

Effetti Sterne nelle *Novelas de la nebulosa* di Ramón Gómez de la Serna

Gennaro Schiano

Il gene umorista

Tra le tessere composite della produzione dell'autore madrileno Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) il ciclo delle *Novelas de la nebulosa*, scritte tra il 1922 e il 1947, è di certo la testimonianza più raffinata e matura di una sperimentazione che discute costantemente con la letteratura europea del tempo. È nelle trame labirintiche di questi romanzi che ritroviamo il repertorio di tagli, allunghi, sospensioni e riprese, di aperture e chiusure di sipari, che fa di Don Ramón un chiaro adepto dei «gran burattinai» della «linea autoriale umoristica», dei suoi meccanismi di regia e del suo «gioco onnipossente intorno alla temporalità e alle cadenze diegetiche del racconto» (Mazzacurati 1990: 7).

Per comprendere quanto la nebulosa ramoniana possa fornire un campo di forze fecondo per ricostruire le discendenze di quel canone o di quella forma letteraria che sembra proseguire gli immaginari serpentini dell'archetipo sterniano, sarà necessario entrare in punta di piedi e prendere posizione nell'universo eterogeneo di una materia in cui vibrano «sensibilità individuali e climi fugaci», «echi evanescenti e genesi difformi» (*ibid.*), sono parole citate dallo studio di Giancarlo Mazzacurati che, nel tentativo di ricostruire le coordinate dell'*Effetto Sterne*, ne annunciava una ardua traducibilità, una complicata riduzione a «forma storicamente traducibile» (*ibid.*).

Eppure i caratteri di quella forma poco traducibile e di quel canone carsico emergono nitidamente sulla mappa del romanzo

europeo degli inizi del Novecento, quando la scrittura romanzesca pare stanziarsi su due poli che si attraggono e respingono, due forme, o meglio, due risposte differenti alle stesse domande: da un lato una scrittura che lascia vedere al di là di sé, scrittura transitiva legata ancora alla narrazione ben fatta e alle filiazioni del romanzo classico; dall'altro una scrittura intransitiva che tende a «inarcarsi sopra i suoi oggetti, ad inventare strategie autoriflessive o autorappresentative» (Mazzacurati 1987: 18). Sono i due poli che Mazzacurati traccia magistralmente in *Pirandello nel romanzo europeo*, altro studio che ci è prezioso e necessario per definire la prospettiva da cui proveremo a osservare le genealogie e le derivazioni della linea sterniana del romanzo. Sebbene i due poli appena descritti, che prendono forma nella duplice linea segnata da Proust e Musil, siano definiti come «oggetti dal doppio volto», come «grandi macchine ingannevoli» (*ibid.*: 19) attraverso le quali proprio quei due poli distanti sembrano attrarsi fatalmente, è chiaro che nei primi trent'anni del Novecento quella linea del romanzo che nega e scompone le strutture letterarie canoniche, che «dichiara ordini della narrazione non più mantenibili» (*ibid.*) e che nasce dall'estinzione del grande *logos* europeo, torni a ragionare per serpentine.

Negli studi di György Lukács e nella nota teorizzazione pirandelliana il modello sterniano e le sue discendenze vengono sondate anzitutto come archetipi di una letteratura che compone gli opposti, che mescola appunto tragico e comico, e che sembra ereditare in qualche modo lo sguardo duplice di Walter e Toby e le polivalenze irresolubili dell'esistenza. Tra le pagine de *L'Anima e le forme* (1911), il notevole 'Dialogo su Lawrence Sterne' tra due studenti universitari alla presenza di una compagna desiderata e contesa – chiara autobiografia intellettuale della relazione tra Lukács, Leo Popper e Irma Seidler –, la letteratura di Sterne è «tristezza profonda e comicità allo stesso tempo», un «cerchio formato soltanto da due semi-circonferenze, personificate dal pianto che diventa ilarità e dal riso che provoca il pianto» Lukács 2002: 201.

Nella parte seconda del saggio sull'*Umorismo* Pirandello definisce i tratti marcati della letteratura umoristica facendo riferimento proprio

a quelle caratteristiche che erano sembrate ai più eccesso e difetto e che il *Tristram Shandy* rappresenta icasticamente: l'opera dello Sterne «è tutto quanto un viluppo di variazioni e digressioni, non ostante che l'autobiografo si proponga di narrare tutto *ab ovo*» (Pirandello 1995: 157). Questa scompostezza, queste digressioni, queste variazioni, cito ancora da Pirandello, «non derivano tanto dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto necessaria e inovviabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni, frutto di un'associazione per contrari: le immagini cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate» (*ibid.*).

L'archetipo sembra già affermare con forza le specifiche del gene umorista: il soggetto periferico e non più tolemaico, la complessità della vita scissa tra i propri opposti, l'ordine della storia, l'ordine del tempo narrativo sconvolti ben prima delle intermittenze proustiane e delle epifanie joyciane. Ciononostante, come mostra Mazzacurati, «tutto era però accaduto senza che dallo smontaggio umoristico degli antichi prototipi, dalla loro parodia, emergessero ancora visibili le leggi di un nuovo gioco della narrazione» (Mazzacurati 1987: 284). Questo gioco atto a esibire sfacciatamente l'artificio e a smontare la macchina narrativa rimontandone i pezzi alla rinfusa, «serpeggiò nelle tecniche del racconto, dopo Sterne; ma si sarebbe davvero diffuso solo dopo che il romanzo ebbe consumato tutti o quasi tutti i facsimili ottocenteschi della realtà» (*ibid.*: 285).

Gli umori ai tempi della *edad de plata*

Nel ricostruire il percorso carsico della linea sterniana, Mazzacurati mette in luce in che modo la ricomparsa delle «insorgenze umorali o sentimentali del soggetto» agli inizi del Novecento fosse una chiara opposizione alla razionalità dei «laboratori sociali» (Mazzacurati 1990: 18) del Naturalismo: la letteratura del ventesimo secolo si caricava «necessariamente di sintomi stilistici e di abitudini

linguistiche centrifughe, rispetto alla legge dell'invisibilità e della neutralità mimetica del lavoro formale» (*ibid.*). Sebbene i paradigmi della letteratura spagnola si incrocino in modo intermittente con quelli del resto d'Europa, maturando clamorosi ritardi e anomali avanguardismi, la 'fin de siècle' rappresenta anche per gli autori della 'edad de plata' un momento fondativo di un nuovo modo di fare letteratura che muove anzitutto dalla critica del modello naturalista. Anche per gli autori spagnoli la «transizione al modernismo» (Cfr. Mazzoni 2011) avviene per gradi, dissolvendo progressivamente i codici di rappresentazione della realtà di una stagione realista poco rigogliosa, in ritardo rispetto a quella europea, e degli scientismi del naturalismo; è degno di nota però il fatto che gli stessi maestri del realismo melodrammatico e romanzesco (Galdós e Clarín su tutti) accolgano e facciano propri i dettami naturalisti e poi sembrano rifuggirli nei primi esperimenti modernisti. È sufficiente far riferimento al 1902 e ai romanzi che tre degli autori della generazione del '98 pubblicarono in quell'anno, per comprendere che anche per la Spagna del Novecento la transizione al modernismo porti nuovamente il romanzo verso gli itinerari tortuosi della tradizione umoristica.

La voluntad di Azorín, *Camino de Perfección* di Pío Baroja e *Amor y Pedagogía* di Miguel de Unamuno sono opere che segnano chiaramente un distacco dai dettami del romanzo 'decimononico' (Cfr. Mainer 1987: 30): presentano trame frammentarie e digressive, l'omodiegesi segue i conflitti e le introspezioni della voce narrante, le sparute eredità naturaliste, riscontrabili più negli affondi sociologici e nelle teorie scientifiche dei protagonisti che nelle prospettive della narrazione, assumono un valore straniante, quasi grottesco. Ai soggetti periferici e alle trame contorte si aggiunge però un altro reagente tipico delle genealogie sterniane che riscontriamo nella continua mescolanza di tragico e comico. Si pensi al finale di *Camino de perfección* e al compulsivo monologo interiore di Fernando Ossorio che prefigura per il figlio appena nato un futuro roseo, immaginandolo libero da ogni costrizione, legge scritta o ideologia; monologo commovente che però il narratore svuota tragicomicamente di senso qualche riga dopo, descrivendo la suocera nell'atto di cucire una pagina di vangelo nelle

fasce che avvolgono il bambino. Si pensi ancora all'Avito Carrascal, protagonista di *Amor y pedagogía*, e alla fine tragica del suo grottesco progetto di educazione basato sui dettami della pedagogia: il figlio Apolodoro, formato e destinato a essere un genio, finirà suicida per amore. I due esempi citati sinteticamente forniscono due chiavi di lettura utili al nostro discorso: la critica del modello naturalista emerge anche come nucleo narrativo attraverso il quale i romanzi mettono in discussione e destrutturano gli immaginari scienziati del mondo rappresentato. Nei luoghi del testo in cui questa critica prende corpo la voce straniante del narratore mostra i caratteri corrosivi dell'umorismo.

Alcuni studiosi sono concentrati sull'anima bifronte del riso degli autori del '98 sottolineando come Azorín, Baroja e Unamuno rappresentino in letteratura le scorie del 'desastre colonial', provando ad esorcizzare l'angoscia di un paese intero con un riso amaro¹. Lettura suggestiva, che di certo coglie una delle ragioni dei romanzi del 1902, tutti in qualche modo delle autobiografie generazionali, legate a un sentimento chiaro di ricostruzione dell'identità spagnola proprio attraverso le volontà e i cammini di perfezione dei protagonisti; lettura che però ridurrebbe il valore di un processo letterario che discute sì con il contesto storico del tempo ma lo fa andando ben oltre una risata consolatoria. È un processo che prende le mosse dal rifiuto del modello naturalista e che aprirà alle soluzioni dei modernismi e delle avanguardie.

Ramón Gómez de la Serna interpreta in modo originale gli stimoli culturali dell'età argentea con una produzione mastodontica composta da romanzi, opere teatrali, racconti, biografie, diari di viaggio e soprattutto 'greguerías'. È il genere coniato dall'autore madrileni, sulle tradizioni dell'aforisma e della massima, che rende chiaro quanto la riflessione sull'umorismo sia costante e centrale nella sua poetica. Nella definizione di Ramón le 'grueguerías' sono infatti «humorismo+metáfora» (Gómez de la Serna 1972: 15), delle creazioni estemporanee fatte di giochi di parole, sinestesie e analogie argute

¹ Cfr. De Llera Esteban 1987, Ponte Far 1992 e Sbriziolo 2016.

attraverso le quali l'accostamento metaforico tra immagini, oggetti o sensazioni produce effetti comici, ironici e soprattutto umoristici². Al genere 'gregueristico' l'autore si dedicherà per tutta la vita, pubblicando diverse raccolte dagli anni Dieci agli anni Sessanta, ma non sarà l'unico luogo di riflessione sull'umorismo, sul quale scriverà anche un saggio, *Gravedad e importancia del humorismo*, pubblicato sulla *Revista de Occidente* nel 1930 e ampliato e riproposto nella voce *Humorismo* di *Ismos* nel 1931 (uno studio su tutti gli *ismi* del Novecento).

Il saggio ricostruisce la tradizione europea dell'umorismo facendo riferimento a studi e definizioni di pensatori di tutti i tempi, da Ippocrate a Croce, e fornendo un canone esteso di autori che «como químicos» hanno imparato a dosare «los ingredientes que entran en el humorismo» (Gómez de la Serna 2005: 460). Non siamo però di fronte a un testo compilativo o enciclopedico, tutt'altro. Per Gómez de la Serna l'umorismo è una prospettiva essenziale della vita, un elemento fondamentale per la cultura e per l'arte europea ma è anzitutto un modo preciso di fare letteratura che va oltre la mescolanza di comico e tragico: «los más grandes escritores son los humoristas; y téngase por los más grandes escritores no los que se reputan por tales, sino los que son leídos, los que vibran en el presente, los que pueden vivir la inquietud de nuestros días, los que no están en los museos con sus grandes esqueletos» (*ibid.*: 457). Non c'è spazio per glorie da museo nel canone degli umoristi di Gómez de la Serna, glorie da intendere non tanto come grandi classici, e difatti l'autore include tra i maestri dell'umorismo Shakespeare e Cervantes³, quanto vecchie autorità ormai desuete che hanno poco da dire alle inquietudini del presente.

²Nelle prime edizioni le 'greguerías' mostrano una struttura differente che include, e anzi sembra essere caratterizzata in maggioranza, da testi di dimensione più estesa. Cfr. Nicolás 1988, Laget 2012.

³Nonostante la formazione cosmopolita di Ramón Gómez de la Serna e la sua vicinanza al mondo francese e anglosassone è sorprendente la mancanza di Sterne tra gli autori citati. Influisce senza dubbio la farraginoso ricezione che il padre del *Tristram Shandy* ebbe in Spagna. Nello studio *The Re-*

Un preciso modo di fare letteratura quindi che sembra avere proprio le caratteristiche della linea del romanzo europeo che Mazzacurati ricostruisce qualche decennio più tardi e da cui siamo partiti: la scrittura umoristica smonta compulsivamente il tempo del racconto, può infatti «reunir dos tiempos distintos, o reperir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí», mescola riso e pianto, «parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental» (*ibid.*: 455), sfuma i confini tra verità e menzogna, «hace pariente de la mentira a la verdad y a la verdad de la mentira», confonde i caratteri di personaggi fittizi con quelli delle persone reali: «No hay que creer que el hombre creado por el humorista es un hombre ficticio, creación del novelista. Lo ficticio del personaje del humorista va circunscrito al hombre real, y lo que hace es sobrepasarle, y llevarle a más, corrigiendo su garrulería y su tozudez» (*ibid.*: 456).

Ni encima ni debajo

Tutta letteratura ramoniana è forgiata sull'umorismo: lo è gran parte della narrativa breve, lo sono, ovviamente, le 'greguerías', lo è la vasta produzione di romanzi. Le *novelas de la nebulosa* sembrano esserne però il risultato più maturo, frutto del costante confronto con la produzione europea del tempo e in particolare con l'ambiente culturale francese e con le personalità di Valéry Larbaud e di Jean Cassou⁴. Le 'novelas' non nascono come un ciclo compiuto ma sono definite 'a posteriori' come un'opera organica. Nella prefazione a *El hombre perdido* (1947), l'ultimo della serie, Gómez de la Serna ripercorre la storia di quei romanzi scritti in stato «nebulítico» (Gómez de la Serna

ception of Laurence Sterne in Europe Luis Pegenaute osserva ironicamente: «his 'journey' through Spain is quite an unsentimental one» (Pegenaute 2004: 234). Più complessa e da approfondire la relazione con le opere di Kafka, citato più volte da Ramón e a cui è dedicato anche uno dei *Retratos contemporaneos* (Cfr. Gómez de la Serna: 1990). Sulla ricezione di Kafka nella letteratura spagnola, cfr. Elisa Martínez Salazar - Julieta Yelin 2013.

⁴ Sulle *Novelas de la nebulosa* cfr. Gonzalez-Gerth 1986, McCulloch 2007.

2003: 56), procedendo «por tanteos» (*ibid.*: 57), schivando il topico e il comune, romanziche si propongono di rappresentare una realtà «altra», «lateral»: «ni el realismo de la imaginación, ni el realismo de la fantasía, *otra realidad*, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra*» (*ibid.*: 60). L'anima dello scrittore 'nebulítico' deve essere sia umoristica che tragica, un'anima in pena, «extasiada en sus divagaciones», che torna al teatro della vita per «encararse en todo», ma soprattutto deve essere «maestras en invenciones pintorescas» (*ibid.*: 61).

Sia il saggio del '31 che la prefazione del '47 provano a definire una letteratura che ha evidentemente le caratteristiche della linea autoriale umoristica. Entrambi gli scritti sembrano però porre una questione essenziale per comprendere le condizioni entro cui questo canone irregolare e difficilmente circoscrivibile rivive nelle lettere europee del Novecento. Il rapporto tra realtà e finzione è un argomento che torna costantemente nei due testi come elemento fondamentale della narrazione umoristica o 'nebulítica', nel suo rompere i limiti tra mondo e rappresentazione. La realtà «altra» a cui Ramón invita a guardare rifugge però dalla super-realtà degli avanguardismi e dalla sub-realtà dell'arte disumanizzata di Ortega y Gasset⁵ – «ni encima ni debajo» –, ovvero dalle due estetiche che avevano detronizzato la narrazione classica e i suoi codici di rappresentazione. Ma che realtà è? Come leggere l'invito a tornare al teatro del mondo seguendo divagazioni e invenzioni pittoresche?

⁵Nel saggio sulla *Deshumanización del arte* (1925), Ortega y Gasset indica Proust, Gómez de la Serna e Joyce come i migliori esempi di autori che hanno portato all'estremo il realismo, immergendosi sotto il livello della prospettiva naturale e accedendo a una realtà microscopica: «Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera — no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida — son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce» Ortega y Gasset 1966: 273.

In un recente studio dedicato alle teorie e alle pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia, Raffaele Donnarumma (2015) parte dall'accezione filosofica dell'umorismo come modo di ridere critico e corrosivo che, affidando all'arte il compito di «dissolvere le regole del consorzio civile e le illusioni» (*ibid.*: 177), lascia spazio solo a esistenze dimissionarie. Nella rilettura del noto episodio della vecchia imbellettata Donnarumma sembra riportarci all'esautorazione dei facsimili ottocenteschi della realtà che avrebbero rianimato, secondo Mazzacurati, la linea dell'archetipo sterniano nel Novecento: «sotto gli occhi abbiamo una storia che ha tutta l'aria di essere banale, corriva, usurata» (*ibid.*: 179). Anziché scoprire davvero un dramma, Pirandello ci presenterebbe una storia raccontata chissà quante volte, di riporto. L'umorismo, conclude acutamente Donnarumma, «non aprirebbe dunque al tragico, ma piuttosto alla sensazione che la vita si è così consumata, che non se ne possono più trarre storie e, perciò, bisogna ripiegare su una letteratura di second'ordine» (*ibid.*). Il romanzesco e il patetico pirandelliano sarebbero di seconda mano e farebbero leva su 'topoi' triti e ritriti; proverebbero cioè a sostituire alla «banalità del quotidiano un romanzesco di maniera» (*ibid.*). Non è forse a questo romanzesco di maniera che fanno riferimento la critica al modello naturalista delle opere del 1902 e le invenzioni pittoresche della 'otra realidad' di Gómez de la Serna? Non è proprio su questa realtà fatta di letteratura già nota che l'umorismo letterario spagnolo torna a ragionare per serpentine?

El novelista

Se le *Novelas de la nebulosa* rappresentano in vario modo, da *El incongruente* (1922) a *El hombre perdido* (1947), gli immaginari delle esistenze dimissionarie e le strutture frante tipiche dell'antiromanzo umorista, è tra le pagine de *El novelista*, pubblicato a puntate su *La Pluma* tra il '20 e il '21 e successivamente in volume nel 1925, che ritroviamo le tracce più evidenti della relazione tra insensatezza della vita e letteratura mediocre, tra banalità del quotidiano e romanzesco di maniera. Tra le pagine de *La crise du roman* di Michel Raimond (1966:

244) *El novelista* viene citato tra i romanzi di romanzi, nel novero di quel genere che mostra l'asfissia della letteratura e della creazione letteraria che, incapace di rappresentare il mondo, diventa essa stessa il suo soggetto. Al protagonista scrittore, figura topica del romanzo dell'Ottocento, il metaromanzo novecentesco aggiunge due caratteristiche legate evidentemente agli immaginari umoristici: da un lato l'autobiografismo che al protagonista romanziere sostituisce l'alter-ego del narratore-autore reale; dall'altro l'elemento saggistico che facendoci entrare nel laboratorio scrittoria del protagonista ci mostra e destruttura la creazione letteraria. L'opera di Gómez de la Serna ispira però anche a un'altra caratteristica nodale della tradizione umoristica: *El novelista* sembra infatti far riferimento a quello «shandysmo» che Gabriele Frasca ha definito come «fruizione periodica estesa ai procedimenti narrativi» (Frasca 2015: 218), e difatti, oltre a essere pubblicato concretamente su rivista, il romanzo rappresenta costantemente la scrittura nel suo farsi, in progress, simulando la diretta della stampa e il suo rapporto particolare, quasi intimo, con il lettore. Autobiografia, saggio e scrittura periodica: tre delle costanti dell'archetipo sterniano nel suo confondere vite e opinioni, sedimenti di esistenza e associazioni mentali, e che in Gómez de la Serna si aggiorna in un gioco combinatorio tra episodi autobiografici e riflessioni critiche, tra racconti di costume e citazioni letterarie. L'opera ramoniana reinterpreta in modo originale quel «conversare liberamente», quella «Libertine Manner of Writing of Essay», che Giancarlo Alfano indica come elemento costitutivo della tradizione umoristica da Montaigne a Sterne, «fino al Novecento e oltre» (Alfano 2016: 191). Anche Andrés Castilla, come i suoi antenati umoristi, conversa in forma di saggio, scrive e parla al contempo, «divagando di argomento in argomento» (*ibid.*), iniziando dall'impossibilità di coordinare il tempo indicato dall'orologio da polso e quello battuto dall'orologio da parete:

El novelista Andrés Castilla oía en su despacho el reloj de pared y el reloj de bolsillo, que acostumbra a poner sobre la mesa, porque el otro quedaba demasiado en la penumbra para ver la hora

tantas veces y tan rápidamente como lo requería su impaciencia. «¿Es que pueden ser los dos tiempo el mismo?», se paró a pensar el novelista. (Gómez de la Serna 2005: 79)

El novelista segue la struttura tipica del metaromanzo, mettendo in scena i procedimenti e gli artifici della scrittura e fornendo un mosaico composito di racconti potenziali e aneddoti personali del protagonista. La trama, tessuta sulle sperimentazioni letterarie di Castilla, è interrotta da continue inserzioni dedicate proprio alle bozze di queste sperimentazioni: se nelle prime pagine troviamo il nostro protagonista alle prese con le correzioni de 'La apasionada', la storia si conclude, o meglio non conclude, con le bozze di un ipotetico indice che dovrebbe tenere insieme i quaranta racconti di cui abbiamo seguito gestazioni e revisioni.

La vetrina di generi del laboratorio scrittoria del protagonista e che compone la trama frammentaria del testo, è una riserva notevole di letteratura di second'ordine e di romanzesco di maniera su cui si abbatte la forza corrosiva dell'umorismo ramoniano. L'inserito narrativo de 'Las siamesas' fornisce un esempio emblematico di questa letteratura di secondo grado e del controcanto tra riso e pianto tipico della scrittura di Gómez de la Serna. Seguiamo Andrés Castilla al lavoro sulla storia delle due gemelle siamesi. Da sempre Andrés Castilla era stato attratto dal «conflicto de aquellas dos almas juntas, inseparables y sin embargo distintas» (*ibid.*: 316), da quelle due anime unite a vita ed escluse da una esistenza normale a causa della loro deformità. Quella nebulosa indistinta formata dalla loro unione mostra però a partire dagli anni dell'adolescenza due personalità diverse: da un lato Gracia «la tétrica», la lugubre, «la voz dulce», dall'altro Dorotea «la alegre» «la voz bronca» (*ibid.*: 320). L'iniziazione di Dorotea alla corruzione e all'immoralità determina l'esito tragico della patetica storia, con Gracia che, ferita dall'amore della sorella per il giovane Wenceslao, si avvelena condannando a morte anche la stessa Dorotea.

Eppure tra le maglie di questa vicenda, di questo paradossale della vita che porta all'estremo la «doble humana» (*ibid.*: 321), il tragico presenta sempre un controcanto comico, atto a interrompere l'empatia,

l'adesione del lettore alla storia narrata, atto a mescolare di continuo le tinte del riso e quelle pianto. Ne abbiamo un esempio nel racconto della triste vita che le due sorelle trascorrono isolate in collegio, vita che sembra creare non pochi problemi di coscienza alle monache e alle loro regole rigide. Come punire le due? «Dorotea, que era alegre y bulliciosa, incurría en castigos que debería soportar Gracia?» (*ibid.*: 320). Allo stesso modo, come comportarsi nel confessionale che prevedeva l'ingresso di una sola anima in pena per volta?

En el confesionario también se producía una concusión en las reglas consabidas. Tanto que el confesor había tenido que preguntar a Roma si en aquel caso de las hermanas siamesas, la que era pasiva en el pecado, la que no lo compartía sino por su adlteridad, era culpable también. (*Ibid.*: 321)

Colpevole e meritevole di penitenza quindi solo per il fatto di stare al lato della sorella.

Al gioco di controcanti tra effetti tragici preparati a dovere per pagine e sottratti al lettore in poche semplici righe, si aggiungono i commenti della voce autoriale che sembra squalificare in numerosi luoghi la materia narrata, come nel finale de 'Las siamesas', dopo la tragica e cruenta divisione dei corpi alla morte delle sorelle, quando ritorna in scena Andrés Castilla: «!Por fin! El Novelista ya estaba a salvo, aunque con las manos ensangrentadas. Veía su doble muñeca rota y sentía mayor pena que cuando mató a otros personajes» (*ibid.*: 328). Provò più pena di quando ammazzò altri personaggi.

Ma che storia è quella de 'Las siamesas'? non è forse una di quelle storie, di riporto? trite e ritrite? E che abbiamo già sentito e ancora sentiamo dal mito dei Molionidi, Eurito e Cteato, alla *Vita sessuale delle gemelle siamesi* di Irwin Welsh? Non è forse un racconto tipico di quella letteratura di second'ordine di cui ci parla Donnarumma? La fonte di Gómez de la Serna è facilmente individuabile in un racconto di Oscar Wilde, che è notoriamente un 'auctor' ramoniano, che lo scrittore madrilenno traduce e a cui dedica uno dei suoi *retratos contemporáneos* (Cfr. Gómez de la Serna 2000).

The new siamese twins di Wilde è solo la fonte dell'ispirazione di Gómez de la Serna, che scopre una storia risaputa, che racconta una tragedia già sentita e che anche nella finzione letteraria lo stesso Andrés Castilla avrebbe da sempre voluto raccontare. Una materia che, allo stesso modo della vecchia imbellettata, ci ridona la sensazione che la vita si sia così consumata da non poter più trarne storie, obbligando a ripiegare su una letteratura di secondo grado, sostituendo al quotidiano un romanzesco di maniera.

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.
- De LleraEsteban, Luis, "Ortega y Gasset e le avanguardie", *Trent'anni di avanguardia spagnola*, Ed. Gabriele Morelli, Milano, Jaca Book, 1987: 55-75.
- Donnarumma, Raffaele, "Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo framodernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi", *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Ed. Emanuele Zinato, Pisa, Pacini, 2015: pp. 171-207.
- Frasca, Gabriele, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Roma, Sossella, 2015.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, VIII.84 (1930): 348-391.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías (Selección 1910-1960)*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Kafka", *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990: 247-261.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Oscar Wilde", *Obras Completas. Vol. XVII*, Ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000: 686-757.
- Gómez de la Serna, Ramón, "El hombre perdido", *Obras completas. Vol. XIV*, Ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003: 49-282.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Ismos", *Obras completas. Vol. XVI*, Ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005: 297-682.
- Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, Madrid, EspasaCalpe, 2005.
- Gonzalez-Gerth, Miguel, *A labyrinth of Imagery: RamónGómez de la Serna's "Novelas de la nebulosa"*, Londra, Tamesis Book, 1986.
- Laget, Laurie-Anne, *La fabrique de l'écrivain. Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

- Lucáks, György, *Die Seele und die Formen. Essays* (1911), trad. it., *L'anima e le forme*, Ed. Sergio Bologna, Milano, SE, 2002.
- Mainer, José Carlos, *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- McCulloch, John, *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Peter Lang, 2007.
- Nicolás, César, *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.
- Ortega y Gasset, José, "La deshumanización del arte", *Obras completas. Vol. III*, Madrid, Revista de Occidente, 1966: 353-385.
- Pegenaute, Luis, "Sterne Castles in Spain", *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, Eds. Peter de Voogd – John Neubauer, Londra-New York, Continuum, 2004: 234-246.
- Pirandello, Luigi, "L'umorismo", *Saggi e interventi*, Ed. Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006: 775-948.
- Ponte Far, José, *Renovación de la novela en el siglo XX: del '98 a la guerra civil*, Madrid, Anaya, 1992.
- Raimond, Michel, *La crise du roman*, Parigi, Corti, 1966.
- Salazar, Elisa Martínez - Yelin, Julieta (Eds.), *Kafka en las dos orillas. antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.
- Sbriziolo, Carola, "L'umorismo nella Spagna della edad de plata", *Há-pax*, 9 (2016): 35-50.

L'autore

Gennaro Schiano

Gennaro Schiano (1985) è Dottore di Ricerca e docente a contratto presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. La tesi

di dottorato, dedicata al genere autobiografico novecentesco, ha ispirato la monografia dal titolo *Paradigmi autobiografici. Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio* (Pacini, 2015). Sul genere autobiografico e sulla produzione dei singoli autori ha pubblicato diversi contributi in volume e in rivista. Ha curato inoltre la miscellanea «*Y si a mudarme a dar un paso pruebo*», dedicata alle durate e alle discontinuità della poesia spagnola moderna (ETS, 2015). Attualmente si occupa delle opere dell'autore madrileno Ramón Gómez de la Serna e della tradizione letteraria del genere delle *greguerías*.

Email: gennaro.schiano@unina.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Schiano, Gennaro, "Effetti Sterne nelle *Novelas de la nebulosa* di Ramón Gómez de la Serna", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>