

# CENTROAMERICANA

## 28.1

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



2018

# CENTROAMERICANA

28.1 (2018)

*Direttore*

DANTE LIANO

---

*Segreteria:*

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

*Comité Científico*

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)  
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)  
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)  
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)  
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)  
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)  
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL- Université de la Nouvelle Sorbonne, France)  
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)  
Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)  
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)  
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)  
Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)  
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)  
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)  
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)  
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)  
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

*Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.*

Sito internet della rivista: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

© 2018 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-9335-411-0

## ÍNDICE

NICOLA BOTTIGLIERI

«Azul...». *Il giardino delle parole* .....7

FABIOLA CECERE

*Rasgos de un modernismo 'espectral' en la obra poética  
de Virgilio Piñera y Julián del Casal* .....21

VICENTE CERVERA SALINAS

«*La gaia scienza*» di Nietzsche nell'origine del modernismo letterario .....37

MICHELA CRAVERI

*Imaginarios urbanos en la poesía de Nuevo Signo*.....51

FEDERICO DETTORI

*Le cronache di José Martí per «La Opinión Nacional».  
Giornalismo, modernità e violenza*.....71

MARA IMBROGNO

*La fragile presenza di Dio nei racconti di Manuel Gutiérrez Nájera* .....95

PAOLA MANCOSU

*Civilización y barbarie en el pensamiento de Gamaliel Churata* ..... 105

CELINA MANZONI	
<i>Darío y sus precursores.</i>	
«Los raros» en un nuevo siglo: Borges, Bolaño y Vila-Matas .....	131
RAFFAELLA ODICINO	
<i>Modernismo y traducción: un enfoque americano .....</i>	149
FEDERICA ROCCO	
<i>Alejandra Pizarnik entre modernidad y post-modernismos.....</i>	165
LUCA SALVI	
<i>Contra la Esfinge.</i>	
<i>El paradigma edípico en la modernidad hispanoamericana .....</i>	183
STEFANO TEDESCHI	
<i>Rubén Darío in un altro centenario .....</i>	209
PACO TOVAR	
<i>Huella de Rubén Darío en la conciencia poética de Vicente Huidobro.</i>	
<i>El ruisiñor está contento de ambas melodías.....</i>	225
<i>Instrucciones a los autores.....</i>	243
Normas editoriales y estilo.....	243
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» .....	245

## «LA GAIA SCIENZA» DI NIETZSCHE NELL'ORIGINE DEL MODERNISMO LETTERARIO\*

VICENTE CERVERA SALINAS  
(Universidad de Murcia)

**Riassunto:** Questo articolo presenta la relazione tra l'estetica del modernismo letterario e la filosofia di Friedrich Nietzsche. La teoria filosofica del pensatore tedesco sull'arte e la sua reazione all'imperativo del positivismo si riflette in opere come *Aurora* o *La gaia scienza*. Questa scienza felice e sana si oppone alla tradizione filosofica idealista ed è alla base del pensiero creativo che sarà mostrato nel lavoro dei principali artisti del Modernismo, come Rubén Darío, in America, o Ramón María del Valle-Inclán, in Spagna.

**Parole chiave:** Modernismo – Filosofia – Nietzsche – Rubén Darío.

**Abstract:** «Nietzsche's *The Gay Science at the Origin of Literary Modernism*». This article focuses the relations between the aesthetics of the literary Modernism and the philosophy of Friedrich Nietzsche. The philosophical theory on art of the German thinker and its reaction to the imperative of positivism is reflected in works such as *The Dawn of Day* or *The Gay Science*. This gay and healthy science opposes the idealistic philosophical tradition. It is at the base of creative thinking that will be shown in the work of the main artists of Modernism, such as Rubén Darío, in America or Ramón María del Valle-Inclán, in Spain.

**Key words:** Modernism – Philosophy – Nietzsche – Rubén Darío.

---

\* Questo testo, scritto originariamente in spagnolo, è stato tradotto per l'occasione da Mario Aznar Pérez.

Verso il 1830, il giovane e già illustre Auguste Comte pubblicava il primo volume di quel che sarebbe stato il suo *Corso di filosofia positiva*, come risultato di un programma filosofico protetto dalla fiaccola del progresso. Il suo destino, non meno insospettato e imprevedibile di quello di ogni altra creatura forgiata con l'ideale razionalista, oltrepasserebbe le ingenuie predizioni del suo costruttore, iscrivendosi nella difficile e inestricabile trama della storia, dove i progetti umani tessono la dialettica di un'evoluzione mai lineare né finalista. Superare l'arcaismo degli stadi teleologici e metafisici dell'umanità, che per Comte ne componevamo la traccia della cronologia, significava l'accesso definitivo dell'essere umano storico all'ultimo gradino, alla cima e cuspide positivista, nella cui consacrazione verrebbero soddisfatte le più alte aspirazioni di un'utopia sociale, la fondazione di un regno di questo mondo con le fondamenta della scienza e della cultura e senza le catene della fallacia trascendentale.

Toda tentativa que no se remonte hasta esta fuente lógica –decreta Comte– será impotente contra el desorden actual, que sin duda alguna es ante todo mental. Pero bajo este aspecto (...), el simple conocimiento de la ley de evolución viene a ser el principio general de tal solución, estableciendo entera armonía en el sistema total de nuestro entendimiento<sup>1</sup>.

Di fronte a così compiuta e fruttuosa proclamazione, soltanto uno spiraglio sembrava essere rimasto aperto e trascurato: dove abiterebbe il fiato umano dell'arte, in quale coordinata registrare la sua esistenza, a quale legge attribuire la sua inclinazione? Si dovrebbe riprodurre l'esilio platonico del poeta nella promulgazione teorica della società positiva? Non essendo affatto alieno al dubbio, Comte volle convocare l'apparizione dell'arte in armonia e alleanza con il suo ideale prefigurato, ma insieme a questo tentativo, svanisce anche l'essenza artistica fermamente volta a prendere dimora in terreno inospitale e sterile. Il suo destino (prosaico e insipido, fallace e tendenzioso) propendeva,

---

<sup>1</sup> A. COMTE, *Curso de filosofía positivista*, in *Filosofía positivista*, Porrúa, México 1982, p. 61. Lo stato positivo, dichiarava alcuni paragrafi prima il pensatore francese, «renuncia a buscar el origen y el destino del universo y a conocer las causas íntimas de los fenómenos, para ver únicamente de descubrir, mediante el empleo bien combinado del razonamiento y de la observación, sus leyes efectivas, es decir, sus relaciones invariables de sucesión y de similitud», p. 34.

nell'immaginazione deserta del pensatore francese, al «cultivo de los sentimientos benevolentes, mucho más estéticos que los instintos de odio y opresión que hasta ahora exaltó», dato che l'arte, secondo una deduzione comtiana, «devuelve suavemente a la realidad las contemplaciones demasiado abstractas del teórico, a la vez que estimula noblemente al práctico a las especulaciones desinteresadas»<sup>2</sup>. La reazione dell'arte e della poesia di fronte a questa minaccia di teorie che ne annichiliscono l'identità indipendentemente da ogni teleologia prammatica non si fece attendere. Ed è logico se consideriamo la grande vitalità politica che il positivismo ebbe in grandi settori della società europea (e, dopo, americana) di metà Ottocento, come ultima derivazione, in quanto socialismo utopico, degli ideali libertari della Rivoluzione francese. Nel 1868 (data chiave negli avvenimenti politici europei) si pubblicava l'edizione postuma e definitiva de *Les fleurs du mal*, dove il lucido, terribile Baudelaire metteva in evidenza con versi dominati da un nuovo fremito, l'irrevocabile situazione di esistenza inadeguata che il poeta contemporaneo, albatro con ali gigantesche e ridicole, rappresentava di fronte all'arrivo di quel regno in questo mondo. Né le convenzioni etiche canonizzate, neppure i discorsi letterari stabiliti erano ormai validi per quell'inevitabile perdita di posizioni. Nell'ultima delle poesie di *Les fleurs du mal*, quella intitolata simbolicamente "La Voyage", la voce poetica baudeleraiana esclamava:

O Mort, vieux capitaine, is est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous envi, o Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont nous comme de l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison poyr qu'il nou réconforte!  
Nous voulons, tan ce feu noys brule le creveau,  
Plonger au fond du grouffe, Enfer ou Ciel, qu'i importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du "nouveau"<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> ID., *Sistema de política positivista*, in *Filosofía positivista*, pp. 93-94.

<sup>3</sup> C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Gallimard, Paris 1972, p. 172. Traduzione di Carlos Pujol in edizione spagnola delle poesie (Planeta, Barcelona 1984): «Capitana inmortal. Es la hora, zarparemos./ Nos aburre esta tierra, levad anclas, oh Muerte./ Aunque el mar y los cielos

Scendere verso un abisso indeterminato, lontano da ogni effetto di tipo morale compensatorio, distaccato da ogni ammirazione che non fosse la novità, la purificazione attraverso lo sguardo aurorale e pristino che di nuovo rivela i sentimenti atrofizzati, condizionati da ideali 'progressivi', attraverso il rito dello Sconosciuto. Allo stesso tempo, un montevideano stabilito nel santuario parigino, diffondeva l'irrazionalità come l'alto paradigma di un'alleanza con il mondo delle forme sempre aliene alle leggi troppo umane del Bene e del Male. Isidore Ducasse, insolito conte di Lautréamont, vagava negli stessi anni attraverso le stesse strade parigine vicino alla Senna, diffondendo la logica dell'apparenza e la natura anfibologica dell'uomo, e imponendo con il suo discorso sboccato e tremolante la volontà di potere della poesia, nella cui risoluzione si trova latente il battito aritmico della metafora, come quella pre-nietzschiana «aspirazione all'infinito»<sup>4</sup>. Non stupisce, dunque, che nell'assimilazione di un movimento sociale antimetafisico e nel comune distacco da un programma filosofico positivo ed edificante transitasse il pensiero tedesco contemporaneo (rappresentato dalla figura di Friedrich Nietzsche) attraverso i meandri della reazione e l'iconoclastia. E che con esso aprisse senza saperlo le soglie della riflessione alla genesi di un'arte nuova, simbolica e gioviale.

Ma, è possibile stabilire il legame tra le poetiche contrarie all'ideologia positivista e l'apparizione dello stile letterario modernista attraverso la mediazione del pensiero nietzschiano? Solo un decennio fa, Ricardo Gullón si lamentava ancora per la mancanza di attenzione verso le connessioni

---

son negrura de tinta,/ sabes bien que los pechos están llenos de luz.// Que el veneno que escancias nos conforte. Queremos,/ pues nos quema ese fuego que arde en nuestra cabeza,/ descender al abismo, ¿qué más de infierno o cielo?/ Lo que nadie conoce, persiguiendo lo 'nuevo'».

<sup>4</sup> «Así pues, la hipocresía será expulsada sin contemplaciones de mi morada. Mis cantos serán una imponente prueba de poder, al despreciar así las opiniones consagradas. Canta para sí mismo y no para sus semejantes. No coloca la medida de su inspiración en la balanza humana. Libre la tormenta, embarrancó, cierto día, en las indómitas playas de su terrible voluntad, ¡Nada teme sino a sí mismo! En sus sobrenaturales combates atacará al hombre y al Creador» (LAUTRÉAMONT, *Cantos de Maldoror*, Cátedra, Madrid 1988, canto cuarto, p. 222).

positivismo-modernismo nella critica letteraria contemporanea<sup>5</sup>. Ma il silenzio non è stato unanime. In *Los hijos del limo*, Octavio Paz studia il rapporto dialettico fra i due movimenti, stabilendo il segno distintivo del modernismo come «respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo»<sup>6</sup>. Come «estado de espíritu» è interpretato anche da Rafael Gutiérrez Girardot, il quale pone la sua ottica analitica sull'ambito sociologico di uno «estado mundial de la prosa», dove affiora, come conseguenza quasi necessaria, la volontà artistica di una nuova sensibilità<sup>7</sup>. Per quanto riguarda l'influenza del filosofo tedesco, è di riferimento obbligatorio lo straordinario lavoro monografico, ormai un classico, di Gonzalo Sobejano sulle tracce nietzschiane in Spagna. Rivedendo il suo legame con l'estetica del modernismo, Sobejano sembra interessarsi in modo particolare a quei concetti di critica estetica rintracciabili negli scritti del filosofo (aristocrazia spirituale, ideale di forza liberatrice di rigorose tradizioni nella volontà di potenza incoraggiata dal rinnovamento interno dei valori, ideale apollineo nel concetto artistico sottilmente amalgamato con il sostrato mitico-dionisiaco mai divisibile nei processi di creazione, ecc. ecc.) per finire con questa sentenza:

el aspecto de pensamiento nietzscheano que mayor vigencia logra entre los modernistas es la revolución moral, la transmutación de los valores éticos. Procuraron ellos colocarse por encima del bien y del mal, pero ese ilusorio amoralismo resulta casi siempre un contramoralismo antiburgués marcadamente artificioso<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> «quanto se refiere a la conexión positivismo-modernismo ha sido en general descuidado por la crítica» (R. GULLÓN, "Introduzione", *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona 1980, p. 13).

<sup>6</sup> «La conexión entre el positivismo y modernismo es de orden histórico y psicológico. Se corre el riesgo de no entender en qué consiste esa relación si se olvida que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia» (O. PAZ, *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona 1974, pp. 125-127).

<sup>7</sup> R. GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Modernismo*, Montesinos, Barcelona 1983, pp. 36 e ss.

<sup>8</sup> Tuttavia, secondo Sobejano, «los modernistas españoles no llegan, a través de Nietzsche, a la negación de Dios ni a ninguna controversia con la verdad metafísica y religiosa. Tampoco aprovechan el caudal de perspectivas psicológicas atesorado en las obras de Nietzsche ni

Vale a dire, l'autore di questo saggio interpreta il debito nietzschiano del modernismo nella selezione di opere come *La nascita della tragedia* o *Così parlò Zarathustra*, titoli che simboleggiano le caratteristiche isolate da Sobejano nel suo studio comparativo. Invece, molta meno attenzione sembra essere dedicata ad altri lavori del pensatore tedesco, in alcuni dei quali (*La gaia scienza*, per esempio) preannuncia, e quasi si potrebbe dire profetizza, certi luoghi comuni del movimento letterario (l'ispanico, più precisamente) che ci occupa in questa occasione. Sappiamo che Friedrich Nietzsche compose *La gaia scienza* come un insieme di aforismi organizzati in cinque libri o sezioni, scritti senza una continuità cronologica assoluta. Sembra che i primi quattro furono redatti a Genova tra ottobre del 1881 e marzo del 1882. Il quinto è stato incluso nella riedizione del volume del 1887. Eugen Fink, forse il più eminente e sagace interprete del filosofo, mette insieme quest'opera con il titolo immediatamente precedente, *Aurora*, configurando la così chiamata seconda (e radicale) fase nell'evoluzione del pensiero di Nietzsche, caratterizzata da quello che Fink definisce come «filosofia dell'indomani», la cui esegesi ci dà non solo le chiavi di un importante cambiamento rispetto ai suoi lavori precedenti e giovanili, dove non solo amalgamava il concetto di genialità artistica rappresentato da Schopenhauer e Richard Wagner e l'esplorazione profonda dell'anima tragica attraverso il dramma ellenico, ma implica anche la prospettiva delle sue future contribuzioni paradigmatiche, nella metafora di un avvento incardinato nelle proprie potenzialità dell'umano e non già della trascendenza religiosa<sup>9</sup>. Il vero è che in diversi paragrafi di *Aurora* si può notare quell'istinto di rinnovamento dell'avventura del pensiero caratteristica degli 'argonauti dello spirito', che prolunga e propugna la consacrazione di una filosofia (e, insieme ad essa, di una estetica ed un'arte) liberata dalle catene prometeiche che schiavizzano lo sviluppo dell'idea umana gettandola verso la notte cupa e opaca della metafisica come castrazione e tortura. In uno degli ultimi aforismi di questa promettente *Aurora*, alba nel cuore gioviale e forte, «l'araba fenice mostra al poeta un rotolo in fiamme».

---

comparten sus radicales puntos de vista sociales y políticos» (G. SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid 1967, pp. 255-256).

<sup>9</sup> E. FINK, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Universidad, Madrid 1982.

«Non temere –gli dice, questa è la tua opera. Non risponde allo spirito dell'epoca, e ancora meno allo spirito di quelli che s'accomodano all'epoca; di conseguenza, deve essere bruciata. Ma questo è un buon segno. Ci sono molti tipi d'aurora»<sup>10</sup>. Il legame tra la parabola aurorale e lo spirito di una scienza gaia si palesa più che evidente. Il sacrificio di un'opera non adatta ad una ragione comune ed ortodossa porta con sé il seme della sua purificazione. Il fuoco non soltanto distrugge, ma galvanizza. Nell'aforismo n. 322 del libro quarto de *La gaia scienza* troviamo una derivazione dal precedente, iscritto nell'ambito della tradizione razionalista, aggiornata e disarticolata dal filosofo. Il titolo del testo, "Simbolo", non può essere più modernista, neanche la qualità immaginaria della sua riflessione: «I pensatori le cui stelle percorrono orbite cicliche non sono i più profondi; quel che vede in se stesso come in un universo immenso e che in sé porta vie lattee, sa quanto sono irregolari tutte le vie lattee: conducono verso il caos e il labirinto dell'esistenza»<sup>11</sup>. Il contrappunto con il 'viaggio' di Baudelaire è ben noto: ciò che nel poeta francese era l'intima richiesta della novità nata dalla sacra indeterminatezza dei valori secolari («Enfer ou Ciel, qu'i importe?»), trova in Nietzsche un eco riflessivo nel gettare un anatema contro quella concezione del pensiero e della parola come piattaforme del progresso sociologico. La 'novità' non deve basarsi sulla sostituzione dei valori metafisici (di Socrate o Schopenhauer) da un'altra religione positivista. Scuotere le fondamenta di un'ideologia di segno idealista e trascendentale significò, nel senso nietzschiano, una necessaria, immensa catapulta per raggiungere il porto della 'grande salute' nel nuovo spirito aurorale, ma non doveva essere sostituita da un'altra grande entelechia astratta, da un'altra severa e maldestra utopia di leggi sociali che concordassero lo sviluppo progressivo della collettività cosciente.

Ma come si dovrebbe affrontare, a partire da queste premesse teoriche, l'ipoteticoinflusso che il pensiero strutturatore de *La gaia scienza* ha avuto sul movimento artistico modernista d'impronta ispanica, consacrato nella data storica del 1888 con la pubblicazione di *Azul...* dal nicaraguense Rubén Darío?

---

<sup>10</sup> F. NIETZSCHE, *Aurora*, PPP, Madrid 1985, p. 279 [trad. italiana di Mario Aznar Pérez].

<sup>11</sup> ID., *La gaya ciencia*, José J. de Olañeta, Barcelona 1984, p. 169 [Le citazioni dal testo spagnolo sono tradotte in italiano da M. Aznar Pérez].

Ebbene, così come è stato riferito, e come ribadisce lo stesso Eugen Fink nella sua monografia quando «cae» sulla filosofia nietzscheana «de la máscara, en medida creciente, la luz del mediodía», diventando la sua scienza più allegra con il progressivo «apartamento del positivismo», il quale, sancisce Fink, «es para Nietzsche sólo una piel con la que reviste durante cierto tiempo una sabiduría de serpiente propia de la transición»<sup>12</sup>. Esso porta assieme una chiara «reconversión del idealismo»<sup>13</sup>, concepito in senso classico, dato che la concezione positivista fu il ponte necessario per superare gli idealismi trascendenti di ogni specie, ma il suo allontanamento da esso significò la riconversione dei valori umani, validi, secondo Nietzsche, in se stessi, e non in una necessaria obiettivazione religiosa, metafisica o sociologica. Dobbiamo capire che implicitamente, si sviluppa un nuovo approccio all'interpretazione dell'arte, derivato da un sentimento e una speranza, secondo la quale, «con el final del idealismo» sarebbero nati «por vez primera las grandes posibilidades del hombre» ristabilito «en suprema libertad de trazar proyectos audaces»<sup>14</sup>. La componente artistica non dovrebbe dipendere, dunque, da sistemi idealisti, come accadeva nella filosofia di Schopenhauer, idolo di quel Nietzsche passato, ormai abbattuto. E così, se dal punto di vista schopenhaueriano la grandezza della creazione artistica e poetica risiedeva nella sua capacità di obiettivare la meschina e maldestra individualità dell'*io* concreto per dare scopo in questo modo alle 'idee' invariabili ed eterne rivelate nella rappresentazione estetica, nel caso di Nietzsche, e nella sua *Gaia scienza*, l'arte, la poesia, non cercheranno di strappare il velo di Maya dalla realtà sensibile (la cara metafora di Schopenhauer), ma recuperare appunto gli incanti, la bellezza dimenticata dei veli, dove dimora la verità artistica, dove si trova, immanente e simbolica allo stesso tempo, l'essenza e la profondità del bello<sup>15</sup>. «No», dichiara

---

<sup>12</sup> FINK, *La filosofía de Nietzsche*, p. 61.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 66 y 70.

<sup>15</sup> «Nadie rechaza más enérgicamente que Schopenhauer la pretensión de que el arte hubiera de tener un 'fin'. Y, sin embargo, le asigna uno. El de expresar la idea de que su significación emana, pues mientras no salgamos de lo estético, la idea no puede ser más que un nombre para el objeto del arte; pero dentro de la concepción metafísica del mundo de

Nietzsche allontanandosi dal suo maestro, il filosofo di Danzig, «a noi non seduce quella cosa di cattivo gusto, quell'ansia di verità, della verità ad ogni costo, quella pazzia del giovanotto innamorato della verità (...) siamo troppo allegri (...). Non crediamo che la verità continui ad esserlo se le viene strappato il velo»<sup>16</sup>.

Ma non stiamo assistendo con questo alla promulgazione dei valori artistici propri della sperimentazione della fine del secolo? Non ci troviamo così all'inizio del modernismo? Si potrebbe asserire che, come Nietzsche, il modernismo ha assunto la rottura positivista dell'uomo con l'ordine metafisico, ma con esso (continuando la sua stessa evoluzione) si è arrivato a una radicale riconversione dei valori, che nell'arte modernista si basa sulla sua tendenza verso la bellezza. Bellezza che, fuori dalle sfere filosofico-idealiste, sorge dalla propria capacità percettiva dell'artista, da un mondo di sensazioni corrisposte nel concerto armonico dei sensi: nel velo che ormai non copre, ma che 'è' la realtà estetica. Quando Rubén Darío, che citava il filosofo tedesco come paradigma di quelle «grandes almas geniales» che erano apparse «en los últimos años» e voleva anche includerlo nel suo censimento di personaggi della sua opera *Los raros*, segnava nella prefazione de *El canto errante* la sua volontà di andare sempre verso l'avvenire «bajo el divino imperio de la música»<sup>17</sup>, e quando Ramón del Valle-Inclán propugnava a modo di poetica che «en el arte como en la vida, destruir es crear», sostenendo la sua definizione di modernismo letterario in tanto che «vivo anhelo de la personalidad» palesato nel radicale sforzo per esprimere «más sensaciones que ideas»<sup>18</sup>. Non stavano, in realtà, assimilando in modo sostantivo e singolare lo

---

Schopenhauer es una realidad independiente, y el arte no es sino un medio de expresarla» (G. SIMMEL, *Schopenhauer y Nietzsche*, Francisco Beltrán, Madrid 1917, cap. V, "La metafísica del arte", pp. 129 e ss.).

<sup>16</sup> NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, p. 13.

<sup>17</sup> R. DARÍO, "Prólogo a *El Canto errante*" in GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, pp. 58-69.

<sup>18</sup> R. VALLE-INCLÁN, "Breve noticia acerca de mi estética" (o "Prólogo" a *Carta de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*), in GULLÓN, *El Modernismo visto por los modernistas*, pp. 190-195.

spirito nietzschiano di rottura con la subordinazione estetica di ogni ideologia restrittiva e annullatoria del ricco materiale umano sensitivo? Quel materiale la cui attrazione verso il processo di scrittura rappresenterebbe il più originale contributo del modernismo, alchimia verbale, riproduzione lirica di analogie fenomeniche o sintesi dei valori simbolici che sono latenti nella sollecita apparenza.

Analizziamo brevemente la prefazione della seconda edizione tedesca de *La gaia scienza* per confermare questa alleanza. L'approccio originale di Nietzsche deriva da un'autoanalisi, da un esame sui generis della coscienza nel quale esplora le ragioni e le cause generatrici della malattia del suo spirito. Lo stato di crisi che aveva attraversato il filosofo, quel grande abisso della sua squisita sensibilità, sembra concretarsi nel suo storico assenso di certi principi estetico-filosofici tradizionali che tendevano verso l'annullamento della sua personalità, come furono quelli del pessimismo di Schopenhauer, l'anima tragica della drammaturgia musicale wagneriana o i postulati etici, ancora iscritti nel seno del razionalismo, sostenitori della filosofia di Baruch Spinoza. Il suo legame con formulazioni del genere metteva in evidenza il peso smisurato, ormai impossibile da sopportare, di una tradizione gnoseologica fondata sull'idealismo di Platone, sulla morale socratica e sui pilastri teologici della religione giudeocristiana, sostegni che facevano diventare la storia del pensiero occidentale un ostacolo troppo grande per chi, come Nietzsche, volesse proseguire un viaggio di mattina lungo i cammini della riflessione. Comunque, avere transitato quei sentieri spinosi, dove si chiude il passo e la coscienza affonda nella malattia della coscienza immobile, porta con sé, secondo Nietzsche, la rigenerazione trasfiguratrice in cui consiste la ragion d'essere della filosofia, dato che «per noi [afferma apertamente] la vita consiste in trasformare continuamente tutto ciò che siamo in chiarezza e fiamma, e lo stesso con ciò che tocchiamo»<sup>19</sup>. Se il pensiero filosofico ha confermato un corso storico di annullamento e malattia, la rigenerazione porta l'individuo verso le regioni ospitali della Grande Salute, dove vogano i nuovi argonauti dello spirito avventuriero e libero, staccato dal suo peso secolare. Ebbene,

---

<sup>19</sup> NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, p. 11.

questo lenitivo, questo rimedio terapeutico con cui Nietzsche formula il trattamento della malattia filosofica occidentale, da egli diagnosticata, significa, dal punto di vista della ragione, e secondo il giudizio di Jean-François Mattéi, il suo collegamento definitivo con la scuola del pitagorismo<sup>20</sup>, eal contempo dalla prospettiva estetica, la sua rivendicazione di un'arte nuova, così tanto potente come la sua 'gaia scienza'. E così, i convalescenti che sono tornati «da tali abissi, da tali gravi malattie», hanno bisogno, nelle parole di Nietzsche, «di un'arte diversa e nuova», di un'arte «maliziosa, leggera, fluida, divinamente artificiale; un'arte che sorga come brillante fiammata in un cielo senza nuvole. Soprattutto, un'arte per gli artisti, solo per gli artisti»<sup>21</sup>. Un'arte che rinunci definitivamente a tale ambizione fallace che consiste nel strappare tutti i veli della realtà e nello scoprire in questo modo il suo volto nascosto. E per questo, conclude il pensatore nella sua prefazione a *La gaia scienza*,

è necessario rimanere valorosamente nella superficie, non oltrepassare l'epidermide, adorare le apparenze, credere nella forma, nei suoni, nelle parole, in tutto l'Olimpo delle apparenze. I greci [riconosce alla fine] erano superficiali... per la loro profondità. Non torniamo noi, gli audaci escursionisti dello spirito che siamo saliti fino alla cima più alta e pericolosa delle idee attuali, a guardare là intorno, a guardare verso il basso? Non siamo adoratori delle forme, dei suoni, delle parole, e perciò, artisti?<sup>22</sup>.

Accettiamo dunque la domanda del filosofo come la più radicale delle dichiarazioni dell'estetica modernista, nel suo misticismo dell'apparenza, nel suo sensualismo impressionista, nella sua aspirazione costante verso la bellezza delle forme come spazio di autosufficienza creativa, nel valore nominalista della musicalità espressiva la cui consecuzione fa diventare il resto dell'attività estetica, come direbbe Paul Verlaine, semplice e residuale «letteratura». Coincidente con lo spirito nietzschiano, Rubén Darío avvolgerà i suoi quattro artisti sradicati dalla

---

<sup>20</sup> «L'affirmation aristocratique de Nietzsche comme son intuition cosmique trouvent leur source commune dans son pythagorisme évident» (J.F. MATTEI, *L'ordre du Monde: Platon, Nietzsche, Heidegger*, Presses Universitaires de France, Paris 1989, p. 93).

<sup>21</sup> NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

società prosaica sotto il velo blu della regina Mab, in quel bel racconto che è il vero manifesto finzionale, la metafora del modernismo, dato che «desde entonces, en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza, y se bailan extrañas farándulas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito»<sup>23</sup>. E affine, in modo analogo, alla dottrina di quella ‘gaia scienza’, l’uruguaiano José Enrique Rodó segnerà l’imperativo categorico della Bellezza come determinazione del modernismo dariano nei cui domini si rivelava la divinizzazione dell’Apparenza<sup>24</sup>. Ebbene, non è l’«arte nuova» della fine del secolo il vero risultato creativo della riflessione nietzschiana, con la sua coraggiosa (e profonda) fiducia nella forma, nei suoni, nelle parole, in tutto l’Olimpo delle apparenze?

Due aspetti precisi dell’opera che commento ratificano la sua considerazione come genesi del modernismo letterario. In primo luogo, il recupero della trama sensitiva, vero dogma dello spettacolo modernista e della scenografia analogica, canalizzato da risorse espressive come la sinestesia, l’allitterazione, la squisitezza metaforica o i suggerimenti musicali<sup>25</sup>. A riguardo, Nietzsche enunciava l’antico timore della filosofia verso il mondo dei sensi, di fronte all’avvenire allegro ed estetico del pensiero contemporaneo che egli augurava

Noi, gli uomini del presente e di ciò che sta per venire in filosofia, siamo sensualisti, non in teoria ma nella pratica. (...) Per il filosofo era quasi dunque una condizione necessaria avere le orecchie coperte di cera; il vero filosofo non sentiva la vita in ciò che ha di musica; (...) Ma noi sentiamo nel presente la

---

<sup>23</sup> R. DARÍO, “El velo de la reina Mab”, en *Azul...*, Espasa-Calpe, Madrid 1972, pp. 53-56.

<sup>24</sup> J.E. RODÓ, *Rubén Darío* (Ensayo), Porrúa, México 1970, p. 140.

<sup>25</sup> «El refinamiento de las sensaciones y su intensificación múltiple conviene bien al Modernismo en tanto que nuevo modo de considerar la literatura contemporánea. Sensaciones que llegan por los diversos sentidos oportunamente sin exclusión a través de la sinestesia, por lo que el conjunto de imágenes debe romper los estrechos moldes unívocos (...). De ahí que la musicalidad y el ritmo sean campo abonado y necesario para los nuevos modos de expresión...» (V. POLO GARCÍA, *El Modernismo. La pasión por vivir el arte*, Montesinos, Barcelona 1987, p. 28).

tentazione di pensare il contrario (...), di credere che la seduzione delle idee è più pericolosa di quella dei sensi per il suo aspetto freddo e anemico<sup>26</sup>.

Il secondo aspetto rende fertile una delle considerazioni stilistiche più costitutive della letteratura modernista: l'intronizzazione del fenomeno ritmico, vero sostegno e riferimento della creatività. Se il ritmo di una poesia o di un racconto modernista si coglie grazie alla sua funzione strutturale e alla sua capacità integratrice degli elementi compositivi; se per il modernista argentino Leopoldo Lugones il problema ritmico segna la categoria stilistica di ogni autore, poiché «sentir la belleza es percibir la unidad del Universo en la armonía de las cosas», da dove «el estilo es el ritmo»<sup>27</sup>, non è meno vero che l'attenzione verso il fenomeno ritmico non era estranea alla sensibilità del filosofo, per il quale rappresentava proprio l'origine pragmatica, l'utilità superstiziosa della creazione poetica. Infatti, capire che il processo di eloquenza ritmica costituiva un maggiore approccio «alle orecchie della divinità», poiché l'uomo antico, per Nietzsche, considerava che «non solo nei canti religiosi, ma anche nei canti profani dai tempi più antichi, il ritmo aveva un certo potere magico, ad esempio quando si estraeva l'acqua o quando si remava», influenza l'uso primitivo del verso in esametro che «secondo i greci, era stato inventato a Delfi»<sup>28</sup>. Però la sua analisi dettagliata dell'effetto ritmico non si limita a una teorizzazione sulle sue origini, ma viene formulata alla fin fine come una dichiarazione di principi che incoraggia questa nuova arte, gioviale e sensitiva, profetizzata dalla spiritualità dei 'rigeneratori': «Un sentimento così profondo non può essere sradicato completamente [propone il 'poeta' Nietzsche] e ancora oggi, dopo un lavoro di migliaia di anni per distruggere quella superstizione [lavoro, vale la pena di commentare da parte nostra, del movimento razionalista moralizzatore], il più assennato degli

---

<sup>26</sup> Motivo della sua rottura con il tradizionale 'idealismo': «Essi, invece, credevano che i sensi li attiravano fuori dal loro mondo, fuori dal regno di ghiaccio delle idee verso una pericolosa isola più meridionale, dove temevano che le loro virtù filosofiche si sciogliessero come neve al sole» (NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, libro IV, n. 372, pp. 234-235).

<sup>27</sup> L. LUGONES, "Nuestras ideas estéticas", *Sophia*, X (mayo 1902), Madrid, pp. 173-183.

<sup>28</sup> NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, libro II, n. 84, p. 76.

uomini viene a volte impazzito dal ritmo, anche se solo facendogli credere che un'idea è tanto più vera quando viene rivestita di una forma metrica e cammina con cadenza divina»<sup>29</sup>.

Alla fine, Friedrich Nietzsche non poté affrontare né intraprendere il bel compito compositivo di un'opera fluida, brillante e sensuale, la creazione iscritta nei valori autonomi dell'apparenza in tutta la sua profondità. Gli aforismi travolgenti e quasi allucinatori di Zarathustra fecero derivare la sua 'gaia scienza' verso l'assenso progressivo dell'aspetto teorico e, a mio parere, fatalistico della sua dottrina (come dimostra la sua assunzione del mito dell'eterno ritorno). La spirale di un'irrazionalità oscura e cupa lo attendeva, ormai lontana dalla 'grande salute' della sua 'gaia scienza' come orizzonte, come velo blu della coscienza. D'altra parte, questa non era stata la sua missione. Un giovanile e potente movimento letterario nato in Ispano-America avrebbe ripreso, però, lo spirito della sua dottrina, nel realizzare attraverso forme verbali le stigmate di un'arte ritmica, colorita e armonica, di un'arte fatta da immagini e di vaghe sensazioni indefinibili, dettata dalla cadenza e il suggestivo cromatismo, sincretico e completo, a volte snervante, ma animato sempre dal desiderio di scalpellare la bellezza. «Un'arte per gli artisti» che riuscì a rivitalizzare il suo decaduto impulso estetico e, con esso, arricchire e rafforzare il suo dinamismo storico. L'arte, insomma, purificata nell'olio di quelle «lampade meravigliose» che il modernismo, secondo Valle-Inclán, riacquistò per l'Occidente: «Ambicioné beber en la sagrada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que hablaran todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi Estética»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 76-79.

<sup>30</sup> R. VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa*, Espasa-Calpe, Madrid 1975, p. 11.

Questo volume è stato stampato  
nel mese di gennaio 2019  
su materiali e con tecnologie ecocompatibili  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-9335-411-0

ISSN: 2035-1496

