Don Quijote*, n. 14bis, anno XI, aprile 1902, s. p.
- «Seres dobles», *Blanco y negro*, n. 588, anno XII, 9 agosto 1902, pp. 1-2.
- «Zola», *Don Quijote*, n. 39, anno XI, 3 ottobre 1902, p. 1.
- «El canto de Orfeo», *La Ilustración Española y Americana*, n. 37, anno XXXVII, 8 ottobre 1902, p. 207.
- «Dietario de un alma», *Helios*, n. X, anno I, 1903, pp. 284-290.
- «Dietario de un alma», *Helios*, n. XI, anno I, 1903, pp. 436-448.
- «Dietario de un alma», *Helios*, n. XII, anno I, 1903, pp. 570-576.
- «Fisionomía de los meses», *Nuevo Mundo*, n. 520, anno X, 1903, s. p.
- «Fiestas de mayo», *El País*, n. 5744, anno XVII, 26 aprile 1903, p. 1.
- «Crónica», *El Globo*, n. 10010, anno XXIX, 12 maggio 1903, s. p.
- «De la vida. Notas y comentarios», *La Correspondencia de España*, n. 16634, anno LIV, 23 agosto 1903, s. p.
- «Crónica», *ABC*, n. 45, anno I, 25 agosto 1903, p. 2.
- «Hampa política», *Germinal*, n. 3, anno I, 16 settembre 1903, s. p.
- «Hay que insistir», *Germinal*, n. 4, anno I, 23 settembre 1903, s. p.
- «Gacetilla eterna», *ABC*, n. 59, anno I, 13 ottobre 1903, s. p.
- «Crónica literaria», *El Cojo ilustrado*, n. 284, anno XII, 15 ottobre 1903, p. 608.
- «Un héroe muerto», *ABC*, n. 62, anno I, 23 ottobre 1903, p. 1.
- «Charles Morice», *La Lectura*, s. n., anno III, novembre 1903, pp. 331-333.
- «Rápidas», *El Globo*, n. 10187, anno XXIX, 7 novembre 1903, s. p.
- «Rápidas», *El Globo*, n. 10188, anno XXIX, 8 novembre 1903, s. p.
- «Rápidas», *El Globo*, n. 10190, anno XXIX, 10 novembre 1903, s. p.
- «Los ocasos del amor», *Nuevo Mundo*, n. 516, anno X, 28 novembre 1903, s. p.
- «Canalejas y la Academia», *Alma Española*, n. VII, anno I, 20 dicembre 1903, p. 8.
- «Los neo-conservadores (crónica)», *Alma Española*, n. VIII, anno I, 27 dicembre 1903, pp. 3-4.

- «Indumentaria», *Nuevo Mundo*, n. 531, anno XI, 1904, s. p.
- «Juventud triunfante:autobiografía», *Alma Española*, n. IX, anno II, 3 gennaio 1904, pp. 10-11.
- «Días pasados», *ABC*, n. 83, anno II, 5 gennaio 1904, pp. 2-3.
- «Días pasados», *ABC*, n. 85, anno II, 12 gennaio 1904, pp. 2-3.
- «Días pasados», *ABC*, n. 88, anno II, 23 gennaio 1904, pp. 6-7.
- «Días pasados», *ABC*, n. 89, anno II, 27 gennaio 1904, pp. 4-5.
- «Nicomedes Nikoff», *España*, s. n., anno I, 27 gennaio 1904, s. p.
- «De morab», *Alma Española*, n. XIII, anno II, 31 gennaio 1904
- «Días pasados», *ABC*, n. 91, anno II, 3 febbraio 1904, p. 1.
- «Días pasados», *ABC*, n. 93, anno II, 10 febbraio 1904, p. 4
- «Amílcar Cipriani», *España*, n. 22, anno I, 11 febbraio 1904, p. 2.
- «Crónica», *Alma Española*, n. XV, anno II, 14 febbraio 1904, p. 4.
- «Días pasados», *ABC*, n. 94, anno II, 17 febbraio 1904, p. 1.
- «Don José María de Pereda», *España*, s. n., anno I, 1 marzo 1904, s. p.
- «Días pasados», *ABC*, n. 97, anno II, 2 marzo 1904, p. 5.
- «Rápidas», *Alma Española*, n. XVII, anno II, 6 marzo 1904, pp. 9-10.
- «Medallones. Mauricio Maeterlinck», *ABC*, n. 99, anno II, 9 marzo 1904, pp. 6-7.
- «Ante el misterio», *Alma Española*, n. XVIII, anno II, 13 marzo 1904, pp. 13-14.
- «Días pasados», *ABC*, n. 100, anno II, 17 marzo 1904, p. 8.
- s. t., *España*, s. n., anno I, 20 marzo 1904, s. p.
- «Crónica», *La Lucha*, n. 9, anno I, 3 aprile 1904, p. 2.
- s. t. *España*, s. n., anno I, 9 aprile 1904,
- «Necrología», *Alma Española*, n. XXII, anno II, 23 aprile 1904, p. 8.
- «Historia vulgar», *La Lucha*, n. 12, anno I, 23 aprile 1904, p. 2.
- «Los nuevos. G. Nuñez de Prado», *Nuevo Mundo*, n. 538, anno XI, 29 prile 1904, s. p.
- «Jornada histórica», *Alma Española*, n. XXIII, anno II, 30 aprile 1904, p. 4.
- «Tristezas», *La Lucha*, n. 13, anno I, 30 aprile 1904, p. 5.
- «Dietario de un alma», *Helios*, n. XIV, anno II, maggio 1904, pp. 3-11.
- «Ante el misterio», *El Cojo ilustrado*, n. 297, anno XIII, 1 maggio 1904, p. 290.
- «Los profesores de energía», *España*, s. n., anno I, 12 giugno 1904, s. p.
- «Perfiles literarios», *Nuevo Mundo*, n. 545, anno XI, 16 giugno 1904, s. p.
- «Mirando al porvenir», *El Gráfico*, n. 10, s. a., 22 giugno 1904, p. 5.
- «Aires de fuera», *El Gráfico*, n. 24, s. a., 6 luglio 1904, pp. 4-5.
- «Crónica», *Nuevo Mundo*, n. 551, anno XI, 28 luglio 1904, s. p.
- «Los charmettes», *España*, s. n., anno I, 6 agosto 1904, s. p.
- s. t. *Nuevo Mundo*, n. 544, anno XI, 18 agosto 1904, s. p.
- «Él que no nació jamás», *España*, s. n., anno I, 19 settembre 1904, s. p.
- «De mi galería», *Nuevo Mundo*, n. 564, anno XI, 27 ottobre 1904, s. p.
- «Crónica», *España*, s. n., anno II, 7 marzo 1905, s. p.
- «Los cortesanos de lo ínfimo», *Renacimiento Latino*, n. 1, anno I, aprile 1905, pp. 62-63.
- «El hombre superior», *Nuevo Mundo*, n. 588, anno XII, 13 aprile 1905, s. p.
- «La historia que miente», *Anarquía Literaria*, luglio 1905.
- «El Desfile», *La Vida Galante*, n. 360, anno VIII, 29 settembre 1905, s. p.
- «La música espectro», *El Imparcial*, s. n., anno XL, 17 settembre 1906, s. p.
- «Para ejemplo», *El Liberal*, n. 9834, anno XXVIII, 22 settembre 1906, pp. 1-2.
- «Adam Gliska. Un recuerdo», *El Liberal*, n. 9848, anno XXVIII, 7 ottobre 1906, pp. 1-2.
- «Iconografía roja», *El Liberal*, n. 10008, anno XXIX, 16 marzo 1907. p. 1.
- «Crónica. El misterio de los siglos», *El Liberal*, n. 10045, anno XXIX, 23 aprile 1907, p. 1.
- «Una nonagenaria», *Nuevo Mundo*, n. 694, anno XIV, 25 aprile 1907, p. 1.
- «Crónica. Un viejo tema», *El Liberal*, n. 10081, anno XXIX, 29 maggio 1907, pp. 1-2.
- «El patriotismo español», *Nuevo Mercurio*, n. 7, s. a., luglio 1907, pp. 1013-17.
- «Crónica. Un lanzamiento», *El Liberal*, n. 10118, anno XXIX, 3 luglio 1907, p. 1.
- «Las casas hablan», *Nuevo Mundo*, n. 708, anno XIV, 1 agosto 1907, p. 3.
- «El cuarto poder», *Nuevo Mundo*, n. 711, anno XIV, 22 agosto 1907, s. p.
- «En honor de un poeta», *El Imparcial*, n. 14525, anno XLI, 26 agosto 1907, p. 3.
- «Líneas de aniversario», *El Imparcial*, n. 14539, anno XLI, 9 settembre 1907, p. 3.
- «Sofía Casanova», *Nuevo Mundo*, n. 714, anno XIV, 12 settembre 1907, p. 2.
- «Un artista extraño», *Nuevo Mundo*, n. 715, anno XIV, 19 settembre 1907, s. p.

- «Crónica. Siempre así», *El Liberal*, n. 10199, anno XXIX, 25 settembre 1907, p. 1.
- «El sagrado de las cartas», *Nuevo Mundo*, n. 718, anno XIV, 10 ottobre 1907, s. p.
- «Fermín Salvochea», *El Imparcial*, n. 14602, anno XLI, 11 novembre 1907, s. p.
- «Hace once años», *El Imparcial*, n. 14664, anno XLII, 13 gennaio 1908, s. p.
- s. t., *Revista moderna de México*, n. 6, anno IX, 13 gennaio 1908, pp. 366-7.
- «Los desertores del ideal», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 20 gennaio 1908, s. p.
- «Fariseísmo», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 27 gennaio 1908, s. p.
- «Mediocracia», *Nuevo Mundo*, n. 735, anno XV, 6 febbraio 1908. s. p.
- «Dos recuerdos del rayo y de la gloria», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 10 febbraio 1908, s. p.
- «Los super-hombres de la política», *El Imparcial*, n. 14710, anno XLII, 28 febbraio 1908, s. p.
- «Vaguedades», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 9 marzo 1908, s. p.
- «Ante un libro», *El Imparcial*, n. 14734, anno XLII, 23 marzo 1908, s. p.
- «Después del centenario», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 20 aprile 1908, s. p.
- «Vanidades», *El Imparcial*, n. 14831, anno XLII, 29 giugno 1908, p. 3.
- «Feminismo», *El Imparcial*, n. 14845, anno XLII, 13 luglio 1908, p. 4.
- «Moral política», *El Imparcial*, n. 14852, anno XLII, 20 luglio 1908, pp. 3-4.
- «La mujer-enigma», *El Imparcial*, n. 14873, anno XLII, 10 agosto 1908, p. 3.
- «Cuando el amor se ha ido», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 17 agosto 1908, s. p.
- «Cuentos irónicos», *El Imparcial*, n. 14908, anno XLII, 14 settembre 1908, p. 4.
- «Las ironías de la vida. Lucas Montenegro», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 28 settembre 1908. p. 4.
- «Recuerdos», *El Imparcial*, n. 14950, anno XLII, 26 ottobre 1908, p. 4.
- «Tríptico», *El Imparcial*, n. 15074, anno XLIII, 28 febbraio 1909, p. 4.
- s. t. *Heraldo de Madrid*, s. n., anno XIX, 8 marzo 1909, s. p.

