



Università degli Studi di Genova  
Scuola di Scienze Umanistiche

Dottorato di ricerca in Letterature e Culture classiche e moderne

Ciclo XXX

Tesi di dottorato

**RAMÓN e l'umorismo**

Candidato: Dott. Andrea Baglione

Tutor: Prof. Marco Succio



*Diosa adorada del mucho dar,  
dame lo nuevo, porque lo único  
que vale la pena es lo no dicho, las  
observaciones que los demás no  
dieron por meritorias... Alcázame  
el delirio poético de cada día y no  
me dejes morir de monotonía, que  
es de lo que se muere realmente.*

Ramón Gómez de la Serna

*L'umorismo è come una mandorla,  
un'amarezza appagante.*

Laura Salmon

*Después que bajé del cielo, y  
después que desde su alta cumbre  
miré la tierra y la vi tan pequeña,  
se templó en parte en mí la gana  
que tenía tan grande de ser  
gobernador, porque ¿qué  
grandeza es mandar en un grano  
de mostaza, o qué dignidad o  
imperio el gobernar a media  
docena de hombres tamaños como  
avellanas, que a mi parecer no  
había más en toda la tierra?*

Sancho Panza

## Indice

Introduzione	5
1. Gómez de la Serna, RAMÓN	10
1.1 Una biografia impossibile?	10
1.2 L'“entrata in fuoco” nel mondo della letteratura: da “Prometeo” a Pombo	12
1.2.1 “Prometeo”	17
1.2.2 Pombo, la Sagrada Cripta	20
1.3 I “Felici anni Dieci e Venti”: da Tristán a RAMÓN	30
1.4 I viaggi	33
1.4.1 Parigi e Napoli	33
1.4.2 America	38
1.5 Fuga a Buenos Aires: 1936	39
1.5.1 RAMÓN, franchista?	41
1.5.2 Buenos Aires	47
Approfondimento I La Exposición de los Pintores Íntegros	53
Approfondimento II Il <i>despacho</i> di Ramón, “un museo portátil monstruoso”	57
Approfondimento III Ramón-personaggio: un <i>payaso estrafalario</i> ?	63
2. L'umorismo: concetti e termini	69
2.1 L'umorismo nella Spagna del Novecento	69
2.1.1 Pío Baroja, <i>La caverna del humorismo</i> (1919)	70
2.1.2 Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo” (1930-1931)	76
2.1.3 Wenceslao Fernández Flórez, <i>El humor en la literatura española</i>	86
2.1.4 Antonio Botín Polanco, <i>Manifiesto del humorismo</i>	89
2.1.5 Evaristo Acevedo, <i>Teoría e interpretación del humor español</i>	95
2.1.6 Santiago Vilas, <i>El humor y la novela española contemporánea</i>	102
2.1.7 Edgar Neville, “Sobre el humorismo”	108
2.1.8 José-Carlos Mainer: <i>del Romanticismo al humor de vanguardia</i>	109
2.1.9 Raquel Pelta: l'umorismo nelle riviste del Novecento	112
2.2 Verso un modello teorico rigoroso	115
2.3 Sull'umorismo ramoniano	125
3. Umorismo e Ramonismo	133
Premessa	133
3.1 Ramonismo, <i>ensayo</i> , morte e oggetti	134
3.1.1 Ramonismo come “ensayo”	137
3.1.2 Ramonismo, morte e oggetti	142
3.2 Ramonismo e umorismo	160
3.2.1 L'umorismo in <i>Disparates e Caprichos</i>	162
3.2.2 L'umorismo in <i>Variaciones e Ramonismo</i>	168
Conclusione	175
Appendice: <i>Radiolandia</i>	178
Riferimenti bibliografici	216

## Introduzione

È sufficiente dare uno sguardo ai diciannove volumi delle *Obras Completas* di Ramón Gómez de la Serna, a cura dell'ispanista Ioana Zlotescu e pubblicati da Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores tra il finire degli anni '90 del secolo scorso e l'inizio del nuovo millennio, per rendersi conto del fatto che la produzione letteraria del precursore e promotore dell'avanguardia spagnola sia davvero sterminata. Si tratta di un vero e proprio universo in cui l'inventore della *greguería* si è confrontato con quasi ogni genere letterario esistente, poesia esclusa, arrivando persino a idearne uno nuovo, fino a quel momento solo latente nella storia della letteratura.

Tuttavia, malgrado questa ingente mole di scritti, si può affermare come oggi, purtroppo, Ramón sia uno scrittore ancora poco conosciuto o tenuto in scarsa considerazione, sia all'interno dell'ambito accademico, sia da un più generico e ampio pubblico di lettori. Le ragioni di questo parziale oblio cui la sua opera è stata relegata potrebbero essere essenzialmente tre: da una parte, proprio l'ingente mole di testi pubblicati tenderebbe ad allontanare un ipotetico lettore o studioso, timoroso di "perdersi" in un *mare magnum* di scritti eterogenei, molto diversi l'uno dall'altro per forma e contenuto. In seconda battuta, l'accanito sperimentalismo dell'autore, sulla scia della rivoluzione avanguardista iniziata agli albori del secolo scorso, fa sì che la maggior parte dei suoi testi non siano di semplice o immediata lettura; talvolta, infatti, per addentrarsi nel mondo ramoniano, occorre proprio reimparare a leggere, spogliandosi della concezione classica e canonica di romanzo – quello realista – in voga fino all'inizio del Novecento. Inoltre, per concludere queste iniziali riflessioni, è necessario sottolineare che proprio la sua più significativa e dirompente invenzione, la *greguería*, abbia calamitato su di sé tutta l'attenzione del grande pubblico; se, infatti, da una parte, ha indubbiamente contribuito alla nascita di nuovi generi e di una nuova estetica, plastica e sincretica, ed è stata alla base della fama internazionale di cui Gómez de la Serna ha goduto almeno fino agli anni '30, d'altro canto, la *greguería* ha come fagocitato buona parte della restante produzione. Così, capita spesso di leggere che la sua intera opera sia riducibile e riconducibile a un semplice insieme di *greguerías*, combinate in base alle esigenze del genere letterario di volta in volta coltivato. Tuttavia, è sufficiente un'attenta lettura per comprendere che, sebbene sia innegabile che il microframmento gregueristico sia una componente fondante, onnipresente e pervasiva nella scrittura dell'autore, si tratti solo di uno dei molteplici ricorsi stilistici impiegati come espressione della sua poetica. Non v'è alcun dubbio, in ogni caso, come molti critici hanno dimostrato, che proprio la *greguería* sia

alla base della struttura frammentaria, atomizzata e talvolta caotica o apparentemente disordinata della quasi assoluta maggioranza della prosa ramoniana e che svolga la funzione di vero e proprio atomo o particella elementare del suo universo letterario.

Resta un fatto: oggi, Ramón è poco studiato e ancor meno letto; e, per chi lo legge, solitamente e suo malgrado, non è altro che “l’autore delle *greguerías*”.

Ciò che, più di ogni altra cosa e solo al pari della *greguería*, ha contribuito, invece, a condurlo al raggiungimento del grande successo internazionale di pubblico e critica a partire dalla seconda metà degli anni '10, è stato l'umorismo. Per moltissimi critici Ramón è, essenzialmente, un umorista, etichetta che lo stesso autore accettò tutto sommato di buon grado – lui, così refrattario a ogni genere di classificazione o definizione – e che lo avrebbe accompagnato come un'ombra, avviluppandosi a ogni definizione della sua opera. Effettivamente, l'umorismo, nell'accezione ampia e generica con cui solitamente si tratta e si continua a trattare questo termine, stava iniziando, all'inizio del Novecento, ad assumere un ruolo preminente nell'ambito della letteratura spagnola, in quanto ritenuto un elemento fondante delle prime manifestazioni delle avanguardie storiche.

Ramón, grazie a una prosa dagli accesi toni vitalistici e apparentemente priva di trascendenza, è subito individuato, dalla seconda metà degli anni '10, come uno dei grandi umoristi spagnoli d'inizio secolo, riconosciuto anche a livello internazionale, come testimonia la presenza del suo nome tra i membri stranieri dell'Accademia dell'Umorismo Francese.

Gómez de la Serna, tuttavia, non è solo un umorista; è, anche, un teorico dell'umorismo, come testimonia, infatti, il saggio pubblicato nel 1930 presso la “Revista de Occidente” dal titolo *Gravedad e importancia del humorismo*. Proprio questo celebre studio, forse uno dei più importanti saggi-manifesto di tutta la sua produzione teoretica, è spesso utilizzato come chiave di volta delle interpretazioni dei testi letterari dell'autore. Partendo dalla concezione che l'umorismo sia uno dei fulcri della poetica ramoniana, dunque, il saggio a esso dedicato potrebbe rappresentare un valido punto di partenza per lo studio della sua prosa non teorica. Certo; da un lato, verrebbe quasi spontaneo affidarsi alle parole dell'autore e, nel caso di Ramón, peraltro, è frequente che il lettore sia preso per mano e introdotto alla lettura per mezzo di prologhi, mediante i quali è possibile stabilire le linee guida per un primo avvicinamento ai testi.

Tuttavia, soprattutto per quanto riguarda lo scritto sull'umorismo appena citato, basarsi su quanto affermato dall'autore può provocare non pochi imprevisti, fino a rivelarsi, addirittura, una scelta fuorviante. Questo perché, di fatto, al di là dell'indubbia qualità della forma e dei contenuti espressi, dalla lettura di questo testo è molto difficile giungere a

formulare un'idea chiara e rigorosa di che cosa sia davvero l'umorismo per Gómez de la Serna. In base a queste premesse, occorre allora chiedersi, inoltre, quanto la teoria rispetti la prassi letteraria e viceversa; sembra difficile, partendo appunto da una definizione "debole", riuscire ad approdare a un'interpretazione convincente del testo letterario.

Ecco, allora, uno dei grandi problemi che attanagliano, da sempre, l'umorismo: il fatto che sia ritenuto un concetto impossibile da decifrare e da definire, la cui essenza, per quanto si cerchi di spiegarla, sia inesorabilmente destinata a sfuggire, impossibile da imbrigliare o da studiare in termini rigorosi.

Tutto questo sembrerebbe spiegare, almeno in parte, perché manchi uno studio dell'umorismo ramoniano che permetta di esaminare i meccanismi umoristici impiegati dall'autore, senza ricorrere ai testi teorici dello stesso.

Il presente lavoro, dunque, prendendo le mosse da questa lacuna, si proporrà di analizzare proprio l'umorismo "pratico" di Gómez de la Serna, a partire da una definizione di umorismo che, attraverso un impianto teorico solido e coerente, permetterà di avvicinarsi all'opera dell'autore senza incappare nella confusione terminologica che troppo spesso inficia le ricerche su questo tema.

Lo studio sarà suddiviso in tre parti. Nel primo capitolo, dal taglio essenzialmente storico-biografico, si presenterà la figura di Gómez de la Serna, facendo riferimento, in primo luogo, al suo imprescindibile legame con le avanguardie europee e al suo ruolo di precursore dell'avanguardia in Spagna. Grande interprete dei movimenti artistico-letterari di inizio secolo, il suo magistero sarà accettato e riconosciuto da molti grandi scrittori che lo seguiranno. Si farà riferimento, inoltre, al suo importantissimo legame con la città natale, Madrid, agli esordi letterari "belligeranti" e iconoclasti sulle pagine della rivista "Prometeo", allo sviluppo della sua poetica e alla promozione e diffusione della sua opera e della sua nuova concezione estetica per mezzo di una delle più importanti *tertulias* di inizio secolo, la Sagrada Cripta di Pombo di calle Carretas, crocevia di scrittori, artisti e intellettuali alla ricerca di nuove forme e modalità espressive. Saranno rimarcati, inoltre, la centralità dell'autore nel mondo letterario del suo tempo e tutti quegli aspetti che concorsero a fare di lui uno scrittore autenticamente cosmopolita, celebrato e tradotto anche al di là dei Pirenei. Grazie a numerosi viaggi in tutta Europa e in America Latina, Ramón potrà consolidare la sua fama, così come quella del proprio irriducibile "Ismo", il Ramonismo, sempre in bilico tra tradizione e avanguardia, tra passato e futuro. Un ulteriore approfondimento riguarderà anche aspetti più intimi e personali dell'autore, come il suo legame con il franchismo e, soprattutto, la sua passione verso gli oggetti, che, dalla vita di ogni giorno – dal suo *despacho* in

particolare, piccolo Rastro in miniatura –, si estenderà fino a pervadere e a permeare le sue migliori opere. Tuttavia, gli anni Trenta, con lo scoppio della Guerra Civile e la conseguente fuga in Argentina, segneranno la fine dell'egemonia del Ramonismo e l'inizio di una nuova fase esistenziale e letteraria, più intimista e dalle tinte più fosche e riflessive, ma sempre fedele – e, pertanto, inattuale – a quell'estetica d'avanguardia cui l'autore aveva dedicato tutte le sue forze. Instancabile promotore della sua opera dai tavolini dei caffè o dalle pagine di riviste e giornali su cui scrive senza sosta, Ramón, come pochi altri scrittori o artisti della sua epoca, concepisce l'esistenza come una vera e propria opera d'arte: vita e opera crescono all'unisono, alimentandosi e influenzandosi a vicenda. Riesce persino a creare, infatti, un vero e proprio personaggio e un proprio stile, facilmente riconoscibili e peculiari, che non abbandonerà mai. Grande conferenziere, antesignano degli *happenings* dadaisti, le sue uscite pubbliche saranno sempre caratterizzate dall'eccentricità e da continui colpi di scena, con l'obiettivo di accattivarsi e di stupire il pubblico; celebri, tra le altre, le due conferenze dal trapezio di un circo e dalla groppa di un elefante. Questo personaggio, immortalato da una incredibile quantità di fotografie e di caricature che ne testimoniano la fama indiscussa, sarà tuttavia considerato, molto spesso, alla stregua di un clown, di un pagliaccio stravagante; una valutazione che si rifletterà anche nella ricezione della sua stessa opera, considerata dal grande pubblico, proprio alla luce del personaggio, ludica, intrascendente e buffa; in una parola, secondo i canoni del tempo, “umoristica”.

Il secondo capitolo si concentrerà proprio sull'umorismo, presentando, nel primo paragrafo, una panoramica generale dei principali studi dedicati a questo tema da alcuni studiosi e scrittori spagnoli del Novecento. Dall'analisi dettagliata del saggio precursore di Pío Baroja (1919) al già citato studio dello stesso Ramón (1930), dal discorso d'ingresso alla Real Academia di Wenceslao Fernández Flórez (1945) ai saggi di Botín Polanco (1951), Evaristo Acevedo (1966), Santiago Vilas (1968) e José Carlos Mainer (2002), emergerà chiaramente un'assenza di uniformità delle teorie proposte, che si rifletterà, di conseguenza, anche negli studi dedicati all'umorismo ramoniano da altri autori, presentati nel terzo paragrafo.

Alla luce di ciò, nel secondo paragrafo si proporrà un modello teorico rigoroso che, come già sottolineato, possa permettere di studiare l'opera letteraria prescindendo da quella teorica e che, soprattutto, muova da una base teorica e concettuale coerente. Tale modello, descritto da Laura Salmon nel volume *I meccanismi dell'umorismo* (2018), prendendo come punto di riferimento, in particolare, il troppo spesso ignorato saggio pirandelliano *L'umorismo* (1908) e mettendolo in relazione con gli studi di Bergson e di Freud, giunge a una

rivoluzionaria e finalmente rigorosa concezione di umorismo, consentendo, una volta per tutte, di distinguere i meccanismi e gli effetti che si trovano alla base di quest'ultimo, da quelli di altri generi o usi retorici del linguaggio quali la comicità, l'ironia, la parodia e la satira, con cui è sovente confuso. A differenza di queste forme di derisione che, di fatto, tendono a rinforzare la logica binaria di pregiudizi e stereotipi, l'umorismo, per mezzo dell'empatia del "sentimento del contrario", porta a immedesimarsi con l'oggetto deriso e a provarne compassione, mettendo in discussione gli abituali parametri e criteri di giudizio con cui si è soliti guardare al reale.

In base a questa prospettiva, nel terzo capitolo, una volta analizzata la poetica ramoniana – in particolare, dal punto di vista di due temi fondamentali, la morte e gli oggetti – si procederà all'analisi dell'umorismo testuale sulla base del modello cui si è appena accennato. Si è deciso, risultando di fatto impossibile applicare tale studio a tutta l'opera dell'autore, di concentrarsi su quei testi che, nelle *Obras Completas*, sono raccolti sotto il nome di "Ramonismo", libri che, a detta di molti studiosi e dello stesso autore, racchiudono l'essenza e rappresentano l'espressione paradigmatica dello stile ramoniano. Analizzando quattro testi in particolare, *Disparates* (1921), *Variaciones* (1922), *Ramonismo* (1923) e *Caprichos* (1925) – due dei quali pubblicati nella collana "Los Humoristas" di Calpe –, si arriverà così alla conclusione che, nonostante il pirandelliano "riso tra le lacrime" non sia una prerogativa dei testi studiati, sia comunque possibile considerare umoristica la letteratura di Gómez de la Serna. Ciò sarà possibile, tuttavia, soltanto tenendo conto dell'uso peculiare e parossistico di due importanti procedimenti letterari, lo straniamento e il perturbante, cui l'autore ricorre incessantemente fino a generare quel "sentimento del contrario" che è alla base dell'eversione umoristica.

Tale studio, che spera di gettare nuova luce sull'umorismo testuale ramoniano, potrà inoltre porre le basi per un'analisi più ampia, da dedicare, in particolare, anche ai numerosi romanzi dell'autore e, ovviamente, alle *greguerías*.

## CAPITOLO 1

### Gómez de la Serna, RAMÓN

#### 1.1 Una biografia impossibile?

Come si evince dalla biografia dello scrittore e studioso Mariano Tudela *RAMÓN Gómez de la Serna. Vida y gloria*, Ramón Gómez de la Serna y Puig nasce il 6 luglio 1888, alle sette e venti di una calda sera madrilenana, al secondo piano di calle de las Rejas 5, oggi calle de Guillermo Benito Rolland 7<sup>1</sup>. Nulla di strano, apparentemente, per quanto riguarda l'ora e il giorno della nascita; ma, sfogliando altri testi, sorprende il fatto che, sia nella biografia scritta dal cugino Gaspar Gómez de la Serna<sup>2</sup>, sia nell'autobiografia dello stesso Ramón, *Automoribundia*, la data di nascita riportata sia il 3 luglio.

Tuttavia, è una nota a piè di pagina al principio del primo capitolo dell'importante biografia del cugino Gaspar – la prima in assoluto dopo la morte dello scrittore, avvenuta il 12 gennaio 1963 – a rivelarsi fondamentale qualora si cerchi di risolvere questa prima e complessa questione: lo stesso biografo ammette, infatti, di essersi servito, nella stesura della sua opera, dell'autobiografia ramoniana e, di conseguenza, di avervi attinto per il recupero di molti dati relativi alla vita dell'autore<sup>3</sup>. Sembra dunque importante sottolineare come, per quanto concerne i dati biografici, l'affidabilità del pur imprescindibile lavoro di Gaspar sia quanto meno discutibile, soprattutto se si tengono in conto i continui depistaggi presenti in *Automoribundia* – depistaggi che, di fatto, si estendono anche all'opera letteraria – e la poca importanza che Ramón ha sempre attribuito all'esattezza del dato biografico, privilegiando – come risulta evidente dalle numerose biografie, dai ritratti di scrittori e pittori e dalle

---

<sup>1</sup> Vi si trova, infatti, una targa commemorativa con la seguente iscrizione: “En esta casa nació en 1888 el escritor Ramón Gómez de la Serna. El Ayuntamiento de Madrid le dedica esta conmemoración en 1949”. Il 1949 è l'anno in cui Gómez de la Serna e la moglie Luisa Sofovich tornano a Madrid dopo 13 anni di esilio volontario a Buenos Aires. Dopo una breve e complicata permanenza di soli due mesi – celebrata dai vecchi amici e dagli ammiratori dello scrittore e cui si farà riferimento nel corso di questo capitolo –, ritornano definitivamente in Argentina, dove Ramón morirà il 12 gennaio 1963 senza aver avuto nuove occasioni per rivedere la sua amata città natale.

<sup>2</sup> Si tratta della prima biografia su Ramón Gómez de la Serna, pubblicata nel 1963; quella di Tudela è del 1988.

<sup>3</sup> Scrive infatti Gaspar Gómez de la Serna nella nota sopra citata: “Muchos de los datos relativos a la vida de Ramón, y singularmente los de este capítulo, han sido tomados – cuando no proceden de una directa fuente familiar – de su *Automoribundia*” (1963, 21). Opposto sembra invece il procedimento di Tudela che, di fatto, affronta la biografia e l'opera dell'autore “desde una posición que atiende a lo real y sin inmiscuirse para nada en el cegador centelleo de interpretaciones que utilizó Ramón para biografiarse a sí mismo” (1988, 11).

molteplici pagine autobiografiche – l’evocazione dello “spirito” e dell’“anima” degli artisti e degli autori di volta in volta presi in esame, se stesso compreso. Che *Automoribundia* non si scosti affatto da questi canoni, rivelandosi una “finzione” poco affidabile ai fini di una ricostruzione rigorosa della vita dell’autore, potrebbero essere proprio le parole dell’autore a testimoniarlo, quando, fin dalle prime righe, in seguito alla data di nascita, aggiunge un commento sulla veridicità dell’opera in questione insieme a numerosi dati relativi ai primi giorni della sua infanzia che rivelano, di fatto, uno spiccato gusto per l’invenzione: “Para qué ocultar la fecha de mi nacimiento? [...] ahora, al hacer la autobiografía definitiva, no quiero comenzar mintiendo”; e ancora: “lo primero que sentí fue la mano de mi madre buscándome entre la escarola de las finas sábanas de recién casada [...] como si yo me pudiese haber escapado” (1998, 65). Sono, queste ultime affermazioni, la testimonianza di un reale tentativo di fornire un resoconto il più obiettivo possibile della propria vita o, effettivamente, si tratta dell’ennesima creazione o invenzione ramoniana? Nonostante la testimonianza del fratello minore Julio – “nacimos todos en Madrid. Ramón el 3 de julio de 1888”<sup>4</sup> (1972, 9) – sembri corroborare l’ipotesi di Gaspar, resta comunque impossibile stabilire con certezza quali fossero le intenzioni dello scrittore.

D’altro canto, assumere il reale quale punto di partenza per una creazione fantastica, magica o fantasmagorica, non è appunto una costante della poetica dell’autore, se non addirittura la sua peculiarità?

Sembra non sbilanciarsi neppure la studiosa Ioana Zlotescu che, nel prologo alla sua edizione di *Automoribundia*, sottolinea il “baile de cifras” relativo all’effettivo giorno della nascita, un’incertezza corroborata, occorre ricordarlo, dai continui depistaggi e dalle falsificazioni messe in atto dallo stesso Gómez de la Serna. Zlotescu rimarca, infatti, commentando l’incipit di *Automoribundia*<sup>5</sup>, che “al rectificar su fecha de nacimiento, Ramón pensaba ciertamente en un artículo publicado en septiembre de 1928 en *Lecturas*, que

---

<sup>4</sup> Molto interessante il fatto che, poche pagine dopo il prologo di Julio, lo stesso Camón Aznar indichi come giorno di nascita di Ramón il 6 luglio 1888 (p. 76). Differenza di vedute o volontario “baile de fechas” in pieno stile ramoniano? Nessun autore tra quelli citati, peraltro, spiega le ragioni del proprio propendere per una data o per l’altra.

<sup>5</sup> “Nací, o me nacieron – que no sé cómo hay que decirlo en estricta justicia – el día 3 de julio de 1888, a las siete y veinte minutos de la tarde, en Madrid, en la calle de las Rejas número 5, piso segundo. ¿Para qué ocultar la fecha de mi nacimiento? En otros conatos de autobiografía he mentido, pero ahora, al hacer la autobiografía definitiva, no quiero comenzar mintiendo, porque no quiero que se dude algún día de todo lo dicho. Quede desmentido el que nació el año 1891, resultando equivocados todos los horóscopos que me han hecho” (1998, 65).

comenzaba con la mentira [...] ‘nací [...] el día 3 de julio de 1891. Este es el momento de quitarse años, pero yo no me quitaré años’”<sup>6</sup>. (1998, 42)

Come se non bastasse, persino uno dei primissimi scritti autobiografici di Gómez de la Serna, intitolato “Mi autobiografía” e pubblicato nel 1923 nel secondo volume dedicato a *Pombo*, riporta come data di nascita un giorno differente, il 5 luglio 1981: “Madrid se dora y se inflama siempre en este día de julio en que yo nací (en 1891) [...]. Como recuerdo del primer 5 de julio que concí, voy a escribir palabras atrevidas y precisas de mí subsconciencia” (1923, 643)<sup>7</sup>.

## 1.2 L’“entrata in fuoco” nel mondo della letteratura: da “Prometeo” a Pombo

Riconosciuta la difficoltà di stabilire un preciso giorno di nascita<sup>8</sup>, è invece sicuro che sia stata Madrid a dare i natali al futuro creatore e maestro dell’avanguardia spagnola – una *Villa y Corte* claudicante e non ancora all’altezza delle altre grandi capitali europee, per molti versi arretrata e legata, fino ai primi anni del Novecento, a un’economia basata in gran parte sulla produzione agricola –, città dalla quale si rivela ben presto inseparabile e che, con il passare del tempo, diverrà non solo uno spazio privilegiato per lunghe passeggiate e momenti di svago, ma anche e soprattutto il vero e proprio fulcro di un’intera poetica e di una quantomeno peculiare visione del mondo. Proprio sulla capitale spagnola, non a caso, sono incentrate alcune fondamentali opere dell’autore<sup>9</sup> e, nei testi non esplicitamente dedicati a essa, Madrid è spesso, in sottotraccia, un’immane protagonista, un personaggio che tende

---

<sup>6</sup> Urge sottolineare come, anche in questo caso, la data di nascita (errata) fosse seguita da un’affermazione volta a mettere in luce la veridicità delle parole riportate, aspetto che potrebbe essersi dunque ripetuto in *Automoribundia*.

<sup>7</sup> La questione potrebbe complicarsi ulteriormente se si prendesse in considerazione lo scritto biografico – il primo in assoluto su Gómez de la Serna – pubblicato nel settembre 1935 sulla rivista “Cruz y Raya” da Miguel Pérez Ferrero. Il primo capitolo, emblematicamente intitolato “Cambio de fecha – Revelación - ¿Cómo fue su infancia?” (1935, 7), getta ulteriori dubbi sul giorno di nascita dell’autore: “RAMÓN Gómez de la Serna, que está escribiendo su autobiografía, al enterarse que yo me disponía a trazar un apunte biográfico suyo, me ha leído cómo va a comenzar su obra: *Como esta es la hora de la sinceridad suma, voy a corregir mis otras biografías y autobiografías, y voy a dar la verdadera fecha de mi nacimiento, que no fué el 5 de julio de 1891, como he dicho y se ha dicho, sino, exactamente, [...] ‘en Madrid a las ocho y media de la mañana del día seis de julio de mil ochocientos ochenta y ocho’*” (Ibidem).

<sup>8</sup> Essersi soffermati su questo aspetto apparentemente poco significativo è sembrato un modo utile per sottolineare l’importanza dell’invenzione, della menzogna, del gioco e della confusione nella scrittura ramoniana, un aspetto che non riguarda solo i dati biografici, ma che è possibile estendere anche all’opera, dove, di fronte alle affermazioni dell’autore di non voler mai ripetere nulla di quanto sia già stato detto in testi precedenti, è facile trovarsi, al contrario, di fronte a continue autocitazioni e rimandi quasi mai resi espliciti.

<sup>9</sup> Si vedano, tra gli altri, *El Rastro*, *Pombo*, *Elucidario de Madrid*, *Las tres gracias*, *Nostalgias de Madrid*.

a influenzare tutto ciò che lo circonda e tutto ciò con cui entra in contatto<sup>10</sup>. Ramón dimostrerà sempre, verso la sua città, un attaccamento e una dipendenza che non verranno meno neppure dopo l'esilio volontario in seguito alle prime avvisaglie della Guerra Civile, quando l'amore per Madrid si convertirà, dall'altra sponda dell'oceano Atlantico, in una *nostalgia de Madrid*, nostalgia delle sue estati torride e dei gelidi inverni, dei caffè e delle interminabili e accese *tertulias*, delle capriole e dei numeri del circo, delle innumerevoli evocazioni offerte dagli oggetti desueti del Rastro e, soprattutto, di un eterno girovagare e perdersi per le sue strade<sup>11</sup> – tanto caro anche a molti personaggi dei suoi romanzi, eterni vagabondi senza meta –, sempre osservate con occhio vigile e attento, pronto a captare ogni minimo dettaglio, ogni minimo segnale offerto dalla realtà e dalle sue molteplici manifestazioni.

Non a caso, più volte è stato ripetuto – anche dall'autore stesso – come l'“ozioso” Ramón fosse innanzitutto un grande osservatore della realtà, della città e, in particolar modo, delle sue strade, un *flâneur castizo* d'eccezione la cui ossessione altra non fosse che quella di inventariare il mondo<sup>12</sup>, di classificarlo ed enciclopedizzarlo e, soprattutto, di scoprirne gli innumerevoli segreti, mostrando, nei suoi aspetti più semplici e quotidiani, l'insolito e l'inatteso, il rivelarsi di una realtà “altra” in grado di emergere proprio da ciò che l'occhio è solito osservare solo superficialmente, con uno sguardo reso ormai opaco e stanco dall'abitudine e dal già-noto. La *mirada* ramoniana, dunque, incapace di rassegnarsi all'“è perché è”, a una realtà preconfezionata e stabilita una volta per tutte, rivela, al contrario, i molteplici orizzonti possibili in grado di scaturire da una nuova modalità di approcciarsi alle cose e al mondo; come scriverà infatti di sé nelle pagine di propaganda al libro *Tapices* (1912), lasciando la parola allo pseudonimo Tristán: “No es un escritor, ni un pensador, es un *mirador*, la única facultad verdadera y aérea: Mira. Nada más” (1996, 905).

Figlio di Javier Gómez de la Serna e Josefa Puig Coronado, il giovane Ramón cresce in una famiglia borghese di orientamento liberale, benestante e prestigiosa, nota al mondo della politica, della giurisprudenza e delle lettere – si pensi, in particolare, alla zia Carolina

---

<sup>10</sup> A ben vedere, nonostante la quasi onnipresenza della capitale, è proprio la città in quanto tale a rappresentare un elemento imprescindibile dell'opera ramoniana, come testimoniano alcuni romanzi quali *El secreto del Acueducto* – ambientato a Segovia –, *La mujer de Ámbar* – ambientato a Napoli –, *Policéfalo y señora*, *Cinelandia* – una Hollywood immaginaria e caotica –, la Parigi di *Ismos*, senza dimenticare le sue *greguerías*, *golleries*, *trampantojos*, *caprichos* e *disparates*, dove la città e gli oggetti assumono un ruolo spesso preponderante.

<sup>11</sup> Scrive l'autore nel “romanzo madrilenno d'inverno” *Le Tre Grazie*: “la cosa più bella, quel gaio girovagare per la loro amata Madrid” (1988, 145).

<sup>12</sup> Ha scritto infatti Jorge Luis Borges: “Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas [...] la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo” (*Automoribundia* 1998, 891).

Coronado, conosciuta e apprezzata poetessa del XIX secolo, ricordata dal nipote nella biografia *Mi tía Carolina Coronado*<sup>13</sup>. Gómez de la Serna è dunque un cognome al tempo stesso ingombrante e autorevole<sup>14</sup> che il primogenito Ramón<sup>15</sup> non tarderà a diffondere e onorare, facendolo presto risuonare al di là dei Pirenei e dell'Oceano. Ma procediamo con ordine. Da calle de las Rejas 5<sup>16</sup>, numerosi sono gli spostamenti che il giovane dovrà compiere insieme alla famiglia, a causa di improvvisi aumenti dei costi d'affitto, della nascita dei fratelli e della sorella e, soprattutto, a causa del lavoro del padre che, ministro prima e deputato a partire dal 1901, sarà costretto ad allontanarsi spesso e volentieri da Madrid con famiglia al seguito, come testimoniano i tre anni trascorsi a Frechilla, nella provincia di Palencia, dal 1898 al 1901. Proprio a Palencia Ramón inizia gli studi nella scuola secondaria insieme al fratello José presso il collegio di San Isidoro, prima del tanto agognato ritorno nella capitale, dove prosegue gli studi presso il collegio dei Padres Escolapios, conseguendo il diploma nel 1903 presso l'istituto Cardenal Cisneros. Lo stesso anno, su richiesta e pressione del padre, si immatricola presso la facoltà di Diritto, dove si laurea nel 1908. Tuttavia, sebbene termini nei tempi stabiliti gli studi in legge – anche se a Oviedo e non a Madrid dove li ha incominciati –, il giovane Ramón si mostra fin da subito poco interessato alla carriera universitaria e molto poco attratto dalla possibilità di esercitare la professione di avvocato, rivelando, al contrario, un precoce interesse verso la letteratura che non tarda ad assumere la forma di un impegno assiduo e concreto. È una vera e propria vocazione che, supportata dal padre, si esplicita già nella precoce e poco pretenziosa pubblicazione di una “revista casera”,

---

<sup>13</sup> R. Gómez de la Serna, *Mi tía Carolina Coronado*, en *Biografías de escritores (1930-1953)*, en *Retratos y biografías IV, Obras Completas XIX*, ed. di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002.

<sup>14</sup> Pedro Gómez de la Serna y Tilly, bisnonno di Ramón, fu deputato, senatore e ministro di orientamento liberale.

<sup>15</sup> Ramón Javier José Eulogio – questi i suoi nomi di battesimo – è il primo di 5 fratelli: José, Javier, Dolores e Julio.

<sup>16</sup> Da calle de las Rejas 5 la famiglia si sposterà, l'anno seguente, all'elegante appartamento al numero (probabilmente) 82 della calle Mayor, all'inizio della Cuesta de la Vega, dove risiede per quattro o cinque anni; successivamente, dal 1895, si stabilisce al terzo piano del numero 29 della calle de la Corredera Baja de San Pablo, fino al 1898, poi a Frechilla (Palencia), per fare ritorno a Madrid tra la fine del 1901 e l'inizio del 1902 in calle de Fuencarral 35-37 – dove nasce il fratello Félix, morto prematuramente prima di compiere 11 mesi –; da calle de Fuencarral si trasferisce, nel 1903, in calle de la Puebla 11 – dove Ramón si consacrerà come scrittore e dove sorgerà il suo primo studio affollato di oggetti – e, infine, nel mese di luglio 1919, a 12 anni dalla morte della madre, in un piccolo albergo in calle Doña María de Molina 42, ultima dimora a ospitare la famiglia prima della morte del padre nel mese di febbraio 1922. Alla morte del padre, Ramón lascia l'albergo per stabilirsi nell'ormai mitico *Torreón* di calle Velázquez 4, la sua torre d'avorio negli anni più rilevanti del suo successo letterario, *torreón* che abbandona, per ovvie ragioni di spazio, una volta tornato dall'Argentina con la moglie, Luisa Sofovich, con la quale si stabilisce in un appartamento di calle Villanueva fino allo scoppio della Guerra Civile. Per un approfondimento sui domicili madrileni di Ramón si vedano gli approfonditi articoli di Juan Carlos Albert *Los domicilios de Ramón en Madrid (I)*, in “Boletín RAMÓN”, n. 14, 2007, pp. 34-61, <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR14-PDF.pdf>, e *Los domicilios de Ramón en Madrid (y II)*, in “Boletín RAMÓN”, n. 15, pp. 28-36, <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR15-PDF.pdf>.

curata e diretta dallo stesso Ramón allora quattordicenne. “El Postal”<sup>17</sup> – una sorta di “giornalino”, nato nel settembre 1902 e tenuto in vita fino al settembre dell’anno successivo – pur nella sua ingenuità rende tuttavia esplicita la vocazione del suo curatore e, allo stesso tempo, rivela quell’ambizione e quella devozione che Gómez de la Serna riserverà alla letteratura fino alla morte; non a caso, l’autore, prima di lasciare definitivamente la Spagna, si era preoccupato di portare con sé un esemplare di queste prime sperimentazioni letterarie che, come ha sottolineato Ioana Zlotescu, lasciano già intravedere “una auroral vena humorística, llena de gracia e ingenio”<sup>18</sup>. Dopo questa breve e immatura seppur significativa esperienza, già nel 1905 un Ramón da poco diciassettenne mostra di voler fare sul serio fin da subito con la pubblicazione – a sue spese o, meglio, a spese del padre, don Javier, evidentemente sicuro delle potenzialità del primogenito – del volume *Entrando en fuego*, seguito, tre anni dopo, da *Morbideces*. Pubblicazioni dove, inevitabilmente, affiorano l’ingenuità e la poca esperienza dell’autore, i due testi d’esordio di Gómez de la Serna nel campo di battaglia della letteratura – un insieme di racconti brevi e articoli il primo, un libro più strutturato, polemico e autobiografico<sup>19</sup> il secondo – manifestano tuttavia la posizione del precoce scrittore nei confronti della letteratura e della società del suo tempo: il rifiuto dell’accademismo e di qualsiasi forma di compromesso, la strenua opposizione nei confronti di norme e modelli

---

<sup>17</sup> È possibile “sfogliarne” le pagine nel sito dell’archivio “Ramón Gómez de la Serna Papers” dell’Università di Pittsburgh: <http://digital.library.pitt.edu/u/ulmsmanuscripts/pdf/31735060483777.pdf>. Da questo documento è possibile evincere come questo primo vagito letterario, nella sua totale ingenuità, riveli in ogni caso con quanta dedizione il giovanissimo Ramón si sia dedicato al suo primo impegno di scrittore e direttore, con la collaborazione, in particolare, degli amici Ramos de Castro e Pérez de Diego. Si potrà facilmente notare il tono ludico e giocoso della rivista, ricca di disegni – uno persino di Garibaldi, probabile riferimento al conte di Romanones –, brevi articoli di svariato genere, annunci, segnalazioni, caricature e scritti irriverenti, tra cui spicca senza dubbio quello dedicato proprio al “cojo” conte di Romanones: “Si al pedirte vacaciones Romanones dices no, en tus patas incompletas las muletas rompo yo”; non si dimentichi che uno dei propositi della rivista è quello di ergersi a organo difensore dei diritti degli studenti; al politico si rimprovera anche (con simpatiche minacce di ulteriore gambizzazione) il fatto di voler cambiare ogni anno il piano di studi scolastico. Abbondano i giochi di parole – un’abitudine che non perderà con il tempo – come i “Jeroglíficos”, affiancati anche da racconti – purtroppo quasi illeggibili – e scritti più seri, come quello in risposta a un articolo pubblicato il 26 agosto dal giornale “El Día” e riguardante una manifestazione in favore di una “Cataluña española”, o quello dedicato allo stato di abbandono dell’amato “Parque del Retiro”, frequentato ormai solo più da “algún niño, algún desocupado, algún melancólico y algún suicida”. Altrettanto degno di nota – e per questo lo si riporta completo – è il prologo che precede una raccolta di quattro racconti – dal titolo *La pereza y la diligencia, La apariencia y el desengaño, La prudencia y la imprudencia, La corona y el juguete* –, nel quale già si notano tracce evidenti di una consapevole ambizione letteraria: “Digno de elogio es el activo esfuerzo intelectual del joven que empieza y ambiciona llegar a la altura: sus primeros pasos en la literatura como en la ciencia tienen que ser torpes y defectuosos pero así empezaron todos y así llegaron después. Esta colección de cuentos revela idea aunque su forma sea tosca: darle un molde más permanente resultara grato para el mismo autor pues siempre son gratos los recuerdos de la infancia y le servirá de jalón para poder graduar en lo futuro sus adelantos”.

<sup>18</sup> Cfr. I. Zlotescu, *Preámbulo al espacio literario de “Prometeo”*, in R. Gómez de la Serna, *Escritos de juventud (1905-1913)*, in “Prometeo I”, *Obras Completas I*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.

<sup>19</sup> L’aspetto autobiografico è un altro fondamentale elemento della scrittura ramoniana e, da questi primi scritti in avanti, si rivelerà come una vera e propria costante, come può ben testimoniare il volume di José Camón Aznar *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, e il cui culmine sarà la già citata *Automoribundia*.

ormai superati, il marginalismo e, soprattutto, l'ansia di indipendenza e libertà; aspetti che, già riscontrabili in questi giovanili e irriverenti testi d'esordio, costituiscono l'imprescindibile intelaiatura della visione del mondo dell'autore e della sua produzione letteraria più matura e conosciuta. È un Ramón sfacciato, ribelle e "poeticamente anarchico" quello degli esordi, schierato contro una letteratura ai suoi occhi superata e vetusta – il realismo del XIX secolo e i suoi contemporanei del '98 sono i principali obiettivi delle sue sette penne stilografiche –, riflesso e conseguenza di una società corrotta e arroccata su privilegi e valori ormai logori, alla quale il giovane dinamitardo dichiara una quanto mai peculiare guerra di carta e inchiostro che il padre, fin da subito, come si è detto, non esita a incoraggiare. E, nonostante le preoccupazioni della celebre zia Carolina Coronado – quasi offesa e incredula di fronte all'irriverenza e alla violenza dei due testi che un Gómez de la Serna che si rispetti non si sarebbe dovuto concedere il lusso di scrivere, rischiando oltretutto di macchiare la reputazione della famiglia nel nome di nuovi, assurdi e pericolosi ideali –, don Javier non smette di mostrare tutto il suo appoggio al giovane autore di *Entrando en fuego*, fondando una rivista di letteratura e politica – di chiaro orientamento liberale – dove il figlio si sarebbe potuto esercitare, dando libero sfogo a pensieri e aneliti già in parte riversati dal 1905 al 1908 nelle pagine del giornale repubblicano "La Región Extremeña", collaborazione che aveva messo in risalto il dirompente radicalismo del giovane scrittore e il suo peculiarissimo sguardo sulla realtà, rivelando alcuni aspetti che si ritroveranno tanto nelle pagine di "Prometeo", quanto nelle opere più mature: il rifiuto assoluto di qualsiasi autorità politica e delle istituzioni, un marcato anticlericalismo – che andrà tuttavia attenuandosi con il tempo –, il rigetto delle convenzioni e del mondo accademico – Institución Libre de Enseñanza compresa –, una netta presa di distanza dal senso comune e dall'ipocrisia della società, rappresentata, in particolare, dalla negazione assoluta della politica e dei suoi sotterfugi. Aspetti, questi, che non potranno che confluire in uno spiccato sentimento di marginalismo individualista che lo allontanerà dalla strada presa dal padre e che lo porterà, sempre più, a dedicarsi anima e corpo al mondo "puro" e senza compromessi della letteratura. E per un Ramón sempre più convinto di voler consacrare la propria vita alla letteratura e alla scrittura, quale trampolino di lancio migliore di quello offertogli dal padre con una rivista dove poter pubblicare a ruota libera qualsiasi cosa gli passi per la testa?

### 1.2.1 “Prometeo”

“Prometeo” – questo l’evocativo nome della rivista, in riferimento, probabilmente, al Prometheus di Goustaue Moreau (1868) e, in particolar modo, allo sguardo fiero e carico d’orgoglio con cui il figlio di Giapeto e Climene, incurante dell’avvoltoio che sta banchettando con il suo fegato, guarda impassibile verso l’orizzonte, verso l’altrove e l’avvenire<sup>20</sup> – diviene dunque la fucina dello scrittore alle prese con i primi non semplici passi nel mondo della letteratura; un mondo sul quale, anche grazie – sebbene in minima parte – alla creazione di questa rivista, Gómez de la Serna inizia a esercitare una sempre maggiore influenza, fino a diventare un punto di riferimento a livello internazionale dell’*arte nuevo* d’avanguardia. Così, i quattro anni di attività della rivista – 38 numeri dal 1908 al 1912, senza dimenticare che dal 1909 il direttore sarà lo stesso Ramón, dando a “Prometeo” un taglio quasi unicamente letterario – ospitano, insieme all’onnipresente firma del giovane Gómez de la Serna<sup>21</sup>, autore quasi della metà dei saggi pubblicati, alcune delle più prestigiose firme della Spagna letteraria del tempo, accogliendo, come se non bastasse, articoli e collaborazioni di importanti scrittori internazionali. Tra questi spicca, in particolare, il nome di Filippo Tommaso Marinetti, che su “Prometeo” pubblica sia il primo manifesto del futurismo (numero 6, aprile 1909) – facendo della rivista, dunque, la prima piattaforma di diffusione dell’avanguardia europea in Spagna –, sia, un anno dopo, nel numero 20, un peculiarissimo “Proclama futurista a los españoles”, scritto appositamente per la rivista e tradotto “literalmente” dallo stesso Ramón. Si tratta di un’arringa esaltata e belligerante – e per molti versi ridicola – che invita la Spagna e il suo popolo a una violenta ribellione anticlericale in grado di spazzare via i residui di un passato ormai logoro, ma che sembra tuttavia ancora in grado di soggiogare un Paese non del tutto consapevole delle proprie forze: i vecchi dovranno lasciare spazio a una gioventù rigogliosa e combattiva, disposta a radere al suolo qualsiasi traccia del “viejo cielo católico” (1996, 307) nel nome di una nuova Dea, l’Elettricità, “la sublime Electricidad, única y divina madre de la humanidad futura, la Electricidad con su busto palpitante de plata viva, la Electricidad de los mil brazos o de las mil alas fulgurantes y violentas” (Ivi, 305). Nelle pagine finali di questo vibrante scritto avanguardista, il fondatore del futurismo italiano indica la strada per il rinnovamento della società e dello spirito ispanico: otto comandamenti rivolti a letterati, artisti e politici che dovranno cooperare

---

<sup>20</sup> Come ha scritto José Carlos Mainer nel prologo al volume delle *Obras completas*, “*Prometeo I*”, “En los pinces de Moreau, Prometeo encarnó la magia sincretista, la ambigüedad dolorosa, la desazonada expresión de un fin de siglo que hubo de inventar el simbolismo como refugio de sus incertidumbres” (1996, 103).

<sup>21</sup> In realtà, il nome di Ramón non appare mai nella rivista, celato dietro lo pseudonimo Tristán o dietro le abbreviazioni R.G.S, R.S o T.

energicamente al fine di esaltare l'orgoglio nazionale, difendere la dignità e la libertà individuali, glorificare il progresso scientifico, fare risorgere lo spirito battagliero e militarista che contraddistingue ogni popolo, fondere tale belligeranza con l'idea di un libero proletariato industriale, rinvigorire tutte le caratteristiche essenziali della razza quali l'amore verso il pericolo e la lotta, la temerarietà, l'ispirazione artistica e la forza muscolare, canalizzando queste energie nella produzione delle fabbriche e nel progresso, combattere la vile tirannia dell'amore e della donna e, infine, difendere la Spagna dalla più devastante delle epidemie: l'arcaismo, stupido e metodico culto del passato; solo così, allora, "la gloriosa España de otro tiempo no será nada comparable a la España que forjen un día vuestras manos futuristas" (Ivi, 310).

Che questa esasperata celebrazione dell'anticlericalismo, dell'individualismo, di uno spirito ribelle e "moderno", della scienza e del progresso potesse attirare – seppur con qualche riserva<sup>22</sup> – il giovane Gómez de la Serna e una Spagna reduce dal *desastre* e in una situazione di profonda arretratezza economica e industriale è indubbio, e a sottolinearlo sono le stesse esaltate parole di Ramón che precedono il "Proclama" marinettiano – spesso erroneamente scambiate per un testo dello stesso Marinetti –, firmate con lo pseudonimo "Tristán", di seguito riportate per intero:

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la Luna!<sup>23</sup> ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darlas lozanía! ¡Rejón de arador! ¡Secularización de los cementerios! ¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios! ¡Arenga en un campo con pirámides! ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y *chaufeurs*! ¡Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra – ese pueril grafito de la voz! ¡Voz, fuerza, volt, más que verbo! ¡Voz que debe unir sin pedir cuentas a todas las juventudes como esa hoguera que encienden los árabes dispersos para preparar las contiendas! ¡Intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil volante sobre los mares y sobre los montes! ¡Ala, hacia el Norte, ala hacia el Sur, ala hacia el Este y ala hacia el Oeste! ¡Recio deseo de estatura, de ampliación y de velocidad! ¡Saludable

---

<sup>22</sup> Sono due gli aspetti riguardo ai quali Ramón prende le distanze da questo scritto: l'uso di parole ritenute artificiali come "poesía", "cantaremos" e "poemas", e il disprezzo della donna, aspetto non trascurabile per un giovane Ramón particolarmente vicino alle rivendicazioni femministe, pur rivelando, di tanto in tanto, un maschilismo di fondo molto legato al suo tempo.

<sup>23</sup> Come ha sottolineato Jorge Urrutia, "La frase de Gómez de la Serna 'pedrada en el ojo de la luna' puede ser un símbolo: es descripción, sin duda, de un plano del filme de Méliés 'El viaje a la luna', de 1902" (*El movimiento ultraísta*, 1991: 93).

espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada! ¡Camaradería masona y rebelde! ¡Lirismo desparpado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopilano! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible, apatía de las multitudes! ¡Placer de agredir, de deplorar escéptica y sarcásticamente para verse al fin con rostros, sin lascivia, sin envidia y sin avarientos deseos de bienaventuranzas – deseos de ambigü y de repostería! ¡Gran galop sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueces y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da! (Ivi, 302-303)

Tuttavia, occorre ricordare, la belligeranza ramoniana non varca mai le soglie della mera creazione letteraria e, in particolar modo a seguito dell'esperienza di "Prometeo", andrà attenuandosi notevolmente con il passare degli anni – non si dimentichi, oltretutto, il ripudio più viscerale e profondo che Gómez de la Serna manifesta sin dalla Grande Guerra verso qualsiasi sorta di conflitto bellico –, concretizzandosi quasi in un netto rifiuto della sua stessa produzione giovanile, come si evince dalla pubblicazione dei due tomi della prima opera completa<sup>24</sup>, nei quali non sarebbero apparse quelle prime opere<sup>25</sup>. Tuttavia, riprendendo una riflessione di Ioana Zlotescu, si potrebbe pensare che quelle stesse opere siano state eliminate per non disturbare la profonda suscettibilità della Spagna franchista; in fondo, una volta lasciata la capitale, il desiderio di Ramón, come trapela anche dalle pagine delle sue opere dell'esilio e da lettere e testimonianze di amici e scrittori a lui vicini, sarebbe stato sempre quello di poter ritornare nella sua terra tanto amata e mai dimenticata.

Nonostante l'indubbia importanza di alcune firme e collaborazioni, "Prometeo" rimarrà sempre una rivista di nicchia, poco letta, talvolta non compresa e ancor meno diffusa, soprattutto tenendo in considerazione il fatto che non fosse in vendita, ma che fosse lo stesso Ramón a occuparsi della diffusione, regalandone copie ad amici e conoscenti; in più, malgrado i chiari intenti del nuovo direttore, le pagine letterarie pubblicate resteranno, almeno in parte, ancora legate al gusto modernista, senza intaccare i canoni di quell'estetica simbolista e decadente che i giovani scrittori chiamavano ormai "vecchia letteratura". Anche le traduzioni che vedranno la luce sulle pagine della rivista<sup>26</sup> rispecchieranno un gusto e un'estetica eminentemente decadentista, come testimoniano i nomi degli autori maggiormente tradotti: Rémy de Gourmont, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio, Colette, Maurice

---

<sup>24</sup> Pubblicata dalla casa editrice di Barcellona A. H. R., nel 1956.

<sup>25</sup> Da *Entrando en Fuego* all'esperienza di "Prometeo", che lo scrittore avrebbe definito, a causa della loro spregiudicatezza e del loro radicalismo, un semplice "delirio de juventud".

<sup>26</sup> In primo luogo, quelle di Ricardo Baeza, senza dimenticare tuttavia l'apporto di Andrés González Blanco, Julio Gómez de la Serna, Enrique Díaz Canedo, Fernando Fortún e Ramón de Basterra.

Maeterlinck, Georges Rodenbach, Algernon Charles Swinburne, Marcel Schwob e Walt Whitman. Da rimarcare anche la presenza di un'improbabile traduzione, nel numero 33 della rivista e a cura di Baeza, di un poema dell'allora sultano del Marocco Muley Hafid, rivelatasi un falso, ma ampiamente commentata dai periodici dell'epoca.

Pur non rappresentando il trionfo del suo direttore e della nuova estetica nell'ambiente letterario madrileni, la determinante e feconda esperienza di "Prometeo" si sarebbe rivelata in ogni caso un trampolino di lancio indispensabile per un Ramón che, di lì a qualche anno, sarebbe stato riconosciuto come l'indiscusso precursore dell'avanguardia spagnola<sup>27</sup>, la cui fama non avrebbe tardato a varcare i Pirenei e il cui nome sarebbe stato presto accostato a quello dei più grandi esponenti dell'*arte nuevo*, da Apollinaire a Picasso a Joyce. E se la parola impressa sulla pagina non era stata ancora sufficiente a determinare tale fortuna, sarebbe stata l'apertura della Sagrada Cripta del caffè Pombo – nata dalle ceneri di "Prometeo" – a rivelarsi un viatico determinante per l'affermarsi del magistero di Ramón Gómez de la Serna.

### 1.2.2 Pombo, la Sagrada Cripta

Il caffè bottiglieria Pombo è solo uno dei tanti caffè, a cavallo tra Otto e Novecento, ad animare l'intensa vita di Madrid, vera e propria città "duale" dove, giova ripetere, se per un verso sono visibili i primi timidi segni dello sviluppo economico e industriale, l'altra faccia della medaglia mostra evidenti segni di povertà e arretratezza, aspetto, quest'ultimo, ancor più evidente quando la si confronta con le vicine capitali europee, Parigi e Londra in primo luogo. Come ha sottolineato lo studioso Peter Besas nel volume *Historias y Anécdotas de las Fondas Madrileñas*, dedicato alle locande, ai ristoranti, agli alberghi e ai caffè madrileni di quegli anni, i ricchi viaggiatori stranieri che giungono a Madrid restano spesso sconcertati dallo scarso livello di servizi che la città è in grado di offrire, riuscendo a malapena a trovare una sistemazione accettabile dove alloggiare. In evidente ritardo rispetto a molte città straniere,

---

<sup>27</sup> La critica si trova unanimemente d'accordo nel riconoscere Gómez de la Serna come precursore dell'avanguardia spagnola. Come ha sottolineato Maria Vittoria Calvi nel saggio "Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia", "Los críticos se muestran unánimes en considerar a Gómez de la Serna como uno de los principales exponentes del vanguardismo literario español: esto se debe principalmente a tres factores: 1) conocimiento directo de las vanguardias europeas y difusión en España de las nuevas ideas; 2) carga subversiva e innovadora contenida en su obra, con efecto estimulante sobre las nuevas generaciones; 3) capacidad de captar el espíritu de los nuevos tiempos, anticipando a menudo ideas y teorías" (1991, 19). La studiosa Ana Martínez-Collado ha inoltre affermato, nel volume *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, che "Ramón presiente lo que tendrá lugar en Europa. Y desarrolla su propia idea de vanguardia coincidiendo en el tiempo con Apollinaire, Breton, Tristan Tzara, Réverdy, Cocteau..." e, in Spagna, "propone una alternativa vital y artística que se convierte en cifra y despliegue de lo moderno" (Martínez-Collado 1997, 8).

infatti, la capitale spagnola vede sorgere solo nel 1864 il primo albergo degno di questo nome, la Fonda de París, mentre i primi due alberghi di lusso vedranno la luce ben mezzo secolo più tardi, nel 1910 e nel 1912, a fronte di numerose strutture inadeguate e poco al passo con i tempi. Ciò che a Madrid non manca affatto, al contrario, sono i caffè. Sebbene, anche in questo caso, molto lontani dagli standard offerti dai vicini caffè parigini, i locali dove poter sostare per sorseggiare un caffè o una bevanda tipica e ascoltare un po' di musica – solitamente complessi di chitarra o violino, piano e nacchere – sono numerosissimi. Sempre affollati e animati fino a tarda sera da una clientela decisamente eterogenea, i caffè offrono, rispetto a teatri e ristoranti, un'alternativa economica dove trascorrere il tempo in buona compagnia tra amici, donne e malaffare, potendo occupare una sedia per ore sorseggiando con tutta calma un bicchiere di acqua e zucchero, discutendo di politica e letteratura o commentando gli avvenimenti più importanti della giornata. Nell'interessante studio poc'anzi citato, Besas racconta che, a segnare una vera e propria svolta per quanto riguarda il ruolo e l'importanza del caffè nella società madrilenas, sia l'apertura, al pian terreno del Fonda de París, del Café Imperial<sup>28</sup> (1864). Si tratta di un autentico avvenimento, in quanto è l'unico caffè madrilenas che in quel momento sia in grado di avvicinarsi al modello dei caffè parigini. Il Café Imperial diviene un imprescindibile esempio grazie all'eleganza, al confort e all'ampiezza degli spazi offerti. Una volta inaugurato e assunto come riferimento, il caffè – non solo l'Imperial – diventa una vera e propria istituzione, parte integrante della routine di molti madrilenas, luogo di ritrovo e intrattenimento per eccellenza. Molto più di una semplice attrazione o di un luogo di ristoro o di passaggio, il caffè si trasforma in vero e proprio cenacolo letterario, la mecca delle *tertulias* – riunioni di artisti, intellettuali e letterati –, un elemento attivo e dinamico della vita quotidiana e culturale della capitale. Per avere un'idea della diffusione capillare di questi locali, si tenga presente che in una guida di Madrid del 1881 era inclusa una lista di circa 54 caffè solo nell'area della centralissima Puerta del Sol.

POMBO. Scritto così, in lettere maiuscole, avrebbe scatenato, con ogni probabilità, la fantasia e la fervida immaginazione di colui che, a partire dal 1915 – l'anno tuttavia non è sicuro, si potrebbe pensare anche a una prima frequentazione a partire dall'anno seguente alla chiusura di “Prometeo” –, avrebbe stabilito la sua *tertulia* nel centralissimo caffè di calle Carretas 4. P e B, per l'autore di *Senos*<sup>29</sup>, per lo scrittore che amava indugiare e perdersi nella

---

<sup>28</sup> Successivamente chiamato Café de la Montaña e famoso per essere stato la scena della bastonata ricevuta da don Ramón María del Valle-Inclán che gli sarebbe costata l'amputazione del braccio sinistro.

<sup>29</sup> Vera e propria ossessione dell'autore, i seni sono una costante della scrittura ramoniana, così come testimoniano le oltre duecento pagine a essi dedicate nel volume *Senos* (1917).

morbidezza e rotondità delle forme femminili, sono i seni dell'alfabeto: i primi visti di profilo, i secondi osservati dall'alto, una delle tante scollature sulle quali molto inchiostro rosso<sup>30</sup> hanno versato le penne stilografiche di Gómez de la Serna, il cui sguardo e i cui pensieri erano irrimediabilmente attratti dai *descotes* femminili. La O merita, invece, una storia a sé, una collocazione particolare e privilegiata nell'ambito dell'universo ramoniano. La O è innanzitutto tonda, proprio come il corpulento e paffuto scrittore che la porta nel suo nome: RAMÓN, sempre in lettere maiuscole come amava firmare le sue opere, quasi a rimarcare un'unicità, un'individualità irriducibile e inclassificabile, il grido di ribellione e di indipendenza dell'artista che, di fronte ai rigidi incasellamenti di una critica sempre intenta a ridurre e a cristallizzare la vita letteraria nelle inflessibili tassonomie di generazioni e "Ismi", oppone la granitica resistenza del proprio nome, della propria libertà; di fronte al modernismo, al futurismo, al cubismo e al surrealismo, ecco ergersi e prendere forma il Ramonismo<sup>31</sup>, la generazione unipersonale<sup>32</sup> di Ramón Gómez de la Serna.

Pombo è simbolo e baluardo di indipendenza e libertà e, come le due O che sfoggia il suo nome, è innanzitutto circonferenza. Lo scrittore e critico Francisco Umbral ha riconosciuto proprio nella circonferenza lo spazio, l'ambito per eccellenza di Gómez de la Serna (Umbral 1978, 51-56). Sempre lontano, come si è accennato, dagli intrighi e dai sotterfugi della politica, disgustato dai giochi di potere e da qualsiasi forma di compromesso, per Ramón, come si è più volte sottolineato, solo una forma di impegno e compromesso è possibile, quello letterario. Prima circonferenza, dunque, la letteratura, unico spazio che l'autore riconosce come opportunità di fuga dalla decadenza e dallo squallore di un tempo ormai irrimediabilmente vittima della meschinità della politica e dell'arrivismo; di fronte a una realtà irrimediabilmente corrotta, il filtro letterario si fa allora autentica possibilità di trasformazione di un mondo nel quale non ci si riconosce e di fronte al quale lo scrittore "puro" innalza la torre d'avorio del proprio solipsismo e della propria estetica. Letteratura come fuga, trasformazione e nascondiglio, contraltare ludico e umoristico<sup>33</sup> di una realtà

---

<sup>30</sup> Ramón era solito scrivere con inchiostro rosso su pagina gialla: un evidente omaggio ai colori della Spagna e alla sua amata Madrid ma, come l'autore stesso era solito sottolineare, innanzitutto un riferimento simbolico allo scrittore che di letteratura e per la letteratura vive e che nella sua opera riversa il fiume torrenziale della propria vita, fino a dissanguarsi.

<sup>31</sup> Nel volume *Ismos* (1931), retrospettiva sui movimenti d'avanguardia europei, Ramón sottolinea l'importanza della figura creatrice individuale, affermandone la preminenza rispetto al gruppo, alle scuole e ai movimenti collettivi. L'artista, il creatore, è innanzitutto il singolo, l'individualità unica e irriducibile; proprio per questo, nel mare magnum degli "Ismi", l'autore madrileni afferma il proprio personalissimo "ismo", il *ramonismo* appunto. *Ramonismo* è, inoltre, il titolo di un testo fondamentale pubblicato nel 1923.

<sup>32</sup> In proposito, si vedano in particolare i saggi di Melchor Fernández Almagro e di Víctor García de la Concha recanti il medesimo titolo, *La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna*.

<sup>33</sup> All'approfondimento del significato e dell'importanza dell'umorismo in Gómez de la Serna si dedicheranno il secondo e il terzo capitolo del presente lavoro.

drammatica, schizofrenica e decadente, sull'orlo di una crisi di nervi chiamata Grande Guerra. Lontano dalle accademie, dalla frenesia e dagli affari della vita borghese, lontano dalla Spagna ufficiale delle istituzioni, Ramón trova rifugio nella sua seconda circonfenza, Pombo appunto. Spazio chiuso, intimo, squisitamente letterario: ingresso vietato alla politica; realtà ermetica e circoscritta, abitata da un primitivo in bilico tra passato e futuro, tra barocco e avanguardie, e, come scrive Umbral, assillato dall'*horror vacui*: "El universo de Ramón [...] es el universo cerrado, poblado y complicado de los barrocos" (Ivi, 53).

Pombo è la Sagrada Cripta della centralissima calle de Carretas 4<sup>34</sup>, la "cripta profana y civil" (Gómez de la Serna 1999, 17) dove trovare riparo, dove fuggire dal tumulto delle masse, "el café central de las vanguardias madrileñas" (Bonet 1995, 132), come ha scritto Juan Manuel Bonet nel suo *Diccionario de las vanguardias en España*. È il caffè che solo l'occhio vigile e attento sa scoprire e riconoscere in mezzo al trambusto e al traffico cittadino: l'ibrida moltitudine passa in tutta fretta senza notarlo, rapita e trascinata dagli affanni e dalle incombenze della vita quotidiana che offuscano il suo lampo privato di luce generosa, il suo richiamo a sostare, a indugiare, a non lasciarsi travolgere da un'esistenza dai ritmi sempre più frenetici. Pur essendo aperto a tutti, Pombo è, in realtà, uno spazio elitario, un circolo chiuso per pochi che guardano con occhio critico e distaccato all'insorgere delle rivendicazioni sociali, delle grandi utopie, della massificazione della società e della cultura. È la torre d'avorio dove l'artista è accolto in un ambiente incontaminato e libero, dove solo si richiedono fede, costanza e assiduità intellettuale, per far sì che la torre di Pombo possa sveltare sempre più alta e imperiosa nel mezzo di Madrid, separata dal resto della città dalle sue due porte che, aprendosi in senso contrario, fanno in modo che al suo interno non possa penetrare l'aria ingrata e pungente della strada.

Pombo è il "Café supremo" (Gómez de la Serna 1999, 22), il Caffè per eccellenza; e, come ogni caffè, è per Ramón un luogo di per sé ammirabile, l'unica istituzione davvero indipendente, un Parlamento incontaminato, cordiale, condiscendente e privo di eccessiva serietà e trascendenza; lontano da tutti quegli spazi contaminati dalla smania di potere, Pombo è l'altra faccia della medaglia, l'unica vera Accademia, l'unico Foro dove è possibile prendere parte alla vita pubblica senza essere coinvolti in crimini, sotterfugi e intrighi, "la única asociación verdaderamente libre, igualitaria y limpia de dogmatismo y de oligarquía" (Ibidem). Quando Ramón racconta del suo Pombo, emerge un tratto caratteristico della sua

---

<sup>34</sup> Oggi, purtroppo, della Sagrada Cripta ramoniana non è rimasta traccia. Dalla Puerta del Sol, superati un paio di negozi e due pizzerie al taglio, sulla destra si erge, al numero 4, un massiccio e anonimo muro lungo il quale si apre l'entrata di qualche ufficio o società, vigilata da una guardia in uniforme. Alla domanda "¿Era esta la Sagrada Cripta de Pombo?", la risposta è lapidaria: "No tengo ni idea".

concezione del mondo, così tipicamente ambigua o, quantomeno, contraddittoria: da una parte si riscontra la volontà di prendere parte alla vita pubblica, di scendere in strada per conoscere a fondo un potenziale pubblico lettore e per osservare il mondo che lo circonda; dall'altra, è tuttavia evidente una necessità di allontanamento, la ricerca di una forma di marginalismo e isolamento di cui l'artista non può fare a meno per poter forgiare indisturbato la propria creazione e a essa dedicare anima e corpo: l'opera d'arte può sorgere soltanto nella più profonda intimità, nell'assoluta solitudine della *Torre de Marfil*<sup>35</sup>. Ma, occorre nuovamente sottolinearlo, il fondatore della *tertulia* di calle Carretas 4 non condanna affatto la vita pubblica in sé e per sé, quanto il suo istituzionalizzarsi e politicizzarsi in maniera eccessiva. Lo scrittore, per poter dare vita alla sua opera, necessita stabilità, quiete e tranquillità, ovvero, il perpetuarsi di uno status quo: malgrado la sua belligeranza anarchica e iconoclasta in ambito estetico, Gómez de la Serna si rivela, nel profondo, un conservatore<sup>36</sup>.

Pombo protegge il letterato, l'autore, l'artista, lo scrittore autentico che non scende a compromessi e che rimane fino alla fine fedele a se stesso, senza piegarsi alla tentazione di cedere alle richieste di un pubblico sempre più pretenzioso e incapace di riconoscere il valore della nuova estetica. Di fronte all'oppressione e alla capillarità di un mercato che tende a snaturare la creazione indipendente dell'artista, rendendolo così schiavo delle sue leggi e trasformandolo in un animale da competizione e da pubblicazione, contro l'affanno di cedere al gusto e alle richieste della massa incompetente, Pombo oppone la figura dell'artista "puro", libero da compromessi e ansioso di dare vita alla più autentica e arbitraria delle creazioni. La minoranza elitaria di Pombo detta le regole, non si piega a nessun vincolo, non accetta compromessi; alla corte di Ramón, si celebra l'artista libero e indipendente e, alla competizione sfrenata, si oppone una solenne mansuetudine, una svagata attitudine conciliatoria. Proprio per questo, Ramón pubblicherà buona parte dei suoi primi libri a proprie spese, a costo di essere letto solo da una cerchia ristretta di amici e scrittori, ai quali era solito regalare i propri scritti; il primo libro pubblicato per una casa editrice – la famosa casa editrice Calpe, per la collana "Los Humoristas" – sarà *Disparates*, nel 1921; tuttavia, la diffidenza verso il mercato editoriale sarà sempre un tratto distintivo di Gómez de la Serna, come confermano le taglienti parole indirizzate agli agenti di commercio, considerati alla

---

<sup>35</sup> *La Torre de Marfil* è appunto il titolo di un importante saggio degli anni Trenta che molto rivela del punto di vista dell'autore riguardo al rapporto tra scrittore, pubblico e istituzioni.

<sup>36</sup> Tuttavia, come ha sottolineato Eloy Domínguez Navarro nel volume *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*, anche in un testo critico e iconoclasta come *Morbideces*, a una prima fase di "disadattamento" come reazione a una società ostile, ne segue una di "adaptación 'estoico epicúrica' al medio" (2003, 82).

stregua di vere e proprie bestie, “repugnantes animales sexuales agresivos, fáciles y tortuosos” (1999, 73).

Autentica corte di Gómez de la Serna, Pombo nasce in parte dall’esigenza di cercare una trincea sicura, un luogo adatto dove potersi difendere dalle turbolenze di un tempo insicuro e tumultuoso e, in parte, dalla necessità di non ricadere nell’onanismo della scrittura, nell’eccessivo solipsismo al quale può condurre il desiderio di dedicare la propria esistenza all’esercizio letterario. Ma è anche – e soprattutto – un’eccellente vetrina, luogo ideale dove pubblicizzare i propri scritti e le proprie idee, dove farsi conoscere per cercare di emergere in quella massa eterogenea di scrittori in cerca di successo attratti dalla capitale. Sarebbe quasi impossibile stilare un elenco completo di tutti gli intellettuali, artisti e scrittori che, tra il 1915 e il 1936, frequentano Pombo; affidandosi ancora alle parole di Bonet, è sufficiente sottolineare che “la práctica totalidad de la vanguardia española lo frecuentó, y también la mayor parte de los extranjeros de paso” (1995, 131), tra i quali Picasso, Diego María Rivera, Jorge Luis Borges e sua sorella Norah<sup>37</sup>. Ramón cerca dunque di attorniarsi di scrittori, artisti e intellettuali, come lui ansiosi di rinnovare il panorama estetico-culturale spagnolo e di condividere le proprie esperienze artistiche e letterarie, i primi scritti, le prime pennellate. Il punto di riferimento è ovviamente Parigi, dove le avanguardie, Apollinaire in testa<sup>38</sup>, stanno forgiando la nuova estetica. Ramón è il tramite, il ponte, il diffusore del nuovo verbo in terra spagnola, un ambiente ancora fortemente chiuso e arretrato e poco preparato ai grandi cambiamenti. Il motivo sostanziale per cui Gómez de la Serna sceglie Pombo e non un altro dei numerosissimi caffè nei pressi della Puerta del Sol è proprio perché lo trova particolarmente adatto – così vetusto, così poco moderno e illuminato dalla diafanità delle luci

---

<sup>37</sup> Non mancavano tuttavia i detrattori; tra questi, spicca in particolare il nome di Cansinos-Asséns – “renegado de Pombo” come lo definì lo stesso Ramón – che, dopo aver partecipato alle prime riunioni, si separò in maniera radicale dal fondatore della *tertulia* di calle Carretas, creandone un’altra da lui stesso diretta presso il Café Colonial. Con un poco celato disprezzo, il “renegado” Cansinos racconta l’atmosfera e riporta i dialoghi di una riunione cui aveva partecipato presso Pombo – probabilmente il *Banquete a Larra* – nel secondo volume del suo *La novela de un literato*. Con evidente ironia e sfumature quasi grottesche, Cansinos descrive i dialoghi dei partecipanti al banchetto, riportando commenti poco lusinghieri rivolti a Gómez de la Serna: “¡Ramón es muy grande! – Un metro escaso – ironiza Candamo” o “Este bisté está duro como una suela... – No hay quien lo coma..., ¡se parece a los libros de Ramón!...” (1982, 65). Nel primo volume della medesima opera, il tono non sembra cambiare molto: Cansinos descrive Ramón chiamandolo, quasi con disprezzo, “futurista” e sottolineandone alcuni modi di fare provocatori e al limite del ridicolo, come riportato nelle ultime righe del paragrafo intitolato “El éxito: Ramírez Ángel y José Francés”: “Al regreso coincidimos en el mismo coche el homenajeadado, yo y el futurista. Éste, que sin duda había bebido de más, trató de impresionarnos, pretendiendo poseer poderes taumáturgicos y otras bobadas por el estilo. Yo lo acogía con una sonrisa benévola y adormilada...” (Ivi, 346).

<sup>38</sup> Il primato dell’autore francese è sottolineato da Ramón nel suo imprescindibile *Ismos*, peculiare studio delle avanguardie esaminate dal punto di vista ramoniano e pubblicato nel 1931; il testo si apre appunto con lo studio dell’“Apollinerismo”, riconosciuto come “ismo” precursore.

a gas, così ancora *botillería*, più che vero e proprio caffè – a fare risaltare il “nuovo”, la provocazione e la dirompenza incipienti della nuova estetica.

Pombo è innanzitutto il luogo della ludicità e dell'intrascendenza, della celebrazione estetica dell'arte indipendente. È l'autentico contraltare, l'altra faccia della medaglia – spensierata, giocosa e comprensiva – di una realtà amputata e dilaniata dalle stragi e dalla grottesca serietà della guerra. La scintilla che davvero anima la *tertulia* di calle Carretas è la cogente necessità di sovvertire e superare i vecchi valori, di fare tabula rasa del passato, di un vecchio sistema che ha condotto l'uomo alla rovina e all'autoannientamento. Si riparte da zero, dunque, nessuna eredità, nessun vincolo, la nuova creazione estetica si situa il più lontano possibile dalla rappresentazione verosimile della realtà; anzi, semmai, è la rivelazione di una parte inedita e sconosciuta di quest'ultima e, se da essa deve categoricamente prendere le mosse – puro idealismo quello di una creazione *ex-nihilo* –, lo fa sostanzialmente per prenderne le distanze, per celare ogni residuo mimetico dietro lo sguardo arbitrario e destrutturante dell'artista nuovo e del netto rifiuto di qualsiasi pretesa di riproduzione fedele e oggettiva. Ramón trova nei suoi compagni – nei suoi *camaradas*, come lui stesso li chiamava – e nella sua corte un luogo privilegiato dove condividere, diffondere e far fruttare le nuove teorie estetiche. È una corte spesso adorante che si riunisce ogni sabato sera per ascoltare il suo vate, il suo fondatore, il suo Re-Papa che non può fare a meno dei suoi discepoli per cercare di diffondere il nuovo credo.

La chiacchiera da caffè, la conversazione disinteressata e la conferenza diventano autentico esercizio letterario, opere d'arte. Si gioca e si crea liberamente con il linguaggio, con la grammatica, con i concetti e la sintassi; punto di partenza è il frammento, il residuo, ciò che resta di un mondo andato in frantumi, ciò che rimane dei corpi mutilati dalla violenza della guerra; e, mentre l'umano si disumanizza svelando la propria istintività bestiale, l'oggetto si umanizza e si fa vera e propria ancora di salvezza, ultimo appiglio per un'umanità ormai perduta. Pombo è allora evasione, fuga dal reale, ricerca mai conclusa di nuove realtà nella confusa e opaca nebulosa del mondo.

Pombo, si diceva, è anche, e soprattutto, creazione, vera e propria galleria di quadri, schizzi, disegni assurdi e caricature. Nelle sconcertanti e provocatorie creazioni pombiane collettive – autentici lavori di gruppo –, già è possibile scorgere il riflesso e i primi vagiti di un nuovo sentire, di una nuova necessità estetica impregnata dell'arte d'avanguardia e non lontana dalle prime manifestazioni surrealiste. Valgano come esempi paradigmatici il sonetto *Nevada*<sup>39</sup> – testo composto soltanto dalla parola “nieva” più volte ripetuta –, letto lentamente

---

<sup>39</sup> Peculiare sonetto in ottonari raccolto nel capitolo “El álbum” del volume *Ramonismo* (1923), pp. 235-236.

e ad alta voce da Ramón in modo che ogni sillaba pronunciata riproducesse la lenta caduta dei fiocchi di neve, e lo schizzo intitolato *Patria* e sottotitolato “El absurdo, por todos menos yo”<sup>40</sup> – raffigurante un gigante con il corpo e il volto di Ramón circondato dai più improbabili oggetti –, facilmente accostabile, come si diceva, alle esigenze della nuova estetica e in particolar modo al gusto surrealista, pur essendo anteriore di qualche anno alla nascita del movimento fondato da André Breton; il che non fa altro che rimarcare la profonda sensibilità dei pombiani e di Gómez de la Serna in particolare nei confronti dell’*arte nuevo*.



Come ha sottolineato Juan Manuel Bonet alla voce “Café y Botillería de Pombo, Madrid” del suo già citato e imprescindibile *Diccionario*:

los diálogos triviales, los juegos colectivos, como el del cerdo, los ‘mosaicos’, los ‘absurdos’, los ‘concursos de palabras expresivas’, los de kleksografías, todos ellos tendentes a provocar ‘el azar pintoresco’, ya practicados por los pombianos a finales de los años diez, deben ser considerados como precedentes del automatismo y de los ‘cadáveres exquisitos’ surrealistas. (1995, 131)

Per quanto riguarda la produzione artistica legata al caffè e alla sua storica *tertulia*, due sono i quadri che occorre citare: *Pombo* (1920) di Gutiérrez Solana, autentico gioiello e immortale rappresentazione della *Sagrada tertulia* e dei suoi fondatori, e il famoso ritratto eseguito dal mastodontico messicano Diego María Rivera (1915), uno dei primissimi quadri cubisti a vedere la luce in Spagna e forse l’opera che meglio definisce i tratti essenziali e

---

<sup>40</sup> Questo bozzetto è riprodotto nel volume *Pombo*, vol. 1, cit., p. 174.

peculiari di Gómez de la Serna. Il celebre quadro di José Gutiérrez-Solana – artista molto amato da Gómez de la Serna<sup>41</sup> e al quale, per certi aspetti, era molto affine –, oggi esposto al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid, rappresenta Ramón, in piedi e in attitudine oratoria e pontificante e, attorno alla figura centrale, i co-fondatori della *tertulia*: lo scrittore madrileño Mauricio Bacarisse, lo scrittore venezuelano Pedro Emilio Coll, i pittori Salvador Bartolozzi e José Cabrero, lo scrittore, giornalista e drammaturgo Tomás Borrás – uno dei più grandi amici di Ramón e, probabilmente, come ricorda Bonet nel suo *Diccionario*, colui che gli permise di entrare in contatto con la redazione del periodico “La Tribuna” –, il poeta e scrittore José Bergamín, lo scrittore e critico d’arte Manuel Abril e lo stesso Gutiérrez-Solana. Nell’epilogo al suo volume *La España negra*<sup>42</sup>, Gutiérrez-Solana dedica alcune pagine alla descrizione del quadro<sup>43</sup> senza lesinare parole di stima ed elogio al suo

querido amigo Ramón Gómez de la Serna, el más raro y original escritor de esta nueva generación. Está puesto en pie y en actitud un poco oratoria; recio, efusivo y jovial, un tanto voluminoso [...] para completar su gran semejanza con un Stendhal español o un nuevo Balzac de una época más moderna y menos retórica. (1998, 251)

Tuttavia, sottolinea l’autore, il suo quadro tanto celebrato non riesce a offrire lo spirito e l’atmosfera di quelle incredibili riunioni del sabato sera, il continuo viavai di scrittori e artisti che a poco a poco riempivano i tavoli, animando le discussioni; molte altre, infatti, secondo Solana, sono le figure che meriterebbero un posto accanto a Ramón nella celebre tela.

Per concludere questo rapido sguardo alla peculiare “galleria” delle creazioni pombiane, oltre alla poesia ispirata al Caffè del poeta ultraista Francisco Vighi<sup>44</sup>, occorre menzionare infine le innumerevoli caricature, preziose testimonianze che rivelano quanto il fondatore dell’avanguardia spagnola fosse ormai oggetto di curiosità di un pubblico sempre più ampio e interessato a seguire i nuovi percorsi estetici da lui tracciati, come confermano i bellissimi bozzetti dei famosi caricaturisti spagnoli Bagaría e José Cebreiro di seguito riportati.

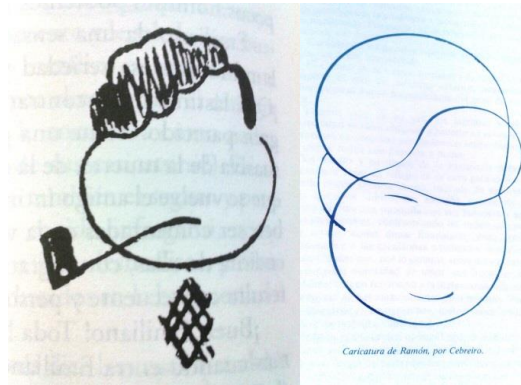
---

<sup>41</sup> Non a caso, proprio al pittore della Spagna *negra* sono dedicati una biografia – *José Gutiérrez-Solana*, pubblicata a Buenos Aires nel 1944 – e alcuni ritratti, tra i quali ricordiamo in particolare quello presente in *Pombo* (1999, 150-160).

<sup>42</sup> Solana dedica il libro “Al gran escritor Ramón Gómez de la Serna [...], con mucha admiración y amistad” (1998, 29).

<sup>43</sup> A proposito dello stile di Solana, ha scritto Andrés Trapiello nel prologo a *La España negra*: “Mírese el célebre cuadro de Pombo; cámbiese el traje funeral de los presentes y tendremos no una tertulia de escritores e intelectuales, sino una cuadrilla de toreros y ganaderos, con Ramón, como picador, al frente”. Cfr. A. Trapiello, *Otro prólogo para La España negra*, in J. Gutiérrez-Solana, *La España negra* (1920), a cura di A. Trapiello, Granada, Editorial Comares, 1998, p. 16.

<sup>44</sup> Si tratta della poesia “Tertulia”, raccolta nell’antologia di poesia ultraista *Las cosas se han roto*, a cura di Juan Manuel Bonet.



Pombo, come si è già suggerito, è anche un libro, un testo ingente composto da due volumi, intimamente biografici e autobiografici: il primo, *Pombo*, pubblicato nel 1918<sup>45</sup>, e il secondo, *La Sagrada cripta de Pombo*, pubblicato nel 1923. Libro composito e provocatorio o, meglio, come lo definiva il suo autore, “el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libre en que se libertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazasen al fin” (1999, 213), vera e propria biografia della corte ramoniana, *Pombo* è un’autentica miniera, un bazar, un contenitore eterogeneo di 1400 pagine dove si alternano indistintamente e senza un ordine preciso descrizioni, fotografie, lettere, riflessioni, disegni, pagine biografiche e autobiografiche che rappresentano un vero e proprio banco di prova per le future opere, nonché un prezioso spaccato di un’intera epoca e della sua effervescenza culturale, il tutto filtrato dallo sguardo di un testimone d’eccezione: il creatore e divulgatore dell’avanguardia in Spagna.

Specchio e delizia dei cosiddetti “Felici anni Venti”, la *tertulia* chiuderà i battenti nel 1936, quando, allo scoppiare dei primi colpi di fucile, il suo fondatore, così estraneo a quella guerra per lui incomprensibile e insensata, non esiterà a fuggire immediatamente a Buenos Aires per non fare più ritorno nella sua amata Spagna<sup>46</sup>. Il caffè chiuderà definitivamente nel 1950: d’altro canto, la *tertulia* della Sagrada Cripta non sarebbe potuta continuare senza il suo fondatore, la sua autentica anima, il suo imprescindibile animatore. Tuttavia, se oggi si passeggia nei pressi di calle de Carretas 4 con occhio vigile e massima attenzione – in barba all’oblio –, è ancora possibile, potersi imbattere in una *greguería* come questa:

<sup>45</sup> La copertina della prima edizione di questo testo, buia e oscura con un tratto di luce che sembra quasi provenire da una cripta o da un anfratto lungo un muro, sembra proprio rimarcare il carattere di sacralità della *tertulia* ramoniana.

<sup>46</sup> Vi tornerà solo nel 1949 per un breve e sfortunato soggiorno di circa un mese.

El de la Torre de Marfil fabrica maletas de cartón, con lo necesario dentro para los viajes de evasión y se afana por crear el sacacorchos que abra la botella de la inconsciencia. (Gómez de la Serna 2005, 732)

### 1.3 I “Felici anni Dieci e Venti”: da Tristán a RAMÓN

Il passaggio da “Prometeo” a Pombo, ovvero da “Tristán”, pseudonimo con cui il giovane Gómez de la Serna era solito firmare i suoi scritti nella rivista, a RAMÓN, nome con il quale lo scrittore sarà consacrato e conosciuto in Spagna, in Europa e al di là dell’Atlantico, per certi aspetti è un’evoluzione quasi “naturale” dal giovane ribelle, immaturo ed entusiasta Tristán, al RAMÓN più consapevole, maturo e consacrato scrittore, non solo divulgatore e precursore dell’avanguardia, ma avanguardista incallito e creatore a tutti gli effetti. D’altra parte, deve considerarsi come un passaggio graduale, mediato da una serie di esperienze fondamentali che porteranno il giovane scrittore a conoscere, sempre più da vicino, il mondo letterario del suo tempo e l’incipiente e febbricitante universo delle avanguardie storiche, e che lo condurranno a una sempre maggiore consapevolezza delle proprie potenzialità e dei propri interessi, fino a giungere a quella totale identificazione tra creazione letteraria, scrittura e vita, così propria dei grandi artisti e scrittori d’avanguardia; si pensi, ovviamente, a Salvador Dalí, o ai precursori Oscar Wilde e Ramón del Valle-Inclán.

Prima della pubblicazione, a proprie spese, di quella triade di libri che consacrerà il Ramón scrittore, il suo ruolo di precursore dell’avanguardia in Spagna – si tratta, ovviamente, dei tre fondamentali volumi *El Rastro*, *Senos* e *El circo*, pubblicati nei primi anni “pombiani”, ovvero tra il 1914 e il 1917 – e che lo renderà famoso al di là dei Pirenei grazie soprattutto alle traduzioni dell’ispanista francese – pombiano e grande amico ed estimatore di Ramón – Valery Larbaud<sup>47</sup>, Ramón affila la sua piuma sulle pagine dei quotidiani spagnoli. È una gavetta indispensabile per qualsiasi scrittore in cerca di notorietà e desideroso di ottenere quell’indipendenza economica necessaria per potersi consacrare, anima e corpo, alla scrittura e alla letteratura in una città affollata di scrittori, vera e propria meta e passaggio obbligato per

---

<sup>47</sup> Allo scrittore e studioso francese è di fatto dedicato il romanzo del 1923 *El novelista*: “A Valery Larbaud des Étivaux, gran señor de la literatura francesa y generoso protector de la española, le dedico este libro para pronunciar una vez más y con los caracteres firmes de la imprenta la palabra *admiración* y la palabra *gratitud*”. All’ispanista francese si deve la traduzione di un’antologia di testi ramoniani intitolata *Échantillons* (1923) – tradotta a quattro mani con Mathilde Pomès – che introdurrà con molto successo la letteratura ramoniana in Francia – di fatto, l’anno successivo, nella rivista “Les Cahiers d’Aujourd’hui” seguirà il trionfo della traduzione di alcuni paragrafi di *Senos* tradotti da Jean Cassou e illustrati da Pierre Bonnard. Del 1925 è la traduzione del romanzo *Cinelandia*, anch’esso accolto favorevolmente dalla critica francese.

qualsiasi giovane con aspirazioni letterarie. Tuttavia, a un giovane ribelle e ansioso di libertà come lui, il mondo del giornalismo, se da un lato si rivelerà un'imprescindibile fonte di sostentamento nei periodi più difficili, risulterà sempre un po' stretto e limitante, un'obbligazione da sbrigare e che non gli permetterà, soprattutto negli anni bonaerensi, di dedicarsi interamente alla scrittura e alla pubblicazione delle proprie opere.

La generosità, la sua rigorosissima coerenza e fedeltà faranno sì, peraltro, che lo scrittore accetti collaborazioni non retribuite o che si veda costretto a rifiutare collaborazioni meglio retribuite pur di non tradire chi in lui aveva creduto o venir meno a un accordo di contratto<sup>48</sup>. Sempre per una questione di coerenza, e per non venir meno al proprio ideale di scrittore "puro" senza compromessi e interessato solo ed esclusivamente al mondo letterario – eccezion fatta per i già citati articoli giovanili di "La Región Extremeña" –, Ramón rifiuterà sempre di scrivere e parlare di politica, anche nei momenti in cui ciò avrebbe significato un'entrata sicura a fronte di una non semplice situazione economica.

Il primo quotidiano di prestigio per il quale inizia a collaborare è "La Tribuna", grazie soprattutto all'aiuto del giornalista e grande amico – e, ovviamente, pombiano della prima ora – Tomás Borrás. Il ventiquattrenne Ramón pubblica gratuitamente articoli, resoconti e cronache di viaggi ma, soprattutto, inizia a pubblicare quelle che di lì a poco sarebbero diventate il suo marchio di fabbrica, il contrassegno universale del ramonismo: le *greguerías*. Questo nuovo genere, particolarmente adatto al breve spazio disponibile offerto dalle colonne dei giornali<sup>49</sup>, inizia presto a suscitare le proteste e le lamentele dei lettori, poco abituati e non ancora pronti, evidentemente, a quei primi lampi della nuova estetica. Da questa

---

<sup>48</sup> Ricorda Mariano Tudela nella sua biografia di Ramón che, nonostante lo sciopero che colpì "El Liberal", la malattia del suo direttore e i numerosi inviti a scrivere su altri quotidiani con la promessa di eccellenti retribuzioni, Ramón preferì restare senza collaborazioni – declinando persino un'importante proposta di Tomás Borrás – piuttosto che tradire il suo direttore. Solo in seguito all'effettiva chiusura de "El Liberal" avrebbe accettato altre offerte (Tudela 1988, 108-109).

<sup>49</sup> E resistente al tempo, perché oggi spopolerebbe su facebook o twitter, oltre a poter essere considerato uno dei modelli più significativi di un genere testuale oggi sempre più diffuso, chiamato *microrrelato*.

Come ha sottolineato Irene Andres-Suárez nell'*Antología del microrrelato español*, anche per quanto riguarda questo "cuarto género narrativo" – gli altri tre generi cui la studiosa fa riferimento sono, ovviamente, il romanzo, il romanzo breve e il racconto. Le caratteristiche del microracconto sono, per Andres-Suárez, essenzialmente due: "hiperbrevidad y narratividad" (2012, 22); un *microrrelato*, per essere definito tale, deve dunque possedere, per quanto minima, una trama, deve raccontare, in prosa, una storia in cui si sviluppi una storia o un'azione e in cui si determini anche un seppur minimo cambiamento spaziale e temporale –, Ramón può essere considerato, insieme a Juan Ramón Jiménez, uno dei grandi precursori. Tuttavia, mentre l'autore di *Diario de un poeta recién casado* si è avvicinato al microracconto attraverso il poema in prosa, Gómez de la Serna, afferma la studiosa, "llegó al microrrelato mediante un proceso de disminución de los componentes no narrativos del cuento y la simplificación de los narrativos. A él le debemos también igualmente la atomización de la prosa y el desarrollo del libro misceláneo" (Andres-Suárez 2012, 33). Basta infatti sfogliare uno dei primi libri del Ramonismo, *Greguerías*, per rendersi conto di quanto il microracconto fosse già una componente fondamentale della sua prosa, senza contare che, la stessa *greguería*, con il tempo, subirà un processo di ulteriore depurazione da qualsiasi elemento narrativo, fino a diventare, nella sua forma più "chimicamente pura", a una composizione di una o due righe soltanto.

collaborazione in avanti, Ramón diventerà un pubblicista di primo piano, conteso da molti quotidiani: inizierà anche a collaborare per “El Liberal” e, successivamente, alla chiusura del giornale a causa di una grave malattia del direttore Miguel Moya, inizierà a scrivere, su invito dell’amico José Ortega y Gasset e dopo una breve conversazione con Nicolás María Urgoiti<sup>50</sup>, quattro articoli mensili per “La Voz” e uno al giorno per il prestigioso quotidiano “El Sol”. Lo stile peculiare e l’immane vena provocatoria fanno sì che Ramón divenga presto uno scrittore e pubblicista molto conosciuto, dividendo critica e pubblico in “ramoniani” e “antiramoniani”. Come se non bastasse, a rendere ancora più conosciuto e diffuso il suo nome sarà anche la collaborazione – molto ben retribuita – con l’importante quotidiano repubblicano “Ahora”, dell’impresario Montiel, senza dimenticare – aspetto che sarà approfondito nell’appendice del presente lavoro – la collaborazione con il settimanale “Ondas”, rivista dell’emittente radiofonica Unión Radio. Come si può evincere dalle numerose pubblicazioni e collaborazioni, il primo lustro degli anni Trenta rappresenta per l’autore madrilenno non solo il momento dell’apogeo della sua fama ma, anche, un momento di assoluta stabilità economica.

Ramón rivela, fin da subito, una pressoché totale passione per la scrittura ai limiti della grafomania, arrivando a pubblicare quasi 500 articoli in un solo anno – ciò accade nel 1914, come ricorda il biografo Mariano Tudela (1988, 77) – accanto a libri e saggi accolti dalle riviste più rilevanti. Inizia il trionfo di Ramón Gómez de la Serna, incallito girovago e scrittore che, dopo le solite passeggiate oziose nelle *tardes madrileñas*, intervallate da una sosta in qualche *café* o *tertulia*, si chiude in casa a scrivere dalle prime ore della notte fino al levar del sole; e, come recitano i suoi biglietti da visita, lo scrittore nel pieno della sua attività creatrice non può essere disturbato: in caso di necessità, “chiamare solo dopo le due di pomeriggio”.

Accanto ai saggi giornalistici non bisogna dimenticare, ovviamente, la partecipazione alle riunioni letterarie – quella della “Revista de Occidente” di Ortega in primo luogo –, i saggi pubblicati nelle più importanti riviste d’avanguardia e, soprattutto, l’incessante pubblicazione di libri.

---

<sup>50</sup> Ramón rimarrà sempre fedele a Urgoiti, continuando a scrivere per “Crisol” prima e per “Luz” poi, i due giornali che il direttore fonda a seguito della chiusura di “El Sol”. Quando, per questioni essenzialmente legate alla politica, “Luz” dovrà chiudere, Ramón continuerà a scrivere anche su “El Diario de Madrid” – nato dalle ceneri dello stesso “Luz –”, accostando la sua firma a quella dei più grandi scrittori e pubblicisti del momento.

## 1.4 I viaggi

### 1.4.1 Parigi e Napoli

Se, per un verso, la febbrile attività creativa dello scrittore madrilenico si nutre e trae ispirazione dalla realtà che lo circonda, dalla tradizione letteraria e culturale spagnola – in particolare dal barocco in avanti – e dai piccoli, triviali, ma quanto mai significativi dettagli della vita quotidiana, non bisogna tuttavia dimenticare l'altra faccia della medaglia, complementare alla prima e altrettanto fondamentale, ovvero il Gómez de la Serna che, nonostante il suo dichiarato madrileno e l'influenza di una Spagna chiusa e spesso impermeabile alle sollecitazioni esterne, dalla sua più prossima e immediata circostanza decide di uscire e allontanarsi, per aprirsi a quell'universo cosmopolita e multifaccettato rappresentato dalla vicina Francia e, in particolare, dalla capitale culturale dell'Europa dei primi anni Trenta del Novecento, Parigi. La città francese, brulicante di caffè, riunioni e dispute letterarie, esposizioni, e, soprattutto, meta e culla dei più grandi intellettuali, artisti e scrittori del tempo e delle loro proposte rivoluzionarie, diverrà anche per il giovane scrittore un punto di riferimento imprescindibile, la fucina dove avvicinarsi alla grande rivoluzione estetica delle avanguardie. A seguito dell'esperienza parigina, Ramón si farà portavoce – come nessun altro, eccezion fatta, forse, per il cileno Vicente Huidobro in ambito poetico – della nuova estetica nella sua terra, andando a minare e a sconvolgere le fondamenta di una cultura ancora rigorosamente legata agli ormai stantii e agonizzanti canoni ottocenteschi e refrattaria a eventuali evoluzioni o cambiamenti.

Instancabile girovago e cronista delle strade madrilene, Gómez de la Serna si rivela presto anche un instancabile viaggiatore, disposto a lasciarsi coinvolgere e attrarre da ogni sorta di nuovo stimolo e proposta. E, da scrittore tanto attratto dagli accostamenti e dalle sovrapposizioni più imprevedute e dalle corrispondenze inattese, nel suo peregrinare di città in città non si separerà mai dalla tanto amata Madrid, ritrovando nelle città di volta in volta visitate corrispondenze e tracce della sua città natale, alla quale dedicherà un numero ingente delle sue pagine migliori – su tutti, i due titoli già citati *Elucidario de Madrid* e *Nostalgias de Madrid* – a ricordare appunto come, in sottotraccia, la capitale spagnola e più in generale la città siano sempre presenti in maniera più o meno evidente in ogni suo scritto.

Uno dei viaggi più significativi per il giovane scrittore – e sicuramente il primo viaggio per lui davvero importante, tanto da rappresentare una vera e propria svolta, sia per la sua carriera, sia per l'evoluzione della sua visione del mondo – è proprio quello del 1909 a Parigi,

città che aveva già visitato per alcune settimane nel 1903 a seguito del conseguimento del diploma. Questo secondo viaggio, che si prolungherà fino al 1910, sarà, come molte altre esperienze del giovane Ramón, appoggiato e organizzato dal padre, questa volta nella speranza che, con il figlio lontano da Madrid, si affievoliscano e smorzino le voci e i commenti delle malelingue sulla “peculiare” relazione del primogenito con una donna di dieci anni più vecchia – quasi uno scandalo per l’epoca –, la nota scrittrice Carmen de Burgos<sup>51</sup>. Tuttavia, quest’ultima presto lo raggiungerà nella capitale francese e insieme organizzeranno una serie di viaggi a Londra, in Italia – dove visiteranno Genova, Milano, Napoli, Pisa, Firenze, Venezia e Roma – e in Svizzera. Punto d’appoggio sarà una stanza presso l’hotel Suez in prossimità del parigino caffè de la Source, frequentato anche da un giovane Manuel Machado, anch’egli ai primi passi nell’effervescente universo parigino. Nella capitale delle avanguardie e nel suo ambiente così vivace, particolarmente significativa e rivelatrice sarà la visita alle numerose esposizioni d’arte e, su tutte, quella al Salon des Indépendants, dove il giovane scrittore conosce in prima persona un’estetica così nuova, differente e lontana da quella offerta dagli ambienti e dalle esposizioni madrilene. In particolar modo, sono i nomi e le opere di Pablo Picasso e Juan Gris a richiamare la sua attenzione, a causa della loro prorompente e radicale modernità, vero e proprio inno al cambiamento e paradigma delle nuove possibilità dell’*arte nuevo*. Gómez de la Serna si rende così conto del potenziale della nuova estetica, apprendendo e lasciandosi ammaliare da quella ventata di cosmopolitismo e sincretismo che, una volta compresi, rielaborati in chiave spagnola e tradotti nella pagina letteraria, più non lo abbandoneranno fino all’ultimo dei suoi scritti, facendosi cifra costitutiva e asse portante di una poetica rivoluzionaria e radicale per il suo continuo affanno di rinnovamento e superamento dei canoni stabiliti: il *ramonismo*, appunto. Tornato a Madrid illuminato dall’esperienza parigina, inizia per Ramón un vero e proprio periodo d’oro che si inaugura con la pubblicazione della già citata triade di libri, con la pubblicazione del primo volume di *Greguerías* (1917) – le prime *greguerías* erano apparse circa sette anni prima nelle pagine di “Prometeo” –, con l’organizzazione dell’esposizione dei Pintores Íntegros e con l’apertura dei battenti della Sagrada Cripta del caffè Pombo – queste ultime nel 1915. A partire dai primi titoli, Ramón non cesserà mai, in fondo, di essere un avanguardista – seppur rivelandosi, in parte, con il passare del tempo, un poco anacronistico –, fino ad arrivare a livelli estremi nei dialoghi assurdi del romanzo del ’36, *¡Rebeca!* – molto vicini alla scrittura automatica proclamata dai surrealisti nel primo manifesto – e alle trame assurde degli altri

---

<sup>51</sup> Il rapporto tra Ramón e Carmen de Burgos è stato recentemente l’oggetto del romanzo breve di Juan Dazi dal titolo *Ramón en Santa Luz*.

romanzi “nebulitici” *El incongruente* (1922) e *El hombre perdido* (1947). Tuttavia, già nel libro *Ramonismo* del 1923, l’autore aveva voluto sottolineare l’eccezionalità del proprio “ismo” – il ramonismo, appunto – di fronte a tutti gli altri “ismi” che stavano caratterizzando il fervore delle avanguardie, sottolineando la propria unicità e l’impossibilità di incasellare la propria produzione per mezzo di una delle tante etichette esistenti.

Parigi diverrà, nel tempo, una destinazione abituale per l’autore, mai sazio di quell’ambiente innovatore e prolifico, sempre gravido di novità e futuro. Se nel 1914, a pochi mesi dallo scoppio della Grande Guerra, Ramón tornerà nella capitale francese per un breve periodo – e in quell’occasione scriverà il suo primo romanzo, *El doctor inverosímil* –, in una “atmósfera áspera en lo profundo, prebélica y agrasiva” (Tudela 1888, 76), più interessante sarà la visita del 1917 in piena guerra, viaggio che da Parigi si prolungherà verso Marsiglia e verso l’Italia per offrire ai compagni della *tertulia* di Pombo, attraverso un fitto carteggio, un dettagliato resoconto in prima persona dell’atmosfera nelle città coinvolte nel conflitto. Le lettere che il fondatore della Sagrada Cripta scrive “en sobres de luto” (1999, 280) durante il viaggio sono state raccolte e stampate dai suoi devoti amici e compagni di Pombo. Le lettere inviate da Parigi trasmettono un inatteso ottimismo e tranquillità: i soldati e il grande spirito della città sembrano proteggersi reciprocamente e per le strade non si sente il grido funesto delle mitragliatrici; gli unici due segni della guerra sono i camion carichi di munizioni e quelli della Croce Rossa. Sebbene il numero dei soldati sia ingente, la capitale francese sembra continuare a vivere quasi disinteressata a quanto le accada intorno e le sue strade sembrano possedere “bastante alma para no vivir la actualidad” (Ivi, 284). Tuttavia, allontanandosi da Parigi, la situazione sembra cambiare radicalmente: avvicinandosi a Marsiglia, il nostro “nadador que pasa en el mar apuros de muerte” (Ivi, 283) – così si definisce lo stesso Ramón in una lettera datata gennaio 1917 – sembra rendersi conto della drammaticità di ciò che sta avvenendo fuori dalla Spagna: la sua reazione è di immediato stupore e il rifiuto è chiaro e senza esitazioni: “Desde ahí – scrive ai suoi compagni pombiani – no se puede comprender lo anormal que está el mundo que lucha y lo justificada que está su anormalidad” (Ivi, 288).

Nelle lettere che giungono da Firenze, il disagio dell’autore si rende manifesto: nella città stracolma di soldati, infatti, il frastuono della guerra diviene sempre più forte: “Aquí – scrive l’autore – aquí se ve más la guerra que en todo mi trayecto” (Ivi, 310). La piccola città italiana, vestita a lutto, appare avvolta dal velo nero della disperazione e della paura. Tuttavia, è solo dopo aver varcato la frontiera francese ed essere ritornato in territorio spagnolo che Ramón può esprimere i suoi sentimenti in libertà, lasciando che la penna e i pensieri scorrono

liberi senza la minaccia della censura: quella stessa censura che, in una lettera scritta da Firenze, aveva oscurato un paragrafo in cui, probabilmente, la denuncia della guerra era sembrata troppo marcata e radicale. La sua posizione di condanna e rifiuto della guerra è ora più profonda ed esplicita: l'“error y horror” che rappresenta è un atto idiota e perverso che la Spagna deve evitare con tutte le sue forze. Per questo, scrive l'autore “hay que gritar con espanto por las calles si se habla de llevarnos a la guerra” (Ivi, 342), e poche righe dopo aggiunge: “Ya que hemos nacido lejos de la catástrofe, lejos del volcán en erupción, no vayamos con una estúpida inconsciencia a la tierra en que el volcán sigue en ignición” (Ivi, 343); parole di denuncia che poco hanno a che vedere con la fanatica propaganda futurista in Italia. Contro l'eventualità dell'entrata in guerra da parte della Spagna e contro tutto ciò che ha condotto l'Europa alla guerra – politici, borghesia e clero in primis –, l'unica soluzione possibile sembra essere quella di affinare nuovi “armamenti spirituali”, “ideas de artillería” da sfoderare nell'unico campo di battaglia accettabile, quello della pagina letteraria.

Altre lettere, sempre pubblicate nel primo volume di *Pombo*<sup>52</sup> (Ivi, 348-436), raccontano di un viaggio in Portogallo, una delle destinazioni privilegiate dal nostro autore – si ricordi la sfortunata costruzione de “El Ventanal” presso Estoril –, viaggio cui farà seguito, agli albori della dittatura di Primo de Rivera e in un momento di evidente incertezza politica, una lunga permanenza di oltre un anno presso la città di Napoli<sup>53</sup> (Tudela 1988, 113), al numero 185 della Rivera di Chiaia. Il successo dell'autore nella città partenopea è enorme e, poco dopo il suo arrivo, il quotidiano “Mezzogiorno” inizia a pubblicare a puntate alcuni suoi romanzi. Come ha ricordato Tudela, “la popularidad que alcanza el *giornalista italiano* es enorme” (Ivi, 114) e, tuttavia, non smette di inviare a Madrid gli articoli per “El Sol” e “La Voz” e rimane sempre in contatto con i suoi editori; a seguito dell'improvviso ritorno a Madrid nei primi mesi del '25, vede infatti la luce il romanzo *El torero Caracho*, pubblicato negli ultimi mesi dell'anno successivo.

Il 1927 è un anno ricco di collaborazioni e pubblicazioni ma, soprattutto, oltre a una prima morte inattesa<sup>54</sup>, va ricordata un'altra deviazione parigina di alcuni mesi – promossa in particolar modo dall'amico Pitigrilli, che in una lettera annuncia all'autore l'imminente apparizione delle traduzioni in francese di *El Circo* e *El Incongruente* – che avrebbe rappresentato una vera e propria consacrazione di Ramón in terra francese, dove era compreso

---

<sup>52</sup> Decisamente diverso il tono disteso di queste lettere portoghesi da quello angosciato delle precedenti, scritte durante la Grande Guerra.

<sup>53</sup> Tudela ha inoltre sottolineato come quella di Ramón a Napoli sia stata una vera e propria fuga da Madrid, città avvolta nel caos a seguito della presa del potere da parte del dittatore Primo de Rivera.

<sup>54</sup> Come racconta lo stesso Ramón in *Automoribundia* e come riporta anche Tudela, pare che alcuni giornali avessero effettivamente annunciato che “Ramón Gómez de la Serna ha muerto”.

e apprezzato molto più che in Spagna, con tanto di omaggio e celebrazione presso il Cirque d'Hiver per l'apparizione del volume *Le Cirque*. Quello dello scrittore madrilenò è un vero e proprio trionfo: dal palco d'onore, affiancato dai celebri ispanisti e suoi traduttori Valery Larbaud e Jean Cassou, Ramón osserva compiaciuto i migliori numeri circensi tra i quali spicca quello dei fratelli Fratellini, famosi pagliacci che prologheranno la quinta edizione francese di *Le Cirque*, prologo che sarà tradotto dal fratello di Ramón, Julio, per l'edizione spagnola del settembre 1943. L'atto celebrativo si concluderà con un pomposo ringraziamento dello stesso Ramón, direttamente dal dorso di un elefante.

All'apice del successo, celebrato dai giornali e dalle riviste madrilenò e invitato da Giménez Caballero a scrivere una selezione di nuove *greguerías* sulla neonata *Gaceta Literaria*, anche il 1928 è un anno ricco di pubblicazioni, tra le quali spiccano la biografia *Goya* e il romanzo *El caballero del hongo gris*. All'apice della fama, tuttavia, seguirà una forte delusione l'anno seguente, il 1929, anno di inflessione per quanto riguarda il successo madrilenò di Gómez de la Serna. Tornato a dedicarsi al teatro dopo la sperimentazione giovanile<sup>55</sup>, è convinto da Valentín Andrés Álvarez a portare in teatro l'opera *Los medios seres*, al cui testo Ramón si vedrà obbligato a lavorare febbrilmente per alcune settimane, al fine di riuscire a consegnarlo in tempo prima della messa in scena, stabilita per il 9 dicembre. Quello che era stato annunciato come un successo assicurato e un'opera innovativa e rivoluzionaria si rivelerà, tuttavia, un vero e proprio fiasco. Attesa come un'opera in grado di scardinare i canoni teatrali fino ad allora vigenti, *Los medios seres* non andrà incontro alle aspettative di pubblico e critica, rivelandosi semplicemente, come lo stesso Ramón l'aveva di fatto definita in un articolo pubblicato presso il quotidiano "ABC", un'opera semplice e di transizione, una "farsa fácil" (Tudela 1988, 136). Ma il suo pubblico mai si sarebbe potuto accontentare di quella semplice "farsa fácil", abituato com'era alla sperimentazione e alla costante innovazione e conseguente rottura dei canoni e delle norme che il maestro dell'avanguardia era solito offrire nei suoi lavori. La conseguenza di questo cocente insuccesso – cui si era aggiunto anche un piccolo scandalo provocato da una non chiara relazione con la figlia di Carmen de Burgos – sarà una fuga a Parigi, dove provare a ritrovare lo smalto perduto per poi fare ritorno a Madrid una volta tranquillizzati gli animi e assopitosi il clamore per l'insuccesso teatrale.

---

<sup>55</sup> José Paulino Ayuso, nel volume *Ramón Gómez de la Serna. La vida dramatizada*, ha individuato tre fasi della produzione teatrale ramoniana: la prima, dal 1908 al 1912, caratterizzata dai quindici drammi giovanili e dalle pantomime; la seconda, legata all'anno 1929 e all'opera *Los medios seres*; la terza e ultima, che include l'opera *Charlot* e il dramma *Escaleras* (Ayuso 2012, 18).

#### 1.4.2 America

Tornato a Madrid e ripresa l'abituale routine scandita da scrittura, lunghe passeggiate e frequentazione di caffè e *tertulias*, proprio all'uscita di una riunione della "Revista de Occidente", Ramón viene a conoscenza, grazie all'amico e direttore della *tertulia* José Ortega y Gasset, della concreta possibilità di tenere alcune conferenze in Argentina, grazie alle attività del circolo Amigos del Arte di Buenos Aires, la cui presidente, Bebé Sansinena Elizalde, aveva manifestato a Ortega il desiderio di accogliere presso il suo circolo scrittori spagnoli. Dopo un breve e fruttuoso scambio epistolare con quest'ultima, l'inventore della *greguería* parte alla volta di Buenos Aires – imbarcato sul transatlantico tedesco Cap Arcona – negli ultimi giorni del giugno 1931, giusto qualche mese dopo la proclamazione della Seconda Repubblica. Accolto in pompa magna dai rettori di Amigos del Arte e dalla signora Elizalde e subito omaggiato con un banchetto, Ramón sembra trovarsi particolarmente a suo agio in terra americana, catturato dalla vivacità e dal luminoso inverno della capitale Argentina. Se il suo nome era già conosciuto e popolare grazie alla collaborazione con il periodico "La Nación", le sette conferenze che tiene presso Amigos del Arte – la prima riguarderà la "Bioquímica del humorismo" – rappresentano la consacrazione e un vero e proprio trionfo anche al di fuori dei confini argentini; e, tra un pubblico estasiato e ammaliato da un così stravagante e accattivante oratore, ci sarà anche quella che di lì a poco sarebbe divenuta la donna della sua vita, la scrittrice argentina di origini ebraiche Luisa Sofovich. Proprio a causa del successo ottenuto grazie alle sue pregevoli conferenze, Gómez de la Serna si vede costretto a ritardare il ritorno in Spagna, accolto e applaudito, tra nuove conferenze e nuove *greguerías*, anche in Uruguay, Paraguay e Cile. Partito solo alla volta delle Americhe, farà ritorno in Spagna – arriverà a Madrid nel febbraio del 1932 – in compagnia di Luisa e del figlio della scrittrice, con i quali si installa presso il domicilio di calle Villanueva 38. Divenuto ormai l'"heraldo de todos los ismos" (Tudela 1988, 166), Gómez de la Serna, ora in compagnia dell'inseparabile Luisa<sup>56</sup>, continua incessantemente a scrivere e a pubblicare, viaggiando in lungo e in largo per la Spagna, dove tiene conferenze a La Coruña, Vigo, Santiago de Compostela, Lugo, León, Burgos, Palencia, Siviglia, Alicante e Segovia.

A nemmeno due anni dalla partenza per il primo viaggio in Argentina, nelle prime settimane del 1933 si prospetta una nuova possibilità per fare ritorno nella terra della moglie.

---

<sup>56</sup> Curioso il fatto che Ramón non faccia quasi mai riferimento al figlio della scrittrice. Tuttavia, nomina il piccolo in un passaggio di una lettera diretta al cugino Gaspar a seguito di alcune pressioni ricevute per convincerlo a ritornare definitivamente in Spagna: "También hay que tener en cuenta a Luisita, que como sabes, [...] tiene un hijo de su primer matrimonio..." (Tudela 1988, 321-322).

Nominato membro del comitato organizzativo della “Exposición del Libro Español” di Buenos Aires – che si sarebbe tenuta nei primi mesi di giugno – e, d’accordo con la signora Elizalde per un nuovo ciclo di conferenze, questa volta più numerose e meglio retribuite rispetto a quelle tenute nel ’31, Ramón si prepara per un altro lungo viaggio e per riabbracciare il piacevole inverno bonaerense, questa volta con Luisita al suo fianco sin dalla partenza e con al seguito anche il celebre quadro della *tertulia* di Pombo di Gutiérrez-Solana, che avrebbe fatto da sfondo ai suoi interventi. Tra nuove e celebratissime conferenze, l’apertura di una nuova *tertulia* presso il caffè della avenida de Mayo, il supporto degli affezionati lettori di “La Nación” e il progetto – purtroppo rimasto solo tale – di mettere in scena presso il teatro Colón la sua opera *Charlot*<sup>57</sup> –, il successo e la fama del grande umorista accrescono ulteriormente, consacrando definitivamente il precursore dell’avanguardia in terra americana. E anche la moglie Luisita avrebbe vissuto il suo un momento di gloria grazie al conseguimento di un premio letterario per il libro di racconti *La sonrisa*. Negli ultimi giorni di ottobre dello stesso anno, la famiglia sarebbe tornata a Madrid all’oscuro del fatto che, di lì a tre anni, Buenos Aires sarebbe diventato il rifugio definitivo, non più meta di lunghi ed estemporanei viaggi, ma residenza permanente e definitiva.

### 1.5 Fuga<sup>58</sup> a Buenos Aires: 1936

Il progressivo radicalizzarsi del confronto politico a seguito dell’instaurazione della dittatura di José Primo de Rivera vedrà il suo apice a partire dagli ultimi anni che precederanno la proclamazione della Seconda Repubblica. Tuttavia, nonostante questo acuirsi del dibattito in una Spagna sempre più divisa e battagliera e con una fortissima presenza anarchica e massona, la politica – e il comunismo in particolare, autentico spauracchio per un Ramón, fundamentalmente estraneo ai dibattiti politici, non sempre aveva le idee chiare su quanto stesse accadendo – non avrebbe mai varcato le soglie del caffè Pombo, inno a una letteratura “pura”, libera e indipendente da qualsiasi fattore esterno. Le parole dello scrittore, al riguardo, sono molto chiare e non lasciano spazio a dubbi o cedimenti:

---

<sup>57</sup> La musica è di Mauricio Bacarisse.

<sup>58</sup> A differenza di quanto spesso è stato scritto e per rimarcare la differenza con chi all’esilio è stato costretto, sembra più corretto definire quella di Ramón una fuga: di fatto, lo scrittore sceglie liberamente di lasciare la Spagna per paura della guerra e delle sue conseguenze, senza subire minacce o persecuzioni; occorre comunque sottolineare che il suo neutralismo suscitasse il risentimento tanto di chi appoggiava la Repubblica quanto di chi appoggiava Franco.

¡Pobre del escritor y el artista que se crean obligados a algún servilismo político! [...] La obra literaria o artística debe servir para contener el tiempo en su precipitarse en la nada y en la destrucción, y así realizan su fin social de superación y de reacción frente a las fuerzas brutales, iletradas, cada vez más zafias y criminales, que en uno u otro bando llevan al extremismo. (Tudela 1988, 202)

Tuttavia, se il fondatore della Sagrada Cripta rimarrà estraneo allo scontro politico anche agli albori della Guerra Civile quando, di fatto, sembra impossibile non schierarsi a favore di uno o dell'altro bando, ossia a favore della legittima Repubblica o dell'illegittimo *levantamiento* franchista, lo stesso non si potrà dire per molti altri frequentatori della riunione sabatina, in particolare per quanto riguarda i più giovani e gli ultimi arrivati, spesso schierati con il falangismo di José Antonio Primo de Rivera, così come di fatto sarebbe stato falangista il pombiano di vecchia data, nonché amico di una vita di Gómez de la Serna, Tomás Borrás. In un momento in cui “el mundo intelectual se convulsiona y comienza una toma de posiciones y de partido que hace palidecer al escritor” (Ivi, 181), Ramón inizia a pensare all'eventualità di mettere fine, almeno temporaneamente, alle riunioni del sabato sera, fortemente preoccupato dall'inasprirsi e dal rapido precipitare della situazione. Nell'“Almanaque Literario de 1935”<sup>59</sup> dichiara infatti l'autore: “¿Qué se envuelve en la nube negra de este invierno que avanza? [...] este país [...] no puede entrar en la experiencia de una pobreza mayor lanzándose a la revolución social. [...] ‘Estoy por clausurar Pombo’” (Tudela 1988, 182). Di fatto, la notte di sabato 10 luglio 1936 la *tertulia* chiude i battenti fino a nuovo avviso: è una decisione estrema, presa a malincuore, ma necessaria al fine di proteggere l'indipendenza e la neutralità dell'illibata Sagrada Cripta e, soprattutto, quella del suo fondatore.

L'impossibilità di continuare a pubblicare liberamente e in maniera continuativa, il rifiuto di schierarsi e di scendere a compromessi e l'aria sempre più irrespirabile della capitale – dove iniziavano le prime persecuzioni e fucilazioni – sono le cause principali che portano Ramón a prendere una decisione alla quale mai avrebbe pensato di dover ricorrere: lasciare la Spagna e, in particolare, la sua amatissima Madrid, principale fonte di ispirazione dei suoi scritti e insostituibile luogo dell'anima. Così, approfittando di un congresso che il PEN Club stava organizzando a Buenos Aires – associazione cui era legato dal momento che, insieme al maestro Azorín, aveva contribuito alla fondazione di un PEN Club spagnolo – e del benessere della moglie, felice di tornare nella sua terra e di lasciarsi alle spalle quell'ambiente ormai

---

<sup>59</sup> Si tratta di una peculiare pubblicazione che vedrà la luce sul finire del 1935 grazie a Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero e Salazar y Chapela.

così poco sicuro, il grande scrittore madrilenno decide di abbandonare la sua città e di fare ritorno, almeno fino a che le acque non si siano calmate, nella capitale argentina, che già due volte l'aveva accolto e ospitato, offrendogli tutti gli onori possibili. Se, da un lato, l'esempio del grande amico Ortega y Gasset, anch'egli deciso ad abbandonare la Spagna di sua volontà, sembra corroborare la decisione di una fuga a Buenos Aires, d'altra parte non sono pochi gli amici che, difensori della legittima Repubblica, non perdoneranno a Gómez de la Serna l'abbandono della sua terra in un momento tanto delicato. La situazione, tuttavia, appare chiara: in un momento in cui, di fatto, non scegliere sembra una scelta impossibile e inaccettabile, chiunque decida di non schierarsi più o meno apertamente rischia di provocare le ire e il risentimento di entrambe le parti; proprio questo succede a Ramón che, tuttavia, decide di rimanere fedele fino all'ultimo ai suoi ideali, pur sapendo a che cosa sarebbe dovuto andare incontro. Abbandonata la casa e gran parte dei suoi averi, preoccupatosi quasi esclusivamente di portare con sé il suo unico tesoro – ovvero i suoi libri –, inizia la lunga traversata: da Madrid la famiglia si sposta ad Alicante, da Alicante giunge a Marsiglia e, in treno, si sposta a Burdeos, da dove finalmente salpa il transatlantico Bell'Isle che, dopo uno scalo a Lisbona – dove, in quanto spagnolo, a Ramón non è permesso sbarcare –, raggiunge Montevideo. Dalla capitale dell'Uruguay si imbarcano successivamente per la destinazione finale.

Una volta sbarcato nella capitale Argentina, suo malgrado, lo scrittore indipendente ed estraneo a qualsiasi conflitto sociale si rende ben presto conto che, sebbene la Guerra Civile sia un pericolo ormai lontano, a Buenos Aires – così come in gran parte dell'America Latina – il conflitto spagnolo è il tema all'ordine del giorno, questione dibattuta e scottante: così come in patria, anche al di là dell'Atlantico sembra impossibile non prendere posizione.

#### 1.5.1 RAMÓN, franchista?

La spinosa questione della possibile adesione di Gómez de la Serna al franchismo è stata in linea di massima poco studiata e poco approfondita; i pareri a riguardo sembrano essere spesso discordanti e, come se non bastasse, a questa incertezza di fondo bisogna aggiungere anche una sostanziale attitudine quantomeno ambigua manifestata più volte dall'autore stesso. Oltretutto, sembra quasi un controsenso affrontare una questione rigorosamente politica riguardante Gómez de la Serna, dal momento che la sua attitudine è sempre stata quella – più volte sottolineata – di un netto rifiuto di qualsiasi compromesso

sociale e politico. Come ha sottolineato Ioana Zlotescu nello scritto “La literatura personal de Ramón Gómez de la Serna o la resistencia al poder establecido”, lo scrittore ha sempre dimostrato un’incontrovertibile “resistencia al poder establecido” (1994, 2) – monarchia, dittatura o Repubblica poco importa –, manifestando e difendendo ripetutamente un marcato disinteresse nei confronti della politica e delle sue rigide gerarchie.

Di fatto, una volta scoppiata la Guerra Civile, in un momento in cui sembra impossibile non schierarsi a favore di un bando o dell’altro, Ramón sceglie di non scegliere o, meglio, sceglie di lasciare una Spagna dove non si sente più al sicuro e dove non potrebbe più esercitare la propria professione di scrittore indipendente e libero da ogni vincolo. Nonostante questa sua presa di posizione, l’ambiente politicizzato di Buenos Aires sembra riprodurre in tono minore quello madrilen e, una volta raggiunta l’altra sponda dell’Atlantico, l’autore è incalzato da giornalisti e curiosi interessati allo sviluppo delle vicende in terra spagnola e all’opinione dello scrittore a riguardo. Quasi costretto a rispondere, assume una presa di posizione quantomeno ambigua e dettata, almeno in parte, dalla scarsa conoscenza dello svolgersi delle vicende; come ha evidenziato Zlotescu nel *Preámbulo* alla sua edizione di *Automoribundia*, infatti, “Tras la guerra civil, por razones complejas, entre las cuales creo que primaba su horror de siempre a la polémica unido al desapego a la política militante, el escritor no se dio por enterado de las circunstancias derivadas de la contienda” (1998, 28). L’unica cosa di cui sembra essere certo, è dell’atmosfera irrespirabile e minacciosa che avvolge la penisola iberica.

Tuttavia, malgrado sembri difficile poter giudicare la posizione di Ramón nei confronti delle vicissitudini spagnole successive allo scoppio della guerra, l’approfondito studio di Martín Greco intitolato “Ramón Gómez de la Serna: Buenos Aires, septiembre de 1936” sembra aver gettato una luce definitiva sulla possibile adesione di Ramón al franchismo, risolvendo così una volta per tutte – dopo aver consultato diciannove quotidiani bonaerensi dell’epoca – una questione che sembrava non riuscisse a trovare una soluzione univoca e definitiva, spesso complicata dalla posizione ideologica e poco obiettiva dei biografi o dalla scarsa affidabilità delle fonti consultate: è il caso, per esempio, di Gaspar Gómez de la Serna che, nella già citata biografia, sottolinea come, di fatto, Ramón stesse innanzitutto scappando dalla Spagna comunista; il racconto di Rafael Flórez segue, invece, una tradizione orale ai limiti della leggenda, riportando che, al suo arrivo, l’autore “se bajó del barco en el puerto de Buenos Aires levantando los brazos a la manera eufórica del saludo mientras con una mano cerraba el puño y con la otra la extendía en saludo romano de Fascismo/Falangismo” (Greco 2005, 28). Di fatto, nemmeno la già citata autobiografia di Gómez de la Serna sembra aiutare

a fare chiarezza sulla vicenda, dal momento che, come ha sottolineato Zlotescu nel prologo all'opera, l'autore, al momento della stesura del testo, aveva già esplicitato il suo appoggio al franchismo, omettendo così alcuni dettagli fondamentali riguardanti, in particolare, le sue iniziali dichiarazioni in favore della Repubblica, aspetto rimarcato anche da Livia Grotto nel suo studio "Entre Sur y Automoribundia, apuntes sobre la guerra civil" che, oltre a sottolineare l'importanza del non-detto nello scritto autobiografico dell'autore, rimarca anche l'assenza di scritti politici di Gómez de la Serna nella rivista "Sur" diretta da Victoria Ocampo, teatro, in particolare a partire dal 1938, di accese dispute politiche riguardanti, in particolar modo, la Guerra Civile spagnola.

Sebbene Enrique Aguinaga affermi che l'autore si dichiari franchista fin dalla sua fuga da Madrid, a smentirlo chiaramente è la presenza della firma di Gómez de la Serna – insieme a quella di altri sessanta intellettuali – sul manifesto della Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura; una firma che, secondo quanto asserito dall'amico José Bergamín, lo scrittore avrebbe concesso di sua spontanea volontà. Così, se Aguinaga afferma che "patrióticamente, Ramón confiesa su franquismo, de modo tan reiterado como abnegado, desde que huye de Madrid, en agosto de 1936, hasta su muerte, en 1963. Y eso está en los periódicos"<sup>60</sup>, pur sembrando innegabile l'avvicinamento di Ramón al franchismo, sembra invece alquanto discutibile, come già rivela la firma nel manifesto sopra citato, che abbia appoggiato fin da subito il regime di Franco<sup>61</sup>; proprio quest'ultimo aspetto, infatti, emerge

---

<sup>60</sup> [http://www.plataforma2003.org/hemos\\_leido/46.htm#\\_ftn21](http://www.plataforma2003.org/hemos_leido/46.htm#_ftn21).

<sup>61</sup> Tuttavia, l'interessante e documentato articolo di Aguinaga mette in risalto le numerose dichiarazioni di Ramón in favore di Franco, specialmente in interviste e lettere, senza dimenticare gli interessantissimi appunti citati dallo stesso Aguinaga – reperibili presso l'archivio della biblioteca dell'Universtà di Pittsburgh – di seguito riportati:

Primer tiempo. Condena (4 fichas)

"Vuelta. Arruinado. Así como con la fiera se usa el circulo de fuego, con el hombre honrado y sincero se emplea el circulo de hambre.

La única iniciativa es suprimirme a mí.

En alguna imprenta me habían hecho la jugada que jamás me hicieron en la vida: me habían machacado el plomo de un libro de arte. Todos a mi alrededor cobrando del Estado. Políticos con sueldos y cargos. Y al desinteresado, al que nada movía políticamente con su desinteresada declaración, un sabotaje inmundito y cobarde.

El abandono, el "aquí yace" en que se me ha metido clama al cielo".

Segundo tiempo. Afirmación de Franco (6 fichas)

"Solo el invicto caudillo, sabio en España.

Ese héroe que él solo ha vencido a las fuerzas del mal que van a tardar años en vencer los otros pueblos.

Ese heroico Franco de cuya paz heroica todos están abusando para el mal.

Salvó a España del caos más repugnante del mundo.

Vino a verme un inteligente escritor y le conté la verdad, diciéndole que el único grande hombre que había visto en España había sido Franco.

Cuestión española. Conspiradores a favor de una monarquía que no tiene la principal gratitud que tiene que tener a quien la trajó".

Tercer tiempo. Afirmación propia (5 fichas)

"Alguien tiene que decir, pase lo que pase, la verdad independiente, ni de unos ni de otros.

con chiarezza nell'articolo di Greco e dai quotidiani argentini dell'epoca da quest'ultimo consultati.

A seguito di un viaggio complicato proprio dalle vicissitudini legate alla Guerra Civile, il transatlantico Belle Isle, su cui Ramón è imbarcato, effettua il primo scalo americano a Montevideo il 22 settembre. Le dichiarazioni rilasciate alla stampa – numerosi giornalisti accorrono a intervistare l'“eminente escritor español” (Greco 2005, 31) – sembrano rimarcare, in particolare, la natura improvvisata del viaggio e, soprattutto, la neutralità dello scrittore, nonostante proprio quest'attitudine non sembri giovare affatto a chi la faccia propria: “están mucho más amenazados los que intentan adoptar una actitud prescindente porque entonces se hacen sospechosos a los dos [bandos] y los matan con más rapidez”, dichiara sulle pagine di “La Nación” del 23 settembre (Ivi, 33), oltre a rimarcare il fatto che la sua fuga sia stata provocata, innanzitutto, dalla ormai totale assenza di sicurezza nel Paese. Sia sulle pagine di “La Razón”, sia su quelle di “El Mundo”, dichiara inoltre, a prescindere dalla vittoria dell'uno o dell'altro bando, di non vedere compromesso il governo di Azaña e di ritenere impossibile un eventuale governo comunista per il quale la Spagna non sarebbe ancora pronta.

Giunto finalmente in Argentina – un'Argentina in quel tempo decisamente anticomunista (Ivi, 35) – e a seguito di ulteriori complicazioni dovute alla supposta presenza di spie o propagandisti comunisti sulla barca, lo scrittore è accolto da vari intellettuali schierati a favore della Repubblica. Non ancora sbarcato, riconferma in un'intervista rilasciata il 24 settembre per il giornale “Crítica”, il quotidiano più diffuso e letto nella capitale argentina, il suo appoggio senza equivoci alla democrazia, rivelando, per altro, scarsa lungimiranza:

La última carta será la carta democrática. [...] Todo terminará en eso: en una carta democrática, en la posición de Azaña. Aunque ganen los rebeldes, no podrán éstos mantenerse si no tienen en cuenta esa exigencia de España. [...] Yo estoy con Azaña. Estoy con la democracia. [...] si los rebeldes triunfaran no podrían mantenerse contra el pueblo. Tendrían que transar con éste. El pueblo español está en su gran mayoría con el gobierno. La adhesión es amplia y entusiasta. [...] Sólo definiendo la democracia. (Ivi, 38-39)

---

¿Por qué no callo? ¿Por qué tenía que hablar? Porque lo sentía. Porque España merecía ese respeto a su orden readquirido.

Volvería a portarme como me porté.

Yo no he fracasado porque he visto triunfar la España que quería que triunfase.

Yo no levanté el puño. Yo, a lo más, elevo las manos al cielo, pidiendo que me de su perdón y un poco más de paciencia”. Cfr. E. Aguinaga, *Ramón de periódicos*, *Op. cit.*

Aspetto, questo, rimarcato anche dal giornale repubblicano “Noticias Gráficas”, che sottolinea, forse in maniera eccessiva, sia il sostegno dell’autore alla Repubblica, sia la sua volontà di non prendere parte al conflitto: “aunque Ramón está decididamente por la República, no ha podido, por motivos de orden intelectual, puramente, empuñar el fusil y salir campo afuera. Prefirió el exilio” (Ivi, 40); le vere vittime, secondo l’autore, sono proprio gli intellettuali che cercano di tenersi fuori dal conflitto, senza appoggiare nessuna delle due parti in lotta.

Tuttavia, nonostante le sue dichiarazioni siano sempre molto caute e misurate, un gruppo di falangisti – come riportato da molti giornali –, a causa delle dichiarazioni in favore della Repubblica e della sua firma nel manifesto antifascista, cercherà, senza successo, di attaccare l’autore per offrirgli un degno benvenuto, episodio che riconferma ulteriormente le forti tensioni che si erano create anche in terra americana a seguito dello scoppio della guerra. Proprio in seguito a questo episodio, Gómez de la Serna cercherà di tutelarsi e di esporsi sempre meno, rimarcando, dalle pagine di “La Nación”, la sua più assoluta neutralità, il suo unico appoggio a una democrazia solida e forte, lontana dall’estremismo delle parti in guerra, e la volontà di volersi dedicare solo ed esclusivamente alla creazione letteraria, sottolineando come “El artista solo en una democracia fuerte puede vivir” (Ivi, 48).

A corroborare la convinzione di Martín Greco, secondo la quale sarebbe assolutamente scorretto parlare di un appoggio immediato di Gómez de la Serna al franchismo, sono gli stessi quotidiani nazionalisti argentini – in particolare, “Bandera Argentina” –: Ramón, infatti, sulle pagine di questi giornali, viene ripetutamente attaccato e preso di mira, tanto per la sua supposta neutralità, quanto per le dichiarazioni in favore della Repubblica; lo stesso “Bandera Argentina” arriverà a definirlo un “escritor sovietizante” e codardo. Il periodico “Crisol”, dal suo canto, in un articolo del 27 settembre, definisce l’arrivo di Ramón “una inmigración absolutamente indeseable” (Ivi, 51), rincarando la dose alcuni giorni dopo, definendolo – al pari di Américo Castro e di altri intellettuali inviati appositamente da Azaña – una spia al servizio del comunismo. Ioana Zlotescu ha inoltre sottolineato come anche in un articolo privo di firma pubblicato sul periodico cileno “Ercilla” il 13 ottobre 1936 e intitolato “Ramón llega a Buenos Aires y ya provoca”, sia evidente la condanna di un Ramón repubblicano che, rivelando esplicitamente la sua fede politica, sia sbarcato a Buenos Aires con il pugno chiuso e “sobrecogido por el ejemplo de García Lorca” (1994, 29). Un’altra leggenda, questa del saluto comunista, che attecchirà particolarmente anche sulla stampa argentina nazionalista e che lo stesso autore si vedrà più volte costretto a smentire.

Ciò che sembra imprescindibile evidenziare, a seguito di quanto affermato, è dunque il fatto – testimoniato appunto dai giornali argentini dell’epoca – che non solo Ramón Gómez de la Serna non abbia appoggiato l’ideologia franchista sin dal principio, ma che, soprattutto, tanto i difensori della Repubblica quanto i simpatizzanti della Falange argentini lo abbiano accolto come un difensore degli ideali democratici e soprattutto repubblicani. Tanto è vero che, a rafforzare queste ipotesi, sono anche le reazioni di stupore di alcuni amici dello scrittore – come José Bergamín e Guillermo de Torre<sup>62</sup>, stupiti e soprattutto delusi – di fronte alle successive rettifiche e alle dichiarazioni dell’autore in favore della Spagna franchista<sup>63</sup>, in parte spiegabili dalla conosciuta avversione dell’autore nei confronti del comunismo.

Tuttavia, sembra lecito terminare questo breve approfondimento ponendo un interrogativo che sorge quasi spontaneo alla luce di quanto sino a ora affermato: l’improvviso cambiamento ideologico dell’autore non è forse stato, in realtà, più che una questione veramente ideologica, una decisione opportunistica e quasi calcolata, una presa di posizione che, avvicinandolo ai vincitori, avrebbe potuto rendere possibile un definitivo ritorno in patria cui di fatto anelerà sempre, o che in ogni caso desidererà con forza almeno fino al viaggio del 1949<sup>64</sup>, tanto da eliminare dalla sua stessa autobiografia qualsiasi ricordo o dichiarazione che potesse indispettare il regime? Ricordando, per altro, il suo netto rifiuto di pubblicare articoli che non fossero *greguerías* sulle pagine del periodico falangista “Arriba”, sembra difficile smentire le parole di Zlotescu quando, concludendo le sue riflessioni su questo tema e dopo

---

<sup>62</sup> Si vedano in particolare i paragrafi delle lettere inviate a Ramón dai due autori citati, riportati sempre nell’articolo di Greco, p. 55.

<sup>63</sup> Oltre al capitolo XLVII del romanzo *¡Rebeca!* e al paragrafo di *Explicación de Buenos Aires* intitolato *Balcón de la perspectiva*, entrambi sintomatici per quanto riguarda il cambio di orientamento dell’autore – nonché rarissime manifestazioni del proprio credo politico nelle sue opere letterarie –, Martín Greco cita in particolare quella che forse potrebbe essere la primissima dichiarazione esplicita del franchismo dell’autore, riportata nel prologo all’edizione argentina del 1941 di *Pombo*: “Sale este libro cuando de nuevo ha vuelto a policromarse el arco iris en España y cuando ya pasó aquel malhadado tiempo en que la insanía atacaba la categoría esencial de las almas y quería borrar los valores poéticos” (2005, 55).

<sup>64</sup> Sembra interessante ricordare, a proposito dello sfortunato e breve ritorno in patria del 1949, le parole del premio Nobel Vicente Aleixandre riportate da Lumbreras Blanco nel suo articolo: “El viaje que hizo Ramón a Madrid en pleno franquismo fue preparado y manipulado por el Ministerio de Información, con visita a El Pardo incluida y sumisa reverencia a Franco, con lo cual el descrédito en que cayó el pobre Ramón a los ojos de casi toda la intelectualidad anti-franquista, acabó con él. Se ignoró, salvo excepciones, su obra extraordinaria y se intentó sepultarla bajo paletadas de tierra” (2003, 26). Anche Rafael Alberti, pur aborrendo il franchismo di Ramón, ne riconosce le grandi doti artistiche in un bellissimo sonetto che, iniziando con il verso “por qué franquista tú torpe ramón”, termina con l’esaltazione dell’inventore della *greguería*: “ramón timón tampón titiritero / incongruente inverosímil pero / ramón genial ramón solo ramón” (Ivi, 27).

Per quanto riguarda la visita a Franco, Lumbreras Blanco, per smentire l’idea di un Ramón franchista, ha riportato e commentato il seguente dialogo tenutosi – almeno si crede – tra il *caudillo* e lo scrittore: “Franco le encañonó con la pregunta mortal, la pregunta que lo estaba esperando desde su abandono de la patria en 1936: ‘¿Por qué no se queda a vivir en Madrid?’. Entonces, el gran humorista que era Ramón, respondió con la seriedad hilarante de sus conferencias, con esa seriedad zumbona con la que se engaña al niño delante de los adultos: ‘No lo hago por no escuchar a algunos que hablan mal de vuestra excelencia, que no se lo merece’. Y el gran nostálgico de Madrid, dejó al dictador con un palmo de narices, volviéndose a Buenos Aires, parara morir allí, con la última voluntad de que le llorasen todas las caríatides” (Ivi, 29).

aver consultato l'importante materiale conservato presso l'archivio della biblioteca dell'Università di Pittsburgh, afferma che “su ‘lealtad’ al régimen de Franco se expresa en cartas y escritos particulares, en entrevistas y conversaciones relatadas por *otros*, y pocas veces, siempre débilmente, en diversas colaboraciones periodísticas por él firmadas”, concludendo che

Tanto su tardío franquismo como su juvenil anarquismo expresan una rebeldía personal ante lo normativo, ante lo obligatorio, en absoluto encaminada ideológicamente. Ramón se sintió mil veces desgarrado entre las exigencias de libertad y de autenticidad de su yo profundo y las posibilidades reales que le ofrecía la vida. (1994, 32)

D'accordo con le parole della studiosa rumena, sembra allora lecito poter affermare che Ramón Gómez de la Serna, scrittore “demasiado atípico y contradictorio para la época en blanco y negro que le tocó vivir” (Ivi, 8), fu anch'egli una delle tante vittime della Guerra Civile spagnola e delle sue nefaste conseguenze, tanto che, come hanno sottolineato la stessa Zlotescu e Roberto Lumbreras Blanco, la “leyenda absurda” del franchismo di Ramón – vera e propria “condena que le durase a Ramón después de muerto” (Lumbreras Blanco 2003, 21) – è stata la causa principale del silenzio e dell'oblio che hanno fatto passare quasi del tutto inosservato – o, in ogni caso, non celebrato a dovere – il centenario della nascita di uno dei più grandi scrittori spagnoli del Novecento.

### 1.5.2 Buenos Aires

La vita nel “nuovo mondo” bonaerense si rivela, come se non fosse sufficiente l'immediato disinganno, tutt'altro che semplice: si deve far fronte innanzitutto ai numerosi debiti resisi necessari per poter intraprendere il viaggio, al fronte di entrate non proprio rassicuranti; venute meno, ovviamente, tutte le collaborazioni spagnole, Ramón può contare solo sui 100 pesos mensili della collaborazione con il quotidiano “La Nación” e sull'anticipo propostogli dalla casa editrice cilena Ercilla per la pubblicazione del romanzo *¡Rebeca!*, romanzo che, a causa della Guerra Civile, in Spagna passa quasi del tutto inosservato, nonostante rappresenti, per certi versi, un'autentica perla surrealista. A una situazione economica non favorevole si aggiungono presto, inevitabili, l'isolamento e la solitudine. Gli amici di un tempo hanno preso partito schierandosi con un bando o con l'altro: come si è sottolineato poc'anzi, la guerra ha attraversato l'oceano. Come ha spiegato Mariano Tudela nella più volte citata biografia, Gómez de la Serna “seguía teniendo enemigos en los dos bandos, y si los derrotados le pedían

cuentas por lo que llamaban su deserción [...], otros le recriminaban no haberse incorporado a la España de Franco [...]. Rojo para los que habían ganado y fascista para los que perdieron” (1988, 229), lo scrittore, ormai isolato, può contare solo sull’appoggio di pochi fedelissimi, tra i quali spiccano i nomi del poeta Oliverio Girondo e della signora Elizalde, che gli offre, da vera mecenate qual è, un aiuto di cento pesos al mese. Il poeta argentino, dal canto suo, amico inseparabile dell’autore, non solo lo aiuta a trovare nuove collaborazioni – qualche articolo in più per “La Nación” e l’inizio della collaborazione con “Mundo Argentino” –, ma gli fornisce anche un ingente aiuto economico di duemila pesos, da sommare ai duemila cento anticipatigli per facilitare il viaggio. Fortunatamente, presto il nome di Ramón inizia a diffondersi per tutta l’America Latina e le sue *greguerías* sono richieste e periodicamente pubblicate anche da giornali e riviste peruviane, venezuelane e colombiane.

Tuttavia, molto è cambiato dai felici anni Venti e Trenta che lo avevano visto indiscusso protagonista e trionfatore della scena letteraria spagnola; a quella solitudine talvolta cercata e necessaria degli anni madrileni, dove alla febbrile scrittura tra le mura di casa nel mitico *despacho* si affiancava l’instancabile frequentazione di caffè e *tertulias*, fa fronte ora una solitudine forzata e pressoché totale: partecipare alle riunioni dei caffè significherebbe, di fatto, dare il fianco e immischiarsi alle polemiche e ai dibattiti sul conflitto spagnolo, cosa che Ramón cercherà sempre di evitare. Sebbene non manchino le collaborazioni con giornali americani – a quelle già citate si aggiungerà quella con “Saber vivir” –, sembra finito anche il tempo delle spumeggianti conferenze, eccezion fatta per qualche apparizione presso Amigos del Arte dove, tra le altre, l’autore tiene una brillante conferenza su Doña Juana la Loca; e non si dimentichi che, come spesso accade, le conferenze ramoniane divengono il punto di partenza, il canovaccio di successivi saggi, articoli o romanzi: di fatto, *Doña Juana la Loca* sarà proprio il titolo della prima delle sue *novelas superhistóricas*<sup>65</sup>.

Grazie ancora al fedelissimo Girondo, Luisita e Ramón trovano finalmente una ubicazione stabile – dopo aver alloggiato qualche tempo presso la casa dei genitori della scrittrice – al sesto piano di calle Hipólito Irigoyen 1974, dove, a poco a poco, l’autore ricostruisce il proprio tempio, il proprio mausoleo barocco e avanguardista a un tempo, strabordante di stampe e oggetti peculiari.

Malgrado qualche difficoltà e nonostante i primi acciacchi – pur continuando a godere di ottima salute –, il vate dell’avanguardia spagnola continua a scrivere e a pubblicare a ritmi frenetici, lasciandosi coinvolgere dal fervido ambiente culturale di Buenos Aires, sempre ricco di proposte e iniziative. L’ineguagliabile cronista di Madrid cerca di trovare

---

<sup>65</sup> Le *seis novelas superhistóricas* sono raccolte nel volume XIII delle *Obras Completas* a cura di I. Zlotescu.

l'ispirazione e la vena creativa anche nella nuova città, senza mai celare, tuttavia, una profonda nostalgia verso la sua *patria chica*, nostalgia che riaffiora e cerca di sublimare in ogni articolo, in ogni *greguería* e in ogni romanzo – emblematico sarà il caso dell'opera *Nostalgias de Madrid*<sup>66</sup> –, senza dimenticare che la sua *Explicación de Buenos Aires* nasconde una neanche troppo celata *nostalgia madrileña* e che un'evidente nostalgia per la capitale spagnola permea le pagine della sua *novela madrileña de invierno Las tres gracias*.

Il 1936 è da considerarsi un anno fondamentale non solo per la fuga a Buenos Aires, ma anche – aspetto non secondario per uno scrittore – per le conseguenze che l'abbandono della città natale avrà sulla scrittura stessa dell'autore e sulla sua opera. Si potrebbe parlare, infatti, di un cambiamento radicale: se il RAMÓN celebrato e ammirato negli anni Venti e nei primi anni Trenta era considerato lo scrittore ludico e vitalista per eccellenza, osservatore e cantore incallito del mondo che lo circondava e di ogni sua manifestazione – animata o inanimata non importa –, quello che scrive e pubblica a partire dalla seconda metà degli anni Trenta appare molto lontano dallo spensierato avanguardista circense cui era abituato il pubblico lettore. Se, di fatto, il suo avanguardismo non verrà mai meno e la *greguería* continuerà ad affacciarsi incessantemente in numerose pagine ramoniane e a essere considerata il suo marchio di fabbrica, il tono dei suoi scritti si farà decisamente più cupo, malinconico e nostalgico: dall'apertura verso il mondo esterno lo scrittore si ripiega su se stesso, scrutando a fondo nella propria intimità e interiorità, perdendosi negli anfratti più bui e oscuri del proprio sé<sup>67</sup>. Non a caso, e in particolare a partire dalla pubblicazione del romanzo *El hombre perdido* (1947), Gómez de la Serna sembra imbastire un lungo dialogo con se stesso, tanto che le opere successive all'anno di pubblicazione del libro potrebbero essere considerate quasi come un lungo monologo in solitudine, un angosciante tentativo di cogliere l'essenza del proprio essere al mondo, in un momento in cui le certezze più incrollabili sono venute meno. Predomina infatti la presenza dell'interiorità, i protagonisti dei nuovi romanzi sono evidenti alter ego dell'autore, spesso spaesati e affannosamente alla ricerca di qualcosa di poco preciso e irraggiungibile. Predominano, di fatto, la cosiddette “scritture dell'io”: una monumentale autobiografia, *Automoribundia*, lettere rivolte a se stesso: le *Cartas a las golondrinas* (1949) e le più angoscienti *Cartas a mí mismo* (1951) e un *Diario* pubblicato postumo, rivisto e spurgato dalla moglie. A questi scritti, già dai titoli evidentemente autoreferenziali o autobiografici – si ricordi, di nuovo, che l'aspetto autobiografico è una costante nella scrittura ramoniana già a partire dal suo secondo volume pubblicato, *Morbideces* (1908) –, occorre

---

<sup>66</sup> Il libro si trova nello spazio letterario delle *Obras Completas* chiamato *La ciudad*.

<sup>67</sup> Non a caso, Ioana Zlotescu ha rinominato lo spazio dell'*Opera Completa* che raccoglie i volumi pubblicati tra il 1947 e il 1961 *Escritos del desconsuelo*.

aggiungere il già citato *El hombre perdido* e il romanzo inconcluso e pubblicato postumo *El hombre de alambre*. Accanto a questa visione più cupa e tragica dell'esistenza, bisogna sottolineare un altro radicale cambiamento nella personalità e nell'opera ramoniana, ovvero il suo accostamento a Dio e la presenza di una riflessione religiosa sempre più evidente anche nei suoi scritti, cosa molto rara prima del 1936<sup>68</sup>, eccezion fatta, in particolare, per il volume *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935), in cui l'autore, come si vedrà nel dettaglio nel terzo capitolo, greguerizza e improvvisa su temi quali la vita, la morte e la religiosità in generale. Di fatto, sembra che a provocare questo avvicinamento alla religione sia stato un episodio in particolare, ovvero la grave setticemia che colpisce la moglie Luisita nel 1935, malattia che fortunatamente non si rivelerà mortale, ma che influirà non poco sulla nuova visione del mondo dell'autore. A prova di ciò, oltre ai numerosi riferimenti alla religione e a Dio nelle già citate *Cartas a mí mismo*, occorre sottolineare che la tematica religiosa e divina sarà la preoccupazione centrale di uno degli ultimissimi saggi dell'autore, intitolato appunto "Ensayo Sobre Dios"<sup>69</sup>.

Tra alti e bassi, tra crisi editoriali e peronismo, la vita bonaerense dell'autore prosegue in costanti ristrettezze economiche, cui lo scrittore, come già si è sottolineato, riesce a fare fronte con una devozione al lavoro e alla scrittura quasi ascetiche<sup>70</sup>. Malgrado la crisi editoriale porti alla cancellazione della sua preziosa collaborazione – durata ininterrottamente per venticinque anni – con "La Nación", si aprono presto due spiragli inattesi: una nuova collaborazione con "La Prensa" e, soprattutto, la prima collaborazione con un giornale spagnolo dopo il 1936, il quotidiano falangista "Arriba". Nonostante sia consapevole del fatto che quest'ultima collaborazione non possa far altro che aumentare critiche e risentimenti nei suoi confronti da parte dell'ambiente repubblicano e degli amici – ormai non più tali – fedeli alla Repubblica – e senza tralasciare le facili strumentalizzazioni di chi vuole accostare lo scrittore al franchismo –, Ramón non esita ad accettare la ben retribuita offerta, sottolineando una volta di più, indifferente alla politica e all'ideologia del giornale – così come lo era sempre stato anche quando scriveva su pubblicazioni repubblicane come le già citate "Ahora" e "Diario de Madrid" –, la sua indipendenza da qualsiasi credo politico. Nel quotidiano falangista diretto dal giornalista Javier de Echarri, Gómez de la Serna inizia a pubblicare dapprima, a partire dal primo maggio e sempre e rigorosamente solo nelle pagine letterarie

---

<sup>68</sup> Anche per questa ragione, Ramón rinnegherà almeno in parte le proprie opere giovanili marcatamente anticlericali, definendole addirittura "blasfematorie".

<sup>69</sup> Alcuni frammenti del saggio sono stati riprodotti a pagina 7 del quotidiano "ABC" del 12 gennaio 1967. Spicca, tra le altre, una frase particolarmente significativa: "Todo es obra maravillosa de Dios y de su fantasía científica. La Ciencia no es más que el poco a poco descubrir la ciencia de Dios".

<sup>70</sup> "En buenos Aires Ramón se agarraba a la greguería como clavo ardiente y salvador", ha scritto Mariano Tudela. (1988, 321).

domenicali del giornale, riflessioni e resoconti dal titolo “De Orilla a orilla”, poi cambiato in “Nostalgias” e, successivamente, si dedica quasi in maniera esclusiva alla pubblicazione delle immancabili e sempreverdi *greguerías*.

Desiderato e invocato più e più volte, nel 1949, finalmente, a 13 anni dalla fuga dalle violenze della Guerra Civile, si concretizza la possibilità di un ritorno in Spagna, sebbene per due soli mesi, eventualmente prorogabili. Imbarcatosi sul transatlantico Monte Urbasa con al proprio fianco l’inseparabile Luisita, Ramón sbarca a Bilbao il 22 aprile, dopo una traversata di 17 giorni. Appena giunto a Madrid, il 25 aprile, accolto dai grandi amici e ospite presso l’hotel Ritz, è subito annunciato quello che sarebbe stato considerato uno dei più grandi avvenimenti culturali dell’anno, ovvero la riapertura, per tre sabati di fila – a partire da sabato 30 aprile –, della *tertulia* della Sagrada Cripta di Pombo. Tra omaggi, interviste, conferenze – in particolare, quella sulla zia Carolina Coronado, tenutasi presso un affollatissimo teatro Lara –, programmi radiofonici, articoli di stampa, riviste e celebrazioni – come quella del 28 maggio in occasione dell’affissione della targa presso la casa che gli diede i natali –, lo scrittore sembra nuovamente godere i fasti dei migliori anni, con la certezza che la sua Madrid non si sia dimenticata di chi, come nessuno, l’aveva resa immortale e universale con la propria penna.

Tuttavia, un turbamento di fondo, un forse neanche troppo impreveduto ostacolo sembra poter rovinare la festa e il tanto desiderato ritorno, tanto che, quasi a sorpresa, l’autore decide di non prolungare la sua permanenza oltre i due mesi stabiliti. Quel risentimento nei suoi confronti che aveva preso forma appena abbandonata la Spagna<sup>71</sup> sembra riaffiorare in maniera acuta dopo la visita di Gómez de la Serna al *generalísimo* Francisco Franco. Poco si sa di quella visita, poco ne parla la stampa e, ancor meno, il diretto interessato. Tuttavia, da quel momento in avanti, qualcosa sembra cambiare, e una sorta di vuoto premeditato sembra avvolgerlo inesorabilmente fino al giorno della partenza. Sembrano non lasciare alcun dubbio le parole del fratello Julio in merito: “Tal vez estaré equivocado pero el Ramón de aquella breve visita [...] *no era el mismo*, al que despedí cuando se inició la guerra” (Gómez de la Serna, Javier 1972, 23). L’ambiente diviene così ostile che, dopo essere stato ricevuto e accolto il primo luglio a Barcellona dove avrebbe dovuto tenere ancora qualche conferenza – sebbene, ricorda Tudela, già nella città catalana sia evidente una certa presa di distanze da parte di chi l’aveva invitato –, Ramón, per ragioni non chiare, non potrà tenere l’ultima

---

<sup>71</sup> Secondo Tudela, questo è il prezzo che l’autore deve pagare per la sua incorruttibilità e indipendenza: avanguardista ribelle, antiborghese e pericoloso per gli uni, collaboratore del regime per gli altri: “si los intelectuales exiliados ya no se reprimen en decir que Ramón ha tomado partido al fin [...] surge otra ola [...] dentro de la misma España” (Tudela, 1888, 285).

conferenza dedicata al pittore Echevarría, organizzata a Bilbao. Abbattuto e deluso da quella sorta di congiura – una vera e propria “conspiración del silencio” (Tudela 1988, 305) per Mariano Tudela, o “envidioso sectarismo”, per usare le parole del nipote Gaspar –, organizzerà in tutta fretta il viaggio di ritorno a Buenos Aires, senza avere il tempo di salutare neppure i grandi amici con cui aveva condiviso i fasti dei migliori anni madrileni. A una condizione di forte amarezza e disincanto si aggiunge la delusione per la notizia della chiusura definitiva del caffè Pombo (1950) – il fondatore della Sagrada Cripta scrive immediatamente per “Arriba” l’articolo “Exequias de Pombo” – e per il mancato ottenimento del Premio Nacional de Literatura cui era candidato il suo *Las tres gracias*, nonché per l’acuirsi del diabete.

In compenso, lo rallegra la pubblicazione di due nuove biografie – *Lope viviente e Edgar Poe, genio de América*, rispettivamente pubblicate a novembre e dicembre del 1952 – e la nomina a membro d’onore dell’Istituto de Estudios Madrileños. In questi anni, la sua attività di scrittore e pubblicista è sempre più febbrile – basti pensare che, in soli tredici anni, tra il 1947 e il 1960 arriverà a pubblicare, ricorda Tudela, dodici libri e circa sei mila articoli (senza dimenticare l’accurata riedizione di altre opere), la maggior parte di essi consistente in una serie di quaranta *greguerías* –, indispensabile per sostenere la non facile situazione economica della famiglia. La *greguería*, sempre molto richiesta da giornali e riviste, è diventata, di fatto, una vera e propria àncora di salvataggio, tanto che, negli ultimi anni della sua vita in particolare, lo scrittore “se entrega en cuerpo y alma a la greguería” e, a Buenos Aires, “Ramón se agarraba a la greguería como clavo ardiente y salvador” (Tudela 1988 313-321). Tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, inoltre, appaiono numerose antologie e i primi due tomi dell’opera completa – nel 1955 Guillermo de Torre pubblica *Antología. Cincuenta años de literatura*; del 1955 è *Total de greguerías*, libro di oltre 1500 pagine pubblicato dalla casa editrice Aguilar; tra il 1956 e il 1957 escono le oltre 4000 pagine dei due tomi delle *Obras Completas* pubblicati per A. H. R.; del 1959 sono le *Biografías Completas*, pubblicate sempre da Aguilar e, per finire, tre anni più tardi vede la luce l’*Antología* a cura della stessa Luisa Sofovich –, lavori che testimoniano come, di fatto, sebbene il nome di Gómez de la Serna non risuonasse con la stessa intensità e frequenza di trent’anni prima, il magistero del maestro dell’avanguardia spagnola fosse ancora riconosciuto e oggetto di ammirazione e profondo interesse. Non a caso, nel 1961, uno scrittore del calibro di Pablo Neruda arriverà a proporre, dalle pagine del giornale brasiliano “O Cruzeiro”, il premio Nobel per lo scrittore madrileno; la proposta, di fatto, accolta con entusiasmo anche dagli ancora fedelissimi “ramoniani”, rimarrà tale e non si potrà concretizzare; tuttavia, l’anno

seguinte, a pochi mesi dalla morte, Ramón sarà insignito del premio March, unico premio letterario che l'inventore della *greguería* – sempre estraneo e poco interessato a questo genere di riconoscimenti – riuscirà a conseguire in vita.

Come ultima dimostrazione di coerenza verso i propri ideali, lo scrittore pone fine, dopo diciassette anni, alla collaborazione domenicale con il quotidiano falangista “Arriba”: di fronte alla richiesta del nuovo direttore, Rodrigo Royo, di interrompere la pubblicazione di *greguerías* sostituendole con reportage, Ramón rifiuta tassativamente e si congeda senza indugi. Fortunatamente, ancora una volta, conclusasi una collaborazione, ecco aprirsi una nuova opportunità, un nuovo contratto – sempre di quaranta *greguerías* settimanali, e sempre la domenica – con il prestigioso “ABC” diretto da Luis Calvo. Come se non bastasse, lo scrittore inizia a collaborare anche con la Televisione argentina, ottenendo un grande successo grazie alla sua sempre impareggiabile *ars oratoria*. E a rendere un po' più solide le sue finanze sarà anche la concessione di una pensione vitalizia di 5.000 pesos da parte del governo argentino.

Scongiurata l'ulteriore possibilità di un nuovo ritorno in Spagna, il diabete e l'arteriosclerosi non permettono allo scrittore, in particolare dai primissimi mesi del 1961 – anno di pubblicazione del suo ultimo romanzo dal titolo *Piso bajo*, anche questo di ambientazione madrilenica e simbolo di una nostalgia che mai sarebbe venuta meno –, di continuare a pieno regime la sua vita, ovvero la sua “professione” di scrittore, tanto che è la stessa Luisita a farsi in quattro per cercare di aiutare il marito a rispettare le scadenze delle sue collaborazioni. Nel novembre del 1962, il giornale “La Vanguardia” pubblica alcune foto di un Ramón pressoché iriconoscibile: è il preludio della fine.

Il 12 gennaio 1963 muore Ramón Gómez de la Serna, maestro e precursore dell'avanguardia e di un'intera generazione di poeti e scrittori spagnoli e latinoamericani. Il giorno 23 dello stesso mese, la salma dello scrittore è trasferita a Madrid. Il suo corpo è sepolto presso il cimitero di San Justo, accanto a quello dell'amato e sempre ammirato Mariano José de Larra.

## Approfondimento I

### La Exposición de los Pintores Íntegros

Se non fossero sufficienti le pagine di “Prometeo” dedicate alle traduzioni dei manifesti futuristi di Marinetti e l'apertura della Sagrada Cripta di Pombo a far sì che Gómez de la

Serna sia universalmente riconosciuto come uno dei grandi precursori – se non Il Precursore – delle avanguardie nella terra di Cervantes, a testimoniare ulteriormente il fondamentale impulso offerto dall’inventore della *greguería* alla diffusione della nuova estetica è l’esposizione d’arte da lui organizzata nel 1915, dal titolo “Exposición de Pintores Íntegros”, tenutasi presso il numero 3 della calle del Carmen nel Salón Kuhn o de Arte Moderno. La mostra, per la prima volta a Madrid<sup>72</sup>, vede esposte le opere cubiste di Diego Rivera e quelle di María (Gutiérrez) Blanchard, le caricature di Bagaría<sup>73</sup> e le opere dell’ancora oggi semi sconosciuto scultore primitivista “Agustín El Choco”. Attenendosi al catalogo della mostra, le opere presentate sono quarantuno: dieci sculture di El Choco, tre quadri e otto ritratti di Bagaría, otto opere di María Blanchard e tredici di Diego Rivera, sebbene non sia possibile risalire a tutte le opere effettivamente esposte.

Neanche a dirlo, l’esposizione suscita un vero e proprio scandalo agli occhi di un pubblico non avvezzo alle provocazioni e alla rivoluzione cubista e, di fatto, ancora radicalmente ancorato a un’idea di arte come riproduzione mimetica della realtà, ovvero alla concezione di stampo realista del secolo XIX; tutto questo, come ricorda la studiosa García García, in un contesto generale in cui “no será hasta pasado el primer tercio de siglo cuando la Península tome el tren del cambio, venido principalmente de las artes plásticas” (1998, 20).

Gli unici e scarsissimi documenti a testimonianza della mostra sono una fotografia del celebre fotografo Alfonso e il catalogo dell’esposizione – curato da Gómez de la Serna – che rivela i giorni precisi dell’esposizione, tenutasi dal 5 al 15 marzo. Tra i quadri esposti – solo di pochi si è certi dell’effettiva esposizione –, quello di maggior rilievo, nonché uno dei più dirompenti, è indubbiamente il celebre ritratto cubo-futurista dello stesso Ramón a opera del messicano e fedele pombiano Diego María Rivera – originariamente non compreso nel catalogo –, datato, per l’appunto, 1915. Non a caso, l’opera è scelta da Ramón come simbolo della mostra ed è collocata nella vetrina del museo, sconcertando gli ignari passanti che, camminando tranquilli, incrociano il loro sguardo con quell’assurda e inquietante creazione. Come ricorda l’autore nella sua autobiografia – definendo la mostra, erroneamente, “la primera exposición cubista que va a ver España” –, dopo la conferenza inaugurale tenuta dallo stesso Ramón e durante la quale i quadri sono appositamente coperti per non distrarre i presenti, lo sconcerto e l’indignazione del pubblico, com’era prevedibile, sono così evidenti

---

<sup>72</sup> Come ha ricordato Isabel García García nella sua tesi di dottorato intitolata *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)* e diretta dal Professor Jaime Brihuega Sierra, tre anni prima dell’esposizione organizzata da Gómez de la Serna, il gallerista Josep Dalmau aveva già organizzato una mostra collettiva d’arte cubista. Anche Jorge Urrutia ha ricordato, in un saggio dedicato al movimento *ultraísta*, che alcuni pittori cubisti avevano già esposto le loro opere nel 1912, a Barcellona (*El movimiento ultraísta*, 1991, 91).

<sup>73</sup> Come ha sottolineato García García, dal 1914 Madrid era diventato un punto di riferimento per quanto riguarda lo sviluppo e la diffusione della caricatura, grazie in particolare a riviste grafiche e concorsi annuali.

che, il giorno seguente alla sua esposizione, il quadro simbolo della mostra dovrà essere rimosso dalle vetrine a seguito dell'intervento della polizia: "pero al segundo día se recibe una comunicación de la policía mandando que se retire el cuadro por cómo está provocando un escándalo público constante" (Gómez de la Serna 1998, 365).

Anche la stampa del tempo, di fatto, sembra corroborare o per lo meno raccogliere l'eco delle prime e attonite reazioni di fronte a quei quadri: come ricorda García García, proprio le dure critiche arrivate dalle colonne dei periodici hanno fatto sì che l'affluenza del pubblico sia risultata ancora più ingente e, dei venticinque principali giornali della capitale, solo sette dedicano un articolo all'esposizione – "ABC", "El Año Artístico", "El Globo", "La Tribuna", "Nuevo Mundo", "Heraldo de Madrid" e "Mundo Gráfico" – e solamente tre – "El Parlamentario", "El Universo" e "El Día" – fanno riferimento a essa con rapidi cenni intrisi di disprezzo (García García 1998, 53). Risulta dunque evidente lo sconcerto o, quantomeno, la perplessità di fronte alle opere di questi giovani artisti astrusi e arbitrari; davvero poco si riesce a comprendere di questa nuova forma artistica e il consiglio rivolto dalla stampa ai lettori è giustappunto quello di non perdere tempo a visitare un'esposizione della quale sarebbe impossibile comprendere il significato<sup>74</sup>. Come risulta evidente, sebbene non si tratti della prima mostra cubista in Spagna, tuttavia è la prima a richiamare l'attenzione di pubblico, stampa e critica e, di conseguenza, a far parlare, ancora una volta, dell'astruso madrilenò Ramón Gómez de la Serna e di una nuova e quantomeno bizzarra concezione dell'arte. Ma ciò che in fondo conta davvero per l'organizzatore dell'esposizione è aver fatto parlare di sé e aver svelato, in modo dirompente, il potenziale dell'*arte nuevo* in una capitale ancora impermeabile alla rivoluzione avanguardista. Ramón è consapevole del fatto che, per mezzo di un'esposizione così discussa e visitata da moltissimi curiosi – da quest'ultimo punto di vista, si trattò di un rotondo successo –, "la nueva simiente ha sido lanzada y nosotros reímos

---

<sup>74</sup> Paradigmatico, da questo punto di vista, il commento ironico firmato S. A. sulle pagine dell'"Heraldo de Madrid" riportato da García García nel suo studio e che si riporta di seguito quasi per intero, in quanto rende manifesta l'assoluta incomprensione e ignoranza verso l'arte cubista della maggior parte dei critici:

"Ya están allí, ya llegaron [...] los cubistas, que ayer inauguraron la primera Exposición que en España hemos visto de cuadros de cubismo, cubicados, cuberos o como se diga... [...] Al ver un cuadro en cubos, primero quedé como quien ve visiones, y después caigo en horribles planchas, de esas que dejan al planchista más corrido que una...

Pregunto, por ejemplo:

- ¿Representa ese cuadro un terremoto en una fábrica de latas de sardinas?...

- No, señor – replica cualquier iniciado o el catálogo –: es el retrato de una hermosa dama.

- ¡Ah!

- Sí, muy hermosa.

- Y aquel otro, ¿es el muestrario para una contrata de adoquinado?

- ¡Por Dios!, – contestan –. Eso es un bodegón.

- ¡Caracoles!

- No, no hay caracoles.

Y así con todos los cuadros, porque no acierto uno..." (Ivi, 56).

y discutimos llenos de fe en la renovación del decorado íntimo de la vida” (Ivi, 53). Tuttavia, come ha puntualmente sottolineato García García rimarcando la portata rivoluzionaria e la forte carica di rottura con il passato dell’esposizione,

en realidad, la Exposición de Íntegros supuso toda una revolución en Madrid, aunque si bien dejó una profunda huella de espanto en la vida artística no solidificó como hubiese querido su promotor. Se calificó incluso de arte cobarde, de modernismo o chifladura, de pesadilla que todos repudian por su agresividad en el campo de las artes. (Ivi, 56)

Per quanto riguarda l’insolito impiego dell’aggettivo “íntegros”, non risulta del tutto chiara la scelta dell’utilizzo del termine al posto di quello di “cubistas” – sebbene solo Blanchard e soprattutto Rivera si sarebbero potuti definire tali –, come di fatto furono etichettati dalla critica i pittori esposti. Prendendo come esempio il ritratto a opera di Rivera, è evidente che, in un quadro di questo genere, la parola “íntegro” possa far riferimento al fatto che in quelle opere non mancasse nulla, tanto erano sature e ricche di elementi, sovrapposizioni, particolari e dettagli. Tuttavia, come ha sottolineato García García, l’uso di questo termine deriva principalmente dal fatto che Ramón abbia voluto mostrare al pubblico madrileno, per mezzo di una sorta di manifesto, “la llegada de una nueva concepción en arte que sobrepasaba al cubismo y al futurismo, adelantándose así a la propia modernidad de estos ismos” (Ivi, 29). Gómez de la Serna, ancora una volta, si spinge oltre l’usuale definizione o etichettatura: “al tener que clasificar a estos pintores no los he llamado ni cubistas ni futuristas ni ningún otro ista por el estilo, porque no son nada de eso. Son, ya que hay que envolverles en una sola palabra, los pintores íntegros” (Ivi, 30). La scelta di questa parola si rivela allora per nulla casuale, oggetto di una lunga ricerca che potesse portare alla scoperta di

esa [...] palabra que les caracteriza, sin acosarles ni anticuarles – definiéndoli futuristi o cubisti como di fatto fece la maggior parte della stampa della capitale –. Ellos son íntegros, lo que quiere decir llenos de sí, ponderados e insobornables. Como íntegros que son, ninguna fórmula entra en su integridad, que se produce atenta sólo a sí misma y dictándose nuevas leyes cada nuevo día. (Ivi, 51)

## Approfondimento II

### Il *despacho* di Ramón, “un museo portátil monstruoso”

Come titolo di questo secondo approfondimento si è preso in prestito il sottotitolo dell'interessante libro di Eduardo Alaminos López, interamente dedicato all'analisi della formazione e del fenomeno dello studio – il *despacho*, appunto – di Ramón Gómez de la Serna. Meta di pellegrinaggio di artisti e scrittori spesso impressionati da quell'insolito universo dal quale era facile lasciarsi sedurre e catturare<sup>75</sup>, oggi, a seguito di varie peregrinazioni e dopo essere stato consegnato al comune di Madrid dalla vedova dell'autore, è l'edificio del Museo de Arte Contemporáneo del Conde Duque – secondo piano del settore C – a ospitare una buona parte di quegli oggetti e stampe di cui l'autore madrilenno era solito circondarsi, trasformando lo spazio in cui si dedicava a scrivere e a lavorare in una vera e propria opera d'arte d'avanguardia, in un mondo stravagante e poetico dove, ancora una volta, arte, scrittura e vita sembrano darsi la mano e fondersi in un tutt'uno indissolubile, facendosi l'una continuità e naturale completamento dell'altra.

Il *despacho* rappresenta, per Ramón, lo spazio privilegiato dove dedicare anima e corpo alla scrittura, lasciandosi ispirare e perdendosi in quell'accumulo disordinato e casuale di oggetti e figure. Nella sua torre d'avorio, insieme al silenzio e all'avvolgente solitudine, l'autore è costantemente suggestionato da una miriade di immagini, da un mosaico eterogeneo i cui tasselli sembrano non esaurirsi mai, tanto da fare di quello stesso spazio una sorta di sineddoche, una metafora riassuntiva dell'intera realtà e di tutte le sue innumerevoli potenzialità evocative. Ecco, allora, un'altra circonferenza, un altro spazio, un'altra barricata – forse, insieme a Pombo, la barricata per eccellenza – che l'autore erge a propria difesa per fuggire dal mondo esterno, da una realtà che sembra costantemente assediare, cercando di distoglierlo dalla sua unica vera “vocazione”, la scrittura appunto; come hanno scritto Ana Ávila e John McCulloch nel loro studio “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna”, Ramón “como los numerosos personajes de sus novelas, se refugia en un espacio estético para escaparse de un mundo absurdo” (2002, 357). E se soltanto la solitudine e l'isolamento sembrano corroborare la puntigliosità dello scrittore alle prese con l'inchiostro e la pagina bianca, basterebbe dare anche solo un'occhiata alle numerose fotografie e caricature che ritraggono Gómez de la Serna nel suo studio per rendersi conto del fatto che, a

---

<sup>75</sup> Come ricorda lo stesso Gómez de la Serna nelle pagine di *Automoribundia*, Ortega y Gasset – uno dei tanti visitatori del *Torreón* ramoniano, sicuramente il suo *despacho* più caratteristico, insieme a Mac Orlan, Jean Cassou e Paul Morand – confessò, durante la sua prima visita allo studio dello scrittore, che “Allí [...] fue donde vio claro el secreto del arte moderno” (1998, 573)

ben vedere, in quell'ambito personalissimo e privilegiato lo scrittore fosse tutt'altro che solo. Ci riferiamo, in particolare, al già citato ritratto cubo-futurista di Diego Rivera del 1915 – e, tra le tante, alla caricatura di Ramón ad opera di BON di seguito riportata.



Come risulta evidente, se in primo piano risaltano la figura o il volto più o meno stilizzato dell'autore, lo sfondo è costituito dalla miriade di oggetti che caratterizzano i suoi studi: libri, lampioni, bambole di cera, camini, sfere di cristallo... un elenco che potrebbe diventare interminabile.

Come già ricordato, è di ritorno dal secondo viaggio a Parigi a cavallo tra 1909 e 1910, ancora suggestionato dalla ventata di novità rappresentata dall'esposizione degli Indipendenti e dalla capitale francese, che Ramón inizia ad appropriarsi del lessico e delle forme dell'*arte nuevo* e, parallelamente, sempre influenzato e ispirato dalle prime manifestazioni della nuova estetica, incomincia a rendersi conto del valore e del potere evocativo e associativo degli oggetti – come anno di riferimento si potrebbe fare riferimento al 1916 –, ai quali inizia a interessarsi sempre con maggiore assiduità, fino ad arrivare a circondarsene e a non poterne più fare a meno – un'altra ossessione tutta ramoniana –, tanto in ambito letterario quanto in quello della vita “in carne e ossa” di tutti i giorni<sup>76</sup>. È in particolare l'oggetto desueto,

<sup>76</sup> Si accetta come anno di riferimento il 1916, pur sapendo che, tuttavia, l'interesse di Ramón nei confronti degli oggetti abbia un'origine anteriore; si consideri, in particolare, l'anno di pubblicazione di *El Rastro*, 1914.

dimenticato, abbandonato<sup>77</sup> e ormai privo del suo valore d'uso ed economico ad attirare l'attenzione di Ramón, attento osservatore e *callejeador* madrilenno d'eccezione. La città moderna – una Madrid in evoluzione e, a poco a poco, più vicina agli standard di una capitale europea – è da questo punto di vista lo spazio privilegiato dove lasciarsi suggestionare e rapire dagli oggetti, dai loro colori e dalle loro forme: l'ambito urbano risulta, così, una sorta di grande bazar dove ogni oggetto, esposto in scintillanti vetrine, sembra poter trovare la sua collocazione, deliziando il passante e lo spettatore grazie a una miriade di luci, suoni, forme, immagini e colori, un turbinio di stimoli che non può fare altro che mettere in moto l'immaginazione e la fantasia di chi osserva un simile “spettacolo”. Tuttavia, come si diceva poc'anzi, nonostante non sia di certo insensibile alla molteplicità delle possibili evocazioni suscitate dal trionfo dell'oggetto – e dell'immagine – nella società moderna, è l'oggetto spogliato e separato dal suo contesto a catturare maggiormente l'attenzione dell'inventore della *greguería*, rimarcando ancora una volta uno degli aspetti fondamentali della sua visione del mondo, ovvero la capacità – per mezzo di una sorta di primo piano cinematografico – di far emergere dagli oggetti più comuni e solitamente ritenuti triviali e di poca importanza una nuova realtà fantasmagorica e inattesa, un nuovo piano della realtà che, pur prendendo le mosse dal reale stesso, da esso si allontana per rivelarne le pieghe e gli anfratti sconosciuti e insospettati, i molteplici universi marginali e laterali che solo una maniera nuova e aurorale di osservare le cose e il mondo riesce a fare emergere, oltre quell'opaca nebbiolina uniformante del senso comune che sembra passivamente accettare solo ciò che la superficie del quotidiano lascia affiorare.

Emblematico, da questo punto di vista, è il volume *El Rastro*, pubblicato non a caso nel 1914. Regno dell'oggetto desueto e dell'immagine, dell'associazione e dell'evocazione inattesa, il *Rastro* di Madrid è, da questa prospettiva, un libro – e un luogo – paradigmatico; quasi come se stesse cercando di ricreare un nuovo Rastro attorno a sé, l'autore riempie il proprio studio di oggetti desueti e peculiari, di fotografie e stampe. Questo accumulare compulsivo e senza freni, a partire dalla seconda metà degli anni Dieci, caratterizzerà il *despacho* ramoniano di calle de la Puebla così come tutti i seguenti studi dello scrittore, tra i quali diverrà celebre il *Torreón* di calle Velázquez. Nonostante i vari spostamenti e traslochi, Ramón, con pazienza certosina, ricostruirà e si attornierà sempre di quel suo irrinunciabile “universo cosale”, che si vedrà costretto a ricreare daccapo una volta attraversato definitivamente l'Atlantico – di fatto, gli oggetti presenti oggi presso il Museo del Conde

---

<sup>77</sup> Significativa l'assenza di Ramón nel ricchissimo volume di Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, dove il nome di Gómez de la Serna risalta per la sua assenza.

Duque sono proprio una parte di quelli del *despacho* di calle Irigoyen 1974. Di fronte a tanti cambiamenti e agli incessanti sconvolgimenti della realtà del suo tempo, Gómez de la Serna sembra allora cercare un appiglio, uno spazio di continuità in grado di offrirgli solide e stabili fondamenta sulle quali far poggiare la propria esistenza; uno spazio indipendente e marginale dove mettere in atto le sue continue fughe ed evasioni dal reale e dalla società, o, come scrive Eduardo Alaminos nel già citato volume, dove l'eterno fanciullo Ramón possa trovare un porto sicuro, un "anclaje de su psicología algo infantil e inmadura" (2014, 27). Quasi scontato il paragone, sulla base di quanto fino ad ora affermato, del "museo portatil" ramoniano con il paguro o la chiocciola e il loro eterno peregrinare con la propria casa sempre in spalla.

L'universo eccessivo e sovrabbondante dei *despachos* ramoniani, dove pare impossibile riuscire a trovare anche solo un piccolo spazio immune all'accumulazione compulsiva, potrebbe essere interpretato come un vero e proprio inno all'*horror vacui*: attorniarci di "cose", riempire compulsivamente, fino alla saturazione, qualsiasi spazio vuoto sembra allora una reazione di fronte alla costante minaccia del nulla, di fronte all'ineluttabile richiamo per mezzo del quale la morte e il vuoto incalzano inesorabilmente ogni essere umano. E, se si aggiunge che proprio la morte stessa è una delle grandi ossessioni dell'autore – tanto nella vita quotidiana, quanto nella sua letteratura che, giova ripetere, sembrano una la continuità o lo specchio dell'altra –, sarà ancora più facile comprendere quest'ossessione primitiva e barocca di Gómez de la Serna e la domanda che Alaminos López si pone riflettendo proprio su quest'ultimo aspetto, dopo aver definito lo studio dell'autore un "gigantesco y monstruoso bodegón barroco del género *vanitas*": "¿Concibió Ramón [...] su despacho como una obra que reflejara la tan barroca idea del *memento mori*?, ¿una especie de *vanitas* de la modernidad?" (Ivi, 99). E non è allora – per riprendere le riflessioni dello stesso Alaminos López e il parallelo offerto da quest'ultimo con l'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg – il *despacho* medesimo un tentativo di "salvare i fenomeni", di proteggere dall'oblio e dal loro stesso carattere di realtà effimere tutti gli enti di cui il mondo e la realtà si popolano? Non si può trattare di una nuova Arca di Noè, appositamente progettata per salvare il mondo e ogni sua manifestazione?

Accanto agli oggetti, come già si è accennato, si trovano le stampe, o l'"estampario" o "fotomontaje", come lo stesso Ramón era solito chiamare quel grande collage avanguardista – sebbene, a volerlo definire, sarebbe più corretta la parola "fotocollage" impiegata da Alaminos –, che ricopriva quasi interamente le pareti e che si estendeva anche a mobili e altri oggetti. Proprio come nei collage avanguardisti – cubisti e dadaisti in particolare –, nell'"estampario" ramoniano la sovrapposizione e l'accostamento casuale e inedito delle più

svariate immagini – ottenuto per mezzo di un’operazione di selezione, ritaglio, sovrapposizione e incollamento di pagine di riviste, libri e giornali, fotografie e cartoline – cattura l’occhio dell’osservatore, sollecitandolo e trascinandolo senza sosta, generando quella sensazione di shock e spaesamento, tanto ricercata dagli avanguardisti e rivendicando, così, il valore e il significato del caso, dell’accidentale, dell’eterogeneità e della discontinuità. Le stampe, oltre a caratterizzare il caleidoscopico universo dei *despachos*, offrono anche un’interessante e ulteriore spunto, rivelando quali fossero i principali interessi dell’autore in ambito letterario, artistico e cinematografico. Ancora una volta, ci si trova di fronte a uno spazio quanto mai variegato ed esteso, in bilico – come confermano i suoi *Retratos* e le *Biografías* –, tra tradizione e avanguardia<sup>78</sup>, tra passato e presente – tra Goya, El Greco, Picasso e Juan Gris, tra El Bosco e Gutiérrez Solana –, che altro non fa che rimarcare “su vasta y ecléctica preparación cultural” e il suo ruolo di “divulgador de las vanguardias pero sin perder la reverencia por los grandes autores y artistas clásicos” (Ávila, McCulloch 2002, 9).

Nelle pagine autobiografiche di *Pombo* prima e in quelle di *Automoribundia* poi, è lo stesso autore a fornire un resoconto dettagliato degli oggetti presenti in quel mondo asfissiante ed eterogeneo dal quale mai si sarebbe potuto separare. Ovviamente, il resoconto non si limita solo all’elenco e alla descrizione degli oggetti presenti; al contrario, come spesso accade nei testi brevi dell’autore<sup>79</sup>, l’oggetto è un punto di partenza dal quale prendere le mosse – infinite “mosse” –, per dare il via a un’improvvisazione poetica e fantasmagorica sul reale scaturita appunto dalle inedite associazioni evocate dall’accostamento di oggetti e immagini eterogenee. Come ricordano Ana Ávila e John McCulloch nello studio sopra citato, a governare l’universo dei *despachos* ramoniani sono proprio il caos, il caso, l’arbitrarietà, l’incongruenza e il contrasto<sup>80</sup>, aspetti che rompono con qualsiasi idea statica della realtà per dare vita, al contrario, a un “punto de vista polivalente” (Ivi, 12): in questo universo atomizzato e frammentario – evidente il parallelo con la letteratura ramoniana – tutto sembra

---

<sup>78</sup> La studiosa Ana Martínez-Collado, nel volume *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, afferma come sia l’umorismo a fare da collante e punto d’incontro tra tradizione e avanguardia: “En la figura del humorismo, así, que es al mismo tiempo procedimiento creador y, en la distancia que abre entre el lenguaje y su significado, también expresión de una visión del mundo, Gómez de la Serna acertó a constituirse en punto de encuentro de dos programas, de dos tradiciones: la española de la agudeza y el ingenio y la de los procedimientos creativos de la vanguardia. En ese cruce de caminos reside, seguramente, toda su importancia como artista, teórico y creador” (Martínez-Collado 1997, 9).

<sup>79</sup> Si vedano, tra gli altri, *El Rastro*, la prima pubblicazione di *Greguerias, Muestrario, Libro Nuevo, Disparates, Variaciones, Ramonismo, Caprichos, Golleries e Trampantojos*.

<sup>80</sup> Il tema del “contrasto” nell’opera ramoniana è stato affrontato da James H. Hoddie nel volume *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*; l’autore individua proprio in questo tema l’asse portante della poetica ramoniana, sottolineando come “lo fundamental es el matiz (¿desajuste/desplante?) que puede percibirse o sentirse entre dos elementos relacionados yuxtapuestos que hacen contraste entre sí” (Hoddie 1999, 26).

possibile, ogni cosa sembra affermare la propria essenza e, al tempo stesso, la possibilità di smentirla e di potersi rivelare altro da come appare. Trovarsi di fronte alle stampe e agli oggetti ramoniani, in sintesi, è “como estar frente a la vida misma”, una vita – quella dell’epoca storica che gli toccò in sorte – in cui “todo es visto simultáneamente y hormigueante, donde los límites se quiebran, donde parece que todo está al revés, nada en su sitio” (Ibidem). Un elenco dettagliato di tutti gli oggetti che hanno popolato i *despachos* sembra impossibile; basti ricordare, per rendere l’idea, oltre alle stampe, gli specchi, le statuette – idoli africani in particolare –, un lampione vero, la mitica bambola di cera, una pistola, gli immancabili orologi, i teschi, le riproduzioni di quadri, gli animali imbalsamati, di ceramica, in legno o di porcellana, i più improbabili oggetti meccanici e altri oggetti legati al mondo della medicina e, per finire questo parzialissimo elenco, una targhetta recante la scritta “No tocar, peligro de muerte” affissa sopra la libreria in cui erano custodite le opere dello scrittore.

Menzione a parte meritano i *biombos*, le *bolas de cristal* e i *pisapapeles*. I primi, ricorrenti nell’opera dell’autore<sup>81</sup>, svolgono infatti un’insolita funzione: invece di separare, nascondere o celare, i paravento di Ramón, completamente avvolti dalle stampe, sembrano usati per rivelare e mettere in mostra, accogliere e far risaltare l’eterogeneo *estampario* dell’autore. Le sfere di cristallo appese al soffitto, insieme ai numerosi specchi, sembrano invece ingrandire, frammentare e moltiplicare lo spazio, dando così respiro a un ambiente di per sé asfissiante. Per concludere, i fermacarte. I *pisapapeles* ramoniani, anch’essi presenti nei suoi scritti<sup>82</sup>, hanno forse un significato paradigmatico, che ben potrebbe riassumere il ruolo dell’oggetto nell’opera – e nella vita – di Gómez de la Serna: la materialità, la fisicità e l’incontrovertibile presenza di questi oggetti rappresentano un’ancora di salvezza, un punto fermo al quale aggrapparsi e sul quale fare affidamento nel caos che sembra affogare e travolgere un individuo ormai indifeso e spaesato.

Tra i tanti documentari dedicati a Gómez de la Serna che è possibile consultare oggi in rete, particolarmente interessante per quanto riguarda l’argomento trattato in queste pagine è quello intitolato “El mundo mágico de Ramón”, in cui la moglie dell’autore, Luisa Sofovich, presenta e descrive lo studio bonaerense del marito di calle Irigoyen. Il testo del video, riportato per intero da Alaminos López nelle pagine dello studio già citato (2014, 174-175), è indubbiamente un’importante testimonianza di uno spazio così peculiare, degli insoliti oggetti

---

<sup>81</sup> Si vedano in particolare il *capricho* “Ti-Fan-To, inventor del biombo” e il “romanzo/racconto nel romanzo” *El biombo*, contenuto nell’importante romanzo metaletterario del 1923 *El novelista*.

<sup>82</sup> Le pagine più emblematiche dedicate ai *pisapapeles* – pagine spesso interpretate come un’anticipazione di alcuni aspetti del surrealismo – sono quelle dei capitoli “La playa de los pisapapeles” e “Sueños” del romanzo del 1922 *El incongruente*.

che lo popolavano e dell'evocazione che essi suscitavano nello scrittore e in chiunque lo visitasse. Particolarmente interessante è, inoltre, un racconto della scrittrice che ben riflette il carattere a un tempo ludico, provocatorio e poetico del precursore dell'avanguardia spagnola: alla domanda “¿y estas bolitas?”, postagli da un milionario stupito dalla presenza di un grande vaso di vetro contenente un'infinità di biglie, Ramón risponde: “Muy sencillo, las bolitas son mi tesoro. Usted tiene acciones y yo bolitas”.

Il mondo incantato e fantasmagorico dei *despachos* ramoniani, dove ogni giudizio lucido, definitivo e preconfezionato sulla realtà sembra poter essere messo in dubbio dall'ebrezza provocata dall'accumulo ossessivo e compulsivo di stampe e oggetti e dal turbinio di immagini che investe l'occhio dell'osservatore, trova forse la sua espressione più completa nelle pagine di *El novelista*, romanzo del 1923 in cui il protagonista, lo scrittore Andrés Castilla – evidente alter ego dell'autore – è ossessionato dalla necessità e dall'affanno di *decirlo todo*, di non lasciarsi scappare nessun dettaglio, nessun aspetto, nessuna manifestazione – anche la più apparentemente insignificante – di una realtà in fondo tanto vasta quanto effimera: “Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón” (1997, 496).

### Approfondimento III

Ramón-personaggio: un *payaso estrafalario*?

A differenza di molti altri grandi intellettuali, scrittori o artisti del suo tempo – Azorín, Valle Inclán, Rafael Alberti e Federico García Lorca sono solo alcuni celebri esempi –, Ramón non si vede costretto ad abbandonare la propria terra natia in cerca di fama e fortuna. Madrid, la calamita che attrae a sé, in movimento centripeto, tutti quei giovani studiosi in cerca di fama e gloria artistico-letteraria, è già la città di Gómez de la Serna, il suo centro, la sua barricata, la sua ispirazione e, perché no, la sua fortuna. Cronista dei morti e del circo, come ama definirsi, Ramón è anche – e innanzitutto – cronista di Madrid, osservatore attento e scrupoloso dei mille dettagli e delle innumerevoli suggestioni che la capitale, tra costumbrismo e avanguardia, gli offre durante le sue lunghe e irrinunciabili passeggiate.

Tuttavia, nonostante le risorse e le opportunità che la capitale possa offrire a un giovane letterato siano molteplici, riuscire a sopravvivere esclusivamente grazie alle proprie creazioni letterarie sembra in ogni caso proibitivo, soprattutto considerando il fatto che, dal punto di vista artistico-letterario, la *Villa y Corte*, come si è già sottolineato, sembrava poco interessata

– per non dire quasi del tutto impermeabile – a quanto stesse avvenendo al di là dei Pirenei e delle Alpi. Così, per un grande innovatore e avanguardista come Ramón – e per tanti altri come lui –, il giornalismo non si sarebbe rivelato semplicemente un fondamentale trampolino di lancio, quanto un'indispensabile fonte di sussistenza. Ciò nonostante, come ha scritto Manuel Alberca nella sua biografia di un altro indimenticabile Ramón, don Ramón María del Valle-Inclán, di fronte a un ampio spettro di possibilità e opportunità offerte da una città in evoluzione e in pieno fermento culturale, occorre anche fare fronte a un'agguerrita e ampissima concorrenza: il cammino verso il successo è tutt'altro che a portata di mano. Ecco che, allora, quasi seguendo l'esempio illustre dell'amico e ammirato – un tempo oggetto di vilipendio<sup>83</sup> – Valle-Inclán, Gómez de la Serna si rende conto della necessità di doversi distinguere e di dover creare qualcosa di nuovo e originale al fine di far parlare di sé, per non essere risucchiato in una massa grigia e anonima di scrittori in eterna lotta per il successo; occorre, dunque, richiamare l'attenzione, diffondere con ogni mezzo il proprio nome, trovare un modo per emergere e risaltare in quella Madrid letteraria degli anni Dieci, così brulicante di ambiziosi e validi scrittori ansiosi di sbancare il lunario<sup>84</sup>.

Il primo passo è, come si è già ricordato nelle pagine precedenti, la fondazione di una rivista e il tentativo – quanto mai riuscito – di agglutinare attorno a sé il maggior numero possibile di intellettuali – possibilmente adoranti o quantomeno affini –, al fine di dare vita a un gruppo eclettico e coeso del quale divenire la guida indiscussa, l'imprescindibile punto di riferimento. La *tertulia* del caffè Pombo e “Prometeo” hanno anche questo ruolo, senza dimenticare che il giovane Ramón, dalle pagine della rivista fondata dal padre, può sbizzarrirsi accanendosi contro tutto e tutti, come risulta evidente dalle pagine di quello che sarebbe divenuto il suo secondo libro pubblicato, *Morbideces* (1908), aspra critica – negli anni rettificata ed edulcorata<sup>85</sup> – rivolta in particolar modo alla maggior parte dei membri della Generazione del '98. Tuttavia, malgrado l'impegno e l'innovazione estetica proposta e attuata nei suoi scritti, Ramón è letto solo da una cerchia ristretta di amici ed estimatori, e il suo tentativo di rivoluzionare l'estetica della letteratura spagnola, almeno in principio, sortisce i medesimi effetti della proverbiale predica nel deserto.

---

<sup>83</sup> Il riferimento è al volume *Morbideces* del 1908.

<sup>84</sup> Proprio per questo, l'esempio di don Ramón María del Valle-Inclán risulta effettivamente paradigmatico: si pensi, in primo luogo, all'aspetto fisico dello scrittore – con i suoi *quevedos*, la lunghissima barba e la lunghissima chioma –, al suo atteggiarsi da *dandy* o da *bohémien*, alla sua proverbiale irascibilità e aggressività, alla sua *tertulia* e a tutti gli altri aspetti che fecero di lui un vero e proprio personaggio inconfondibile della Madrid tra Otto e Novecento.

<sup>85</sup> Si pensi in particolare all'esclusione di questi scritti giovanili dai due volumi delle opere (in)complete del 1956 e alla grandissima ammirazione che un più maturo Ramón dimostrerà sempre nei confronti di Valle-Inclán e Azorín, tanto da considerare quest'ultimo un vero e proprio maestro.

Tuttavia, è impossibile negare che, nonostante la scarsa diffusione dei propri scritti, questi ultimi inizino, a poco a poco, a ottenere l'effetto desiderato, in particolare a seguito dell'invenzione della *greguería*: i lettori de "La Tribuna" si lamentano con il direttore a causa di quell'incomprensibile e stucchevole novità e, in ambito accademico, il nuovo verbo ramoniano suscita interesse e soprattutto scalpore, tanto che, dopo la polemica sorta presso l'Ateneo in seguito alla lettura del suo imprescindibile e dirompente "La concepción de la nueva literatura" (1908, pubblicato poi l'anno seguente), la lettura di alcune pagine del *Libro Mudo* (1911) provoca lo stupore di tutti i presenti, tanto da diffondere la voce di un supposto stato di follia del giovane scrittore. Insomma, Ramón non è per nulla compreso o, quanto meno, è capito male; tuttavia, questa inattesa reazione gli permette indubbiamente di far parlare di sé, di farsi conoscere e di far sì che il nome RAMÓN sia ben presto sulla bocca di tutti. A poco a poco, uscendo dalle limitate pagine della sua rivista, Gómez de la Serna riesce a creare un personaggio facilmente riconoscibile e discusso, oggetto d'ironia, scherno e incomprendimento ma, anche, allo stesso tempo, di ammirazione e curiosità, rivelandosi, come ha scritto Pura Fernández, "un astuto publicista de sí mismo" (2013, 33) e incarnando, ancora con le parole della studiosa spagnola in riferimento a un'intuizione di Nigel Dennis, "el paradigma del artista moderno que se construye como figura pública con la mirada puesta en las condiciones del mercado y con un desarrollado sentido de la autopromoción y la autopublicidad" (Ivi, 32).

Dal punto di vista prettamente fisico-estetico, pur facendo parte della *bohemia* madrilenia, Ramón si atteggia quasi sempre da *dandy*, indossando abiti tinta unita o gessati che, accompagnati dalla cravatta, lasciano intravedere le sue origini borghesi. Subito, però, il Ramón-personaggio accosta alla rubiconda e gioviale rotondità delle sue fattezze due oggetti che, con il passare del tempo, diverranno inseparabili dalla sua figura, come molte foto e caricature possono testimoniare: un monocolo privo di lente, indispensabile per cacciare le *greguerías*, e la pipa, compagna inseparabile il cui fumo ben rappresenta l'incessante operosità di un cervello perennemente impegnato nell'arduo esercizio del pensiero, dell'inventiva e della creazione. Sono dunque ancora una volta gli oggetti, inseparabili compagni di vita, a caratterizzare e contraddistinguere la fisicità e la presenza di Gómez de la Serna che, da eccezionale precursore dell'avanguardia qual è, si rende pienamente conto delle potenzialità che la corporeità sia in grado di offrire, dimostrando di comprendere appieno un aspetto chiave dell'avanguardia, ovvero il passaggio dalla rappresentazione alla performance. L'artista non è solo un'entità più o meno conosciuta che dipinge un quadro, l'autore di un'opera d'arte; l'artista può diventare egli stesso opera d'arte, facendo entrare,

spettacularizzandola, la propria corporeità all'interno di una performance "aperta" che prevede l'interazione, il rapporto diretto e immediato tra pubblico e artista, facendo così cadere l'aura di sacralità e perennità dell'opera d'arte classica. E ciò è proprio quanto accade in un genere che Gómez de la Serna riesce a convertire in una vera e propria opera d'arte, la conferenza. Le sue conferenze divengono autentiche creazioni, in cui l'oratore-artista impiega ogni mezzo – dal proprio corpo agli oggetti più triviali – per sorprendere il pubblico con epifaniche rivelazioni e inedite associazioni d'idee<sup>86</sup>. Ecco che allora Ramón si scopre oratore d'eccezione, equilibrista e contorsionista della parola che discorre indifferentemente su Ibsen e Quevedo come sull'umorismo e sui lampioni e che, travestito da Napoleone, dipinto di nero, sulla groppa di un elefante o dal trapezio di un circo, riesce a ipnotizzare e a meravigliare il pubblico con le sue prodezze verbali e con le trovate più impensabili. Conferenziere nato, al di là dell'Atlantico diviene celebre proprio grazie alla sua *ars oratoria* così suggestiva e fuori dal comune, e le sue conferenze sono richieste – e ben pagate – in tutta l'America Latina, Argentina in testa. Come ha sottolineato lo studioso Nigel Dennis, le conferenze ramoniane "constituyen un género fundamental – si bien unipersonal, inimitable e irreplicable – de la vanguardia española" (2012, 17), dove le parole "llegan a cumplir eficazmente esta función epifánica, materializándose en los objetos que presenta al público, dando a la experiencia una insólita dimensión *espectacular*. No olvidemos que el ramonismo es, entre otras cosas, un arte *performativo*" (Ivi, 18). E se di queste conferenze, purtroppo, poco è rimasto al di là dei ricordi dello stesso Ramón in *Automoribundia* o delle sporadiche testimonianze dei fortunati che a esse poterono assistere, è impossibile non concordare con Nigel Dennis sul fatto che il cortometraggio intitolato "El orador" – oggi reperibile in rete<sup>87</sup> –, diretto da un'altra figura capitale dell'avanguardia spagnola, il direttore de "La Gaceta Literaria" Giménez Caballero<sup>88</sup>, possa essere ritenuto un valido esempio "in miniatura" di una conferenza ramoniana. Considerata spesso come una mera parodia di una conferenza seria o accademica, è possibile, al contrario, che, come spesso accade quando si valutano le opere o le esibizioni di Gómez de la Serna, ci si soffermi eccessivamente sull'aspetto ludico e comico, tralasciando quanto di assolutamente serio – ma mai serio – vi sia in esse. Nel caso di "El orador", appunto, è impossibile trascurare la dichiarazione di estetica che si cela dietro le parole e l'attuazione apparentemente ludiche di Ramón; ancora una volta, la *bagatela* si incontra e si intreccia con una visione del mondo assolutamente complessa e trascendente: come non notare, per

---

<sup>86</sup> Si noti, da questa prospettiva, il parallelismo tra le conferenze dell'inventore della greguería e la sua letteratura.

<sup>87</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RX-FAXxJtSg>.

<sup>88</sup> Rafael Flórez racconta, nella sua biografia di Ramón, che lo stesso Caballero fondò insieme a Luis Buñuel il primo Cine-Club in Spagna, il Cine-Club de "La Gaceta Literaria" (1988, 41).

esempio, nella scena della “mano convincente”, l’importanza dell’*ars oratoria* per chiunque voglia saper catturare e dirigere l’attenzione delle masse? E, ancora una volta, l’importanza degli oggetti triviali: il già citato “monóculo sin cristal” o “monóculo de nuevo rico” e “la mano convincente”, indispensabili punti di partenza per la riflessione e la messa in scena delle proverbiali e spesso improvvisate capriole verbali ramoniane.

“El orador” è solo uno dei tanti esempi di come Gómez de la Serna abbia saputo, forse come nessun altro ai suoi tempi, approfittare della nascita e della diffusione dei mezzi di comunicazione di massa per farsi conoscere e per promuovere la propria figura e la propria letteratura. Al di là dell’interesse sempre vivo e autentico verso gli aspetti più popolari, tradizionali e *castizos* della propria cultura, al di là delle conferenze, è proprio grazie alla nascita del cinema e della radio soprattutto, senza dimenticare la televisione, che Ramón ha saputo creare e immortalare un personaggio unico e immediatamente riconoscibile, al quale sarebbe stata presto affibbiata quell’etichetta quanto meno ambigua di “umorista”. Non si tratta di una maschera: di fatto, Ramón diffonde e promuove se stesso, il vanguardista *castizo* sempre in bilico tra tradizione e modernità, sospeso tra il più insignificante degli oggetti e l’infinito, esempio paradigmatico di quell’imperativo novecentesco che invitava artisti e letterati a fare della propria vita un’opera d’arte. E così fece Ramón, autore unico nel suo genere, in cui vita e letteratura (e arte) si fondono inesorabilmente<sup>89</sup>, cancellando le linee di confine che solitamente separano l’una dall’altra. Ramón non scrive *greguerías*, Ramón le vive, le sente e le caccia in continuazione per le strade del Rastro della sua esistenza. Ramón non si limita a scrivere letteratura; vive – fuori dal mondo, o ai margini di esso – letterariamente. Accanto a “El orador”, occorre menzionare anche un’altra imprescindibile collaborazione tra Giménez Caballero e Gómez de la Serna, il cortometraggio “Esencia de verbena” (1930)<sup>90</sup> – “Poema documental de Madrid en 12 imágenes” –, poetica rappresentazione della *verbena* madrileña che vede tra i suoi protagonisti proprio Ramón, a suo agio tanto nel ruolo di fantoccio quanto in quello di torero. La presenza dello scrittore madrileño, dal mondo del grande schermo, si estenderà, negli anni Quaranta, anche al piccolo

---

<sup>89</sup> Come ha infatti sottolineato la studiosa Jacqueline Heuer nel volume *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, “como la escritura siempre fue vital para el trabajador incansable que era, resulta consecuente que, al dar cuenta literariamente de su vida, ésta y su obra se interpreten estrechamente” (Heuer 2004, 13). Della stessa opinione è la studiosa Rita Mazzetti Gardiol, che nel volume *Ramón Gómez de la Serna* ha sottolineato come Ramón Gómez de la Serna’s life was inextricably interwoven with his writing. [...] in the fifty-nine years of his practice of literature [...] every major aspect of his existence was reflected in his writing” (Gardiol 1974, 15).

<sup>90</sup> Anch’esso, come “El orador”, è fortunatamente reperibile in rete: [https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv_Y).

schermo, sebbene la collaborazione con la Televisione argentina si rivelerà breve e di scarso successo.

## CAPITOLO 2

### L'UMORISMO: CONCETTI E TERMINI

*Sí señor, señores míos. Yo puedo ser todo eso. Y esto les demostraré a ustedes que en la vida todo es relativo. ¿Existe algún escrito que nos diga a qué medida exacta se es alto? ¿Hay alguien que pueda garantizarnos qué número de kilos son necesarios para ser gordo? Pues si no existe una norma fija que determine cuándo una persona es alta o cuándo una persona es gorda, todos podemos ser lo que queramos cuando queramos.*

Tono, *Una visita al gigante más bajo del mundo*, "La Codorniz", n. 90, 21/02/1943.

#### 2.1 L'umorismo nella Spagna del Novecento

##### Premessa

Prima di soffermarsi sul tema dell'umorismo nella letteratura ramoniana degli anni '20, tema del prossimo capitolo, è necessario offrire uno sguardo generale e diacronico che consenta di comprendere come questo concetto sia stato studiato e affrontato dagli scrittori e dagli studiosi spagnoli del Novecento. Dagli studi presi in esame, tuttavia – da quello, precursore, di Pío Baroja, a quello dello stesso Ramón, fino a quelli più recenti di Santiago Vilas e José-Carlos Mainer –, risulterà impossibile giungere a una definizione unitaria, rigorosa e coerente di umorismo; si potrà infatti notare come, a dispetto delle numerose definizioni offerte dai vari autori e malgrado i numerosi esempi da essi riportati, le conclusioni di volta in volta raggiunte siano spesso in forte contraddizione le une con le altre. Proprio questa confusione – in primo luogo, come si vedrà nel secondo paragrafo, terminologica e concettuale –, che emerge in modo chiaro anche dal saggio "Humorismo" di Gómez de la Serna, ha portato la maggior parte della critica a definire umoristica la letteratura ramoniana, facendo riferimento, quasi esclusivamente, alle affermazioni teoriche dell'autore sull'argomento, senza cercare un riscontro concreto nelle sue pagine letterarie.

Così, il tema dell'umorismo rimane ancora oggi uno dei più complessi da affrontare e, di conseguenza, è facile ricadere in definizioni semplicistiche e affrettate che portino a considerare anche l'umorismo ramoniano come un semplice atteggiamento burlesco, buffo e comico, o semplicemente ludico nel senso più generico e superficiale con cui si possa trattare questo termine, ovvero come qualcosa di infantile, intrascendente e fine a se stesso.

Tuttavia, se dalla disamina degli studi che seguono emerge anche una prospettiva più articolata, ovvero l'idea di un umorismo filosofico, più profondo e complesso, per giungere a una formulazione rigorosa sarà necessario ricorrere al modello proposto da Laura Salmon nel fondamentale volume *I meccanismi dell'umorismo* (2018).

Solo attraverso una definizione rigorosa e coerente che tenga conto, in primo luogo, di teoria e pratica, sarà possibile esaminare l'opera di Gómez de la Serna senza ricadere nei pregiudizi che, troppo spesso, hanno accompagnato lo studio della prassi letteraria ramoniana, letta e interpretata sulla base di premesse teoriche deboli e, talvolta, persino fuorvianti.

#### 2.1.1 Pío Baroja, *La caverna del humorismo* (1919)

*La caverna del humorismo* di Pío Baroja rappresenta uno dei primissimi tentativi, per quanto riguarda la letteratura spagnola, di proporre un'analisi sistematica dell'umorismo. Pubblicato nel 1919, è oggi uno dei testi meno conosciuti dell'autore, nonostante offra numerosi spunti sulle sue teorie estetiche e letterarie<sup>91</sup>. Assolutamente peculiare è anche la sua composizione, un insieme di riflessioni filosofiche ed estetiche, brevi racconti e spunti saggistici; un'impostazione che, proprio all'inizio del Novecento, sotto la generica etichetta di *ensayo*, stava prendendo piede in Europa e soprattutto in Spagna, offrendo nuove possibilità formali ed espressive per mezzo della sua natura eterogenea, ibrida e aperta, e sfruttando le potenzialità offerte dalla contaminazione tra generi diversi, non solo letterari<sup>92</sup>.

Il libro è presentato nel prologo come un testo di memorie del fittizio professor Guezurtegui dell'Università di Lezo, cui Baroja affida la responsabilità del contenuto. Lo spazio temporale che racchiude i ricordi di Guezurtegui e dei suoi compagni di viaggio è quello di una visita a un non ben specificato museo-grotta, chiamato Humour-point e situato al Polo Nord, dove la comitiva assiste a numerose conferenze su svariati argomenti il cui nucleo centrale è, appunto, l'umorismo.

---

<sup>91</sup> È lo stesso Baroja, nelle dediche iniziali, a definirlo come un libro di "teorías estéticas" (1919, 9).

<sup>92</sup> Questo tema sarà affrontato in maniera più approfondita nel capitolo 3.

Il primo tema trattato prende le mosse dagli studi relativi all'etimologia della parola umorismo, dove si sottolinea come "homo" e "humour" abbiano la stessa radice etimologica della parola "humus", il che rivelerebbe come "umanità" e "umorismo" abbiano di fatto la stessa origine, legata alla terra. Dal punto di vista storico, l'umorismo sarebbe presente fin dal principio della storia dell'uomo, a partire dalle prime raffigurazioni rupestri e dalla nascita delle religioni, che sempre hanno accompagnato ai riti più solenni elementi buffoneschi e ridicoli. D'altronde, afferma Baroja, formulando una prima definizione di umorismo, "el temor predispone a la risa, y el temor unido a la risa pueden crear el humor" (1919, 29). Nella storia della cultura umana, dunque, l'umorismo è sempre stato presente, manifestandosi nei modi più disparati e imprevisi: "fue marchando por el campo del arte como un arroyo tortuoso, formando curvas, dividiéndose, subdividiéndose, hasta que en el siglo XIX se remansó y se precipitó en una hermosa catarata" (Ibidem). L'autore sottolinea, tuttavia, come un fenomeno così antico, diffuso e conosciuto, non sia stato studiato o descritto con l'attenzione e l'esattezza dovute. Ancora oggi, infatti, nonostante la direzione presa dalla letteratura sia quella propriamente umoristica, non si sa che cosa sia davvero l'umorismo, fatto dovuto, forse, alla complessità dei fenomeni psicologici che ne stanno alla base; i testi di Kant, Lipps, Richter e Bergson non sono infatti sufficienti per giungere a una interpretazione soddisfacente. Evidentemente, continua Baroja, qualunque indagine o ricerca scientifica sull'umorismo è destinata a fallire e l'unico metodo di studio possibile sembra essere l'assenza di un vero e proprio metodo; si può procedere solo per tentativi "impressionistici", più o meno casuali e arbitrari, ma privi di rigore scientifico:

No hay manera de encerrar la idea del humor en límites definidos y bien marcados. Hay que marchar, pues, a la casualidad, tomar la idea del humorismo en bloque y llevarla de la derecha a la izquierda, empujándola, y ver si, a medida que se avanza en esta tarea, van apareciendo puntos de vista nuevos (Ivi, 37).

Sembra questo l'unico approccio che possa aiutare a definire un concetto così sfuggente, un qualcosa di inafferrabile che nasce dalla pura espressione individuale: "humorismo quiere indicar algo orgánico, personalísimo, inaprendible, que oscila entre lo psicológico y lo patológico" (Ivi, 39). Strettamente legato alla vecchia teoria medica degli umori, anche l'umorismo letterario è espressione di un aspetto caratteriale, di un certo temperamento, ossia di un'unicità: "En la literatura cada humorista es una isla" (Ivi, 40), ogni autore è una storia a sé, ognuno con il proprio peculiare umorismo, con il proprio peculiare stile.

Com'è possibile approssimarsi, dunque, a una realtà così eterogenea? La risposta, spiega Baroja, si trova nella domanda stessa: per approssimazioni, appunto. L'umorismo è un elemento innanzitutto complesso e carico di contrasti: comprende serietà e comicità, sentimentalismo e freddezza, ed è anche una forma che tende a sovvertire i valori prestabiliti. Rivela sempre la presenza di un altro piano o livello, contrario e opposto al primo; mescolandoli, si passa dall'uno all'altro senza soluzione di continuità, fino a confonderli. Ecco che, allora, l'umorismo può essere nuovamente definito facendo leva sulla compresenza degli opposti, come "lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste filosófica y cósmica [...] mezcla cómico-romántica, cómico-patética, cómico-trágica" (Ivi, 41). L'umorismo è dunque la sintesi di una tesi e di un'antitesi, il salto repentino da un genere all'altro e da un registro all'altro, la dissoluzione di qualsiasi costruzione formale monolitica o unidirezionale, l'impossibilità di acquisire una postura definitiva: "en el humorismo es indispensable la frescura y la innovación", il dubbio continuo e l'ansia di rinnovamento (Ivi, 42). In quanto momento di sintesi, è ottimista e panteista, tende a esaltare qualsiasi aspetto del reale, rifuggendo solo le distinzioni più categoriche e manichee: "En el humorismo se mezclan también elementos racionales e irracionales, Apolo y Dionisios, el color y el dibujo, lo claro y lo oscuro, lo apasionado y lo comprensivo, lo musical y lo intelectual" (Ivi, 47).

L'umorismo, sempre in quanto sintesi, è una forma di superamento che porta a sovvertire i rapporti tra le cose e ad avvicinare quanto, almeno in apparenza, sembri irrimediabilmente separato e lontano: finito e infinito si compenetrano e intercambiano, tutto sembra, a un tempo, grande e piccolo, vicino e lontano, alto e basso; in questo modo, diverse prospettive si fondono e si sovrappongono in una inedita "visión binocular del cosmos" (Ivi, 50).

Per definire che cosa sia l'umorismo, Baroja, attraverso i dialoghi dei personaggi in viaggio verso la caverna, lo oppone innanzitutto alla retorica. Se il primo, infatti, è essenzialmente improvvisazione, cambiamento, invenzione, impulso dionisiaco e intuizione del futuro, la retorica, al contrario, è difesa della tradizione, ripetizione, sguardo apollineo adeso al passato. Tutto scorre quando è toccato dal fuoco vitale dell'umorismo, tutto si rinnova e si apre alla possibilità di sempre nuovi sistemi e forme: è una concezione sostanzialmente eraclitea del mondo, la celebrazione del divenire, la constatazione che "todo fluye y todo cambia en un constante devenir [...] el Nilo de hoy y el Amazonas de hoy no son los de ayer [...]. Mucho menos son idénticas a las de ayer las figuras literarias y artísticas de hoy" (Ivi, 64-65). L'assoluto della retorica è così messo in scacco dal relativismo umoristico, che vede la realtà in perenne evoluzione e trasformazione; la stessa letteratura oscillerà

sempre tra questi due estremi, tra retorica e umorismo, tra passato e futuro, tra copia e creazione. L'opera umoristica darà vita, allora, a una prosa "informe, incompleta y porosa" (Ivi, 69), con una tendenza sostanzialmente centrifuga che porterà lo scrittore al di là dei limiti e dei margini della letteratura, verso la scienza, la filosofia e la politica, fino agli aspetti più semplici e triviali, attraverso un'assoluta assenza di formula e metodo che non teme la caduta o l'errore.

Cangiante e metamorfico, araba fenice sempre pronta a risorgere dalle proprie ceneri, l'umorismo si mescola e si compenetra con altri generi letterari, confondendosi con la comicità, la satira, il buffo e il clownesco. È di natura essenzialmente camaleontica: il cambiamento è la sua essenza e, proprio per questo, Baroja ritiene che vi siano vari tipi di umorismo ogni qual volta quest'ultimo si accosti maggiormente alla comicità, alla satira, all'ironia o al buffo.

Un'ulteriore definizione può essere riscontrata osservando le differenze da un altro genere letterario, spesso a esso accostato: la satira. L'umorismo, a differenza di quest'ultima, non giudica il mondo dal punto di vista della virtù, non è uno sguardo che implica la supposta superiorità di colui che giudica; il suo, innanzitutto, è uno sguardo eminentemente filosofico, piuttosto che critico o morale: "el satírico tiende a la corrección y al látigo, el humorista a la interpretación y al bálsamo" (Ivi, 73). Differente è anche il punto di partenza: la satira nasce da una sorta di irritazione aggressiva che vuole muovere al riso per mezzo di un tono eloquente e retorico; l'umorismo, al contrario, totalmente privo di rancore, porta alla riflessione e all'esercizio del dubbio, non divide il mondo secondo una logica manichea, in buoni e cattivi, giusti o sbagliati, ma pone tutti a uno stesso livello, annullando le gerarchie e osservando il reale da una prospettiva sempre diversa e rinnovata: "para el humorista el mundo tiene por todas partes algo de jardín, de hospital y de manicomio [...] tiende a encontrar bueno y malo, todo revuelto, en todos los hombres y en todos los países" (Ivi, 74). Ideale, soggettivo e restio al metodo e alle tecniche rigorose, l'umorismo si distanzia, così come dalla satira, soprattutto dall'eccessiva retorica dell'ironia.

L'umorismo è, inoltre, "constante descubrimiento" (Ivi, 138), ininterrotta ricerca, continua sperimentazione e innovazione; ogni tentativo di rinnovare l'arte o la letteratura è, di per se stesso, umoristico. Proprio per questo, anche immaginazione e malinconia stanno alla base dell'umorismo, prodotto solitamente di menti febbrili, dedite all'immaginazione e alla fuga dal reale. Infatti, afferma Baroja, l'umorismo nasce anche dalla disarmonia e dalla difficoltà ad adattarsi al proprio contesto; per questo, è difficile che un umorista si trovi perfettamente a suo agio nella società: l'umorismo, pur distaccandosene successivamente,

nasce da un iniziale sentimento di rancore, ma, affinché possa sorgere, è pur sempre necessario un fondo di benevolenza e profonda umanità.

Un'altra radice dell'umorismo è lo sdoppiamento psicologico latente in ogni uomo, la facilità con cui la coscienza umana può subire repentine trasformazioni, ribaltando i suoi criteri di giudizio e di valore: è allora umoristico Amleto per la sua versatilità, così come lo è il *Don Quijote* per il continuo alternarsi di serio e comico. L'umorista, non a caso, appare generalmente nei momenti di crisi, quando l'azione lascia spazio alla riflessione: così si spiega, infatti, l'apparizione del *Quijote* in una Spagna in cui il Rinascimento stava lasciando il passo all'avvento del più oscuro e disingannato barocco, nel momento dell'inizio della crisi di quell'impero dove il sole non tramontava mai.

Altra sua radice è la malattia: a seguito di una malattia, si vede la realtà in un modo nuovo, cambia e viene sovvertita la gerarchia dei valori anteriore allo stato di infermità. In egual modo, anche la "obsesión erótica" (Ivi, 185) può essere considerata un'altra fonte dell'umorismo; in proposito, la teoria dell'autore è quanto meno bizzarra: "esta obsesión deja, indudablemente, una serie de gérmenes de antipatía y de odio, que se van convirtiendo con el tiempo en frases ingeniosas, que no son más que venganzas disimuladas contra el enemigo" (Ibidem). Persino l'artritismo, così come altre malattie, è relazionato all'umorismo: provocando frequenti sbalzi di umore, genera bruschi e improvvisi passaggi dall'allegria alla tristezza.

Come ha sottolineato l'autore, nonostante l'umorismo più autentico ed efficace sia qualcosa di innato e istintivo – "la risa no se aprende, viene de lo alto" (Ivi, 27) –, ci sono, in ogni caso, alcuni procedimenti e tecniche che, solitamente, vengono impiegati dagli scrittori per ottenerlo. Tali procedimenti, tali formule o "bastidores", sostiene Baroja, ne rappresentano la parte meno autentica, "su parte muerta" (Ivi, 201), ma in ogni caso necessaria.

Sebbene ogni autore impieghi tali procedimenti in modo del tutto personale, l'uso dei contrasti e dell'alternanza di toni differenti è uno dei più impiegati. Come hanno insegnato Sterne e Dickens – quest'ultimo, secondo Baroja, vero prototipo dello scrittore umorista, nonché "estrella Polar del humorismo" (Ivi, 76) – a tutti gli umoristi che li hanno seguiti, il contrasto sarà davvero potente ed efficace solo se l'autore riuscirà a nascondere le proprie intenzioni e a farle emergere all'improvviso. Non deve essere ripetitivo e artificioso, poiché il vero umorista deve variare in ogni istante la sua prospettiva e il suo incedere, senza lasciare punti di riferimento al lettore: "el humorista quiere tener billete de libre circulación entre el cielo y el infierno, entre el Ecuador y el Polo, quiere ver todos los climas y respirar todos los ambientes, quiere embriagarse con todos los vinos y licores conocidos. [...] como un mono,

salta de un objeto a otro” (Ivi, 204), da una sfumatura all’altra in un movimento continuo, ma sempre tenue e ben calibrato, senza lasciare spazio all’exasperazione o agli eccessi tipicamente romantici: “el contraste en los humoristas es más complicado y más filosófico” (Ivi, 206).

In qualsiasi ambito, dalla morale all’arte, l’umorista è sempre alla ricerca di sfumature, contrario a qualsivoglia definizione dogmatica. Così, nel campo della morale, l’umorismo è tollerante, in opposizione a qualunque forma di classificazione manichea del reale: “el absurdo y la tontería no son individuales, sino universales” e i personaggi delle opere umoristiche, come ha insegnato Shakespeare, “no son completamente odiosos, ni tampoco completamente perfectos” (Ivi, 219).

Un altro importante procedimento citato dall’autore è la valorizzazione del dettaglio decontestualizzato, l’interesse per il particolare e il minuto; immergersi in ciò che solitamente è considerato irrilevante e privo di significato, come ha insegnato Azorín<sup>93</sup>, porta a uno sconvolgimento delle abitudini e delle gerarchie consolidate, attitudine propria dell’umorismo e del suo mettere in dubbio i luoghi comuni e le certezze più granitiche.

Un ulteriore procedimento che può far scaturire l’umorismo, sebbene più comune all’ironia e alla satira, è quello per cui si tende a descrivere in modo iperbolico qualcosa di assolutamente banale e triviale, o si finge di parlar male di qualcosa al fine di esaltarne le qualità. La cosa più importante in tutti questi procedimenti è, in ogni caso, il cambio di tono e, soprattutto, l’impiego di un determinato tono laddove quest’ultimo non verrebbe solitamente utilizzato, in modo da conferire al discorso una sfumatura inedita e inattesa.

Riassumendo, secondo Baroja, l’umorismo nasce sempre dall’individualità, dall’intimo della coscienza; per questo, è anti-sociale e, in un certo qual modo, anarchico: in principio, è l’individuo; la società, la politica e la morale vengono solo in un secondo momento. In quanto individualista e anti-sociale, dunque, non accetta le gerarchie e le categorie convenzionali, tendendo così a ribaltarle e a cercarne e stabilirne di nuove. Ciò che conta non è, dunque, il tutto, la totalità, ma il singolo momento o istante; da qui, una costruzione impressionista dell’opera umoristica, l’assenza di fitte trame e sistemi complessi:

El humorismo da verdad, brillo, movilidad a la representación de la vida, es cambiante como un día de primavera, pero no es consecuente, porque más que en la línea completa de la vida se fija en cada momento de ella. [...] El humorismo no puede dar líneas grandes; su arte es para una vida como la vida actual, rápida, complicada. (Ivi, 221)

---

<sup>93</sup> Baroja, con ogni probabilità, fa riferimento alle azoriniane *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

Opposto alla freddezza della logica e della retorica, il suo punto di partenza saranno sempre i sentimenti umani, e l'istinto l'unica vera e propria bussola che possa orientare correttamente l'umorista, pronto, quest'ultimo, a perdersi e ad affrontare i mari più tempestosi.

### 2.1.2 Ramón Gómez de la Serna, "Humorismo" (1930-1931)

Nonostante, come si è già sottolineato, Gómez de la Serna sia stato considerato e sia ancora oggi ritenuto dalla quasi totalità dei critici che hanno studiato la sua opera uno scrittore umorista, pur avendo egli stesso accettato questa etichetta e pur essendo molteplici i riferimenti all'umorismo nei suoi scritti, manca una vera e propria riflessione da parte dell'autore sul tema, eccezion fatta per il già citato saggio "Humorismo", pubblicato nel 1930 nel numero 84 dell'orteghiana "Revista de Occidente" con il titolo *Gravedad e importancia del humorismo* e, l'anno seguente, raccolto nel volume *Ismos* senza variazioni sostanziali. Al di là di questo imprescindibile testo, infatti, vi sono solamente altri due brevissimi scritti espressamente dedicati al tema<sup>94</sup>: il primo è un paragrafo intitolato "El humorismo", raccolto nel secondo volume del libro dedicato alla Sagrada Cripta de Pombo del 1923; il secondo si trova nel capitolo XXIII di *Automoribundia*, dove Ramón affronta la questione relativa al "¿Por qué fui bautizado con el remoquete de humorista?" (1948: 214).

Nel primo di questi due scritti, l'autore afferma come l'umorismo non sia un genere di scrittura cui un autore possa ricorrere quando meglio creda, a proprio piacimento; al contrario, è una questione di stile, di personalità: chi pratica davvero l'umorismo "se ha practicado a sí mismo" (1923: 726) e sa ridere di sé, come Socrate quando assisteva alla messa in scena delle *Nuvole* di Aristofane. Ciò che viene sottolineato in questo breve scritto è, innanzitutto, il carattere eminentemente sovversivo dell'umorismo: il suo scopo è minare i dogmi, le certezze, i luoghi comuni e le vanità che sorreggono una certa visione della realtà, imposta da chi vuole emergere e governare grazie a "todo lo que es tiranía y oscurantismo" (Ivi, 726).

Puramente aneddotico è invece il capitolo che Ramón dedica all'umorismo nella sua autobiografia, dove viene appunto narrato – con un tono che farebbe pensare alla pura finzione, al puro gusto e piacere di raccontare – l'avvenimento che avrebbe rappresentato per l'autore, ancora ragazzo, il momento dell'ingresso ufficiale nel regno degli umoristi, poiché,

---

<sup>94</sup> Occorre citare anche un articolo scritto da Gómez de la Serna, pubblicato anch'esso nel 1930 per il quotidiano "El Adelanto di Salamanca" e intitolato "El humorismo como instrumento de lucha social", le cui conclusioni non si discostano da quelle proposte in "Humorismo".

come sottolinea egli stesso, “El humorista no es humorista hasta que no se lo llaman” (1948: 214).

Sarebbe stato infatti lo zio Toribio, che con il nipote stava assistendo a una seduta del Congresso dei Deputati, ad affibbiargli quell’etichetta, in seguito a una battuta brillante del ragazzo<sup>95</sup>. Da quel momento in avanti, l’umorismo sarebbe diventato una vera e propria professione, il marchio di fabbrica del ramonismo, un continuo stimolo verso la ricerca dell’inaudito e dell’inatteso, e avrebbe altresì generato l’aspettativa, nel pubblico e nella critica, di poter trovare un fondo di comicità e di burla anche negli argomenti più seri e macabri<sup>96</sup> trattati dall’autore nei suoi libri o durante le conferenze. Tuttavia, l’aspetto più importante per un vero umorista, sottolinea Ramón, è la capacità di saper coniugare e tenere assieme gli opposti, giacché

el humorista vive entre la contradicción de los opuestos, con una misión que ha de hermanar colores dispares, y tiene que aguantar la contradicción de los públicos que cobijan en su seno lo más humorístico de lo humorístico, que es el contraste de los contrarios, la yuxtaposición de los que han comprendido la burla y la de los que creen que la burla es macabra. (1948: 217)

“Humorismo”, come si è già accennato in precedenza, è uno dei testi teorici più importanti di tutta la produzione ramoniana. Insieme ad alcuni prologhi e ad altri fondamentali saggi<sup>97</sup>, rivela i caratteri fondamentali della visione del mondo dell’autore e della sua concezione della letteratura.

---

<sup>95</sup> Con queste parole Ramón ricorda il dialogo avvenuto con lo zio:

“En cierto momento de la sesión mi tío Toribio [...] se puso en pie y dirigiéndose a mí me dijo, mientras me extendía la mano como queriendo darme una propina:

–Toma, y quédate si quieres.

Yo [...] le decía rechazando el regalo que parecía quererme dar:

–¡No! ¡De ningún modo! Muchas gracias.

Mi tío Toribio insistía:

–Anda... Toma... No seas tonto.

–No se empeñe... De ningún modo.

Entonces noté que lo que mi tío me daba no era una moneda sino la chapa de mi gabán depositado en el guardarropa. Sonreí, y para arreglar el caso dije con cierta sorna:

–Por tratarse de mi gabán lo aceptaré...

[...]

Desde aquella tarde en que fui bautizado de humorista ejerzo esa profesión” (1948: 215-216).

<sup>96</sup> “Por aquella dichosa chapa”, scrive Ramón, “cuando hablo de la muerte en una conferencia noto que el auditorio se sonríe porque sospecha que no hablo en serio, y los críticos encuentran un fondo humorístico en mis novelas dramáticas” (1948: 216).

<sup>97</sup> Il riferimento è, in particolare, ai prologhi di *El Rastro* (1914), *Muestrario* (1918), *Ismos* (1931) e *Total de Greguerías* (1962), e ai saggi “El concepto de la nueva literatura” (1909), “Ensayo sobre lo cursi” (1934), “Las cosas y el ‘ello’” (1934), “La palabra y lo indecible” (1936) e “Sobre la Torre de Marfil” (1937).

Non solo; spesso e volentieri, è anche il testo cui i critici fanno riferimento quando si trovano ad affrontare il tema dell'umorismo ramoniano<sup>98</sup>, dando per scontato che i criteri teorici espressi nel saggio coincidano con la produzione letteraria dell'autore.

Suddiviso in sei paragrafi, il saggio inizia con un'affermazione che sottolinea quanto l'umorismo, sebbene difficile da individuare – “sin querérsele reconocer del todo” (1931: 451) –, sia ormai una presenza capillare nella vita e nella letteratura contemporanee: “el humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea” (Ivi, 451). Dopo una breve storia che prende le mosse dalla teoria degli umori e, da Ippocrate a Prassagora e Galeno, arriva fino al dottor Marañón e a Pittaluga, Gómez de la Serna sottolinea la difficoltà di riuscire a definire l'umorismo in quanto “antídoto de lo más diverso” (Ivi, 452) e arriva a formulare una personalissima teoria medica secondo la quale i globuli gialli dell'umorismo sarebbero adibiti al controllo della circolazione sanguigna, guardiani sempre pronti a intervenire nei casi di eccessiva crudeltà e serietà.

La natura più autentica dell'umorismo sarebbe, allora, eminentemente sovversiva: “la fiesta más eternal, porque es la fiesta del velatorio, de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado, y a lo que le llega la hora de la subversión” (Ivi, 452); il suo fine non è altro che il tentativo di opporsi ai pregiudizi, alle certezze granitiche e inossidabili, ai dogmi e alle verità date per scontate e assolute, lo sforzo di contrastare, insomma, l'eccessiva razionalità e la logica con cui spesso sono costruite le rappresentazioni del reale<sup>99</sup>. Ecco che,

---

<sup>98</sup> Come si evincerà dal prossimo capitolo, nel paragrafo dedicato a questo tema.

<sup>99</sup> Anche il saggio di Vladimir Jankélévitch “Vagabondo umorismo” (1994) mette in risalto una nuova concezione del reale cui è possibile approdare proprio grazie all'umorismo, capace di scardinare i dogmi e le credenze più cristallizzate, in favore di una rappresentazione dell'esistente sempre aperta ed eterogenea. Sebbene anche il breve ma importante articolo del filosofo francese non offra affatto una definizione rigorosa dell'umorismo, le conclusioni cui approda si avvicinano in particolar modo a quelle esposte da Gómez de la Serna nel saggio “Humorismo”.

Jankélévitch, pur sottolineando come ironia e umorismo siano facilmente confondibili e possano spesso sconfinare l'uno nell'altra in quanto “attitudini della coscienza [...] tendenzialmente evanescenti, nebulose” (1994, 178), mette da subito in risalto come proprio l'umorismo, piuttosto che l'ironia, sia “il vero problema filosofico” (Ivi, 176). Nonostante queste due attitudini siano spesso confuse, infatti, l'umorismo presenta agli occhi del filosofo francese aspetti più complessi e profondi, cui l'ironia non può riuscire a giungere. Infatti, se quest'ultima è descritta quasi in termini pirandelliani come un artificio mediante il quale, con l'intento di deridere e ridicolizzare il proprio bersaglio, “l'ironista finge di essere il contrario di ciò che è” (Ivi, 176), l'umorismo, trascendendo questo semplice ribaltamento, rifiuta qualsiasi schema o progetto fisso e prestabilito, alludendo a una verità e a una realtà impossibili da cogliere una volta per tutte in maniera definitiva. Di fronte alla rigidità e alla verticalità gerarchica dell'ironia, l'umorismo oppone una sorta di più umile arretramento, un'assenza di dislivello gerarchico che accoglie l'altro con benevolenza e con un timido pudore e – quasi dovlatovianamente, si potrebbe dire – con un sorriso che “ci accoglie nella sua luce” (Ivi, 181), e che sembra disinnescare e rimandare all'infinito qualsiasi tentativo di sostituire una realtà per mezzo di un'altra. La verità umoristica, scrive il filosofo, “è rinviata all'infinito, perché essa è sempre al di là... [...] la verità cui allude non sta da nessuna parte, in nessuna forma definita. Questa verità rimane un lontano orizzonte” (Ivi, 177). Non è un caso, allora, che l'essenza più autentica della coscienza umoristica sia il movimento, l'erranza: l'umorismo è “la coscienza in viaggio” (Ivi, 177), sradicata e libera da qualsiasi vincolo e legame.

allora, per “desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser” (Ivi, 453), occorre guardarsi da fuori, cambiare la prospettiva da cui solitamente si vedono le cose, la realtà e persino se stessi, trovare un angolo inedito dal quale osservarsi per scoprirsi, così, completamente altri rispetto a come si era convinti di essere:

el humorismo [...] es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. [...] Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. [...] Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí. (Ivi, 453)

In opposizione alla logica e alla ragione, l'umorismo permette di comprendere la relatività di tutte le cose, la coesistenza dei contrari e la possibilità della differenza: essere umoristi significa innanzitutto accettare che le cose possano essere diverse da come sono, che l'essere possa non essere e viceversa. L'umorismo, afferma Ramón, “muestra el doble de toda cosa” e “hace pariente de la mentira a la verdad y a la verdad de la mentira” (Ivi, 454); se tutto ciò che è può anche essere in un altro modo, compito dell'umorismo sarà allora quello di rivelare “por dónde cojea todo” (Ivi, 454), come ogni cosa abbia sempre un lato effimero e convenzionale e, allo stesso tempo, sia destinata all'oblio e, per questo, in relazione con l'assurdo.

Lungi dall'essere un semplice genere letterario, l'umorismo è, innanzitutto, “un género de vida” (Ivi, 453) o, meglio, un'attitudine di fronte alla vita, “la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida” (Ivi, 452): dal punto di vista dell'umorista, ogni cosa, per il mero fatto di esistere e di essere destinata al non essere, ha un proprio irriducibile valore; tuttavia, proprio l'ineluttabile destino che accomuna ogni elemento del reale fa sì che lo sguardo umoristico sia sempre caratterizzato da “ese dejo de amargura del que cree que todo es un

---

Alle certezze incrollabili e a una visione del mondo chiusa e definitiva, l'umorismo contrappone il dubbio e la precarietà, l'instabilità portata dal sentirsi sempre oltre, lo sguardo inquieto di chi ha il proprio sguardo proteso sempre verso l'ulteriore, verso un al di là irraggiungibile, ma sempre di nuovo anelato. È così che, in questa perenne tensione verso un altrove indefinito, l'umorismo si rivela “della stessa stoffa del divenire” (Ivi, 182), mobile e fluido come lo stesso flusso temporale che scandisce l'esistenza. Di fronte all'inesorabile trascorrere della vita nel tempo, allora, l'umorismo, in ultima istanza – come afferma anche Gómez de la Serna –, diviene un'ancora necessaria per adattarsi e per fare fronte all'irreversibile e all'ineluttabile, l'andatura incessante di chi, pur sapendo che in ogni caso non giungerà mai a una meta, prosegue il suo cammino con la consapevolezza di poter arrivare, a ogni passo, sempre e comunque un po' più lontano. Ma è questo un destino condiviso, un'amara certezza che, tuttavia, consente di guardare all'altro con indulgenza e compassione, con quello stesso sguardo a un tempo amaro e gentile che contraddistingueva alcuni celebri personaggi di Charlie Chaplin, eterni vagabondi avvolti – come ogni essere umano, in fondo – da “una leggerissima malinconia avviluppata in un velo di tenerezza” (Ivi, 182); la malinconia e la tenerezza umoristiche.

poco inútil” (Ivi, 453). Ecco che, allora, i grandi sistemi perfettamente definiti, chiusi e coerenti vengono messi in discussione dalla sovversione umoristica: nell’umorismo tutto si somma, si mescola e si avvicenda, senza mai arrivare a una posizione stabile, restando in un perenne stato di ipotesi, di abbozzo o tentativo; è la profonda ribellione che permette di avvicinare e unire gli aspetti più eterogenei, nella profonda consapevolezza che la realtà umoristica sia governata dalla “fraternidad de todas las cosas” (Ivi, 455).

Nel secondo paragrafo, Gómez de la Serna, come un chimico scrupoloso, cerca di studiare ed esaminare gli elementi che entrano a far parte del composto umoristico, analizzandone le trasformazioni e le possibili combinazioni, al fine di distinguerlo così da altri stati d’animo, figure retoriche e manifestazioni dello spirito. Una volta entrato a far parte del composto umoristico, ogni singolo elemento si trasforma in qualcosa di completamente nuovo, perdendo le caratteristiche che lo contraddistinguono se trattato in modo isolato rispetto all’insieme.

Il primo elemento citato dall’autore è il grottesco. Spesso ritenuto marginale e poco significativo, o valutato negativamente, il grottesco, sostiene Ramón, quando non è ridotto a semplice elemento decorativo tende a innalzare l’umano, che “se hace imponente [...] al conseguir ese grado” (Ivi, 460).

Anche il sarcasmo non può mancare, sebbene il suo lato più pungente debba essere mitigato con scaltrezza, al fine di non risultare eccessivo.

Il buffo, ossia “lo grottesco en calzoncillos” (Ivi, 460), dev’essere solo accennato, così come il patetismo; a tutti gli elementi citati, infine, dovranno essere aggiunti “un grano de la especie épico-burlesca” (Ivi, 460) nonché, per finire, alcuni elementi inclassificabili di pura incongruenza.

Sono invece esclusi dall’umorismo gli elementi utilizzati solo per imitarlo, quali la barzelletta, il gioco di parole, la presa in giro e la burla, quest’ultima portata a deridere, ridicolizzandolo, il proprio oggetto e caratterizzata da un’empietà assente nell’umorismo.

La satira, eccessivamente moralistica, didattica e critica, priva della libera ispirazione umoristica, implica un’opposizione del singolo alla realtà, mentre, nell’umorismo, è la realtà a opporsi alla realtà stessa, “es [...] la contienda de dos realidades, una supuesta y otra cotidiana, si no es una única realidad vista de dos maneras o quimerizada y resuelta para que se encienda más de su propio sentido” (Ivi, 461).

Anche l’ironia differisce radicalmente dall’umorismo: se la prima infatti, sostiene Ramón, è un paradosso artificiale basato soltanto sulle parole e implica la presenza di un’altra persona cui è diretto il fondo maligno e meschino di questo artificio retorico, l’umorismo, al

contrario, “paradoja vital y solemne” (Ivi, 462), implica la solitudine creatrice dell’artista e, privo di un obiettivo preciso, si rivolge al mondo intero, coinvolgendo lo stesso artista che ne fa uso; inoltre, “la nota grave y profunda” (Ibidem) che lo contraddistingue, assolutamente assente nell’ironia, mitiga la derisione iniziale.

Neppure il ridicolo e il comico si trovano alla base dell’umorismo; quest’ultimo, in particolare, tende ad approfittare del fatto che l’obiettivo verso cui si volge sia del tutto indifeso; il riso che ne consegue è, infatti, bergsonianamente, caratterizzato dall’assenza di emozione ed empatia e può implicare una reazione vendicativa da parte di chi ne è vittima. Tutto questo non accade nell’umorismo: obiettivi dell’umorista non sono né la derisione, né lo scherno; l’umorismo, al contrario, “se abre como una sombra última sobre las cosas” (Ivi, 463) e, lungi dall’essere un comico, l’umorista è un “ser enlutado por dentro” (Ibidem) che, seguendo le orme di Seneca, ride in maniera composta, senza alcuna malizia; ecco perché, afferma Ramón, il motto dell’umorista potrebbe essere “Ríete, pero sin sonreír siquiera” (Ivi, 464). La risata umoristica, dunque, è immediatamente corretta e smorzata da uno sguardo più profondo e consapevole del destino che accomuna tutti gli esseri umani.

Nel terzo paragrafo, Gómez de la Serna passa in rassegna numerose definizioni di umorismo, cercando di coglierne ulteriori aspetti e sfumature e dimostrando di essere a conoscenza – anche se, talvolta, solo superficialmente – di buona parte della letteratura del tempo sull’argomento. Numerosissime sono infatti le citazioni – rigorosamente prive di riferimenti bibliografici – di scrittori, critici e filosofi che si sono misurati con questo tema; Ramón lascia così la parola ad altri studiosi per offrire un’ampia panoramica di come, dall’Ottocento in avanti, siano stati trattati l’umorismo, la comicità e il riso. Per quanto riguarda l’umorismo, tra i commenti e le citazioni di Lipps, Richter, Revilla e Pirandello, spiccano in particolare due lunghe citazioni tratte da Taine e Pawlowski, nelle cui parole Gómez de la Serna trova un valido supporto in grado di corroborare le proprie tesi. Per il filosofo e storico naturalista francese, infatti, l’umorismo confonde gli stili e mescola ogni forma, lasciando che la libertà soggettiva possa trasformarsi in un’assoluta arbitrarietà in grado di variare di continuo la prospettiva sulla realtà, trasformando il piccolo in grande, il sublime in ridicolo e viceversa. Da questo peculiare punto di vista, tutto è instabile, in equilibrio precario; è il regno del contrasto, del paradossale, dell’inversione: la serietà è contaminata dalla burla, mentre la burla si fa seria all’improvviso, in una danza continua diretta dal genio frammentario e solitario dell’umorista (Ivi, 464-465). Per Pawlowski, in continuità con quanto affermato da Taine, l’umorismo determina la sostanziale relatività di ogni cosa, manifestandosi come critica costante verso ciò che si presenta come definitivo e

concluso, lasciando aperta la possibilità all'evoluzione dello spirito, sempre ansioso di acquisire nuove forme. Questa *pars destruens* dell'umorismo rivela il limite delle certezze umane, mostrando come il mondo debba essere sempre considerato non come qualcosa di già-dato una volta per tutte, ma come una creazione in perenne mutamento ed evoluzione. Ogni grande creazione, ogni sforzo umano, per duro e faticoso che sia, di fronte all'infinito non sembrerà altro che una misera realtà; tra grande e piccolo, allora, non vi è alcuna differenza: l'infinito e l'eterno livellano ogni cosa, rivelandone l'intrinseca vanità (Ivi, 467-469).

Gómez de la Serna prosegue il suo saggio riconoscendo l'umorismo come unico vero antidoto alla guerra: in seguito all'esperienza della Grande Guerra, solo attraverso una propaganda umoristica sarà possibile evitare lo scoppio di una nuova contesa. Per questo, continua lo scrittore spagnolo, contro le idee serie e incrollabili che hanno portato l'Europa alla più aspra delle lotte, sarà necessario diffondere tra le masse l'umorismo, esaltandone quello che, in fondo, è il suo fine ultimo: la più profonda e sincera comprensione dell'altro; l'umorismo, infatti, svela l'importanza della sua missione soprattutto nei momenti di grande crisi dell'umanità.

Tuttavia, sottolinea Ramón, risulta sempre molto difficile definire l'umorismo, “que tiene tan difícil definición como el romanticismo” (Ivi, 472); proprio per questo, può essere identificato con l'inconcepibile, o con “el osado deseo de concebir lo que de algún modo queda esbozado” (Ibidem).

Massima espressione poetica dello stupore di fronte al mondo – espressione della meraviglia da cui prende le mosse la filosofia, insomma –, l'umorismo permette, almeno per un momento e sovvertendo la logica con cui si è soliti guardare alla realtà, di scorgere l'immensità nascosta dietro all'abitudine e alla quotidianità, trascendendo, anche se solo per un attimo, i limiti della vita e della morte. Guidato dal caso e dall'assoluta arbitrarietà, l'umorista oscilla tra tristezza e allegria, tra commedia e tragedia, ma sempre “considera de cierto modo que todo es milagro en la vida y que todo podría suceder de otro modo al que ha sucedido, sorprendiéndonos y maravillándonos” (Ivi, 477).

Nonostante Ramón cerchi di offrire numerose definizioni – o, forse, proprio a causa del gran numero di esse – per non lasciare dubbi su che cosa sia dal suo punto di vista l'umorismo, talvolta sembra incappare in alcune contraddizioni. Infatti, se l'esempio tratto dall'*Hamlet* di Shakespeare – citato come uno dei grandi maestri dello humor – pare un esempio di comicità grottesca<sup>100</sup>, la definizione secondo la quale “el humorismo no es

---

<sup>100</sup> Ramón cita un celebre dialogo tra Amleto e il re Claudio, in seguito alla morte di Polonio:

estrépito, chiste, francachela, sino lo profundo dado con sorna, más asimilable gracias a la concomitancia con la burla” (Ivi, 471) contraddice sia un’affermazione immediatamente precedente – “La humorística verdadera no es burla sino comprensión” (Ibidem) –, sia quanto sostenuto nel secondo capitolo a proposito della *burla*, ossia che quest’ultima, come si è visto in precedenza, non sia un ingrediente dell’umorismo, ma che, al contrario, si tratti di qualcosa di antitetico a esso, in quanto “no cree en lo que dice y [...] cuenta con lo ridículo, impiedad de que carece el humorismo” (Ivi, 461).

Il quarto paragrafo si focalizza in particolar modo sulla Spagna, dove, scrive Ramón, tutto sembra ormai essere pervaso dall’umorismo: “Lo que se apoya en el aire claro de España es lo humorista; lo que responde al ambiente es lo humorista” (Ivi, 479). Persino la letteratura, nonostante possa trovarsi frequentemente in contrasto con il clima generale, essendo una caratteristica della Spagna quella di essere spesso e volentieri in contraddizione con se stessa, sembra essere pervasa dall’umorismo. Non solo; è proprio l’umorismo a rendere barocca ogni espressione letteraria spagnola, che, altrimenti, priva di esso, risulterebbe soltanto un semplice orpello, un adorno innecessario, privo di valore autentico. Addirittura, continua l’autore, sembra che una cosa possa essere considerata reale solo se corretta o accompagnata da una nota umoristica.

L’umorismo sembra allora essere così importante nella terra di Cervantes per una ragione in particolare: in un Paese in cui “todo el mundo vive [...] como en un estado preagónico exquisito” (Ibidem), l’umorismo si rivela un appiglio indispensabile per riuscire ad affrontare e ad accettare la morte. Ecco perché, dunque, non vi è allegria macchiata da un velo di tristezza, o almeno da una piccola smorfia: gli spagnoli vivono nel contrasto, “el español siempre está haciendo contraproposiciones, y es maestro en el *morir habemus*; [...] El humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte [...] es para transitar entre el hambre y la desgracia [...] es este contraste entre la risa y el llanto, entre la vida y la muerte” (Ivi, 480). L’umorismo, allora, non è altro che l’ultimo e definitivo commento alla vita, che prepara ognuno “para bien morir” (Ivi, 481); non a caso, scrive Ramón, come testimoniano le esemplarità di Socrate, di Rabelais, di Molière, di Walter Raleigh, di La Fontaine, di Stevenson e degli spagnoli Quevedo, Taboada e Larra, “los momentos de supremo humorismo han sido al borde de la tumba. No hay nada que los supere” (Ibidem). In Spagna, tutto ciò che è solenne viene corretto con un tocco umoristico e persino i vagabondi e i

---

“REY. ¿Dónde está Polonio?

HAMLET. De comida.

REY. ¿De comida? ¿Dónde?

HAMLET. De un banquete muy particular en que en vez de comer, es comido” (477).

miserabili si consolano del proprio stato di indigenza raccontando con vena umoristica le proprie disgrazie.

Rispetto all'umorismo di altri Paesi europei, quello spagnolo è in assoluto il più autentico, in quanto è il solo a essere caratterizzato da “un sentido entrañable y es como la pesadilla de las entrañas retorcidas” (Ivi, 485); solo in Spagna l'umorismo è trattato come l'unica autentica consolazione e soluzione alla più profonda delle angosce e al problema ultimo che affligge l'uomo: “el humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final” (Ivi, 494).

In letteratura, l'umorismo può funzionare solo se non è utilizzato come contraltare della comicità o dell'angoscia; il movimento umoristico è infatti un continuo viavai tra l'una e l'altra, “en ese trozo de calle que va del teatro a la funeraria” (Ivi, 481). Non stupisce, allora, che l'umorismo offra le proprie migliori manifestazioni quando la morte è più vicina: d'altronde, afferma l'autore, “la broma más grande es el morir” (Ivi, 483). Non a caso, l'umorista per eccellenza è indicato da Ramón in Francisco de Quevedo, il primo scrittore – sulle orme di Hurtado de Mendoza e di Cervantes – a proporre un umorismo profondo e moderno; tra i poeti barocchi e culterani, Gómez de la Serna sembra voler salvare solo Góngora, l'unico a interporre alla solennità dei suoi versi alcune sfumature ironiche e burlesche, “y retuerce el cuello del cisne poético en un último garabato que es esencialmente humorístico” (Ivi, 487). Anche le migliori pagine dei grandi autori del '98 sono quelle in cui si affacciano elementi umoristici, come l'*esperpento* di Valle-Inclán o la *nivola* unamuniana; tuttavia, è il dimenticato Silverio Lanza a essere considerato dall'autore il vero padre dell'umorismo novecentesco, il primo a sorridere alla vita “después de un cuarto de siglo retórico” (Ivi, 488).

Nel quinto paragrafo, Gómez de la Serna prende in esame, sebbene in maniera confusa e superficiale, le varie forme di umorismo presenti in diverse nazioni e letterature.

Se l'umorismo italiano è identificato dall'autore con la Commedia dell'arte, quello nordamericano, a eccezione di Poe, viene definito dallo scrittore madrilenno come “sano y cívico” (Ivi, 489), come dimostrano Thackeray e Twain quando scrivono che l'umorismo suscita innanzitutto amore e compassione, ripari sicuri dalla collera e dal rancore.

L'umorismo francese, salvo rarissime eccezioni, è invece quasi inesistente, in quanto l'umorista deve lottare contro un ambiente fortemente antiumoristico; la sua è considerata una semplice posa passeggera ed estemporanea: “el humorista francés se recobra luego de ser humorista y se convierte en un probo señor que cree en todas las categorías” (Ibidem).

L'umorismo inglese affronta con estrema calma i grandi problemi della vita e mescola di continuo verità e menzogna; si tratta di un umorismo quasi perfetto, sebbene sia dotato di un'aura autoritaria e sia spesso intento a cercare di salvare la società. A giudizio di Ramón, uno dei più grandi autori di tutti i tempi è stato Oscar Wilde, il cui umorismo è riuscito a svelare e a superare l'agonia dell'esistenza e a opporre alle verità più salde verità supposte, confondendo il mondo e la realtà stessa.

Se l'umorismo tedesco oscilla tra la melodia sentimentale di Heine e un aspetto più pungente, espressionista e caricaturale, Gómez de la Serna ritiene, inoltre, che l'umorismo sia l'ingrediente migliore della letteratura russa, in grado di salvarla da un'eccessiva monotonia. Dostoevskij, in quasi tutte le sue opere, colloca a fianco di personaggi e situazioni tragiche figure umoristiche dal comportamento insolito, tragici buffoni che si muovono sullo sfondo oscuro di tutti i suoi scritti.

L'autore conclude il paragrafo evidenziando come gli scrittori contemporanei possano salvare le proprie opere grazie all'umorismo, e sottolinea come non sia più possibile affrontare un qualsiasi tema con eccessiva solennità e serietà, lasciando da parte un elemento ormai tanto indispensabile.

Nel sesto e ultimo paragrafo, Ramón rimarca come anche la *poesía nueva* spagnola<sup>101</sup> sia ricca di umorismo, di un peculiarissimo e squisitamente iberico “superumorismo”, derivante dall'incontro della tradizione spagnola con gli insegnamenti e lo sperimentalismo delle avanguardie europee, su tutte, quella francese. Nell'arte e nella letteratura d'avanguardia, dal cubismo al dadaismo fino al surrealismo, vi è una forte carica umoristica che, pura ispirazione poetica, conduce la contemplazione estetica verso mondi altri, verso prospettive inedite e divergenti. Non si tratta né di semplice burla, né di inganno o di malizia; è un “espantoso humorismo” che si manifesta come “franca poesía, franca imposición, franco resultado” (Ivi, 492): è la pura poesia che nasce da un profondo sentimento di empatia e commozione nei confronti della realtà da cui si è circondati, “la poesía que se levanta sobre lo cotidiano” (Ivi, 493). Si tratta di un umorismo immanente all'opera stessa, che non può essere svelato e che, con l'aiuto del paradosso, si ribella contro qualsiasi tentativo di imbrigliare l'arte in classificazioni rigide e in forme fisse e prestabilite, con la consapevolezza, tuttavia, che “el humorismo de hoy será la seriedad de mañana, pues la vida se venga de lo disolvente casándole con la nueva burguesía; pero, al final, la nueva enciclopedia será el último diccionario del humor” (Ivi, 494-495).

---

<sup>101</sup> Il riferimento è, ovviamente, alla generazione del '27 e alla breve parentesi dell'*Ultraísmo*.

### 2.1.3 Wenceslao Fernández Flórez, *El humor en la literatura española (Discurso leído ante la Real Academia Española)*, 1945

Un altro importante scritto sull'umorismo è il discorso d'ingresso alla Real Academia Española tenuto dallo scrittore Wenceslao Fernández Flórez il 14 maggio 1945, discorso che l'accademico aveva già preparato nel 1936, ma che solo le fiamme del caminetto avevano potuto accogliere, a causa dello scoppio della Guerra Civile e del conseguente timore dell'autore nei confronti di eventuali ripercussioni che il contenuto del testo avrebbe potuto far scaturire<sup>102</sup>.

Una prima caratteristica dell'umorismo che l'autore mette in luce è la straordinaria eterogeneità e ricchezza, un aspetto derivante anche dai molteplici studi che Fernández Flórez ha consultato sull'argomento: “Y bien necesito yo, en efecto, mirar dentro de mí mismo para ver qué cosa es esa del humor, cuando de fuera me vienen tantas estimaciones diferentes, tantas apreciaciones encontradas y la impresión de tantos sentimientos despertados por él, que van desde el agrado hasta la misma cólera” (1945, 9). In base ai numerosi studi consultati, l'accademico afferma che vi siano due principali correnti di pensiero: una che guarda all'umorismo con disprezzo, un'altra che lo considera con irritazione (Ivi, 9). Per spiegare questa distinzione, Fernández Flórez ricorre a una suggestiva metafora: chi si avvicina all'umorismo, considerato quest'ultimo nella sua accezione più ampia e volgare, lo fa come se si trovasse in prossimità di una casa fatta di caramelle e abitata da un orco. Gli spiriti più ingenui e infantili si concentreranno esclusivamente sulla dolcezza delle pareti, senza preoccuparsi di chi viva effettivamente nella casa; gli spiriti più seri, al contrario, noteranno solo l'orco, trascurando di conseguenza le pareti. Sono appunto due, e opposte, le reazioni di chi si imbatte nell'umorismo: c'è chi lo considera come qualcosa di semplice, superficiale e intrascendente, “con lo cual el escritor se encuentra súbitamente anegado en futilidad y tan descontento de su insignificancia como si se dedicase a tallar huesos de aceituna” (Ivi, 9), e chi, invece, ritiene che certi argomenti vadano affrontati solo in modo serio. Per tutto questo genere di pubblico, afferma l'autore, l'umorismo è essenzialmente un qualcosa di assolutamente eterogeneo, le cui frontiere sono elastiche e permeabili; umorismo è, allora, qualsiasi espressione che muova al riso, “los chistes, el sarcasmo, las payasadas, la ironía, un libro de Quevedo y una ‘salida’ de cualquier excéntrico del circo” (Ivi, 9-10). L'umorismo risulta difficilmente identificabile e comprensibile anche per due altre ragioni: le

---

<sup>102</sup> Non si tratta del medesimo testo, anzi; Fernández Flórez ammette di essersi distaccato molto da quella prima stesura, eccessivamente carica di citazioni erudite: “Y al cavilar sobre la ruina de mis apuntaciones descubrí que el destino no había hecho sino despojarme de un traje que no era mío” (Ivi, 8).

definizioni astratte con cui solitamente lo si spiega e, soprattutto, il fatto che la Spagna non sia un Paese proclive all'umorismo, trattandosi di “un fenómeno que no está en su esencia, que no puede intuir por serle extraño” (Ivi, 10).

Partendo dall'esperienza personale di scrittore, Fernández Flórez cerca innanzitutto di contrastare l'idea che l'umorismo sia un fenomeno che voglia esclusivamente muovere al riso, sottolineando come i suoi romanzi – tra cui *Las siete columnas*, *El secreto de Barba-Azul* o *El Malvado Carabela* – siano stati concepiti con un fine primariamente sociale, ovvero quello di “combatir ideas que me parecían equivocadas” (Ibidem); l'umorismo, dunque, potrà anche non essere solenne, ma si tratta senza dubbio di qualcosa di serio. Di serio, e di raro, perché ci sono Paesi la cui letteratura non ne presenta traccia alcuna.

Per ovviare a questi problemi, l'autore offre una sua personale definizione: “el humor es, sencillamente, una posición ante la vida” (Ibidem). Una posizione, un'attitudine nei confronti della vita che prende le mosse dalla burla, dalla comicità che un testo – espressione di un certo malcontento da parte dell'autore<sup>103</sup> – può suscitare in chi non si lasci trascinare dalle reazioni più immediate, ovvero dalla collera e dalla tristezza, ma lasci spazio a una riflessione più pacata e serena, in grado di cogliere la grazia che ogni testo porta con sé. E se le sfumature della *burla* sono molteplici, dal sarcasmo all'ironia, l'umorismo ne rappresenta la manifestazione più pacata e soave: “Siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo, no es humor” (Ivi, 15). Rivelando un fondo forse inaspettatamente serio, l'umorismo deforma la vita, mostrando i punti deboli delle più solenni e rigide attitudini, insegna a guardare oltre la superficie e la vuota apparenza delle cose; ma, in questa propensione al disvelamento delle illusioni che si celano alle fondamenta del reale, non ricade mai nell'eccesso e nella critica spietata; al contrario, “pone siempre un velo ante su dolor. Miréis sus ojos, y están húmedos, pero mientras, sonrien sus labios” (Ibidem). Trattandosi anche della manifestazione più complessa della comicità, sorge solo in personalità e in letterature sufficientemente mature; l'umorismo sboccia con il passare del tempo, con la crescita dell'esperienza.

Se non tutti i Paesi e non tutte le letterature hanno prodotto scrittori umoristi, la razza celtica<sup>104</sup> è per l'autore quella che, da questo punto di vista, si è rivelata più florida, come

---

<sup>103</sup> Per Fernández Flórez, infatti, “los hombres que utilizan su imaginación en crear la fábula de un poema o de una novela son, antes que nada, descontentos.” (Ivi, 11).

<sup>104</sup> L'autore sostiene che la propensione o l'avversione di certe razze e popoli nei confronti dell'umorismo sia qualcosa di naturale, così come per tanti altri aspetti dell'esistenza. L'impiego del termine “razza”, ovviamente, essendo oggi ritenuto scientificamente scorretto – come è stato dimostrato in particolare dalla moderna antropologia –, non si deve a chi scrive.

testimoniano scrittori quali Swift, Chesterton, Bernard Shaw e Oscar Wilde. La letteratura spagnola, al contrario, non ha mai trattato l'umorismo come una componente fondamentale della sua essenza; anzi, essenzialmente tragico e votato alle emozioni più estreme, “el carácter castellano no admite esa blandura que hay siempre en el humor”, cosicché

es lo cierto que en nuestra literatura el humor no ha hecho escuela ni presenta algo más que manifestaciones discontinuas, esporádicas y escasísimas. No hay un panorama de literatura humorística por el que discurrir. [...] No sentimos el humor, y hasta debemos decir sinceramente que nos molesta, que nos inquieta, que tememos, sólo con verlo pasar a nuestro lado, que manche o disminuya nuestra propia seriedad, de la que estamos enamorados y que ponemos gran celo en vigilar porque nos parece que perder algo de ella es como perder algo de nuestro honor. (Ivi, 18)

Per questo, quando la comicità si manifesta nella letteratura spagnola, lo fa sempre attraverso la satira e l'ironia, attraverso toni pungenti e sferzanti; non c'è posto, dunque, per la grazia e la tenerezza, come testimonia, in particolare, la letteratura picaresca, nelle cui pagine si ride, senza pietà alcuna, tanto dei vizi quanto delle disgrazie. Allo stesso modo, anche il riso che suscita la prosa di Francisco de Quevedo “muerde, acosa, despedaza, desatrailla jaurías de sarcasmos contra los vicios y las flaquezas humanas” (Ivi, 20), senza mai commuoversi di fronte a niente e a nessuno.

Come aveva già sottolineato Miguel de Unamuno e come si evince da quanto appena affermato, per Fernández Flórez ciò che caratterizza la letteratura spagnola non è dunque l'umorismo, quanto il “malhumorismo”<sup>105</sup> (Ivi, 20), da cui deriverebbe anche l'indifferenza della critica verso una modalità espressiva che non le appartiene e verso la quale nutre una certa diffidenza, eludendola e degradandola a semplice critica negativa.

Colpisce, allora, accogliendo queste premesse, che proprio in Spagna abbia visto la luce l'opera umoristica più importante della storia della letteratura, il *Don Quijote*, un libro in cui “jamás el humor fué elevado a semejante altura, ni abarcó tantas y tan trascendentales cuestiones, ni, tampoco, sacudió con tan prolongada risa el pecho de los humanos” (Ivi, 21). La terra incapace di accettare e comprendere l'umorismo, dunque, avrebbe dato vita al più alto esempio di tale manifestazione, una vera e propria eccezione non solo per quanto riguarda la stessa opera di Cervantes, ma nell'intero panorama letterario spagnolo. Così, il *Quijote* si caratterizza proprio per quella pietà di fondo rigettata dalla narrativa picaresca: ridendo del suo protagonista, infatti, si impara a soffrire con lui, e a ogni sconfitta “sentimos la melancolía

---

<sup>105</sup> Il riferimento è a M. de Unamuno, “Malhumorismo”, in *Soliloquios y conversaciones* (1910), in *Obras completas*, vol. III, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1968, pp. 418-423.

de su fracaso total. Riéndonos de él hemos aprendido a amarle y a comprender que, a la vez, nos reíamos también de nosotros. [...] Y esto es así porque su creador supo envolverlo en la ternura” (Ivi, 22).

Lungi dall’essere un’espressione letteraria moderna, l’umorismo, scrive Fernández Flórez, è già riscontrabile nella retorica rinascimentale, come attesta il libro di Pedro Sáinz Rodríguez *Historia de la crítica literaria*, opera attraverso cui lo scrittore trova alcune importanti conferme per quanto riguarda la propria teoria sull’umorismo. Già in epoca rinascimentale, infatti, l’umorismo si manifestava come un concetto complesso ed eterogeneo, spesso confuso con la satira e la comicità; mutuato dalla terminologia medica, in letteratura ha finito con il rappresentare l’espressione di una personale visione delle cose, di una *Weltanschauung* (Ivi, 24).

Tale visione delle cose, tale *Weltanschauung*, si rivela in ultima istanza l’unica possibilità per far sì che la profonda tenerezza umoristica possa opporsi alle contese più aspre e alle guerre più atroci<sup>106</sup>:

algo que representa siglos y siglos de experiencia, de sufrimiento y de depuración de los espíritus; que por todo eso es el humorismo patrimonio de razas viejas y de literaturas muy cocidas al fuego lento de la Historia, cuando los hombres han llegado ya a descubrir que el contradictor en cuyo pecho se clava una bala, resucita, pero si se atina a clavarle una certera burla, no se levanta más. (Ivi, 28)

#### 2.1.4 Antonio Botín Polanco, *Manifiesto del humorismo*, 1951

Il *Manifiesto del humorismo* di Antonio Botín Polanco è stato pubblicato nel 1951 dalla casa editrice della “Revista de Occidente” del maestro Ortega y Gasset. Proprio a partire dalle riflessioni orteghiane, in particolare da quelle presenti nel fondamentale saggio *La rebelión de las masas* del 1931, muove infatti l’autore di *Logaritmo*, tanto che il *Manifiesto* sembra scritto esplicitamente nel segno di Ortega. Al di là di questo primo ed evidente debito, un altro autore sembra celarsi dietro le pagine del testo di Polanco: si tratta dell’umorista per eccellenza, Ramón Gómez de la Serna. Polanco non poteva di certo ignorare la pubblicazione, nel 1930, del già citato saggio *Gravedad e importancia del humorismo*, forse uno degli studi che maggiormente abbiano influenzato la ricezione e lo sviluppo del concetto di *humorismo* nella Spagna pre-repubblicana. Inoltre, fatto che conferma il ruolo decisivo dell’autore della

---

<sup>106</sup> Il riferimento è, ovviamente, alla Guerra Civile spagnola, conclusasi solo sei anni prima che Fernández Flórez pronunciasse questo discorso.

*greguería* nell'opera di Polanco, il saggio è dedicato proprio a RAMÓN Gómez de la Serna – scritto con il nome in lettere maiuscole, come era solito firmarsi lo stesso Ramón –, “máxima voz española en el gran humorismo contemporáneo”; un manifesto, dunque, nel segno di Ortega e di Ramón.

Nonostante il titolo del testo in questione possa far pensare al lettore di trovarsi al cospetto di un saggio che affronti espressamente il tema dell'umorismo, Polanco offre solo un'idea molto generale di che cosa sia l'umorismo; infatti, non solo non vi si trova nessuna definizione rigorosa, ma, fin dalle prime battute, è evidente come il tema centrale dell'opera sia eminentemente politico e sociale, un'aspra critica e un monito severo nei confronti del suo tempo e della sua decadenza politica e spirituale.

Il punto di partenza della riflessione è, appunto, squisitamente ed esplicitamente orteghiano: il secolo XX è infatti definito da Polanco una “época anónima” (1951, 3), in cui la singolarità e l'unicità dell'individuo sono strette e affogate nelle maglie soffocanti della “massa”, di questo nuovo e dirompente soggetto sociale e politico che sembra avere ormai preso il sopravvento nella società spagnola ed europea. Apertamente critico, fin dalle prime pagine, verso il socialismo e il potere indiscriminato concesso alle masse, il *Manifiesto* sottolinea proprio la perdita della soggettività all'interno di una società sempre più massificata e mediocre in cui “el hombre se pierde en la muchedumbre” (Ivi, 4). Così, se la storia di ogni società, a partire da Salomone e Platone, è sempre stata contrassegnata dalla lotta tra una élite di *listos* e una maggioranza di *tontos*, è proprio il secolo XX a far sì che questa lotta sia giunta al parossismo, lasciando, tuttavia, che siano i “tonti” a farla da padroni. L’“Uomo-massa” – la citazione del concetto orteghiano è ancora una volta lampante – è dunque il vero attore protagonista della scena attuale, a detrimento delle élite intellettuali, ormai spodestate dall'onda anomala e anonima della massificazione – si legga: mediocrizzazione – della cultura. Ma chi sono allora i nuovi “tontos”, chi è l'Uomo-massa, questo autentico padrone del suo tempo? Ancora una volta, ovviamente, la risposta si trova nelle brillanti e profetiche – nonché attualissime – pagine della *Rebelión de las masas*. Seguendo le riflessioni di Ortega, infatti, Polanco sottolinea come la stupidità, la *tontería*, sia l'elemento immanente e fondante della natura umana; per giungere alla sapienza sarà allora necessario, in primo luogo, riconoscere la stupidità che contraddistingue ogni uomo, accettarla e farla propria per poi vigilarla criticamente e lottare contro di essa. L'uomo nasce tonto e stupido, insomma; ma può diventare saggio solo quando, e se, acquisisce piena consapevolezza della propria stupidità originaria. Da questa presa di coscienza, nascono l'intelligenza e la storia dell'uomo: “La certidumbre de su radical tontería es el imperativo categórico de la humana inteligencia”

(Ivi, 11); tuttavia, la battaglia tra il tonto e il saggio che ogni uomo combatte dentro di sé non è mai qualcosa di definitivo o di dato una volta per tutte: è una lotta fluida e interminabile, forse infinita, un faccia a faccia continuo con il tonto presente all'interno di ciascuno. Se, allora, il saggio è colui che, resosi conto della propria originaria stupidità, decide di combatterla e affrontarla a viso aperto giorno per giorno, il tonto – ossia il contemporaneo Uomo-massa – è colui che non dubita neanche lontanamente della propria stupidità, ma che, al contrario, si reputa fatto e finito così com'è, senza mai mettere in discussione le proprie certezze e convinzioni. Il saggio, dunque, *ex-iste*, esce da sé per farsi altro, per guardarsi dall'esterno e per cercare di essere qualcosa di più di ciò che è; il tonto, invece, si chiude in se stesso e si accontenta della propria mediocrità, seppur non ritenendola tale, in quanto inconsapevole della propria natura originaria; “Todos somos tontos”, insomma; e “en saberlo consiste la única manera de dejar de serlo” (Ivi, 29). Se, da un lato, questa concezione elitaria del sapere non sancisce differenze di classe, in quanto ogni uomo in qualsiasi ambito dell'esperienza e dell'esistenza può, in potenza, aspirare a divenire saggio, d'altra parte, Polanco sottolinea come i saperi conquistati con fatica e impegno non debbano essere condivisi o consegnati a chi non sia stato in grado di accedervi: consegnare alle masse tali verità, infatti, significherebbe “sporcarle”, privarle del loro aspetto più complesso e profondo; si cadrebbe, invero, nel rischio della semplificazione e di un utilizzo meramente pratico e utilitaristico del sapere, privo di quell'interrogazione problematica permanente che lo rende effettivamente tale<sup>107</sup>.

Così, se i “listos” devono sempre guardarsi dai “tontos” che li circondano, non devono tuttavia dimenticare il tonto che portano dentro, pena la ricaduta in quello stato di stupidità originario dal quale sono ormai convinti di essersi definitivamente allontanati. La fede cieca nella scienza e la parossistica specializzazione di un sapere ridotto sempre più a compartimenti stagni sono le due principali cause che portano il “sapiente” a chiudersi in se stesso e a guardare il mondo dall'alto della sua supposta superiorità. Convinto di sapere tutto del suo ambito, lo specialista è sicuro di non avere ormai più nulla da imparare, di poter governare ogni altro spazio del sapere umano. In questo modo, si assiste dunque alla nascita di un altro genere di stupidità, in fondo identica a quella del tonto inconsapevole: quella dello specialista che si è dimenticato delle proprie origini.

In quella che Polanco definisce l'era della “Rebelión de los tontos”, questi ultimi trovano terreno fertile in una società che, grazie ai mezzi di comunicazione di massa, offre

---

<sup>107</sup> Questo concetto è evidentemente legato al problema del “senso” così come lo aveva teorizzato Edmund Husserl nel primo capitolo della *Krisis*, concetto che Ortega aveva ben chiaro al momento della stesura della *Rebelión*, in particolare nel capitolo intitolato “La barbarie del especialismo”.

loro un modo semplice, rapido e non problematico di accesso al sapere e al suo lato più banale e facilmente spendibile. Il tonto, oggi, è in grado di accedere a un numero di informazioni molto più ampio rispetto al passato, perdendo tuttavia il senso e il fine di questa continua accumulazione di sapere. Ormai convinto che lo sforzo dell'intelligenza sia già stato compiuto una volta per tutte, considera la cultura solo un mezzo per trarre benefici e ottenere immediati vantaggi; e, più cose sa, più sapere accumula, più tende a chiudersi in se stesso. Lo specialista, dal canto suo, dirige i suoi attacchi verso questi "tonti esterni", tralasciando la lotta intima con il tonto che porta dentro e riducendo così la realtà attuale non più a una battaglia dell'intelligenza contro la stupidità, ma a una lotta tra tonti, a una lotta della stupidità con se stessa. A prevalere sono allora gli "hombres eficaces" (Ivi, 28), uomini in grado di produrre e consumare un sapere pratico tangibilmente utile e immediatamente spendibile.

Che ne è allora dell'umorismo, in questa società *de los tontos*? Nella realtà attuale, afferma Botín Polanco, tutto è umorismo e tutti siamo umoristi; parodiando una celebre affermazione di Spengler, l'autore del *Manifiesto* afferma infatti che "todos somos humoristas, sepámoslo o no, querámoslo o no; aun la oposición al humorismo es humorista" (Ivi, 5). L'umorismo, per Polanco, non è altro che la burla e lo scherno che pervadono la vita attuale, "el denominador común de la vida de nuestro tiempo, algo así como el eco o la proyección en la vida actual de la eterna tontería" (Ivi, 29-30).

Questo sostanziale elemento ridicolo e burlesco che contraddistingue i due principali protagonisti della vita attuale, i due tonti – l'Uomo-massa e lo specialista –, può essere compreso o ignorato, generando così due classi di umoristi: quella di chi prende sul serio – comprendendola o meno non importa – quanto di burla sia presente nella vita, e quella di chi tende a burlarsi della burla stessa. I primi risultano essere umoristi inconsapevoli, rendendosi ridicoli nel loro tentativo di opporre l'assoluta serietà alla burla umoristica; i secondi – la minor parte – sono umoristi consapevoli, quelli autentici. Tuttavia, afferma Polanco, ciò che rende profondamente umoristico il mondo attuale è la convinzione che il denaro sia l'unico valore autentico e reale ancora in vita, l'unico valore che sia riuscito davvero a colmare la grande crisi europea di inizio Novecento. E, in un mondo in cui "todo se está convirtiendo en dinero" (Ivi, 41), non stupisce che tutto ciò che non possa essere trasformato in denaro o valuta sia destinato a sparire, umorismo compreso. Anzi, l'umorismo si è ormai trasformato in una forma di ricatto, in una cinica e irriverente risata nei confronti di tutti gli aspetti della realtà, sia dei più profondi e autentici, sia di quelli propriamente più triviali e già di per sé burleschi. Tutto è messo, dunque, sullo stesso piano e "svalutato" dalla risata umoristica, che avvolge qualsiasi cosa che non abbia a che fare con un concetto materialistico e utilitaristico

del sapere. Tuttavia, avverte Polanco, esiste un altro genere di risata, più profonda e complessa della semplice comicità così come era stata teorizzata da Bergson, “otra risa más tenue, más sutil, más exquisita: una risa que tenga emoción y conciencia de sí misma, que es lo propio de la filosofía” (Ivi, 53). Si tratta di una risata filosofica, dunque, una risata propriamente umoristica che riesce a contaminare la serietà con la burla e viceversa, senza ricadere nella superficialità della risata cinica e distaccata e sufficiente a se stessa, tipica della mediocrità dell’Uomo-massa. L’autentico umorista, rifuggendo la superficialità più spendibile e a portata di mano, è colui che predilige le acque profonde, “donde se adquiere conciencia de la risa y de la seriedad profundas que el vivir encierra”<sup>108</sup> (Ivi, 54). Così, ecco sorgere l’autenticità e la complessità di una risata filosofica in cui il riso si completa con il suo opposto, con uno sguardo rivolto alla profonda tragedia che contraddistingue ogni vita umana<sup>109</sup>. Paradigmi di questo umorismo filosofico sono due personaggi di finzione, separati da trecento anni, ma accomunati dalla medesima attitudine nei confronti della vita: Don Chisciotte e Charlot<sup>110</sup>. Se l’eroe cervantino, infatti, celebrando il trionfo dell’illusione sulla realtà, aveva ribaltato il paradigma che caratterizzava i libri di cavalleria, mostrando quanto di eroico vi fosse negli aspetti più ridicoli ed esasperati delle imprese di quei cavalieri, al punto da divenire un “traspíes entre la burla y la emoción, entre la risa y el llanto, en que consiste esencialmente el humorismo” (Ivi, 62), Charlot, miserabile vagabondo carico di illusioni, non è altro che un moderno Don Chisciotte, sconfitto a sua volta dalla distanza che intercorre tra i mezzi materiali di cui dispone e i propri sogni. Nel riso di entrambi, infatti, “están insertas y mezcladas la burla y la emoción, toda la gloria y toda la miseria del destino del hombre, el gran equívoco, el fuerte patetismo de su vida” (Ivi, 59).

Tuttavia, personaggi come Charlot e Don Chisciotte sembrano oggi non trovare posto in una realtà che ha relegato a una posizione del tutto marginale il dramma del conflitto intimo con se stessi; il soggetto, mero consumatore dei prodotti offerti e imposti dai mezzi di comunicazione, si ritrova così del tutto annullato all’interno della massa anonima di cui è inesorabilmente parte. Incapace di guardarsi dentro e di compiere la propria lotta per l’innalzamento di sé verso la sapienza, rinuncia dunque al proprio compito – al proprio

---

<sup>108</sup> Per Polanco, era stato ancora una volta Ortega ad aprire il cammino, quando, nel saggio di critica letteraria *Ideas sobre la novela* (1925), aveva definito il romanzo una sintesi di tragedia e commedia. Da parte sua, anche Platone, nel *Convivio*, aveva denunciato il “ricatto” di una risata non consapevole di se stessa e priva di emozione.

<sup>109</sup> Questa idea di un umorismo interpretato *sub specie mortis* è, quasi senza ombra di dubbio, di derivazione ramoniana.

<sup>110</sup> Due personaggi, ancora una volta, fortemente “ramoniani”; non a caso, Gómez de la Serna ha dedicato al personaggio di Chaplin un saggio intitolato “Charlotismo”, incluso successivamente in *Ismos*; a Cervantes ha dedicato una breve biografia, inclusa nella biografia di Lope de Vega e successivamente nell’edizione “potata” del *Chisciotte* del 1947.

destino, direbbe Ortega –, cercando riparo nella vita collettiva e gregaria. Di fronte a questa misera condizione, non resterebbe che riderne; riderne per cercare di liberarsene e scrollarsi di dosso un'apatia ormai generalizzata. Ma l'umorismo è ormai represso dagli altri "ismi" – socialismo, nazismo, stalinismo – e la sua risata è destinata a rimanere frustrata e soffocata, incistandosi come un tumore nelle pieghe di una società ormai del tutto "huérfana de la risa" (Ivi, 89); una serietà passiva e inerte ne è la più scontata conseguenza, "delirio final de un mundo que se muere de risa" (Ibidem).

Nonostante tutto, afferma Polanco, resta ancora una possibilità: recuperare l'umorismo consapevole più autentico e la forza della sua risata, una risata che non ha nulla a che vedere con la semplice comicità o con la satira, ma che

mezcla a la burla, la ternura; al desdén por la miseria humana, la piedad por quien, habiendo sido capaz de soñarse tan alto, se resigna a caer tan bajo; sirve en una misma frase la risa y el llanto. Es el humorista consciente un paseante solitario de los caminos otoñales de nuestra cultura, en cuyos bordes florecen ya muy pocas rosas, pero en las hojas secas y pisadas sin piedad ni conciencia [...] queda el recuerdo de todas las flores y de todas las cosas, que a la luz suave del Otoño se ven mucho más claras. Con el filo implacable de su razonamiento riguroso y la nostalgia de otras horas, el humorista, con la muerte ya en el alma, obtiene de las hojas secas, que fueron en su día verdes y fragantes, la comprensión, la piedad y la risa, flores postreras y última esencia de las grandes culturas. (Ivi, 90-91)

Tuttavia, le ultime pagine del *Manifiesto* polanchiano non paiono lasciare spazio a questa sorta di "redenzione umoristica": il riso, la comprensione e la pietà sembrano non sortire più il loro effetto rigeneratore in un contesto ormai del tutto degradato dove, a dominare, è la losca e inquietante figura di un uomo – inteso sempre come collettività, come Uomo-massa in senso orteghiano – "serio, impío e incomprensivo" (Ivi, 91); d'altronde, se Don Chisciotte – per l'autore, appunto, "paradigma del humorismo" (Ibidem) – è uscito malconco dallo scontro con un gregge di pecore che credeva un esercito, come potrà cavarsela oggi l'umorista, ora che i greggi – le masse – sono armati come eserciti? Ma, nonostante tutto, c'è ancora una speranza: l'umorismo può rivelarsi l'ultima grande occasione per la civiltà occidentale, l'ultima grande avventura; il lemma dell'umorista sarà, nuovamente, quello del suo progenitore e capostipite, quello del cavaliere errante della Mancha: "Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible" (Ivi, 92). Se non c'è speranza di successo, dunque, la forza d'animo con cui si agisce resta comunque un'ultima ricompensa. Poco ci sarà allora da perdere, perché davvero poco resta,

ormai, a questa ottusa umanità che, in fondo, avrà tutto da guadagnare: “tiene un mundo a ganar, y a recobrar, su alma” (Ibidem).

Così, l’invito finale proposto da Polanco è, ancora una volta, un ultimo e disperato richiamo all’importanza dell’individualità e della riconquista dell’intimità, nonché un’evidente parodia e un’inversione del famoso lemma marxiano e hegeliano con cui si conclude il *Manifesto del partito comunista*: “BORREGOS DE TODOS LOS REBAÑOS, DESUNÍOS!” (Ivi, 92).

### 2.1.5 Evaristo Acevedo, *Teoría e interpretación del humor español* (1966)

Pubblicato nel 1966, *Teoría e interpretación del humor español* dello scrittore e studioso madrileni Evaristo Acevedo – dal 1951 firma delle sezioni “La Cárcel de Papel” e “La Comisaría de Papel” nella prestigiosa rivista umoristica “La Codorniz” – offre un’interessante e ampia disamina in cui sono affrontate e discusse numerose teorie e definizioni relative all’umorismo. Il libro è mosso da un’attitudine critica nei confronti di quello che, per l’autore, come si evince dalla nota preliminare che apre il volume, rappresenta un atto di “pereza mental”, ossia il modo in cui l’umorismo è solito essere definito nella letteratura contemporanea. Fin dall’Ottocento, sottolinea Acevedo, l’umorismo è stato interpretato in modo superficiale e confusionario e, spesso e volentieri, di fronte alla difficoltà di far coincidere teoria e prassi, si è optato per rimarcare l’impossibilità di poterlo definire, relegandolo così a una sorta di “limbo ideológico” (1966, VII) che permette a chicchessia di definirsi umorista. Gli studi dedicati all’umorismo, dunque, si contraddistinguono per l’assoluta assenza di rigore metodologico e per l’approssimazione delle tesi sostenute, la maggior parte delle quali non sembrano tener conto del fatto che “toda teoría debe estar coordinada con la práctica y únicamente confrontando ambas puede arribarse a resultados no reñidos con la sensatez” (Ivi, VIII).

Così, nonostante l’umorismo sia per lo studioso spagnolo un genere letterario sempre più diffuso e importante, “presenta una curiosa característica: el desfase entre la teoría y la práctica” (Ivi, 5). Proprio sulla base di questo sfasamento tra teoria e pratica letteraria prende le mosse lo studio di Acevedo, incentrato dapprima sullo studio dell’“humor puro” e, nella seconda parte, sull’analisi dell’“humor práctico”, dal momento che “entre la teoría – ‘humor puro’ – y la realidad – ‘humor práctico’ – existe un inmenso abismo” (Ibidem). L’altro ostacolo sarà quello di superare una delle maggiori difficoltà che si presentano affrontando

questo tema: i numerosissimi studi a riguardo e, soprattutto, l'ormai ampiamente diffuso pregiudizio sopracitato che vede nell'umorismo una rara entità impossibile da definirsi<sup>111</sup>.

Il primo pregiudizio che Acevedo affronta è quello secondo il quale l'umorismo non solo sarebbe nato in Inghilterra, ma che vedrebbe anche nei letterati inglesi i maggiori esponenti di questo genere. Nei lavori di numerosi e influenti studiosi e critici internazionali, da Dámaso Alonso a Walter Starkie e Bompiani, emerge infatti come il cosiddetto umorismo inglese, da Fielding a Dickens, abbia come progenitore il capolavoro di Miguel de Cervantes *Don Chisciotte della Mancia*, prima vera "pietra" di quella che sarebbe diventata la grande muraglia della letteratura umoristica. Tuttavia, se Fielding leggeva il romanzo cervantino così come era stato letto in Spagna poco dopo la sua pubblicazione, ovvero come un'opera essenzialmente comico-burlesca, tutto sembra cambiare con l'avvento del Romanticismo – Walter Scott in testa –, momento in cui viene sottolineato il carattere eroico del protagonista, ribaltando così le prime interpretazioni: "El Romanticismo resucita los ideales caballerescos de la Edad Media y en el *Quijote*, parodia de la novela caballeresca, no se va a ver la parodia, sino el género que quiere parodiar" (Ivi, 9). Così, la comicità, a poco a poco, lascia spazio all'umorismo, cui Richter, per primo, scrive Acevedo, avrebbe dato la definizione di "cómicico romántico" (Ivi, 11) – che avrebbe trionfato nell'Inghilterra vittoriana grazie all'opera di Dickens –, nelle cui pagine sarebbe nato quel tipo di umorismo di cui la borghesia del suo tempo aveva bisogno, un umorismo che rifuggiva la critica feroce e la satira e che diveniva, al contrario, "plácido, mitad lágrima y mitad sonrisa. [...] Un humor aséptico, inofensivo, [...] para evitar posibles trastornos a una sociedad cuyas clases gobernantes se consideran instaladas en el mejor de los mundos posibles" (Ibidem). Secondo Acevedo, Dickens avrebbe dato forma a un umorismo melodrammatico, in cui comicità e serietà si mescolavano e alternavano, senza mai giungere a un'interpretazione profonda o complessa della realtà, senza mai mettere in dubbio, insomma, lo *status quo* delle cose. Per questo, prosegue lo studioso, Dickens dà all'Inghilterra vittoriana ciò che essa vuole: un umorismo più blando, sentimentale e neutrale, in cui la satira, la critica e la risata sono sostituite dalla tenerezza, dai rimpianti o da un semplice sorriso; dove la verità, insomma, è sostituita dall'ipocrisia (Ivi, 12). Tuttavia, continua l'autore, i fondamenti borghesi sono incompatibili con l'umorismo, "cuya constante temática de crítica, burla y lucha contra el tópico, implica una actitud 'anticonformista' y 'antiinmovilista'" (Ivi, 12-13).

Ecco, dunque, l'origine dell'apparentemente irrisolvibile problema teorico attorno all'umorismo: Dickens sarà accettato e studiato come l'umorista per eccellenza, invece di

---

<sup>111</sup> A riguardo, Acevedo cita Silvio Spaventa Filippi, Jardiel Poncela, Tono, Lestrangle e Goyanes (Ivi, 5-6).

essere considerato una semplice deviazione o eccezione, ossia come l'autore che ha trasformato il "senso del comico" in "senso dell'umorismo" (Ivi, 13). A livello europeo, si faticherà allora a trovare una definizione valida e rigorosa di umorismo proprio perché Dickens e il suo falso umorismo diverranno il punto di riferimento imprescindibile per ogni studioso; e, di conseguenza, "falso el planteamiento inicial, las teorías serán falsas también. En lo sucesivo, nadie sabrá lo que es el humor" (Ibidem).

L'umorismo, dunque, non solo non nasce in Inghilterra e non ha in Dickens il suo esponente di spicco, ma possiede un carattere eminentemente universale, che "consiste en la evolución del sentido de 'lo cómico' que los pueblos tienen" (Ibidem). Studiare l'umorismo, allora, significherà studiare, in primo luogo, l'evoluzione della comicità in ogni singolo Paese e in ogni sua propria letteratura, liberandosi dall'ombra pervasiva dell'umorismo romantico dickensiano e vittoriano.

Proprio per questo, il secondo paragrafo della prima parte del libro si concentra sullo sviluppo della comicità nella letteratura europea – francese, tedesca, italiana, russa e nordamericana<sup>112</sup> – dal Medio Evo fino al XVIII secolo. Alla base della comicità, sottolinea l'autore, si trova il motto di spirito, il "chiste", nato e diffusosi oralmente a livello popolare e non così lontano, come rivela il libro *Floresta española de agudezas*<sup>113</sup> di Francisco Asensio, dal concetto moderno di umorismo.

Tuttavia, pur essendo il motto di spirito "la célula de lo cómico" (Ivi, 16), occorre tenere in conto che il riso, conseguenza diretta del manifestarsi della comicità, possa variare sia a livello sincronico, sia diacronico: non si ride allo stesso modo in ogni Paese, così come non si ride allo stesso modo in ogni tempo. Nonostante questa differenza basilare, il motto di spirito, ai suoi esordi, si manifesta essenzialmente come critica, come testimonia in particolare il simbolismo delle favole. Con il progredire della cultura, la nascita della stampa e della figura dello "scrittore", quest'ansia di critica e di riforma prende due direzioni contrapposte: quella colta del filosofo-moralista e quella degli scrittori che Acevedo definisce "protoumoristi", rivolti a un pubblico più ampio ed eterogeneo, dunque non necessariamente colto; è il caso di Sebastian Brant e di *La nave dei folli*, di Rabelais e del *Gargantua*, di Boccaccio e del *Decameron*, ma anche di Aretino, Grimmelhausen e Voltaire che, attraverso la satira, l'ironia, l'epigramma e il motto di spirito, hanno cercato di rendere accessibile e popolare la loro filosofia e la loro critica sociale. Così, il riso inizia a esser preso in maggior considerazione:

---

<sup>112</sup> Acevedo include la letteratura nordamericana in quella europea per la seguente ragione: "Aunque Europa no está en Norteamérica, sería difícil demostrar dialécticamente que Norteamérica no está en Europa" (Ivi, 37).

<sup>113</sup> Il libro, pubblicato nel 1730, è una raccolta di frasi, aneddoti e detti ingegnosi, un tentativo di codificare l'ingegno e l'arguzia popolari. Per testimoniare la continuità tra motto di spirito e umorismo moderno, Acevedo riporta l'esempio di un detto popolare sui debiti, molto simile a un aforisma di Oscar Wilde.

“los ‘protohumoristas’ no buscan la risa por la risa misma. Quieren una risa distinta. Una risa que haga pensar. La risa empieza a dignificarse” (Ivi, 40). Questi protoumoristi, dunque, svolgono innanzitutto una funzione critica nei confronti della società per mezzo di una “comicità combattiva”: “lo cómico encauzado a través de la sátira y de la ironía para dar una finalidad filosófica y trascendente a la risa” (Ivi, 42). Il protoumorismo e la sua naturale evoluzione, tuttavia, come si è visto, subiranno una forte battuta di arresto con l’avvento di quello che sarà riconosciuto come *humor puro*, ossia l’umorismo inglese, l’umorismo neutro e per nulla corrosivo di Dickens.

Proprio a questa forma di umorismo ottocentesco Acevedo dedica il terzo, il quarto e il quinto paragrafo del primo capitolo, focalizzandosi sulle principali teorie sviluppatesi in Spagna nel corso del XX secolo e prendendo le mosse dagli studi di Jean-Paul Richter e di Theodor Lipps, rei di essere giunti a un’eccessiva intellettualizzazione della comicità che, di fatto, avrebbe condotto a una sostanziale eliminazione o negazione della stessa. L’influenza negativa e “neutralizzante” dell’umorismo dickensiano e delle teorie romantiche si sarebbe presto fatta sentire anche in Spagna: sia lo studio di Pío Baroja (*La caverna del humorismo*), sia quelli di Wenceslao Fernández Flórez (*El humor en la literatura española*) e di Julio Casares (*El humorismo y otros ensayos*) sembrano giungere alle medesime conclusioni: l’umorismo è innanzitutto tenerezza e comprensione, lacrime e riso, bontà e paternalismo; addirittura, nei tre testi presi in esame, la Spagna, eccezion fatta per il *Quijote*, sarebbe caratterizzata da una sostanziale attitudine antiumoristica. L’umorismo puro, insomma, sottolinea Acevedo, “tiene que obedecer las órdenes de Londres – Moscú de la burguesía – y seguir fielmente [...] las consignas de Dickens, Lenin sin perilla del humor inglés” (Ivi, 53). Tutto l’opposto, dunque, dell’umorismo satirico, caustico e corrosivo dei cosiddetti protoumoristi; ora, “el auténtico humorista tiene que perdonarlo todo y comprenderlo todo” (Ivi, 64), facendo sì che “la risa” lasci spazio alla “sonrisa” (Ivi, 68), come se il riso fosse ormai considerato – non solo nei tre autori presi in esame, ma dalla quasi assoluta maggioranza di chi abbia scritto di umorismo in Spagna – “como manifestación plebeya o signo de escasa cultura” (Ibidem). Tuttavia, negare la potenza del riso all’umorista significa privarlo dell’essenza dell’umorismo stesso; così, cercando di riabilitare il ruolo, il valore e l’importanza del riso, Acevedo afferma che “reír y pensar no son términos incompatibles: al contrario. Si la risa tiene su origen en la sorpresa que se produce en la mente del lector, cuanto mayor bagaje cultural e inteligencia posea el humorista, más risa producirán sus conceptos, sus paradojas, sus tesis” (Ivi, 75). La negazione del riso nell’umorismo è la diretta conseguenza della superficialità con cui, sempre a partire dall’Ottocento, è stato affrontato e

studiato o, meglio, dimenticato e completamente ignorato il *chiste* o motto di spirito. Nel sesto paragrafo, Acevedo ne sottolinea l'importanza, affermando che, in quanto espressione autentica e diretta della filosofia popolare, “el chiste constituye un ingrediente indiscutible del humor, y permanecer de espaldas a esta innegable realidad equivale a ignorar los orígenes mismos de este género literario” (Ivi, 77). Se Baroja e Fernández Flórez considerano il *chiste* un semplice gioco di parole privo di un significato profondo, Casares, questa volta, sembra discostarsi dalle teorie dei due studiosi, sottolineando come, nonostante il motto di spirito sia usato spesso in modo superficiale, non per questo è lecito svalutarlo nella sua totalità. Acevedo, da parte sua, considera essenziale che si tenga in conto l'evoluzione del motto di spirito, come sia variato nel corso del tempo e quale uso ne faccia ogni singolo autore; di conseguenza, occorre oggi accettare e comprendere il valore letterario del motto di spirito, condannando invece chi, impiegandolo, ricorre ancora a formule ormai vecchie e logore. Un esempio delle molteplici varianti del *chiste* è individuato dall'autore nella *greguería* ramoniana, dove, dal semplice gioco di parole, è possibile giungere a formulazioni più acute e complesse<sup>114</sup>.

Un altro errore di Baroja, Fernández Flórez e Casares, con cui Acevedo si misura anche nel paragrafo VIII, consiste nel volere a tutti i costi separare la satira e l'ironia dall'umorismo, cadendo tuttavia in profonde contraddizioni e pregiudizi. Se Baroja, infatti, in *La caverna del humorismo* afferma che l'umorismo non possa avere una formula fissa e stabilita una volta per tutte e che un autore umorista sia libero di passare senza soluzione di continuità da un genere all'altro, perché, allora, solo la satira e l'ironia devono restare escluse dalle incursioni umoristiche? (Ivi, 96). Questa attitudine, ampiamente accettata e diffusa, è una delle cause principali della confusione e dell'imprecisione con cui l'umorismo è spesso affrontato; per questo, Acevedo sottolinea che “pretender aislar los conceptos ‘sátira’ e ‘ironía’ dejando el humor como algo independiente y que nada tiene que ver con ellos, constituye el error fundamental de cuantos defienden el ‘humor puro’, ya que jamás lo logran y acaban contradiciéndose a cada momento” (Ivi, 101). Così si concludono la prima parte del libro e l'analisi dell'“humor puro”, sancendo, di fatto, l'inesistenza dell'umorismo inglese e denunciando come la negazione della comicità a forza di intellettualismo abbia condotto, di conseguenza, alla negazione dell'umorismo stesso.

Per confutare le tesi già ampiamente criticate e discusse nella prima parte del volume, Acevedo dedica la seconda parte del suo lavoro allo studio dell'“humor práctico”. Lo studio

---

<sup>114</sup> Come esempio del semplice gioco di parole, Acevedo propone la seguente *greguería*: “El panegírico parece alimenticio, pero no lo es” (Ivi, 83); come esempio del motto arguto, quest'altra: “El verdugo es igual al antropófago: los dos matan para comer” (Ivi,84).

dell'umorismo applicato si divide in due parti principali: otto paragrafi dedicati all'analisi dell'umorismo in Spagna – dall'epigramma di Marziale al *Libro del Buen Amor*, dalla picaresca a Cervantes e Quevedo, da Goya a Larra – e un paragrafo dedicato all'umorismo inglese – da Chaucer a Swift, da Fielding e Thackeray –. Quest'ampia panoramica porta l'autore a sancire l'universalità dell'umorismo; ma in che cosa risiede tale universalità? Acevedo è molto chiaro al riguardo: l'umorismo è innanzitutto inquietudine, un'inquietudine trasmessa mediante una critica serrata della società per mezzo della satira e dell'ironia; per questo, l'umorismo è “punzante, epigramático satírico, de intensa ironía” (Ivi, 223). Ricerca la verità, cerca di far vedere le cose come sono effettivamente: “los humoristas europeos harán reír, para que una vez extinguido el ruido de las risas, permanezca el eco de la verdad que iba disimulada” (Ivi, 224-225); ed è innanzitutto realista, così come realista era la letteratura picaresca, il genere che, secondo Acevedo, avrebbe dettato le principali coordinate dell'umorismo europeo (Ivi, 223). Non c'è dubbio a riguardo: “si alguna nación europea, dentro de la universalidad que el humor tiene, ejerce mayor influencia que las demás en el desarrollo del mismo, esa nación no es Inglaterra y sí España” (Ibidem).

Nella terza e ultima parte del volume, Acevedo cerca di tirare le fila del discorso, proponendo una personale “proclamación del humor suprasocial” (Ivi, 229) – titolo di quest'ultimo capitolo –, nata dall'esigenza di riscattare dall'oblio gli scrittori umoristi “postdickensiani”, cui così poco spazio è dedicato nella storia della letteratura e della critica letteraria.

Per quanto riguarda il Novecento spagnolo, sono quattro gli autori che hanno offerto un contributo fondamentale al rinnovamento dell'umorismo, combattendo, come i tre moschettieri, contro i luoghi comuni e le ipocrisie della società: Wenceslao Fernández Flórez (Aramis), Julio Camba (Athos), Ramón Gómez de la Serna (Porthos) e Jardiel Poncela (D'Artagnan). Fernández Flórez<sup>115</sup>, per mezzo di uno stile ironico e satirico ma colto, che aprirà il cammino agli altri umoristi; Julio Camba, che, nonostante la sua ironia, risulta essere il più vicino dei quattro all'*humor puro* dickensiano; Gómez de la Serna, con il suo umorismo ingenuo e vitale, “más bonachón e inocente que el de sus compañeros”, declinato in tutte le possibili sfumature (Ivi, 240); Jardiel Poncela, il più giovane e popolare dei quattro,

---

<sup>115</sup> Acevedo separa nettamente la produzione letteraria di Fernández Flórez dal suo “aparentemente inexplicable discurso” d'ingresso alla Real Academia Española del 14 maggio 1945, quest'ultimo inficiato sia dal clima sociale e politico in cui era stato pronunciato, sia dall'ambiente accademico, rigoroso e formale (Ivi, 238). Questa supposizione sembra corroborata, almeno in parte, anche dalle parole dello stesso Fernández Flórez: “El tono crítico y doctoral de la Academia se imponía a mi espíritu, e iba refrescando lecturas, compilando datos y recogiendo citas para ofrecer a mis ilustres compañeros una labor de perfecto gusto circunstancial” (1945, 8).

insuperabile per quanto riguarda la capacità di innovare l'umorismo, specialmente in ambito romanzesco, per mezzo della sua pungente satira.

Tra le numerose riviste umoristiche che vedono la luce nel corso del Novecento, Acevedo sottolinea l'importanza di una di esse, "La Codorniz" di Miguel Mihura e Alvaro de Laiglesia. Se la prima tappa della rivista, a causa delle contingenze storiche, si incentra su un umorismo astratto, avulso e distaccato dal contesto storico-sociale – l'unica forma di umorismo, nei fatti, che una dittatura possa tollerare –, dopo il '44, sotto la direzione di de Laiglesia, virerà, a poco a poco, verso un umorismo più popolare e, entro certi limiti – quelli concessi, appunto, da una dittatura –, critico, divenendo nel tempo "el más significado reducto desde el cual se iba conquistando paulatinamente una mayor libertad de expresión" (Ivi, 255). In ogni caso, l'umorismo critico post (o pre) dickensiano, tra Otto e Novecento, ha trovato terreno fertile anche fuori dalla Spagna: in Inghilterra, nella figura di George Bernard Shaw; in Francia, con Anatole France; in Germania, con Ludwig Thoma e il periodico "Simplicissimus"; in Italia, soprattutto per quanto riguarda la tematica sessuale e politica, con Pitigrilli e Giovanni Guareschi; in Russia, con Nikolai Gogol', il primo a prendere di mira la società del suo tempo, con Anton Pavlovič Čechov e con la rivista satirica "il Coccodrillo"; in Nord America, con Mark Twain e la rivista "New Yorker". Tutti questi esempi testimoniano la permanenza, malgrado Dickens, di un'attitudine critica, satirica e filosofica già presente nei primi protoumoristi; non solo: si può addirittura parlare di una vera e propria reazione al sentimentalismo dickensiano, come appare evidente nel cosiddetto "humor negro" (Ivi, 271), una peculiare forma di umorismo grottesco che, affrontando temi spesso considerati tabù come la morte e la malattia, si propone quale esplicita antitesi dell'umorismo melodrammatico inglese.

Dopo questo rapido sguardo all'umorismo novecentesco, il testo di Acevedo si conclude con la formulazione di una propria e personale definizione dell'umorismo, affermando che "el humor es lo cómico dignificado por la defensa de una filosofía suprasocial" (Ivi, 281). L'umorismo, dunque, è innanzitutto una visione del mondo, una *Weltanschauung* che si propone di perfezionare la società, prendendo di mira i vizi e i principali problemi che la affliggono. L'umorista si schiera contro i dogmi e i fanatismi che affliggono il suo tempo e, desideroso di un mondo migliore, cerca di cambiare la mentalità di chi lo circonda: "a través de una visión realista de la existencia, busca la exaltación del espíritu humano en su libre albedrío" (Ivi, 278), lottando contro ogni società che non rispetti i diritti fondamentali dei suoi cittadini. Non a caso, l'umorista è sempre stato osteggiato dalla società del suo tempo,

incapace di sostenerne le critiche e l'eccessiva ansia di libertà; ma è questa, in fondo, la natura dell'umorismo più autentico, così come di questa

filosofía suprasocial, de hondo carácter humanista, sin apoyatura en principios políticos y religiosos que la harían perder independencia e imparcialidad [...] históricamente confirmada por la reacción de sociedades determinadas ante humoristas también determinados. Al no acatar normas que se consideran intangibles, el humorista adquiere – ante quienes ejercen el poder – perspectivas poco gratas. [...] Por su habitual postura de crítica, el humorista se encuentra, siempre, en crítica postura. (Ivi, 281)

#### 2.1.6 Santiago Vilas, *El humor y la novela española contemporánea*, 1968

Il libro di Santiago Vilas, pubblicato solo due anni dopo quello di Acevedo<sup>116</sup>, si divide in due parti chiaramente differenziate: la prima, in cui l'autore cerca di offrire una personale e rigorosa definizione del concetto di *humor*<sup>117</sup>, “una nueva doctrina del humor; la creación de un baremo con que [...] podamos medir lo humorístico en literatura” (1968, 13); la seconda, in cui, focalizzandosi sulla letteratura spagnola, dopo una breve introduzione generale, si concentra sull'analisi di quelli che considera i grandi umoristi del Novecento spagnolo nell'ambito del romanzo: Wenceslao Fernández Flórez, Camilo José Cela, Alvaro de Laiglesia e, ovviamente e innanzitutto, Ramón Gómez de la Serna, considerato dall'autore il primo grande umorista della modernità, “creador de la novela y el teatro radicalmente humorísticos” (Ivi, 13-14).

Il libro nasce, sostanzialmente, da un'insoddisfazione e dall'individuazione di una mancanza: dopo un ampio studio della bibliografia internazionale sul tema, infatti, Vilas ha riscontrato l'assenza di un concetto valido e rigoroso di *humor*, di un concetto, dunque, applicabile alle opere più moderne e che “fuese más allá de la posible risa o sonrisa, que aglutinase conclusiones respecto del autor y del lector, que barajase los elementos constitutivos de cada dimensión del humor implícita en la pieza literaria”<sup>118</sup> (Ivi, 12).

Affrontando la questione di come il concetto sia sorto e si sia evoluto nel corso della storia, Vilas, dopo aver stabilito che il termine si sia sviluppato in seno alla teoria medica degli umori, ne rintraccia la presenza nella letteratura spagnola, su indicazione del dizionario

---

<sup>116</sup> Sebbene pubblicati a distanza di così poco tempo, i due studi giungono a conclusioni radicalmente opposte: Vilas rigetta, come si vedrà, l'idea sostenuta da Acevedo che l'umorismo derivi dalla comicità, nonché l'affinità con l'ironia e la satira sostenuta da quest'ultimo.

<sup>117</sup> Vilas impiega il termine *humor* come iperonimo, così come, in italiano, è solitamente impiegato il termine “humor”.

<sup>118</sup> Da questo punto di vista, l'analisi di Vilas è quella che più si avvicina, tra quelle trattate, al modello di umorismo che verrà presentato nel paragrafo 2.2.

*Crítico Etimológico Corominas*, già in Gonzalo de Berceo nel 1288. Dopo aver sottolineato come i Greci facessero uso di tale concetto con un significato non lontano da quello moderno, l'autore afferma con numerosi esempi come, di fatto, il concetto di *humor* letterario europeo sia nato in Spagna<sup>119</sup>. Uno dei suoi padri sarebbe, infatti, l'aragonese Marco Valerio Marziale con i suoi epigrammi, che influenzeranno buona parte della successiva letteratura europea; si tratta di “un humor de tono festivo, de gran agudeza, inspirado en el pueblo, en la vida misma” (Ivi, 22). Come se non bastasse, altri spagnoli sono ritenuti autentici precursori dell'*humor* letterario europeo: dall'Arcipreste de Hita, che con *El libro de buen amor* (1330) rappresenta un “primer ejemplo de técnica humorística modelo” (Ivi, 22), a don Juan Manuel, precursore, con Boccaccio, del romanzo umoristico moderno, fino a Bartolomé de Torres Naharro che, con la commedia *Propaladia* (1517), può essere considerato “el ‘padre’ del humor en el teatro moderno universal” (Ivi, 22). Dal XVI secolo in avanti, in maniera più o meno diretta – da Rabelais a Ben Jonson, da Swift a Henry Fielding, autore del primo romanzo umoristico europeo –, l'impiego dell'*humor* in letteratura risentirà un'evidente influenza della letteratura spagnola. Fondamentale sarà anche, nel XVIII secolo, il riconoscimento da parte della critica – inglese soprattutto – di Cervantes e Shakespeare come i “grandes maestros del humorismo universal” (Ivi, 26); il concetto inizierà, proprio da questo momento, ad assumere sfumature più benevole e comprensive, più “umane”, accostando alla satira e al sarcasmo la comprensione e l'empatia; con i romanzi di Laurence Sterne si arriverà, così, al “riso fra le lacrime”, a una dimensione più articolata e complessa del concetto.

È nel XIX secolo, tuttavia, quando, secondo Vilas, l'*humor* inizia a essere trattato come un iperonimo e a essere sempre più spesso scambiato e confuso con la comicità, il grottesco, l'ironia e la satira. Studi importanti come quelli di Lipps e Bergson, infatti, sembrano incentrarsi in particolare sulla comicità, da cui deriverebbe in un secondo momento l'*humor*.

Per quanto riguarda il primo Novecento spagnolo, continua l'autore, l'interesse nei confronti dell'*humor* è riscontrabile, in particolare, negli studi di Pío Baroja (*La caverna del humorismo*), di Ramón Gómez de la Serna (*Gravedad e importancia del humorismo*), di José Antonio Pérez-Rioja (*El humorismo*), di Wenceslao Fernández Flórez (*El humor en la literatura española*), di Julio Casares (*El humorismo*) e di Antonio Botín Polanco (*Manifiesto del humorismo*).

Tuttavia, una volta analizzata l'etimologia della parola e la storia del concetto – di cui si sono riportati solo alcuni esempi –, Vilas sottolinea l'esigenza di dover ricorrere a una

---

<sup>119</sup> Categorie sono le parole dell'autore a riguardo: “Puede decirse que el concepto literario, el humor europeo, comienza en España” (1968, 21).

concettualizzazione più rigorosa, al fine di conoscere “lo que encierra el humor, qué expresa, su etiología, qué es, cómo comprenderlo” (Ivi, 31).

Innanzitutto, riconosce due generi di *humor*: uno classico, ironico e satirico, e uno più “tierno”, rintracciabile per esempio in Dickens, che coincide con il momento più maturo dello humor, ormai più raffinato e avvolto da un’aura intellettuale e sentimentale<sup>120</sup>. Queste due attitudini, in ogni caso, come aveva affermato anche Pirandello, non sono proprie di un popolo o di una letteratura in particolare; al contrario, si tratta di aspetti universali, le cui radici sono molto più profonde e ampie di quanto solitamente si affermi<sup>121</sup>.

Nonostante gli studi dedicati all’*humor* siano numerosissimi<sup>122</sup>, Vilas sostiene di aver riscontrato, negli oltre trecento testi consultati, una sostanziale assenza di rigore scientifico e metodologico, deducendo dunque che “los autores no pretenden crear un concepto sino simplemente llegar a una definición”; tuttavia, “el humor no puede ser embotellado en una frase” (Ivi, 36). Quando, invece, piuttosto che limitarsi a fornire una semplice e spesso vuota definizione, gli studiosi hanno cercato di spiegarlo, frequentemente l’attenzione si è concentrata sul concetto di comicità piuttosto che su quello di *humor*. Infatti, sottolinea ancora Vilas, la confusione più evidente e lampante è proprio quella tra questi due termini, “es entremezclar o disolver en una sola entidad comicidad y humorismo, o humorismo y humor, o humorismo y chiste” (Ivi, 35). Per riuscire ad approdare a una formulazione rigorosa del concetto, dunque, sarà necessario innanzitutto fare chiarezza sui termini utilizzati e, in secondo luogo, analizzare simultaneamente tutte le differenti prospettive dalle quali l’*humor* è stato studiato, per poterne analizzare ogni singola componente. Inoltre, deve essere analizzato sia in base alla tecnica con cui è espresso (romanzo, racconto, barzelletta, ecc...), sia in base all’intenzionalità del mittente e alla ricezione del destinatario; potrà allora distinguersi in umorismo (*humorismo*), comicità, umoricità (*humoricidad*), ironia, satira, sarcasmo, burla, parodia e via dicendo.

Di fronte all’enorme quantità di significati che il termine *humor* assume in base al contesto in cui è impiegato, Vilas affronta questa prima e complessa questione terminologica introducendo un neologismo, il termine *humoricidad*. Nel vasto ambito dell’iperonimo “humor”, dunque, questa prima differenziazione permette innanzitutto di distinguere un concetto intellettuale e filosofico, quello di *humorismo*, nato con Dickens e, in Spagna,

---

<sup>120</sup> Evidente la differenza con la definizione di umorismo proposta da Evaristo Acevedo che, come si è sottolineato nel precedente paragrafo, seguendo un ragionamento del tutto opposto, rivendica come ironia e satira debbano essere componenti essenziali di un testo umoristico. Date queste premesse, non è dunque un caso che Vilas non tenga in considerazione lo studio di Acevedo.

<sup>121</sup> Il riferimento, in particolare, è a William Temple e William Congreve, che avevano riconosciuto nell’umorismo una qualità squisitamente e originariamente inglese (1968, 24).

<sup>122</sup> “El número de teorías y de definiciones del humor rebasa el millar”, scrive infatti l’autore (1968: 35).

elevato a categoria estetica e filosofica da Ramón Gómez de la Serna, da quello di *humoridad* appunto, un genere di *humor* più “basso”, immediato, giocoso, semplice e triviale, privo della profondità intellettuale, filosofica e trascendente che caratterizza invece l'*humorismo*. Quest'ultimo, infatti, secondo Vilas, è una vera e propria forma di filosofia, un “gran humor” che, a differenza del “pequeño humor” – ossia dell'*humoridad* –, ha un'influenza duratura su chi lo esperisce, e non ricade mai nella critica sarcastica o caricaturesca.

Come ha sottolineato Gómez de la Serna, si tratta di una vera e propria attitudine esistenziale: “el humorista actúa movido por su *actitud* ante la vida, por una concepción ‘sui generis’ del mundo y de la vida [...], por una ‘filosofía’ que, como tal, sí que es moderna” (Vilas 1968, 53).

L'*humorismo*, allora, la più alta espressione dell'*humor*, è innanzitutto la manifestazione dell'angoscia dell'uomo, colto nel tentativo di giungere a una verità esistenziale, “emerge de una *actitud* de profunda comprensión de las pequeñas y grandes limitaciones de la vida [...] sin sarcasmo malicioso u odio” (Ivi, 64) ed è caratterizzato da tre elementi: *intrahistoricidad*, prospettivismo e scetticismo. Scettico ma ottimista, l'umorista è consapevole dei limiti conaturati all'essere umano e, per questo, persegue la verità e la bellezza in ogni piccola cosa, consapevole dell'impossibilità di giungere a verità ultime e definitive. L'umorista guarda, allora, alla vita così come essa è e non come dovrebbe essere, con uno sguardo d'insieme in grado di abbracciare il reale da molteplici angolature e prospettive. Vive in tutto, e percepisce ogni cosa nel segno del dubbio, propendendo, da una parte, alla malinconia, dall'altra alla mai conclusa ricerca del bello. Per fare questo, deve essenzialmente uscire da sé, percepire l'altro e se stesso simultaneamente, “umorizzandosi” nell'esperienza dell'essere-altro, pur senza rinunciare mai a essere se stesso. Una volta soggettivizzato l'oggetto contemplato, dovrà però *reobjetivarlo*, occupare una terza posizione dalla quale contemplare e analizzare la sua condizione, sempre con una certa dose di distacco emozionale.

La differenza tra *comicidad* e *humorismo*, sebbene questi due termini siano spesso confusi ed entrambi, secondo Vilas, nascano dal più generico *humor*, salta dunque subito agli occhi, facendo di essi due elementi assolutamente indipendenti: se la prima, infatti, ride e sbeffeggia il suo bersaglio, il secondo cerca di comprenderlo empaticamente, vedendosi riflesso in esso: “la *comicidad* se ríe del necio, para el *humorismo* no hay necios sino todo un mundo de limitaciones” (Ivi, 70).

Constatato il fatto che esista un iperonimo dal quale derivi tutta una serie di elementi tra loro comunicanti, ma sempre indipendenti, Vilas cerca di stabilire quali siano queste categorie, a partire dalla già citata e fondamentale differenza tra *humorismo* e *humoridad*<sup>123</sup> e in base alla presenza o meno di una certa dose di empatia che, se assente, condurrebbe l'umorismo verso l'ironia, il sarcasmo o la satira. I principali elementi che l'autore identifica come derivati dall'*humor* sono i seguenti: *humorismo*, *humoridad*, *comicidad*, *ingenio*, *ironía*, *sátira*, *socarronería*, *chiste* y *sarcasmo*.

L'*humorismo*, caratterizzato, come si è visto, da uno sguardo filosofico carico di prospettivismo, relativismo e scetticismo, è la forma "intellettuale" dell'*humor*, la sua manifestazione più alta e complessa. Talvolta, può caricarsi di tinte ironiche o sfociare nella satira, facendosi così più "realista" e pratico, entrando in stretto contatto con il contesto da cui l'umorista si sente oppresso e cui vuole ribellarsi; in quest'ultimo caso, tende ad avvicinarsi e ad "abbassarsi" all'*humoridad*. Quest'ultima, infatti, più pratica e triviale, è caratterizzata dall'assenza di inquietudine artistica, filosofica e intellettuale che denota l'*humorismo*. Può esprimersi per mezzo dello scherzo e della burla, dello sberleffo e della barzelletta, ed è determinata in primo luogo da una minor o maggior dose di critica ironica, satirica o sarcastica; è riscontrabile in scrittori come Francisco de Quevedo, Jardiel Poncela e Alvaro de Laiglesia. Generalmente, non muove alla riflessione e non sfiora le corde della sensibilità, ed è l'ingrediente fondamentale della commedia, della caricatura e della barzelletta. Da essa, e non dall'*humorismo*, deriva dunque la *comicidad*, che, priva di emozione e sensibilità empatica, è il cardine della commedia. Si burla di tutto ciò che è ridicolo, degradandolo e, in base all'intenzione e ai mezzi con cui è ottenuta, può condurre alla parodia, alla burla e allo scherno, al buffo e al grottesco.

L'*ingenio*, continua Vilas, per non ridursi a un mero gioco intellettualistico dev'essere affiancato dall'*humorismo* o dall'*humoridad*. Combinato con altri elementi, può dar vita al *tremendismo*, alla *greguería* o all'*humorada*. Derivata di quest'ultimo, "ingenio con intención" (Ivi, 95), è l'*ironía*, sorta di sdoppiamento per mezzo del quale si dice il contrario di ciò che si vuole fare intendere. Può degenerare in satira e cinismo o combinarsi con una certa dose di *humorismo* divenendo così "ironía romántica".

La *sátira* è, appunto, "un límite de la ironía" (Ivi, 96) e una degenerazione dell'*ingenio*, quando questo manifesta cattive intenzioni; si caratterizza per essere fredda, distaccata e offensiva.

---

<sup>123</sup> Lo schema generale e completo è consultabile a pagina 91 del testo di Vilas.

Sempre derivata dall'*ingenio* e dall'ironia sottile e, in tono minore, è la *socarronería*, che richiede una notevole elasticità mentale e si basa sulla trovata e sul colpo di genio.

Il *chiste* si basa essenzialmente sulla tecnica, non sullo sforzo intellettuale. Richiede il contrasto, il gioco di parole; è una forma di *humor* artificiale che provoca il riso. Più caustico e mordace è, invece, il *sarcasmo*, vero e proprio limite dell'*humor* e derivato dalla degenerazione di ironia e satira.

L'*humor*, in tutte le sue declinazioni, come si è visto, è ritenuto da Vilas una componente essenziale della letteratura spagnola, l'elemento che le avrebbe concesso maggior lustro e successo in ambito internazionale: "El humor, en todas sus dimensiones, ha sido una de las constantes más sobresalientes de la literatura española" (Ivi, 101). Proprio in Spagna, infatti, avrebbe trovato la sua culla ideale<sup>124</sup>, un centro di propulsione e ispirazione da cui avrebbe attinto buona parte della letteratura europea moderna. Coltivato inizialmente nelle forme dell'ironia e della satira, si sarebbe a poco a poco depurato, raggiungendo così, come nel caso di Gómez de la Serna, un più alto grado di qualità estetica.

In Spagna, dunque, si sarebbero diffuse le due forme di *humor* primordiali: l'*humorismo* di Cervantes – del suo *Quijote*, ovviamente, e del *Retablo de las Maravillas* – da una parte, e l'*humoridad* del *Lazarillo*, de *El libro del Buen Amor*, e quella più elevata e concettuale di Quevedo. Per quanto riguarda l'ambito teatrale, Vilas considera Torres Naharro come "el 'padre' del humor en el escenario moderno universal" (Ivi, 105). Tuttavia, è proprio il celebre romanzo cervantino a essere considerato la svolta decisiva verso l'*humor* moderno, il compendio e allo stesso tempo il modello perfetto della letteratura umoristica in tutte le sue sfaccettature; come afferma Vilas, infatti: "Todo se encuentra aquí: poetización e intelectualización, ironía y sátira, esteticismo y crítica moralizadora, comicidad y humoridad, risa y sonrisa, y un mensaje de honda palpación humana" (Ivi, 106). Sia l'*humor* cervantino, sia quello quevediano, saranno ereditati da Mariano José de Larra, primo umorista spagnolo nell'ambito del giornalismo. Sulla scia degli autori fino a ora citati e di altri quali Alarcón, Galdós, Clarín e Palacio Valdés, si fonda la letteratura spagnola del Novecento<sup>125</sup>, un secolo che si potrebbe definire contrassegnato dall'*humor*: "El humor fluye por todas partes. Es, para el español, un modo de vivir, una actitud ante la vida... [...] Es, en una palabra, la filosofía del pueblo español" (Ivi, 110).

---

<sup>124</sup> Risulta evidente come, per tutti gli autori fino a qui trattati, l'umorismo sia nato in Spagna e abbia raggiunto la sua più alta manifestazione nel *Quijote*.

<sup>125</sup> Gli autori del Novecento annoverati tra gli umoristi da Vilas sono: Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Benavente, Wenceslao Fernández Flórez, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, Julio Camba, Camilo José Cela, Evaristo Acevedo e Alvaro de Laiglesia.

### 2.1.7 Edgar Neville, “Sobre el humorismo” (1969)

Nel breve ma importante scritto dal titolo “Sobre el humorismo”<sup>126</sup>, Edgar Neville offre una personale prospettiva su quali siano la genesi e le caratteristiche dell’umorismo spagnolo. La definizione offerta – per quanto, secondo lo scrittore e regista spagnolo, sia difficile trovarne una definitiva e valida una volta per tutte – sembra proiettare l’umorismo in un ambito squisitamente elitario: solo a pochi e acculturati scrittori è concesso comprenderlo e farne uso in modo adeguato.

Di fatto, scrive Neville, l’umorismo è “la manera de entenderse entre sí las personas civilizadas” (1969, 200): solo le persone intelligenti e dotate di un certo grado di educazione e cultura sarebbero in grado di cogliere e comprendere questo peculiare genere di risata colta ed elegante. Prendendo le mosse da questa definizione piuttosto ampia, non stupisce, allora, che Neville consideri il termine “humorismo” come un iperonimo, sinonimo talvolta di ironia e talvolta di satira. Ciò che, come afferma l’autore, caratterizza questo nuovo genere di risata, vera e propria proiezione letteraria di un modo di essere, è un sostanziale e generale rifiuto delle idee e dei valori cristallizzati, una messa in discussione delle credenze e dei luoghi comuni generalmente accettati in modo passivo: si dimostra, in sostanza, in continuità con l’idea di un “humor de vanguardia”<sup>127</sup>, di una forma radicale di esercizio del dubbio che porta a “creer a medias lo que los otros creen por entero, es respetar con reservas lo que los otros veneran incondicionadamente” (Ivi, 200).

Secondo l’autore, questa nuova forma di umorismo, sviluppatasi in Europa e particolarmente viva nelle pagine del *Quijote* e nei commenti di don Chisciotte alle spassose avventure di Sancho, riesce ad attecchire in terra spagnola tra gli anni ’10 e ’20 grazie soprattutto agli scritti di Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez e Ramón Gómez de la Serna<sup>128</sup>. Sono questi tre autori, infatti, a gettare le basi del rinnovamento e a dare origine alla cosiddetta “otra Generación del 27”<sup>129</sup>, il cui umorismo si sarebbe distinto da quello degli scrittori dei secoli precedenti per i toni più eccessivi e caustici, non limitandosi dunque al

---

<sup>126</sup> Il saggio è raccolto sia nelle *Obras Selectas* dell’autore, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pp. 739-744, sia nel già citato *Los humoristas del 27*, pp. 200-201-202. Le citazioni presenti in questo paragrafo fanno riferimento a quest’ultima opera.

<sup>127</sup> Per quanto riguarda l’*humor de vanguardia* si rimanda il lettore al prossimo paragrafo e alla definizione di José-Carlos Mainer.

<sup>128</sup> Gli stessi “Tre moschettieri” cui fa riferimento Evaristo Acevedo nella seconda parte del volume *Teoría e interpretación del humor español*.

<sup>129</sup> Il termine è stato diffuso dallo scrittore José López Rubio attraverso il suo discorso d’ingresso alla Real Academia Española. Riprendendo una definizione del maestro Pedro Laín Entralgo, Rubio definisce la “otra Generación del 27” come quella dei rinnovatori e creatori dell’umorismo moderno, tra cui annovera, oltre a se stesso, Edgar Neville, “Tono” (Antonio de Lara), Enrique Jardiel Poncela e Miguel Mihura (Rubio 1983).

semplice scherno o a un'ingenua festosità bonaria, ma prendendo di mira i fondamenti delle convenzioni, degli stereotipi e delle norme sociali.

Proprio grazie a questi tre predecessori d'eccezione, la nuova generazione umoristica, nonostante, tra le sue fila, siano molto pochi i veri e propri umoristi, potrà finalmente contare su un pubblico preparato e in grado di comprendere le nuove forme letterarie di un gruppo sostanzialmente libero e privo di vincoli, in grado di affrontare senza remore qualsiasi tema e di portare – così come aveva cercato di fare, forse troppo presto, un incompreso Jardiel Poncea – il “nuovo umorismo” sui palcoscenici teatrali, esordendo nel 1943 con *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* di Tono e Miguel Mihura.

#### 2.1.8 José-Carlos Mainer: *del Romanticismo al humor de vanguardia*<sup>130</sup>

Lo studio storico-ermeneutico di José-Carlos Mainer, dal titolo “El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia” (2002), traccia una panoramica che prende le mosse dall'origine metonimica e metaforica del termine “*humor*” – trasposizione da un campo della conoscenza a un altro: da quello fisiologico a quello animico-estetico – per arrivare, passando attraverso la fondamentale tappa romantica, alla teorizzazione di un *humor de vanguardia*, diffusosi, tra continuità e rottura, nell'Europa e in particolare nella Spagna degli anni '20 e '30 del secolo scorso.

Se la teoria ippocratica dei quattro fluidi o umori, in seguito ovviamente smentita, ha comunque gettato le basi per una concezione dell'umorismo fondata su elementi fisiologici e caratteriali, e ha individuato nella malinconia lo stato o umore per antonomasia, necessario all'artista per dare forma alla propria creazione<sup>131</sup>, Mainer riconosce come, di fatto, l'umorismo sia un concetto relativamente moderno, ereditato, in particolare, da tre grandi scrittori: Michel de Montaigne, Molière e Miguel de Cervantes. Se, tuttavia, in questi autori l'umorismo si presenta ancora essenzialmente come un mezzo per manifestare la propria personalità e il proprio stile, è possibile individuare alcuni aspetti che caratterizzeranno anche le sue manifestazioni successive e più mature: la necessità di un'osservazione realista, uno sguardo carico di pietà e compassione verso gli elementi più semplici del mondo circostante e,

---

<sup>130</sup> Sia questo saggio, sia il successivo di Raquel Pelta sono raccolti nel libro collettaneo *Los humoristas del 27* (2002), che ha preso vita nell'ambito degli eventi e delle celebrazioni per il centenario della nascita di Enrique Jardiel Poncea, membro di spicco degli “Humoristas del 27”, gruppo cui è stata dedicata l'omonima mostra tenutasi presso il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dal 28 febbraio al 22 aprile 2002, curata da Patricia Molins.

<sup>131</sup> Scrive infatti il noto ispanista: “la representación de la melancolía y los melancólicos ha sido la metáfora predilecta de la ambición intelectual y la conciencia del fracaso, del descontento fecundo y la penetración estética” (Mainer 2002, 18).

soprattutto, sulla scia di Pirandello, la capacità della riflessione umoristica di disinnescare, per mezzo della riflessione e di uno sguardo più “intellettuale” e comprensivo, la risata meccanica – di bergsoniana memoria – scaturita dalla comicità o dall’ironia (Mainer 2002, 19).

L’interazione tra filosofia e letteratura ha fatto sì che, in epoca romantica, si sia giunti a una definizione più completa e complessa dell’umorismo; come afferma ancora Mainer, infatti, l’“ironia romantica” teorizzata da Schlegel e la “comicità romantica” teorizzata da Schiller e Jean Paul Richter, nate dal sentimento di frustrazione e inadeguatezza che pervade il finito – l’uomo – di fronte alla natura – l’infinito o sublime –, sanciscono, in campo estetico, il trionfo del paradosso e del frammento, la commistione dei generi di fronte alla confusione e alla complessità del mondo stesso: naufrago nel mare tempestoso che separa l’individuo e l’idea, il soggetto e il suo perpetuo anelare, l’umorista romantico – come nei celebri romanzi di Swift e Sterne –, illuminato dal genio e dall’intuizione, vive e percepisce questo divario celebrando l’idealismo e, allo stesso tempo, screditando e sminuendo il carattere effimero e finito di ogni cosa umana a cospetto dell’idea. Una concezione, questa, che, come ha notato Mainer citando le *Semblanzas Literarias* di Armando Palacio Valdés, lascia la sua indelebile orma anche in Spagna, dove l’umorismo, in contrapposizione alla comicità e alla satira, è ritenuto come la prerogativa di un’anima privilegiata che sappia vedere il mondo dalla giusta prospettiva, lasciando che l’umorismo, come un soffio delicato, sfumi ogni asperità e consenta di osservare il reale, alla luce dell’assoluto, nella sua assoluta relatività (Ivi, 21). Questa concezione romantica, prosegue Mainer, apre la via a una rappresentazione metafisica, intellettuale ed estetica dell’umorismo che, nella seconda metà del XIX secolo, ha nel krausista Manuel de Revilla un esponente d’eccezione. Commentando la tesi dottorale redatta da quest’ultimo nel 1872 e incentrata sul tema della comicità, Francisco Giner de los Ríos ha sottolineato come si possa evincere che, secondo Revilla, l’umorismo sia una peculiare disposizione dello spirito, dove comico e tragico lottano e si avvicinano in un perpetuo contrasto, la cui rappresentazione, come testimoniano le opere di Shakespeare, Cervantes, Byron, Sterne, Leopardi, Heine e molti altri, non potrebbe essere che eminentemente estetica.

Come è possibile evincere dalle parole dello stesso stesso Giner de los Ríos riportate da Mainer, questa concezione piuttosto generica, sebbene non del tutto errata, porta a considerare l’umorismo come un iperonimo, intercambiabile, a ogni evenienza, con altri termini quali malinconia, sarcasmo, ironia e scherno benevolo (Ivi, 22).

Per quanto riguarda la Spagna della seconda metà dell’Ottocento, Mainer riconosce come umorista d’eccezione – sulla scia dei tratti romantici appena ricordati – il maestro del

romanzo realista e naturalista Benito Pérez Galdós, i cui testi, caratterizzati da un insieme di frammenti di realtà e da personaggi avvolti da uno sguardo a un tempo ironico e carico di commiserazione, rivelano come “el humorismo es el acompañante inveterado de la mirada novelesca que el autor deja caer sobre la acción” (Ivi, 22), contraddicendo ludicamente e burlescamente gli aspetti che muoverebbero al pianto e alla malinconia. Questa concezione tardo-ottocentesca sarà quella che erediteranno gli scrittori del '98, da Ángel Ganivet a Pío Baroja al primo Miguel de Unamuno.

A seguito del *desastre*, questa concezione romantica e post-romantica di umorismo subisce un forte scossone, dovuto, in gran parte, alle ombre che si estendono sulla Spagna dopo il definitivo crollo dell'impero e la perdita delle ultime colonie e, inoltre, alla nuova e dirompente concezione artistica e filosofica che sconvolge l'Europa all'inizio del secolo XX, prendendo come bersaglio proprio l'estetica del secolo precedente, rigettata e stigmatizzata in quanto borghese e conformista.

Nasce, così, quello che Mainer ha definito come “humor de vanguardia” (Ivi, 25), una nuova concezione che, prendendo le mosse dalla “gran tripleta de estudios sobre el humor”<sup>132</sup> (Ivi, 28) e dal rinnovamento del panorama comico, verificatosi negli anni precedenti alla Prima Guerra Mondiale, ha messo al centro il rifiuto dei canoni ottocenteschi, ritenuti ormai logori, e la volontà di superare una concezione esclusivamente borghese della letteratura e dell'arte per mezzo dello shock, della provocazione e dello spaesamento. L'humus culturale in cui sorge questa nuova concezione, questa “voluntad de humor desconcertante” (Ivi, 26) decisamente più caustica e talvolta aggressiva nei confronti del bersaglio cui è diretta, fa leva su una nuova idea di comicità introdotta ancora una volta dalla Francia, dove pantomime, nuovi balli, cabaret e Grand Guignol<sup>133</sup> stavano dirigendo l'interesse e il gusto di un pubblico sempre più ampio e popolare verso forme più espressive, in cerca del colpo di scena e della sorpresa. Dai fratelli Lumière a Charles Chaplin, inoltre, afferma Mainer, la nascita del cinema fu strettamente legata alla comicità, mettendo al centro situazioni paradossali o ridicole, al limite dell'assurdo e della logica umane; le potenzialità del montaggio e le innovazioni del cinema muto furono, dunque, un altro elemento centrale che favorì la nascita e lo sviluppo del “nuevo humorismo” d'avanguardia.

Associato alla virulenza delle nascenti avanguardie, l'umorismo, nella terra di Cervantes, sembra ormai lontano dal sorriso bonario e dalla comicità spicciola e immediata che lo avevano caratterizzato nell'Ottocento. Tuttavia, accanto a un'aggressività più spiccata,

---

<sup>132</sup> Il riferimento è agli studi di Henri Bergson, Luigi Pirandello e Sigmund Freud.

<sup>133</sup> L'influenza del Grand Guignol, scrive Mainer, è particolarmente evidente per quanto riguarda l'*esperpento* valleinclanesco (2002, 29).

il *nuevo humor* è anche contrassegnato da una profonda angoscia, ereditata dalla reazione romantica di fronte al sublime e generata dal caos e dal disordine che sembrano governare a seguito del crollo della solida visione del mondo che governava il secolo XIX. Così, privo di punti fermi e alla ricerca di sé, anche l'eroe dei romanzi umoristici “se aventura en el absurdo del mundo y quiere (si no entenderlo) asumirlo, [...] como si fuera un heredero tardío del gran héroe romántico: experimenta el desorden, es el pararrayos de lo singular y lo raro” (Mainer 2002, 30)<sup>134</sup>. Disordine, caos e assurdo lasciano spazio al dubbio, alla perplessità e all'angoscia che, di fronte a essi, sembrano le uniche risposte possibili; l'altra faccia della medaglia sarà, allora, una reazione puerile e ludica della coscienza, alla ricerca di uno spazio intrascendente e non contaminato dove poter sostare e reinventarsi dopo il crollo delle più granitiche e apparentemente inossidabili “verità”.

#### 2.1.9 Raquel Pelta: l'umorismo nelle riviste del Novecento

Gli anni '20, come si è appena visto, rappresentano il momento in cui si assiste, in Spagna, a una vera e propria rivoluzione per quanto riguarda il concetto di umorismo e la sua diffusione. In particolare, è il proliferare di numerose pubblicazioni e riviste propriamente umoristiche a far sì che la nuova forma di *humor hispánico de vanguardia* possa diffondersi tra il grande pubblico. A differenza delle riviste letterarie “alte”, riservate a una élite ristretta, queste nuove pubblicazioni riescono a raggiungere e a rivolgersi alle masse, a testimonianza, da un lato, di come l'umorismo sia considerato un genere di cultura “minore” e poco impegnativa e, dall'altro, della volontà, da parte di certi scrittori e artisti, di farsi conoscere e di aprirsi anche, e soprattutto, agli ambienti non propriamente ed esclusivamente letterari. Come afferma Raquel Pelta nel suo studio, infatti, si tratta “de una vanguardia que vio en lo popular una fuente de recursos suficientes para erosionar los cimientos de la sociedad burguesa” (2002, 33-34). Per arrivare a un pubblico sempre più ampio, giornali e riviste *de quiosco* sono i mezzi più diffusi, senza tralasciare, ovviamente, i vantaggi provenienti dalla vera e propria rivoluzione della comunicazione, messa in atto con l'invenzione della radio e del cinema, la cui influenza si rivelerà ben presto determinante e imprescindibile per i nuovi umoristi. Ancora una volta, è Gómez de la Serna ad aprire questo nuovo cammino: riprendendo quanto affermato da Rafael Alberti nell'autobiografia *La arboleda perdida*, Pelta

---

<sup>134</sup> Non è casuale che, una volta indicata questa definizione, Mainer citi a titolo esemplificativo il personaggio di Gustavo, protagonista di *El incongruente* di Gómez de la Serna, autentico romanzo sperimentale che, anche a causa dell'anno di pubblicazione, il 1922, meriterebbe un posto di prim'ordine nel panorama del romanzo europeo d'avanguardia.

sottolinea, infatti, come è proprio grazie a Ramón e alle riunioni pombiane che la nuova forma di espressione e di bellezza che il cinema offre e veicola viene compresa in tutta la sua potenzialità dai membri della “Otra Generación del 27”<sup>135</sup>. Inoltre, afferma sempre Pelta, anche la relazione tra gli “ismi” d’avanguardia e la nuova generazione dell’umorismo passa attraverso Ramón e la sua peculiare interpretazione della nuova estetica, offerta in particolare nel volume *Ismos* (1931) e nel suo tentativo di conciliare il nuovo linguaggio con la tradizione spagnola. Scrive infatti la studiosa, prima di ricorrere ai classici esempi di Poncela e Neville: “Ramón ejerció en esa ‘otra generación del 27’ un magisterio siempre reconocido por todos sus miembros” (Ivi, 45).

A partire dagli anni ’30, tuttavia, la letteratura d’avanguardia, così come le riviste che le davano voce, a poco a poco – e, più ci si avvicina alla Guerra Civile, più risulta evidente questo fattore –, si lascia contaminare dai nuovi temi che un sempre più turbolento contesto storico chiama in causa, cosicché l’ideologia e il compromesso politico risultano sempre più evidenti e vincolanti, sebbene sia ancora presente un certo intento di evasione e di ludicità fine a se stessa.

Nate sul finire del secolo XVIII, le riviste spagnole interamente dedicate all’umorismo vivono negli anni ’20 e ’30 del Novecento un periodo di pieno sviluppo e successo. Liberatesi, con il passare del tempo, dal vincolo della politica, iniziano a richiamare l’attenzione del grande pubblico e, come spesso accade per i quotidiani e per le riviste, divengono un trampolino di lancio per scrittori e artisti ansiosi di sperimentare le nuove forme linguistiche e artistiche proposte dal linguaggio delle avanguardie. Riviste di massa strettamente connesse ai nuovi mezzi di comunicazione, queste pubblicazioni rifletteranno profondamente lo spirito del tempo e si trasformeranno in

símbolos de una época de convivencia ideológica pacífica, que a medida que nos acercamos a la Guerra Civil empieza a desmoronarse y que a partir de los inicios de los años treinta – como también ocurre con la vanguardia – experimenta un viraje desde el lenguaje más puro hacia el más social. (Pelta, 2002: 39)

In prima linea, diretta dal caricaturista Sileno e fondata nel 1921, si trova la rivista “Buen Humor”, che nell’arco di vent’anni svolgerà un ruolo di prim’ordine nell’ambito delle riviste umoristiche e che vanterà la collaborazione dei più grandi scrittori e artisti grafici – vignettisti e caricaturisti – del tempo. Tuttavia, la rivista che più di ogni altra diverrà il punto

---

<sup>135</sup> Per quanto riguarda l’importanza del cinema nell’opera di Gómez de la Serna, si rimanda, almeno, al finale di *El incongruente* (1922), al romanzo *Cinelandia* (1923) e al saggio “Charlotismo” compreso in *Ismos* (1931).

di riferimento del gruppo umoristico del '27 sarà "Gutiérrez", forse la più rilevante tra tutte le riviste umoristiche di quei decenni<sup>136</sup>, nonché quella in cui risulta più evidente l'apertura verso una nuova filosofia dell'umorismo vincolata al concetto di assurdo.

In seguito allo scoppio della Guerra Civile, "Gutiérrez" lascerà spazio alla più compromessa – come si evince chiaramente dal nome – "La Ametralladora", fondata a San Sebastián nel 1937 da Tono e da Miguel Mihura, entrambi vicini – il primo addirittura militante – al bando franchista.

Sempre Mihura sarà il fondatore, nel 1941, della rivista umoristica più importante del dopoguerra, "La Codorniz", che segnerà il ritorno a un umorismo di chiara matrice ramoniana, slegato da qualsivoglia implicazione politica o ideologica. La rivista rifletterà così il concetto di *humor* propugnato dal suo stesso fondatore:

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. [...] Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos media vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante [...] y descubramos nuevos rastros y perfiles que no conocíamos. El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera<sup>137</sup>, sin querer por ello que dejen de ser como son [...]. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. (Mihura 1948, 230)

In linea con quanto affermato da Mainer, Pelta conclude sottolineando come, sulle pagine di queste riviste, si sia inaugurato un nuovo genere di umorismo, in cui la semplice risata e la comicità più spicciola ed elementare lasciano il posto a uno sguardo più profondo e articolato, a un umorismo filosofico o intellettuale che, celato dietro a un sorriso mai sguaiato, richiede uno sforzo di comprensione da parte del lettore fino a quel momento del tutto insolito e impensato.

---

<sup>136</sup> Tra le altre riviste espressamente dedicate all'umorismo si ricordano, come ha indicato Pelta, "El Ridículo" del 1921, "Guasa viva", "El Cero", "Genio Alegre", "Arte Ligerero" e "La Risa", del 1922, "Cascabeles", "La Gracia" e "Zig-Zag", del 1923, "Muchas Gracias", "¡Oiga!" e "K CH T" del '24, "La Novela Humorística" del 1926.

<sup>137</sup> Lampante, in queste affermazioni, il riferimento a "Humorismo" di Gómez de la Serna, quasi citato alla lettera da Mihura; scrive infatti Ramón: "La comprensión elevada del humorismo que acepta que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es. [...] El humor es ver por dónde cojea todo"(Gómez de la Serna 1931, 453-454).

## 2.2 Verso un modello teorico rigoroso

Come ha affermato Laura Salmon nel suo studio dedicato all'analisi dell'umorismo e alla proposta di un modello rigoroso per spiegarlo<sup>138</sup>, l'umorismo testuale è uno di quei “fenomeni che spesso, senza ragione, sono aprioristicamente e tendenziosamente definiti come ‘impermeabili alla spiegazione razionale’” (Salmon 2018, 17). La conseguenza naturale di questo approccio aprioristico e pregiudiziale porta dunque ad affermare, nella maniera più generica e semplicistica, che l'unica definizione possibile di umorismo sia quella che, appunto, lo identifichi come qualcosa di vago, mutevole, e che per sua natura rifugga definizioni rigorose e stabili. Questo approccio, raramente messo in discussione, è la causa più frequente della sostanziale confusione che sembra caratterizzare la maggior parte degli scritti sull'umorismo. Ecco perché, allora, un'impostazione più rigorosa, oltre a gettare nuova luce sul tema e a dischiudere inedite prospettive, appare necessaria allorché ci si trovi ad affrontare l'opera concreta di un autore.

Non stupisce che un intellettuale del calibro di Milan Kundera sottolinei, nelle prime pagine del volume *I testamenti traditi* espressamente dedicate all'umorismo<sup>139</sup>, che definire lo humor – ritenuto dallo studioso, sulla scia di Octavio Paz, “la grande invenzione dello spirito moderno” (Kundera 1994, 39) – sia quanto di più difficile si possa tentare di fare<sup>140</sup>. Non a caso, nonostante alcuni aspetti e conclusioni rimarcate dallo studioso ceco in parte coincidano con le conclusioni dello studio che sarà proposto nelle seguenti pagine, la definizione che l'autore offre alla fine della prima parte del libro non sembra poggiare su una base rigorosa: “Lo humour: lampo divino che rivela tutta l'ambiguità morale del mondo e la profonda incompetenza dell'uomo a giudicare gli altri; humour: l'euforia che nasce dal conoscere la relatività delle umane cose; il bizzarro piacere che deriva dalla certezza che non ci sono più certezze” (Ibidem). Oltretutto, Kundera, pur differenziandolo dal riso, dalla beffa e dalla satira, fa ricadere lo humor nell'ambito del comico, senza spiegare quali siano le peculiarità che differenzino queste due attitudini e avvicinandole – seguendo ancora le indicazioni di Paz e riconoscendo dunque come l'umorismo sia una prerogativa della modernità – per la loro capacità di rendere ambiguo tutto ciò che toccano.

---

<sup>138</sup> Il modello proposto da Salmon permette di raggiungere una definizione solida e generale di umorismo, consentendo di affrontare da questa prospettiva, nel terzo capitolo, l'umorismo ramoniano.

<sup>139</sup> Si tengano in considerazione, in particolare, tre paragrafi della prima parte del testo: “L'invenzione dello humour” (pp. 13-15), “Il territorio in cui è sospeso ogni giudizio morale” (pp. 15-17) e “Il giorno in cui Panurge non farà più ridere” (pp. 38-39).

<sup>140</sup> Scrive infatti Kundera: “Non c'è cosa più difficile che cercare di spiegare lo humour” (1994, 16).

Anche André Breton, per citare un autore non troppo lontano da Gómez de la Serna nel tempo, nello spazio e in alcune intuizioni artistiche, nell'*Anthologie de l'humour noir*<sup>141</sup> pubblicata nel 1939 (dove, peraltro, stupisce l'assenza di autori spagnoli e dello stesso Ramón, ampiamente conosciuto e stimato in Francia e vicino ad alcuni membri del surrealismo) riconosce come sia molto complesso trovare una definizione accettabile di umorismo e come “se nos escapa, y está, sin duda, destinada a escapársenos durante mucho tiempo, cualquier definición global del humor” (Breton 1991, 8). E, citando la risposta di Paul Valéry a un'inchiesta sull'umorismo del 1921 tenuta dalla rivista “Aventure”, aggiunge che la parola “humor” è di fatto intraducibile e che, ogni qual volta si presenti all'interno di un nuovo enunciato, il suo significato è destinato a cambiare (Ivi, 9). Questa sostanziale assenza di chiarezza emerge ulteriormente quando Breton, prima di presentare l'autore da lui ritenuto il vero iniziatore dell'umor nero, Jonathan Swift, afferma come tra le molteplici caratteristiche dello humor nero si annoverino la stupidità, l'ironia scettica, lo scherzo leggero e, soprattutto, l'assenza di sentimentalismo e di fantasia spicciola. Affermazioni, queste, che testimoniano una volta di più la confusione con la quale si è soliti trattare l'umorismo; una confusione, come si dimostrerà a breve, terminologica, ma soprattutto concettuale.

Come ha notato Salmon (2004), la difficoltà a riordinare concetti e termini è dovuta, in primo luogo, alla cristallizzazione del termine latino “humor” in un iperonimo sostituibile e intercambiabile a piacere con tutta una serie di iponimi, fatto che impedisce di distinguere in modo chiaro l'umorismo da altri usi retorici del linguaggio, generando così un'erronea sinonimia tra termini che, una volta definiti in modo non ambiguo, si rivelano distinti, se non contrapposti.

Per ovviare a questa serie di problemi, Salmon ha rimarcato la necessità, come punto di partenza per un'analisi rigorosa, di avvicinarsi al testo – umoristico in questo caso – per mezzo di un approccio funzionale multidisciplinare. In questo modo, si possono superare i limiti e la parzialità degli approcci formalista, psicanalitico ed ermeneutico che tendono a concentrarsi in modo quasi esclusivo, rispettivamente, sul testo, sulla biografia del mittente, sul destinatario e sull'interpretazione del messaggio-testo; pur senza negare il valore di ognuno di questi approcci, è opportuno tenere in considerazione la totalità, l'interazione e l'interconnessione di ogni elemento costitutivo del processo comunicativo che genera l'inesco testuale e la risposta umoristica<sup>142</sup>. Solo così, infatti, è plausibile riconoscere in cosa

---

<sup>141</sup> Per quanto riguarda le citazioni, il riferimento è all'edizione spagnola *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1991.

<sup>142</sup> Scrive infatti Salmon: “In ultima analisi, il postulato principale della teoria funzionale consiste in questo: il testo funziona solo nell'interazione tra motivazioni e interpretazioni. [...] La teoria funzionale della

consista l'effetto estetico di un testo che provochi nel destinatario un cambiamento a livello sia psico-emozionale, sia cognitivo. In particolare, là dove sia assente, da parte dell'autore, un progetto monologico, l'inesco testuale – ed è il caso dell'umorismo pirandelliano e della polifonia dostoevskiana – può causare un processo di riprogrammazione degli automatismi della coscienza del destinatario, intaccando la rigidità dei suoi schemi interpretativi e giudicanti, sovvertendo e aggirando – riprogrammando, appunto – le difese e la censura del sistema di categorizzazione della coscienza stessa. Un sistema di difesa che, prosegue Salmon, come hanno evidenziato alcuni tra i più importanti neuroscienziati, entra in funzione ogni qual volta la coscienza debba confrontarsi con la presenza di nuovi dati, facendo sì che questi ultimi non risultino incoerenti o del tutto incomprensibili rispetto a quanto già memorizzato a livello esplicito. A livello inconscio, invece, i dati che riescono a eludere questo sistema di controllo, aggirando le difese della coscienza, sono immediatamente integrati con i dati già contenuti nella memoria implicita, riuscendo così a riprogrammare il sistema di categorizzazione. Ciò avviene perché ogni testo artistico attiva nel destinatario non solo nozioni, ma anche emozioni e sentimenti, agendo così anche a livello subliminale e creando le condizioni “per ristrutturare il sistema cognitivo del ricevente (cioè le sue conoscenze)” (Salmon 2018, 15). A corroborare quanto affermato, non bisogna dimenticare che gli esponenti della Scuola di Palo Alto hanno dimostrato che l'arte, legata inesorabilmente ai processi che gestiscono il funzionamento del cervello umano, è in grado di riprogrammare gli schemi mentali – sia a livello conscio, sia inconscio – che regolano il pensiero e i giudizi degli esseri umani durante i processi di comunicazione<sup>143</sup>. Se pare, infatti, che il pensiero umano agisca su più o meno rigidi schematismi e categorizzazioni del reale, nonché su analogie e contrasti fissi che consentano di risolvere nel minor tempo possibile i problemi più importanti, la schematizzazione denota una tendenza alla rigidità binaria – secondo lo schema *aut-aut* –, portando spesso al manifestarsi di “un profondo dualismo cognitivo, ovvero di uno schema binario dei processi interpretativi” (Ivi, 24). Ecco allora che, di fronte a una scelta o a un pericolo, si è portati a distinguere e a scegliere subito tra brutto o bello, alto o basso, vero o

---

comunicazione umana dimostra che, contrariamente ai pregiudizi e ai falsi postulati, scienza e arte non sono attività antitetiche, ma una manifestazione unitaria dell'intelletto umano” (2018, 16-17).

<sup>143</sup> Come hanno individuato Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin e Don D. Jackson nel volume *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi* (1971), questo aspetto, fondato essenzialmente sul paradosso, riguarda sia l'arte e la creatività in genere, sia l'umorismo. Citando Fry, collaboratore di Bateson, gli autori hanno sottolineato, infatti, come il capovolgimento e il ribaltamento messi in atto dall'umorismo – implicando a un tempo comunicazione e metacomunicazione, realtà e irrealtà – portino a una sostanziale ridefinizione interna della realtà, a una condizione transitoria di equilibrio instabile in cui il pensiero opera su piani e direzioni differenti rispetto al ragionamento unidirezionale abituale (1971, 249-251).

falso, bianco o nero, giusto o sbagliato, buono o cattivo e così via, assumendo una visione del reale sostanzialmente e tendenzialmente manichea e unilaterale.

Tra le funzioni del testo artistico, dunque, vi è anche quella di sospendere e mettere in discussione queste rigide categorizzazioni, indicando, grazie anche al costante esercizio del dubbio, percorsi inediti e meno definiti; percorsi che, tuttavia, si rivelano poco accessibili per chi voglia restare arroccato sulle proprie credenze, sui propri dogmi e pregiudizi, e sia timoroso ad aprirsi al nuovo e al non-conosciuto, contrastando le possibilità di cambiamento a causa della propria “fede”, tendendo a rigettare, di fatto, le nuove ipotesi dischiuse dall’innesco generato dall’inedita carica cognitiva del testo artistico. Seppure solo momentaneamente, afferma Salmon, il mondo alternativo e fittizio presentato dall’arte riesce a fare breccia nelle difese della coscienza e, per chi sia in grado di accoglierlo, a lasciare in sospeso i paradigmi binari più radicati e immediati di interpretazione del reale. Il testo artistico sembra allora espletare una funzione cardine dell’atto comunicativo, ossia l’apertura all’altro-da-sé, la creazione di un dialogo tra il sé e ciò che lo circonda, cercando dunque di “allargare il più possibile i limiti della sua comprensione del mondo e di se stesso” (Ivi, 29), oltre i confini della propria unilaterale visione del mondo. La messa in discussione di sé e dei propri paradigmi interpretativi e cognitivi si rivela allora un autentico esercizio, un “allenamento” necessario per affinare la capacità di guardare a se stessi – come Sergej Dovatov insegna – in maniera distaccata, come se non si fosse nient’altro che un ulteriore oggetto da indagare e studiare. L’esercizio del dubbio, necessario a instaurare un dialogo con tutto ciò che è Altro, è in grado di rendere un soggetto dialogico e “polifonico” e di rivelare “un’elevata propensione alla novità, ovvero a cercare ‘oltre l’orizzonte’, [...] non solo contro la rigidità delle autorità e degli stereotipi di massa, ma anche contro la rigidità e la pigrizia del proprio intelletto” (Ivi, 36).

All’interno dell’ampio ambito della derisione, dunque, i fattori che ne rivelano la complessità e ne fanno risaltare la problematicità interpretativa ed epistemologica sono molteplici. Da un lato, l’eterogeneità delle tecniche cui è possibile ricorrere per giungere a un effetto derisorio, espedienti che possono suddividersi in figure retoriche – come ironia e sarcasmo –, in generi – dalla parodia alla satira alla barzelletta – e in una forma più complessa – l’umorismo, appunto – che porta alla reazione apparentemente paradossale del riso tra le lacrime o, forse più interessante quest’ultima, delle lacrime tra il riso. La sovente confusione tra stimolo e risposta, tra comicità e riso, per esempio, non fa altro che confermare quanto delicato e scivoloso sia l’ambito della derisione.

Tuttavia, sulla base del modello proposto, superando dunque la parzialità e la rigidità dei primi tre tentativi di approccio allo studio dello humor<sup>144</sup>, è possibile giungere a un modello teorico generale più complesso e accurato che tenga conto tanto degli aspetti funzionali e psico-cognitivi di mittente e destinatario, quanto di quelli semantici e strutturali del testo. Per raggiungere tale scopo, Salmon è partita da una triade di studiosi d'eccezione i cui studi, riattualizzati e studiati da una prospettiva non solo letteraria, bensì anche psicologica, filosofica e scientifica – multidisciplinare, quindi –, hanno permesso di proporre un modello di umorismo universalmente applicabile, che potesse superare l'ambiguità e la confusione con cui spesso questo tema è stato trattato. Gli studi di Luigi Pirandello, di Henri Bergson e di Sigmund Freud<sup>145</sup> – secondo Salmon, la “principale trilogia scientifica sullo humor” (Ivi, 58) nel contesto di quello che la studiosa ha definito “decennio dello humor” –, sulla scia delle intuizioni di Theodor Lipps<sup>146</sup>, rappresentano il punto di riferimento indispensabile per una definizione rigorosa e per la differenziazione delle diverse manifestazioni della derisione. Questo approccio, definibile come funzionale, tiene conto sia della tipologia testuale e, dunque, delle caratteristiche del testo, sia delle intenzioni e motivazioni del mittente, senza trascurare le reazioni psico-emotive del destinatario. Attualizzato per mezzo di un approccio multidisciplinare, questo modello permette di tenere in considerazione tutti gli elementi della comunicazione e la loro interazione, senza correre il rischio, come accadeva in passato, di concentrarsi su un solo parametro.

Il tema della derisione e dello humor è stato trattato in pratica da tutti i filosofi di tutti i tempi e culture, e forse, proprio per questa ragione, la confusione concettuale e terminologica con cui spesso è stato affrontato ha portato, nel tempo, a una sostanziale identificazione dello humor con il comico, con ciò che provoca il riso, fino a identificarlo come iperonimo per “divertente”. Così, se già Pirandello aveva denunciato come fosse considerato umoristico qualsiasi scrittore che facesse ridere, Trač, un secolo dopo, ha sottolineato come “i filologi e i critici dell'arte spesso non distinguono concetti come comico, comicità, riso, satira, humor, ironia, sarcasmo, allegoria ecc., considerandoli come fenomeni equivalenti [...]. Nelle moderne scienze umane il termine ‘comico’ viene adottato per definire un concetto ampio e generale” (Ivi, 46)<sup>147</sup>; un'affermazione corroborata anche dalle riflessioni di Zaliznjak, che ha

---

<sup>144</sup> Il riferimento è agli approcci formalista, psicanalitico ed ermeneutico citati nelle pagine precedenti.

<sup>145</sup> L. Pirandello, *L'umorismo* (1908); H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900); S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) e “L'umorismo” (1927).

<sup>146</sup> Il riferimento è al volume *Komik und Humor* del 1898.

<sup>147</sup> Eccezionalmente, mi sono servito del passo citato da Salmon, tradotto dal russo.

rimarcato come “nel mondo moderno si è cominciato ad associare lo *humor* al concetto di *comico* (in particolare nella teoria della letteratura) o di *divertente*” (Ivi, 56)<sup>148</sup>.

Le diverse conclusioni cui sono giunti Pirandello, Bergson e Freud, infatti, sono dovute in gran parte proprio alla differente terminologia utilizzata. Come ha evidenziato Salmon, il concetto di comico – più che quello di riso, come invece indica il titolo dell’opera – che Bergson formula nel saggio *Il riso* potrebbe sembrare, a prima vista, in netto contrasto e in opposizione con la teoria pirandelliana dell’umorismo. Se, infatti, secondo il filosofo francese, il comico, diretto alla pura intelligenza, implica un totale distacco dall’oggetto deriso e una momentanea anestesia delle emozioni necessaria appunto per non immedesimarsi nell’altro<sup>149</sup>, l’umorismo pirandelliano, come si vedrà a breve, si fonda al contrario sull’empatia e sulla compassione (nel vero e proprio senso di *con-patire*, patire insieme). Tuttavia, prosegue Salmon, due sono gli aspetti fondamentali che occorre rimarcare per quanto riguarda la teoria bergsoniana. In primo luogo, come hanno dimostrato le neuroscienze, ricorrere alla “pura intelligenza” e slegarla di conseguenza dalle emozioni come se si potessero trattare alla stregua di due compartimenti stagni risulta di fatto impossibile. Come ha evidenziato e dimostrato il neuroscienziato Antonio Damasio nel volume *L’errore di Cartesio*, infatti, “la ragione umana dipende da diversi sistemi cerebrali, operanti di concerto [...] anziché da un unico centro. [...] Emozione, sentimento, regolazione biologica hanno tutti un ruolo nella ragione umana” (Damasio 1995, 20). In secondo luogo, Salmon rileva che proprio una chiarificazione dei termini impiegati da Bergson potrebbe permettere di conciliare la sua teoria sul riso con quella pirandelliana. Sostituendo il termine “emozione” con quello di “empatia”, si approderebbe a una definizione del tutto compatibile e coerente con quella dello scrittore siciliano: “*la comicità richiede l’inibizione dell’empatia, deve distogliere i destinatari dalla simpatia (empatia, con-patimento) nei confronti dell’oggetto di derisione*” (Salmon 2018, 60); dove non vi è empatia, dunque, c’è spazio per il comico; non per l’umorismo. Tale sostituzione, forse a prima vista azzardata, non è per nulla arbitraria o forzata. Al contrario, è proprio il testo bergsoniano a suggerire questa possibilità, senza dimenticare che, agli inizi del secolo scorso, i termini “empatia” ed “emozione” potevano essere impiegati come sinonimi<sup>150</sup>. Secondo Salmon, anche le conclusioni cui è giunto

---

<sup>148</sup> Eccezionalmente, mi sono servito nuovamente del passo citato da Salmon, tradotto dal russo.

<sup>149</sup> Scrive Bergson nel primo capitolo di *Il riso*: “Ora distaccatevi, assistete alla vita come uno spettatore indifferente: molti drammi si risolveranno in commedia. [...] Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a un’anestesia momentanea del cuore. Si rivolge alla pura intelligenza” (1900, 15).

<sup>150</sup> Si riporta, di seguito, uno dei cinque esempi citati da Salmon al fine di corroborare la sua tesi, servendosi delle parole di Bergson: “Il maggior nemico del riso è l’emozione. Non voglio affermare che noi non possiamo ridere d’una persona che ci ispiri *pietà*, ovvero *affezione*: ma è certo che allora, per qualche momento, sappiamo dimenticare tale *affezione*, far tacere quella *pietà*” (2018, 60).

Sigmund Freud nei due saggi del 1905 e del 1928 dedicati, rispettivamente, al motto di spirito e all'umorismo potrebbero in un primo tempo apparire in netta opposizione alle intuizioni di Pirandello, collimando al contrario con la teoria bergsoniana dell'assenza di emozioni. La definizione di umorismo cui approda il padre della psicanalisi, infatti, sembrerebbe andare proprio in questa direzione, dal momento in cui l'umorismo è identificato con un "dispendio affettivo risparmiato" (Freud 1976, 211). Da una prospettiva di superiorità, ancora una volta, si ride, evitando di conseguenza – "risparmiando" – il coinvolgimento empatico.

Tuttavia, due elementi in particolare del pensiero freudiano inducono a pensare che anche queste teorie possano risultare compatibili con quelle pirandelliane. In primo luogo, come rivela chiaramente il saggio del 1928, ciò che Freud intende per umorismo corrisponde a ciò che Pirandello definisce come ironia. L'esempio di humor impiegato da Freud – l'unico, peraltro –, quello del condannato a morte che il lunedì mattina deve essere impiccato e, dirigendosi verso la forca, afferma: "Questa settimana comincia proprio bene!" (Freud 1978, 503), è un esempio di "infingimento" che, secondo Pirandello, è alla base di quell'artificio retorico che chiama appunto ironia<sup>151</sup> – o meglio, in questo caso specifico, rivolgendosi l'impiccato a se stesso per mezzo del Super-io, autoironia –, definita dallo scrittore siciliano come "quella tal contraddizione fittizia tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. Il contrasto non è nel sentimento, è solo verbale" (Pirandello 2008, 449).

Se, allora, l'umorismo freudiano coincide con l'ironia pirandelliana, Salmon ha evidenziato come nel saggio sul motto di spirito sia possibile incontrare un punto di contatto tra le due teorie, ovvero quando Freud fa riferimento al "motto scettico". Quest'ultimo, infatti, risulta sorprendentemente affine all'umorismo pirandelliano: è una categoria rara del motto di spirito che, senza prendere di mira un oggetto specifico, si dirige al contrario verso la sicurezza delle conoscenze acquisite, minandone i fondamenti. Come scrive lo stesso Freud, infatti, "io considero i motti di questa specie sufficientemente diversi dagli altri per riservare loro un posto particolare. Essi non assalgono una persona o una istituzione, ma la sicurezza della nostra conoscenza stessa" (Freud 1976, 103).

Questa prima analisi delle teorie di Bergson e Freud consente, di riflesso, di avvicinarsi alla teoria dell'umorismo che Pirandello ha formulato nel suo saggio del 1908, quella che Salmon ha riconosciuto come "la più promettente teoria sulle tipologie di humor verbale" (Salmon 2018, 66).

---

<sup>151</sup> "L'ironia [...] deriva [...] da una contraddizione soltanto verbale, da un infingimento retorico, affatto contrario alla natura dello schietto umorismo" (2008, 589).

Tuttavia, se questo imprescindibile studio ha cercato per la prima volta di definire in termini rigorosi le differenze, nell'ambito della derisione, tra umorismo, comicità e ironia, d'altra parte, è stato e continua a essere inspiegabilmente ignorato o dimenticato da una buona parte di studiosi dello humor. La riflessione pirandelliana, partendo dalle prime teorie medievali sugli umori, si concentra soprattutto sulle definizioni di comicità, ironia e umorismo, al fine di metterne in luce non solo le differenze ma, anche e soprattutto, il carattere oppositivo. Per Pirandello, infatti, l'ironia è una mera figura retorica caratterizzata da un "infingimento", ovvero dall'affermazione tendenziosa di ciò che in fondo si vuole negare. Tale infingimento innesca, inoltre, un rapporto di verticalità tra chi è giudicato e chi giudica, quest'ultimo situato su un livello di netta "superiorità" nei confronti del suo bersaglio, dando vita a un rapporto gerarchico – caratteristico, di fatto, di tutti gli altri generi di derisione, dalla comicità alla barzelletta, dalla satira alla parodia –, che trova un suo ribaltamento e parziale annullamento solo attraverso quel peculiarissimo genere di derisione che è, per l'appunto, la derisione umoristica. Di fronte alle "forme del contrario", caratterizzanti gli altri generi di derisione che ricorrono a stereotipi, dogmi e credenze consolidate e si basano sul sentimento di superiorità e sul distacco emotivo di chi giudica nei confronti dell'oggetto deriso, l'umorismo teorizzato da Pirandello, al contrario, attraverso una "speciale attività della riflessione" (Pirandello 2008, 583) che, come un'ombra, si avviluppa e sorge in concomitanza con il giudizio derisorio – comico, ironico, parodico, sarcastico o satirico che sia – rigetta, attraverso il "sentimento del contrario" (Ivi, 600), qualsiasi forma e possibilità di giudizio o gerarchia. Di fronte all'incontrovertibile verticalità delle forme del contrario, infatti, l'umorismo si contraddistingue, in primo luogo, per la propria orizzontalità: non vi è più un giudice – o più giudici – e un oggetto cui il giudizio è diretto; a essere giudicata e derisa è, in questo caso, la propensione stessa a giudicare, quell'attitudine di superiorità e distacco che tende a gerarchizzare i rapporti tra le persone e a scagliarsi contro un bersaglio che, per qualche ragione, si reputa, in una data circostanza, inferiore<sup>152</sup>. Si tratta di una sorta di

---

<sup>152</sup> Nonostante le differenze tra questo modello di umorismo e la carnevalizzazione teorizzata da Michail Bachtin nell'introduzione al celebre *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1979) saltino subito all'occhio, alcune importanti riflessioni dello studioso russo, almeno in parte, possono tuttavia avvicinare questo elemento di origine popolare all'umorismo filosofico e pirandelliano. In ogni caso, occorre affermare che l'intento di Bachtin, come dichiara l'autore stesso, non è quello di offrire una teoria del riso, né, tantomeno, dell'umorismo. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, in particolare, l'autore di *Estetica e teoria del romanzo* considera l'umorismo – avvicinandosi, dunque, ai già citati Octavio Paz e Milan Kundera – come una forma "di riso ridotto" (Bachtin 1979, 133), facendolo dunque ricadere nel più ampio ambito del riso e del comico, e determinandone la nascita nel XVIII secolo, in concomitanza con la dissoluzione del riso nella festa popolare e con la formazione di altre "forme di riso ridotto" quali l'ironia e il sarcasmo "che evolveranno come una componente stilistica dei generi seri (soprattutto il romanzo)" (Ivi, 133). Queste affermazioni mettono in risalto come anche Bachtin non faccia riferimento a una definizione rigorosa dell'umorismo e lo consideri un elemento stilistico derivante dal riso. Ciononostante, come si è affermato poc'anzi, queste premesse non inficiano la

sospensione del giudizio che, facendo leva su un sentimento profondamente “democratico” di uguaglianza, attraverso l’empatia e la compassione mette in crisi l’abituale propensione al giudizio, rivelandone le falle e minandone i presupposti. Così, l’umorista, riflettendosi in quello che sarebbe dovuto essere il bersaglio della derisione – non più oggetto dunque, ma anch’egli soggetto –, si fa altro-da-sé, rinunciando alla certezza e all’incrollabile logica dei propri dogmi, giudizi e stereotipi per aprirsi, almeno momentaneamente, a una nuova e inattesa condizione. Viene dunque portato a identificarsi con l’altro, a mettere tra parentesi le

---

possibilità di avvicinare parte delle teorie bachtiniane alle teorie di Pirandello e al modello proposto da Salmon; significativi e degni di nota sono, infatti, alcuni punti in comune e alcune asserzioni che potrebbero rivelarsi anche preziose chiavi di lettura per l’interpretazione dell’umorismo ramoniano.

Secondo Michail Bachtin, le immagini del *Gargantua* sono essenzialmente non letterarie e slegate da qualsiasi forma e possibilità di canonizzazione: rifiutano ogni norma ufficiale e stabilita, rigettano il dogmatismo, l’autoritarismo e la serietà unilaterale. Sono inoltre ostili alla compiutezza e alla stabilità, “a qualsiasi determinatezza e finitezza nel campo del pensiero e della concezione del mondo” (Ivi, 4). Come la derisione umoristica, anche il riso carnevalesco rabelaisiano sembra prendere di mira non tanto un oggetto specifico, quanto le stesse persone che ridono; le parole dello stesso Bachtin sembrano infatti corroborare questo accostamento di umorismo e riso carnevalesco, sottolineando la natura *sub specie temporis* anche di quest’ultimo e differenziandolo dalla verticalità giudicante della satira, in quanto diretto contro tutto ciò che è solito ritenersi necessariamente superiore: “Il popolo non si esclude da tutto il mondo in divenire. È anch’esso incompiuto; anch’esso, morendo, nasce e si rinnova. [...] L’autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo, si pone al di fuori dell’oggetto della sua derisione, vi si contrappone [...]. Il riso ambivalente del popolo esprime invece l’opinione del mondo intero in divenire, in cui si trova anche colui che ride” (Ivi, 15-16).

Il regno del riso carnevalesco e dello humor sembra essere il medesimo, ossia quello che Bachtin riconosce negli studi che Jean-Paul Richter dedica allo “humour distruttivo”: il regno dove tutto ciò che è “finito” e stabilito una volta per tutte è riconosciuto come arbitrario, estraneo e ingiustificato, aprendo così le porte a un universo di possibilità e a forme non ancora (pre)determinate e cristallizzate. In un inedito spazio dove regna la “non ufficialità”, si apre allora la possibilità di una “fuga temporanea al di fuori del modo di vivere comune (cioè ufficiale)” (Ivi, 10), lasciando che a un modo di vivere canonizzato, stabilito, serio e dogmatico sia momentaneamente sostituito un atteggiamento instabile e non predeterminato; in un certo senso, è messa in atto una sorta di temporanea “sospensione”, non lontana da quella provocata dall’eversione umoristica. Ciò che, ancora, sembra avvicinare carnevale e umorismo sono una sostanziale orizzontalità e democraticità: al di là della rigidità e dell’immutabilità di qualsivoglia gerarchia, l’uomo torna a sentirsi semplicemente un “essere umano fra altri esseri umani” (Ivi, 13) – così come l’umorismo pirandelliano porta a sentirsi “tutti in camicia” –, sancendo l’autenticità di quelle forme e rapporti non sclerotizzati ma dinamici, mutevoli e caleidoscopici e avvolti “dal pathos degli avvicendamenti e dei rinnovamenti, dalla coscienza della gioiosa relatività delle verità e delle autorità dominanti” (Ivi, 14). È l’anti-logica del mondo alla rovescia o al contrario, “delle permutazioni continue dell’alto e del basso” (Ibidem) che lasciano spazio a una “serietà aperta” sempre pronta a mettere in discussione i propri fondamenti e a percepirsi come “parte integrante di un mondo organico e incompiuto” (Ivi, 134).

Il carnevale, tuttavia, sembra in ogni caso sancire una conferma – seppur implicita e non palese – dei rapporti di potere, una sovversione controllata, non distante da quella descritta dallo stesso Bachtin per quanto riguarda le feste ufficiali del Medioevo e che, al contrario dell’umorismo, non porta ad alcuna riprogrammazione: “La festività diventava in questo caso la forma della seconda vita del popolo che penetrava temporaneamente nel regno utopico dell’universalità, della libertà, dell’uguaglianza e dell’abbondanza. [...] Al contrario, le feste ufficiali del Medioevo [...] non distraevano dall’ordinamento esistente, [...] Non facevano altro che consacrare, che sancire il regime esistente e rafforzarlo. [...] la festa ufficiale in sostanza era rivolta soltanto all’indietro, al passato di cui si serviva per consacrare l’ordine sociale esistente” (Ivi, 12).

A differenza dell’umorismo, appunto, sembra quasi una concessione, la possibilità calcolata, da parte dei potenti o di chi rappresenta il vertice di una gerarchia, di fare sfogare temporaneamente il popolo e di tenerlo, così, sotto controllo, impedendogli di fatto sovversioni autenticamente rivoluzionarie. Il carnevale, dunque, sovverte, ma non riprogramma; al contrario, sembra sempre offrire un rapporto di verticalità, anche se rovesciato, una sovversione ancora lontana dalla democraticità e dall’orizzontalità dell’eversione umoristica. Una sovversione momentanea e soprattutto innocua che, come sua più importante conseguenza, non farebbe altro che confermare e rafforzare le gerarchie e il potere dei governanti, mettendone persino in luce – agli occhi degli sguardi più ingenui – la benevolenza e la magnanimità.

proprie certezze, per lasciare spazio a uno stato di indecidibilità dove le forme della conoscenza e del reale che prima apparivano definite, cristallizzate e incontrovertibili si rivelano ora – viste da fuori, o dall’alto, perché, come ha notato Pirandello, per mezzo della sospensione umoristica “*ci vediamo vivere. [...] noi vediamo noi stessi nella vita*” (Ivi, 611) – fluide, incoerenti, frammentate e incerte, in perpetua creazione ed evoluzione. Aprirsi all’altro diviene una forma di esercizio del dubbio, una sostanziale messa in questione di sé e della propria visione del mondo. La reazione psico-cognitiva all’innesto umoristico conduce, dunque, all’accettazione e alla scoperta delle potenzialità del paradosso, contaminando il riso, forma del contrario, con le lacrime (o viceversa) e facendo scaturire, così, il sentimento del contrario. È facile ridere di chiunque, sembra affermare Pirandello; tuttavia, nel momento in cui si ride, si deride e di conseguenza si giudica, l’umorismo – non un genere letterario né un artificio retorico, ma un vero e proprio approccio alla realtà –, attitudine rara e presente in pochissimi autori di ogni tempo e luogo, fa sì che il diverso, l’inavvicinabile alterità e il non conosciuto siano inaspettatamente compresi e “vissuti” in virtù di un fondo comune, di un’identificazione emotiva. Tale identificazione porta a riconoscersi nell’altro, e attraverso l’altro a comprendere che, in fondo, in questa vita così effimera e in perenne balia della possibilità dell’impossibilità della possibilità, della morte insomma, “io” e “altro” sono solo due facce della stessa medaglia, inconcepibili l’una senza l’altra.

Ecco perché, sempre con Pirandello, l’umorismo vede tutti “in camicia”, e il famoso esempio della vecchia signora imbellettata rivela quanto profondo e complesso sia il processo umoristico e quanto sia intimamente legato alla consapevolezza dell’inesorabile scorrere del tempo, del proprio essere finiti e, in un certo senso, mancanti. L’umorismo, ricorrendo ai medesimi artifici retorici degli altri generi derisori, ma distanziandosene radicalmente in quanto attitudine che rifiuta e mette in scacco qualsiasi disposizione volta a giudicare, tende a smantellare e a mettere in crisi la logica binaria della coscienza umana, rivelando, per mezzo di una vera e propria deprogrammazione cognitiva e aggirando le difese della coscienza<sup>153</sup>, l’illogicità dei principi più radicati, svelando inoltre la possibilità di una “terza via” che dischiuda un inedito orizzonte cognitivo, all’insegna dell’inatteso e dell’inedito. Contrario a qualsiasi cristallizzazione retorica e gerarchica, scardina la logica monolitica del senso comune, ne rivela l’incongruenza e le dissonanze; come scrive Pirandello, “inevitabilmente *scompon*e, disordina, discorda; quando, comunemente, l’arte in genere, com’era insegnata

---

<sup>153</sup> Caratteristiche formali quali la laconicità, la ripetibilità e l’omissione di un passaggio logico permettono al testo umoristico, come aveva intuito Watzlawick, di aggirare le difese della coscienza, mettendone in crisi i giudizi stereotipati e le rigide categorie cognitive che, per mezzo della riflessione razionale – eccessivamente lenta – non potrebbero essere altrimenti intaccate.

dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato” (Ivi, 445); l’umorismo è, dunque, anche una questione di stile<sup>154</sup>.

Di fronte all’artificiosa e in fondo arbitraria rigidità dei dogmi e dei pregiudizi, di fronte al destino che tutti accomuna, lo sguardo dell’umorista è eminentemente filosofico, o, come ha scritto Pirandello, analizzando la differenza tra “comico classico” e “comico romantico” teorizzata da Jean-Paul Richter, “riso filosofico, misto di dolore, perché nato dalla comparazione del piccolo mondo finito con la idea infinita, riso pieno di tolleranza e di simpatia”<sup>155</sup> (Ivi, 419).

L’umorismo, come ricorda lo scrittore russo Sergej Dovlatov nei suoi *Taccuini*, è il sorriso della ragione che, tra riso e lacrime, si fa beffe del senso comune, dei suoi modelli “preconfezionati”, del suo ordinamento e della fissità delle sue regole: “L’umorismo è inversione della vita. Per meglio dire, l’umorismo è inversione del senso comune. Un sorriso della ragione” (Dovlatov 2016, 134).

### 2.3 Sull’umorismo ramoniano

Se le premesse teoriche dalle quali si prendono le mosse per studiare o analizzare l’opera di un autore sono deboli o non rigorose, di conseguenza anche le conclusioni che ne emergeranno saranno, a loro volta, deboli e probabilmente confuse. È il caso dell’umorismo ramoniano: Gómez de la Serna e l’umorismo sono stati studiati dalla quasi totalità dei critici come un tutt’uno, tant’è che si potrebbe affermare che non possa esistere l’uno senza l’altro; l’opera di Ramón è innanzitutto umoristica e ogni studio che affronti il suo universo letterario non può fare a meno di soffermarsi su questo tema, sua componente imprescindibile.

Nonostante sia ritenuto l’elemento chiave e fondante della poetica dell’autore, è stato molte volte interpretato, come si è detto, in modo superficiale e poco rigoroso, partendo da una concezione poco chiara di umorismo – quella descritta nel primo paragrafo del presente capitolo – o, come si è già sottolineato, soffermandosi esclusivamente sui testi teorici

---

<sup>154</sup> Così definisce infatti Pirandello lo stile, evitando di confonderlo con una scelta formale dell’autore legata solo a un momento contingente: “L’artista, il poeta, deve cavar dalla lingua l’individuale, cioè appunto lo stile. La lingua è conoscenza, è oggettivazione; lo stile è il subiettivarsi di questa oggettivazione” (2008, 451).

<sup>155</sup> Anche Sergej Dovlatov sembra d’accordo con questa affermazione; come afferma nei taccuini, infatti, l’esercizio di sospensione del giudizio tipico dell’umorista si rivela, in fondo, una complessa attitudine filosofica: “È facile non rubare, tanto più non uccidere. [...] Più difficile è non giudicare. Forse è questa la cosa più difficile del cristianesimo. Proprio perché qui il peccato è più impercettibile. Capirai, non giudicare! Ma intanto ‘non giudicare’ è tutta una filosofia” (2016, 136).

dell'autore, "Humorismo" in primis. La disamina che segue è volta a esemplificare quanto appena sostenuto.

Come ha sottolineato Fernando Rodríguez Lafuente nel prologo al XVI volume delle *Obras Completas* di Gómez de la Serna, infatti,

lo que se incorpora, y está presente en cada una de sus páginas es el humor. Una actitud, y aptitud, decididamente moderna. El humor es Ramón. Para ello descompone en elementos cuasiquímicos lo que pueda entenderse, hasta entonces, como tal humor; ya no es solo lo bufo, ni lo grotesco, ni lo satírico, ni lo irónico, ni lo cómico, ni lo ridículo. (2005, 32)

Per lo studioso, dunque, l'umorismo ramoniano è "el rasgo total, la frase cenital, el trazo escondido, y en el humor se encuentra la más rotunda expresión literaria ramoniana" (Ivi, 32).

Tuttavia, prosegue Rodríguez Lafuente, non si tratta di un umorismo gioviale, di un semplice e superficiale *buen humor*; quello ramoniano, al contrario, "es puro humor negro, el negro cáustico que después proseguirá la 'otra generación del 27', la de Jardiel y la de Neville, el humor de Solana en 'El entierro de la sardina'" (Ivi, 33); un umorismo, dunque, caratterizzato da una profonda sfumatura di emozione e commozione, da un'attitudine di "alegre desesperación, de lento y jocundo suicidio" (Ivi, 35), una "risa interior, tan cercana al humor cervantino en lo que tiene de ironía melancólica y cautelosa" (Ivi, 37)<sup>156</sup>.

Queste affermazioni, oltre a inserirsi pienamente nel dibattito sull'umorismo novecentesco in Spagna e a condividere alcune intuizioni presentate nel primo paragrafo del presente capitolo, sono condivise anche dalla curatrice dei diciannove tomi delle *Obras Completas*, Ioana Zlotescu, che, nel preambolo all'opera citata, sottolinea l'onnipresenza dell'umorismo nell'opera di Gómez de la Serna, dai primi testi giovanili – le pagine della rivista *Prometeo* (1908-1912) –, fino agli ultimi e malinconici scritti – raccolti nelle *Obras Completas* con il titolo *Escritos del desconsuelo* –, nei quali la studiosa individua tinte sempre più fosche e malinconiche. L'umorismo è dunque il *fil rouge* dell'opera ramoniana, l'invariabile costante della sua poetica:

el punto central del cual irradia el 'ramonismo', es el ensayo 'Humorismo' [...]. Los comentarios de Ramón entorno al humorismo son múltiples a lo largo de *Ismos*, pero lo son en toda su obra ya desde la época de *Prometeo*, y después en casi todos sus libros y en los prólogos a los libros de

---

<sup>156</sup> Ancora una volta, il confine tra umorismo e ironia sembra poco chiaro.

corte o de géneros nuevos, así como en innumerables artículos de prensa. [...] Las disquisiciones en torno al tema continuaron sin embargo hasta el final de su vida, en una insólita mezcla de humor, soledad, enfermedad y miedo. (Zlotescu 2005, 23)

Dalle parole di Zlotescu, emerge una chiara differenza tra una prima fase, caratterizzata da un umorismo più spensierato e ludico, e una seconda, in cui si carica di tinte più malinconiche e intimiste. Questa evoluzione è riconosciuta, almeno in parte, anche dal cugino di Gómez de la Serna, Gaspar, nella biografia *Ramón*. Nonostante Gaspar affermi, a differenza di Zlotescu, che nelle prime opere ramoniane, negli anni di “Prometeo”, non siano presenti tracce di umorismo, è la fase centrale della produzione letteraria ramoniana, dal 1920 in avanti – dal trionfo della *greguería* in poi, dunque –, a essere caratterizzata da “una cierta actitud humorística ante la vida” (1963, 115). Gaspar fa riferimento, in particolare, alle opere pubblicate dopo *El circo*, ossia *Disparates* (1921), *Variaciones* (1922), *Virguerías*<sup>157</sup>, *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926) e ai numerosi romanzi lunghi e brevi pubblicati in questi anni, tra cui si annoverano *El doctor inverosímil*, *La Nardo* e *La hiperestésica*. Privato di sarcasmo, per nulla buffo o grottesco, l’umorismo di questa seconda tappa si distanzierebbe, così, sia dal patetismo, sia dal ridicolo; Ramón opterebbe, dunque, per una terza via, che porta alla trasfigurazione della realtà per mezzo di un umorismo che “es tanto como ironía, rebajamiento de superfetaciones retóricas, invención y milagros” (Ivi, 116)<sup>158</sup>. Si tratta, prosegue Gaspar, di uno sguardo ottimista, vitalista e gioviale verso la realtà, che, in linea con i propositi degli avanguardisti europei di quegli anni, “utiliza el humorismo como un instrumento de introducir desorden en una realidad ficticiamente ordenada” (Ivi, 120), confonde e mescola le carte in tavola in modo del tutto arbitrario, rivelandosi innanzitutto come “disociador y destructor” (Ibidem).

Negli anni successivi allo scoppio della Guerra Civile, tuttavia, scrive il biografo, “su humor ha perdido alegría y resuena ya quevedescamente en lo hondo, escrito con el signo de la muerte ‘como un signo del tiempo’; el cual, a la vez que va a cancelar una época, va a acabar también con el *modo de experiencia* que hasta entonces determinó el estilo de Ramón” (1963, 170). Non solo; negli anni successivi alla fuga a Buenos Aires, sostiene Gaspar, la letteratura ramoniana, eccezion fatta per le *greguerías*, diviene a poco a poco sempre più

---

<sup>157</sup> Curioso che Gaspar citi quest’opera, di fatto mai pubblicata. Certo, anche in questo caso, l’abitudine di Ramón di cercare di confondere i futuri studiosi della sua opera – o, perché no, confondendosi egli stesso – non aiuta affatto; nella “Advertencia preliminar” a *Ramonismo* (1923), infatti, è lo stesso Gómez de la Serna a citare *Virguerías* come se si trattasse di un’opera già pubblicata: “En libros como este, como *Disparates*, *Muestrario*, el *Libro Nuevo*, *Variaciones* y *Virguerías*...” (2001, 63).

<sup>158</sup> È evidente, da questa citazione, come anche per Gaspar Gómez de la Serna umorismo e ironia coincidano; se, infatti, dal suo punto di vista, l’umorismo ramoniano è ironico, per il biografo anche l’ironia di cui fa uso Ramón non è né satirica, né burlesca, ma “humorosa ternura” (1963, 118).

trascendente e intimista, impregnata di una dimensione esistenziale del tutto inedita; Ramón, insomma, “ha dejado de ser un humorista” (Ivi, 214) e l’altra dimensione della realtà cui ha sempre anelato coincide, ora, con un anelito verso Dio, con una “veta más patética y trascendentalista de un humanismo esencial” (Ivi, 115). Questo radicale cambiamento di rotta prende forma, tuttavia, già a partire dalla fine degli anni ’20, con la pubblicazione della prima biografia, quella di Goya (1928) e, in particolare, con una monografia dedicata alla morte, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1934); è dunque evidente, come afferma Gaspar, che ci si trovi di fronte a “una diferente actitud personal, que ya no es el optimismo primero, puro juego horro de todo patetismo trascendental, sino una cierta angustia existencial que busca en la salvación humorista de la realidad también la salvación de sí mismo, propósito que antes no contaba en absoluto” (Ivi, 119). Culmine di questo processo saranno le biografie di Valle-Inclán e di Quevedo, nonché la celebre autobiografia ramoniana del 1948, per non parlare di tutti quegli scritti che, a partire dagli anni ’40, si distingueranno per i toni fortemente intimisti, malinconici e talvolta tragici<sup>159</sup>.

Rodolfo Cardona, nella monografia dal titolo *Ramón*, dedica un intero capitolo, il quinto, al tema dell’umorismo ramoniano. Dopo aver sottolineato come l’autore della *greguería* sia sempre stato ritenuto, dal pubblico e dalla critica, uno dei più grandi umoristi del Novecento, lo studioso afferma tuttavia che “Ramón is indeed a humorist, but not in the ordinary sense, only in the sense he himself has defined in his essay *Humorismo*” (Cardona 1957, 68). Cardona, dunque, si accosta all’umorismo ramoniano partendo dalla generica e confusa definizione offerta dall’autore, sottolineando come l’umorismo ramoniano non sia semplicemente legato alla comicità, ma che implichi, al contrario, “something comic and dolorous at the same time [...] This mixture of the comic and the sad is Ramón’s humor” (Ivi, 69); una sorta di pirandelliano riso tra le lacrime, insomma. Tuttavia, seguendo le riflessioni ramoniane sul tema, Cardona afferma come questo genere di humor, legato alla parodia, a un uso e a una concezione dell’immagine tipicamente avanguardisti, sia strettamente vincolato a una nuova concezione estetica, e che lo stesso Ramón sia in certo qual modo un precursore, “one of the first writers in Europe to cultivate consistently this type of humor from which contemporary art cannot divorce itself for all its inner intensity” (Ivi, 73). Quest’attitudine nei confronti della vita, lungi dall’essere un mero gioco formale, è espressione di uno stato animico ed emozionale interiore che permette di andare oltre i limiti e i vincoli imposti dalle convenzioni, offrendo nuovi paradigmi d’interpretazione del reale. La letteratura ramoniana,

---

<sup>159</sup> Si tratta dei già citati *Escritos del desconsuelo* e, in particolare, del romanzo *El hombre perdido* (1947) e delle *Cartas a mí mismo* (1956), testimonianza, secondo Ioana Zlotescu “del paroxismo de la soledad incomunicada del escritor” (2003, 32).

di conseguenza, è per Cardona l'espressione di quest'attitudine umoristica e il suo scopo principale è quello di "to see life, to understand life [...] to take possession of reality and then to go beyond it, to change it, opening up new perspectives for us so that we may see more truthfully what we look at" (Ivi, 74). Agli occhi dello studioso, nella letteratura ramoniana sembrano alternarsi o sovrapporsi due generi di humor, uno più leggero e clownesco (il riso), l'altro più profondo e in un certo senso tragico (le lacrime); entrambi, in ogni caso, concorrono nel manifestare "one single expression of the same attitude toward life" (Ivi, 80)<sup>160</sup>.

Anche Juan José Saavedra, nel volume *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna*, analizza l'umorismo nell'opera dei due autori, senza tuttavia partire da una chiara premessa che stabilisca che cosa l'umorismo effettivamente sia. In primo luogo, afferma lo studioso, l'umorismo è un termine il cui significato è universalmente noto, ma che, tuttavia, non si presta a essere facilmente definito: "Una palabra que brota como explosión de ideas, que atropella por la variedad de su contenido, que apenas podemos definir" (Saavedra 1993, 97). Umorista è, in primo luogo, colui che si rende conto delle contraddizioni del reale e le mette in luce; se in un primo momento ne ride, un moto emotivo e filosofico tende a sovrapporsi a quell'attitudine iniziale, portando alla consapevolezza che "toda verdad es reversible. El humor se mueve entre el mundo serio de las evidencias empíricas y el mundo no serio de las quimeras. [...] En su fase intelectual y crítica lo llamamos ironía" (Ivi, 98).

Riconosciuta l'importanza del magistero di Lanza per il giovane Ramón, Saavedra sottolinea come i due autori presi in esame si siano discostati dall'estetica realista del secolo precedente proprio grazie all'uso peculiare dello humor, dischiudendo così un orizzonte inedito per la letteratura spagnola; è il loro, afferma l'autore, "un humor que manifiesta un desprecio por la forma rígida. En la lectura de sus obras hemos de suponer la incongruencia, la ironía y la fragmentación. La lectura de estos dos autores descubre caminos y terrenos que siguen siendo nuevos, potencian el descubrimiento de sendas aún inexploradas" (Ivi, 93). L'umorismo è, dunque, nell'opera dei due scrittori, la chiave di volta per il rinnovamento della forma e del linguaggio letterari.

Per quanto riguarda l'opera di Gómez de la Serna, Saavedra individua nella *greguería*<sup>161</sup> lo spazio privilegiato dove l'umorismo ramoniano riesce a sprigionare tutta la sua

---

<sup>160</sup> Anche nell'ampia e approfondita introduzione all'antologia di *Greguerías* da lui stesso curata, Cardona non si discosta dalla definizione di umorismo precedentemente formulata; facendo riferimento, infatti, ad alcune analogie dell'opera di Ramón con il pensiero surrealista, l'autore afferma come "el humor se convirtió en un medio de expresión así como en una actitud hacia el mundo" (1980, 42).

<sup>161</sup> Secondo Saavedra, il potenziale sovversivo e il rinnovo formale delle *greguerías* "ya latían en la literatura de Silverio Lanza" (1993, 129).

potenzialità, sovvertendo l'ordine stabilito da una prospettiva eccentrica e inusuale<sup>162</sup>. In linea con quanto affermato in “Humorismo”, lo studioso riconosce come, per mezzo dell'umorismo, Gómez de la Serna riesca a scomporre e ricomporre arbitrariamente la realtà, svelando incongruenze e somiglianze inattese che violano la logica con cui si è soliti guardare alle cose. L'umorismo è, innanzitutto, come insegna Lanza, uno strumento di rinnovamento formale “para liberar a la literatura de lo antiguo, de lo serio, y llevarla a lo nuevo” (Ivi, 127). Per mezzo di esso, allora, è possibile “nombrar las cosas de forma distinta” (Ivi, 129), trasformare e reinventare ogni aspetto della realtà con cui si entra in contatto, grazie a un *passepartout* che permette di addentrarsi negli aspetti più insoliti, inusuali e imprevisi del reale: *la greguería*. La sua carica sovversiva, infatti, è in grado di condurre oltre i limiti del reale e di avvolgere il lettore in una “orgía de imágenes” (Ivi, 130), grazie all'uso peculiare e parossistico della metafora che, secondo Saavedra, “constituye el tuétano del estilo de Ramón Gómez de la Serna” (Ivi, 132).

Anche Pérez Minik, nel capitolo dedicato a Gómez de la Serna nel volume *Novecentistas españoles de los siglos XIX y XX*, afferma come l'umorismo ramoniano porti a una nuova interpretazione del reale, confondendo, mescolando e trasformando cose, persone e città, per poi lasciarle “confusas e irreconocibles. Cosas, personas y ciudades van dejando de tener sus nombres, de ser quienes eran, para convertirse en seres insospechados. Este humor [...] lo embadurna todo y [...] descubre resortes ocultos de gracia insuperable” (Minik 1957, 207). L'umorismo, inoltre, è la colonna portante dei romanzi ramoniani: a differenza dell'“umorismo tradicional” spagnolo presente nelle opere di autori quali l'Arcipreste de Hita, Baltasar Gracián o Francisco de Quevedo, spesso pungente, critico, caustico e carico di risentimento verso la realtà circostante, l'opera di Gómez de la Serna si caratterizza per uno sguardo più costruttivo, aperto e solidale, dando vita a quello che Minik definisce “un albergue feliz un poco fuera del mundo, pero capaz de aglutinar muchos de los restos de éste con un deseo conciliatorio, enriqueciéndolo de las más extrañas irrealidades” (Ivi, 216). “Inespacial e intemporal” (Ibidem), questa rara forma di umorismo, secondo l'autore, nasce e finisce con Ramón<sup>163</sup>; prendendo vita da una peculiarissima *Weltanschauung*, è un caso unico e isolato, all'interno del panorama europeo, che potrebbe essere avvicinato solo al realismo magico latinoamericano.

Appare quindi chiaro come il termine “umorismo” sia trattato in modo generico e come, spesso, sia usato in modo praticamente sinonimico sovrapponendosi a “ironia”.

---

<sup>162</sup> L'umorismo di Lanza è invece definito dall'autore come un “humor irónico” (Ivi, 51).

<sup>163</sup> Scrive a proposito Minik: “es un auténtico humor, en el sentido fisiológico y clásico de la palabra, donde el novelista nada a gusto, sabiéndolo esencial elemento de su vida” (1957, 215).

L'insistere sull'opera di Ramón e sul suo umorismo – e forse proprio perché senza una base rigorosa – ha però suscitato le perplessità di alcuni studiosi, che hanno messo in dubbio una così stretta relazione, sottolineando come l'etichetta di “umorista” non sia affatto sufficiente – né, forse, necessaria – a descrivere la visione del mondo dell'autore e la complessità della sua opera. Maria Vittoria Calvi, infatti, nel saggio “Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia”<sup>164</sup>, ha sottolineato come la letteratura ramoniana, nonostante il successo dell'autore, sia ancora un mondo non del tutto conosciuto. Questo è dovuto, afferma la studiosa, proprio a causa dell'etichetta con cui si è soliti riconoscerlo: Ramón sarebbe sì un celebre umorista, ma proprio questa definizione porterebbe a ignorare molti altri fondamentali aspetti della sua opera: “La actualidad de Ramón, que para muchos, lamentablemente, no es más que un escritor ‘humorista’, quizá esté todavía por desentrañar” (1991: 23).

Antonio del Rey Briones, nella monografia sulla produzione romanzesca ramoniana, ha ripreso la questione, portandola a estreme conseguenze. Lo studioso, infatti, a differenza della quasi totalità degli altri critici, non dà affatto per scontato che l'umorismo sia la caratteristica principale delle sue opere; al contrario, sottolinea come molte pagine dei suoi scritti non si possano affatto considerare umoristiche. L'umorismo, infatti, scrive Rey Briones, è solo uno dei tanti elementi che compongono la letteratura ramoniana, solo in apparenza vitalista e gioviale, ma, in realtà, mossa da “una profunda angustia latente” (Rey Briones 1992, 93). Un'angoscia che, tuttavia, uno sguardo superficiale non è in grado di cogliere, soprattutto se il “posible” o “probable humorismo” ramoniano è interpretato come una semplice espressione di ottimismo e vitalità. Piuttosto che di umorismo, sostiene l'autore, sarebbe allora più appropriato parlare di una “actitud lúdica”, che permetterebbe così di descrivere “lo más genuino de la obra del escritor, actitud de la que derivarían ocasionalmente muchas de las notas de humor que en ella se contienen” (Ivi, 21). Come un bambino, come un primitivo di fronte a un mondo ancora tutto da decifrare, Ramón gioca con qualsiasi aspetto della realtà: scompone, ricompone, disfa e confonde i suoi elementi e, con lo sguardo innocente di chi ha appena scoperto qualcosa, nomina le cose come se per primo le avesse trovate, “convirtiéndolo la imaginación en territorio sin límites del juego” (Ivi, 21).

Queste affermazioni sono riprese, come afferma lo stesso Rey Briones, dalle intuizioni di Francisco Umbral nel saggio *Ramón y las vanguardias*. In questo volume, infatti, il celebre scrittore madrileno ha dedicato un capitolo della propria ricerca al tema di “el juego y el rito”

---

<sup>164</sup> Il saggio apre il volume a cura di Gabriele Morelli *Treinta años de vanguardia española*; questa posizione non è casuale e, una volta di più, conferma il ruolo di Ramón come promotore e precursore dell'avanguardia spagnola.

nella letteratura ramoniana. Per Umbral, l'attitudine ludica di Ramón prenderebbe le mosse dal rifiuto di tutti gli aspetti rituali, istituzionali e canonici della vita; anima primitiva e ludica, devota al potere dell'immaginazione libera e creativa, rifiutando la canonizzazione del gioco in rito avrebbe portato quest'attitudine dall'esistenza alla letteratura, tant'è che, afferma categoricamente Umbral, l'elemento ludico sarebbe proprio la base della poetica ramoniana e della sua informalità, e l'umorismo una mera derivazione di quest'ultimo: "Toda su obra tiene un planteamiento de juego, y de ahí le viene el fondo más verdadero de humorismo" (Umbral 1978, 144). Rodolfo Cardona, avvicinandolo ai surrealisti, ha affermato come l'umorismo, per Ramón, sia un viatico verso una conoscenza autentica delle cose e della vita stessa, tanto che l'autore di *El Rastro* "es el verdadero *homo ludens* y por medio de su juego constante logra percibir el verdadero significado de las cosas y consigue asimismo percatarse de lo serio que es el juego de la vida" (1980, 42).

## CAPITOLO 3

### Umoreismo e Ramonismo

#### Premessa

Come accennato alla fine del precedente capitolo, non esistono studi sistematici che analizzino in modo puntuale e concreto l'umorismo nell'opera di Ramón.

Lungi dal pretendere di poter ovviare a tale mancanza in modo esaustivo, data la mole della produzione dell'autore, si cercherà di proporre un punto di partenza per avviare uno studio che renda finalmente più chiaro, se non accessibile, l'universo umoristico ramoniano.

Lo studio si concentrerà, pertanto, su alcune opere pubblicate da Gómez de la Serna negli anni '20, quelle che consentiranno all'autore di essere riconosciuto, ammirato e tradotto a livello internazionale e in cui l'autore sembra giungere a una più matura espressione stilistica e formale.

Pubblicate tra il 1921 e il 1926 e strettamente connesse, per temi e struttura, alle monografie della seconda metà degli anni '10<sup>165</sup>, sono forse le opere in cui, senza dimenticare i due volumi dedicati a Pombo (1918-1923), il *Libro nuevo* (1920) e *El alba* (1923)<sup>166</sup>, emergono in modo più chiaro le peculiarità e le grandi innovazioni che caratterizzano lo spazio letterario che, nelle *Obras Completas*, Ioana Zlotescu ha denominato "Ramonismo"<sup>167</sup>.

Nei testi del Ramonismo si ritrovano, in buona parte, gli elementi centrali della poetica ramoniana sia della produzione precedente – da *Entrando en fuego* a *El Rastro* –, sia di quella successiva, che culminerà nel romanzo delirante e introspettivo *El hombre perdido* (1947).

Inoltre, per quanto riguarda il tema centrale del presente lavoro, l'umorismo, occorre sottolineare che due delle opere principali che saranno analizzate, *Disparates* e *Ramonismo*,

---

<sup>165</sup> Il riferimento è a *El Rastro* (1914), *El Circo* (1917), *Senos* (1917), al primo volume di *Greguerías* (1917) e a *Muestrario* (1918).

<sup>166</sup> Se *Pombo* e il *Libro Nuevo*, per la compresenza di generi letterari differenti – dalla narrazione all'autobiografia, dalla lettera alla critica letteraria –, possono essere considerati veri e propri collage cubisti, *El alba* può essere annoverato tra i testi monografici o "monotematici", quali i già citati *El Rastro*, *El Circo* e *Senos*.

<sup>167</sup> La curatrice delle *Obras Completas* ha sottolineato, nel *Preámbulo* al primo volume dedicato al Ramonismo – terzo tomo dell'opera completa –, come si possa distinguere tra un più generico e ampio termine quale "ramonismo", utilizzato per riferirsi allo stile peculiare che caratterizza l'intera produzione di Gómez de la Serna, e il più ristretto "Ramonismo", in cui sono appunto incluse le opere di non facile catalogazione, pubblicate dall'autore a partire dal 1914. Questo spazio letterario si chiude con il tomo – ottavo dell'opera completa e sesto dello spazio letterario del Ramonismo – *Total de greguerías* (2013), coordinato da Ioana Zlotescu e a cura di Pura Fernández.

sono state pubblicate nella collana “Los Humoristas” delle Edizioni Calpe; ciò risulta particolarmente significativo, poiché testimonia come Ramón sia stato riconosciuto ed etichettato come umorista proprio in quegli anni e a partire dalla pubblicazione di queste opere. Di conseguenza, pare quindi ancora più urgente un’analisi dell’umorismo letterario ramoniano, senza contare che, per di più, in questi testi, sono presenti i due temi chiave di tutta la produzione dell’autore, quello degli oggetti e quello della morte, intimamente legati, forse a sorpresa, allo stile umoristico ramoniano.

### 3.1 Ramonismo, *ensayo*, morte e oggetti

Come ha sottolineato Maria Vittoria Calvi nel saggio *Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia*, accanto alle opere teatrali, ai romanzi, alle pagine biografiche e autobiografiche, nell’opera ramoniana “hay libros tales como *Senos*, *El Rastro*, y *Gollerías* que no son ni novelas ni ensayos, ni pertenecen a cualquier otro género literario, sino que son una ininterrumpida sucesión de variantes sobre el tema” (Calvi 1991, 23). Libri ai quali occorrerebbe aggiungere, per terminare l’elenco, *Greguerías*, *Muestrario*, *Pombo*, *Libro nuevo*, *Disparates*, *Variaciones*, *El alba*, *Ramonismo*, *Caprichos*, *Gollerías* e *Trampantojos*. Sono libri che, come ha scritto Luis Granjel in *Retrato de Ramón*, rappresentano per l’autore l’ingresso nel periodo della maturità creativa, oltre a essere tra i più rappresentativi della sua produzione letteraria. Si tratta, scrive Granjel corroborando quanto affermato in precedenza da Zlotescu, di un insieme eterogeneo di testi che potrebbero essere raggruppati sotto l’etichetta di “Ramonismo”, di libri “de no fácil catalogación, a los que caracteriza una inédita manera de expresarse, la ‘greguería’, y un nuevo modo de acercamiento a la realidad, al mundo de las cosas” (Granjel 1963, 172). La *greguería*, apparsa nell’opera ramoniana a partire dal 1910, è dunque il fulcro, l’asse portante di questi testi; non a caso, eccezion fatta per le quattro monografie pubblicate tra il 1914 e il 1918 – *El Rastro*, *El circo*, *Senos* e il primo tomo di *Pombo* –, il volume che apre questa lunga schiera di pubblicazioni è intitolato proprio *Greguerías* e, per quanto riguarda la struttura generale dell’opera, frammentata, atomizzata e senza un filo conduttore preciso, sarà il punto di riferimento per tutti gli altri testi del Ramonismo, per le opere che “mejor revelan su genio literario” (Ibidem) e che lo stesso Gómez de la Serna ha definito, nel prologo a *Variaciones*, come “la clase de libros que me gusta hacer [...], los libros que más amo” (1999, 609). La pubblicazione, nel 1920, di un testo dal titolo così evocativo come *Libro nuevo* sembra

rappresentare esplicitamente una volontà di cambiamento, un tentativo di guardare avanti che permetta di andare oltre al giovane Ramón che, nel 1910, privo ancora di una personalità letteraria del tutto originale e ben definita, aveva pubblicato il *Libro Mudo*. Come afferma Granjel, infatti, con i testi del Ramonismo

el Ramón ahito de información libresca, adoctrinado por ‘Silverio Lanza’ y dominado, en el plano emocional de su vida, por Carmen de Burgos, ha sido suplantado por un Ramón con criterios ideológicos y estéticos bien elaborados y muy personales, en posesión de un estilo original y que ha entablado ya relación, durante sus estancias en París, con los promotores de la renovación artística y literaria, que cobrará fugaz predicamento en los años iniciales de la posguerra. (Granjel 1963, 179)

Ramón, dunque, non è semplicemente il precursore dell’avanguardia spagnola; non solo ha presentato il futurismo a un mondo letterario ancora ampiamente vincolato ai canoni del realismo e del modernismo, ma, proprio per mezzo dei testi del Ramonismo, ha fondato e promosso una nuova estetica, paradigmatica della fusione di tradizione e modernità così evidente negli scrittori che lo seguiranno<sup>168</sup>.

Certo; non si tratta di un caso isolato, o di un precursore a livello europeo; al contrario, il suo personalissimo “ismo” si è sviluppato ed è cresciuto nell’alveo del movimento avanguardista, sorto tra il finire della Belle Époque e l’inizio della Grande Guerra<sup>169</sup>. Non è un caso, infatti, che la letteratura ramoniana sia caratterizzata da un evidente sincretismo, da un linguaggio eminentemente plastico in cui, a predominare, è il ricorso alla sovrapposizione e alla continua creazione di immagini per mezzo di metafore, di sinestesie, di similitudini e, ovviamente, di *greguerías*. Proprio per questo, la relazione tra la scrittura ramoniana e l’estetica cubista è stata più volte sottolineata: la molteplicità delle prospettive da cui è osservata la realtà e la simultaneità e l’arbitraria accumulazione con cui sono presentati i diversi piani del reale sono solo alcuni esempi di questa evidente affinità. Come afferma Granjel, si tratta di una vera e propria demolizione dell’estetica e della prospettiva realiste: “Lo que realiza Gómez de la Serna [...] cabe equiparlo a la labor demoledora y de renovación cumplida, en el terreno artístico, por el cubismo y quienes en su estética se

---

<sup>168</sup> Tale influenza è particolarmente evidente per quanto riguarda la Generazione del ’27; come ha evidenziato Víctor García de la Concha, infatti, “porque es intensamente moderno, ve Ramón en el lenguaje no sólo un instrumento de expresión sino un objeto de experimentación [...]. Pero todo eso lo hace desarrollando una tradición barroca” (2007, 46).

<sup>169</sup> Come ha acutamente sottolineato José-Carlos Mainer, infatti, pur riconoscendo come il termine “avanguardia” derivi dal lessico bellico, “a veces se piensa [...] que fue la guerra europea la que desencadenó el fenómeno universal de las vanguardias, pero, en rigor, se incubaron en el acogedor seno de la llamada *belle époque*, y quizá su año más grande fue aquel de 1913” (2002, 26).

inspiraron” (1963, 173). In accordo con quanto appena affermato, Víctor García de la Concha, nel saggio “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, ha evidenziato come la prosa ramoniana coincida con l’arte cubista in tre aspetti fondamentali: il rifiuto dell’opera d’arte come copia o ricostruzione del reale, in favore di una “imagen visionaria como comparación de dos términos que no ofrecen entre sí analogía mórfica o axiológica, pero que engendran, en quien contempla su fusión, sentimientos análogos” (1977, 84); la frammentazione delle forme e l’attenzione verso gli aspetti parziali e inediti della realtà e, in ultimo luogo, la concezione dell’opera “no como simple andamiaje extrínseco, sino como creación en sí misma” (Ivi, 85). Tale affinità, come se non bastasse, è testimoniata anche dal celebre volume *Ismos*, vera e propria sintesi dei trent’anni di rivoluzione avanguardista<sup>170</sup>, e dai numerosi “ritratti” – ossia, brevi biografie – dedicati dall’autore ai grandi artisti e scrittori europei suoi contemporanei<sup>171</sup>. Tuttavia, alla base dell’estetica frammentaria, ibrida e atomizzata dei testi del Ramonismo, vi è solo l’influenza delle avanguardie, o è forse un altro l’elemento determinante da tenere in considerazione? Basandosi su quanto suggerito dallo stesso Ramón<sup>172</sup>, Eduardo Hernández Cano, nel saggio “‘Un puro estilo del presente’. Escritura periodística y *Ramonismo* durante los años Veinte”, ha evidenziato come la principale ragione della struttura di questi testi derivi dal fatto che siano stati pubblicati, in prima battuta, come articoli di giornale e, solo successivamente, raccolti per formare un libro vero e proprio. L’articolo giornalistico, a causa della rigidità dei limiti di battute imposte, dunque, ha notevolmente influito sulla brevità di tali testi; tuttavia, anche da un punto di vista tematico, occorre sottolineare che, essendo la stampa legata in particolar modo all’attualità, la molteplicità e la varietà dei temi trattati sia dovuta proprio ed essenzialmente alla stretta relazione con la contingenza che il giornalismo richiede e impone. Così, afferma Hernández Cano, quando ci si avvicina al Ramonismo “es necesario tener en cuenta también la influencia material de la prensa sobre el modo de escribir a través de las limitaciones estructurales que impone sobre la construcción de los propios textos” (Hernández-Cano 2009, 124); per questo, continua lo studioso, non bisogna scordarsi di “filiar al medio periodístico parte de lo más característico de la escritura ramoniana, al menos en sus aspectos más estructurales” (Ivi, 125). La produzione giornalistica di Gómez de la Serna, portata avanti per tutta la vita, sarebbe allora alla base della struttura e dell’eterogeneità dei testi presi in esame.

---

<sup>170</sup> A questo proposito, spicca il saggio “Picassismo”, dedicato appunto al cubismo.

<sup>171</sup> Tra questi, spiccano, in particolare, i *Retratos* di Paul Morand, Marc Chagall, Toulouse-Lautrec, Filippo Marinetti, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Juan Gris, María Gutiérrez Blanchard e Maruja Mallo.

<sup>172</sup> Scrive infatti l’autore nel prologo a *Variaciones*: “Yo estoy fragorosamente dentro de este sincero periodismo de amenidad en el que a mi juicio la literatura es menos engañosa” (1999, 609).

### 3.1.1 Ramonismo come “ensayo”

L'affanno antisistemico e antigierarchico presente in queste opere, come si è visto, ha portato molti critici a definire i libri del Ramonismo come “inclassificabili”; come ha scritto Ioana Zlotescu, infatti, “como suele ocurrir con Ramón [...], todos los intentos de clasificación fracasan frente a la movilidad incesante de los textos ramonianos y sus continuos trasvases de un molde a otro” (2005, 12). Tuttavia, scostandosi da questa (non) definizione e tenendo in conto che, in generale, l'autore è solo uno dei tanti lettori e critici della sua stessa opera, cui, certamente, non può spettare l'ultima parola a riguardo, si potrebbero classificare questi testi come “ensayos”, nell'accezione che questo termine acquisisce in alcuni testi del giovane Ortega y Gasset – in particolare nell'opera prima *Meditaciones del Quijote* e nel saggio *El origen deportivo del estado*<sup>173</sup>, sebbene non vi si incontri una definizione rigorosa ed esplicita del termine<sup>174</sup> – e che si delinea in modo più sistematico negli scritti che alcuni studiosi hanno dedicato alla prosa del filosofo madrilen. In particolare, partendo dai fondamentali concetti di *circunstancia* e *razón vital* presenti in sottotraccia già nelle prime opere orteghiane, è stato possibile riconoscere proprio nel genere *ensayo*, nelle sue radici umaniste e nella convergenza di filosofia e filologia, di concetto e parola, una forma peculiare di organizzazione del pensiero in grado di accogliere e di esprimere un incedere critico e riflessivo sempre aperto e in perpetua evoluzione.

Lo stesso Ortega ha definito le sue *Meditaciones* come “ensayos”, sottolineandone così la forma non accademica e il tono minore, lontano dalla pedanteria dei trattati chiusi e impermeabili all'interpretazione del lettore. Le *Meditaciones* sono presentate, infatti, come “ensayos de varia lección y no muchas consecuencias” (Ortega y Gasset 1984, 43) dove, accanto a temi più complessi ed eruditi, si affrontano anche, con il medesimo riguardo, temi ritenuti solitamente minori o prescindibili<sup>175</sup>. Questo perché, secondo Ortega, la filosofia è innanzitutto, spinozianamente, un atto di amore intellettuale mediante il quale ogni cosa deve entrare in relazione con l'alterità che la completa – la sua *circunstancia* –, in modo da raggiungere quella pienezza che, in potenza, la caratterizza immanentemente. L'esistenza – filosoficamente e autenticamente intesa – diviene così un atto d'amore, di connessione e relazione, un affanno di comprensione privo di qualsivoglia intento gerarchizzante. La

---

<sup>173</sup> Questo saggio, scritto nel 1924, è stato successivamente raccolto nel settimo volume di *El espectador* (1934), Madrid, Alianza Editorial, 1983.

<sup>174</sup> Sono infatti i testi stessi di Ortega, il loro incedere e la loro struttura a ergersi come esempi paradigmatici di questo genere.

<sup>175</sup> “Al lado de gloriosos asuntos se habla muy frecuentemente en estas *Meditaciones* de las cosas más mínimas” (1984, 62).

*Meditación*, dunque, in quanto saggio, è innanzitutto aspirazione e affanno, slancio esistenziale, costante progettualità, del tutto opposta alle forme più rigide e sclerotizzate del pensiero; proprio alla luce di questo, il loro autore le presenta come semplici “ensayos”, “y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita” (Ivi, 60). Quello che manca, allora, è la dimostrazione, il punto finale che chiuda definitivamente il discorso; occorre procedere, infatti, per metafore ed ellissi, senza imporre al lettore verità preconfezionate, ma invitandolo a soppesarne l’effettiva veridicità e a giudicarne il valore e l’efficacia. Come ricorda Julián Marías in una nota all’edizione dell’opera prima di Ortega, è proprio l’origine etimologica del termine “ensayo” a rimandare a questa idea di incompiutezza: dal latino “*exagium*, acto de pesar algo, palabra emparentada con *exigere* y *examen* – y semánticamente con pensar (pesar) y pensamiento –. De ese sentido se pasa fácilmente al de comprobación, que tiene el griego ἐξάγιον, [...] y de ahí a los de prueba, intento, etc” (Ivi, 60).

Tale forma di scrittura si fonda, dunque, su una concezione dell’esistenza dinamica e “sportiva”<sup>176</sup>, il cui fulcro e motore è “una energía de sentido superfluo y libérrimo” (Ortega y Gasset 1983, 610) in grado di offrire alla vita “exuberantes posibilidades, permitiendo que el fracaso de una sirva de puente para la victoria de otra” (Ivi, 611).

Testimoniando ancora una volta quanto, non importa se più o meno consapevolmente, il pensiero del filosofo madrilenno sia alla base della *Weltanschauung* ramoniana, è allora possibile, alla luce di questa definizione di “saggio”<sup>177</sup>, ritrovare anche nella forma stessa della scrittura di Gómez de la Serna l’impronta e la traccia indelebile del maestro<sup>178</sup>. Al riguardo, la definizione offerta da Francisco José Martín e da Domingo Hernández Sánchez del saggio orteghiano toglie ogni dubbio, rivelandosi perfettamente calzante anche per quella fase della poetica ramoniana inaugurata, come si è visto, nel 1914 con la pubblicazione di *El Rastro* e conclusasi, a grandi linee – come tutta la *Edad de Plata* –, con lo scoppio della Guerra Civile e il conseguente momento di negazione dello spazio del saggio, la cui libertà si vedrà piegata alla coerenza e all’urgenza ideologica che inevitabilmente contrassegnavano

---

<sup>176</sup> Ossia, secondo il gergo orteghiano, fondata su atti liberi e gratuiti – sportivi, appunto – e non piegata al dovere e alla necessità.

<sup>177</sup> Al fine di comprendere l’ambivalenza del termine spagnolo “ensayo”, occorre tenere presente, in italiano, il significato del termine “saggiare” nell’accezione figurata di “Provare, cercare di rendersi conto della natura, qualità, entità, capacità, attitudini di qualche cosa o di qualcuno: s. le proprie forze, o le forze dei nemici, s. l’avversario. S. il terreno, esplorare cautamente le intenzioni di altre persone. Anche, più genericam., misurare: la quantità e ’l peso del bene li pare più che se con giusta misura fosse saggiato (Dante)” (*Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/saggiare>).

<sup>178</sup> Ciò sottolinea non solo l’inscindibile relazione e interdipendenza di forma e contenuto e la non subordinazione dell’una all’altro, ma anche l’aspetto letterario della prosa orteghiana e il fondo filosofico di quella ramoniana.

quel tragico momento storico<sup>179</sup>. Scrive infatti Martín, riconoscendo l'importanza di questo genere in terra spagnola e sottolineandone la natura composita e meticcia, a cavallo tra filosofia e letteratura:

Género híbrido, el ensayo, mestizo y abierto, cambiante, cuyo rigor se hace recreo y su pauta capricho y juego, o quizá voluntad inter-genérica que no se pliega ante límite normativo alguno, aunque también tenga sus reglas, o haga de la libertad su disciplina, su método y su costumbre, sino que participa siempre de lo uno y de lo otro en constitutiva indistinción inescindible, componiendo con ello la trama de su íntima substancia, movimiento perpetuo y devenir inaferrable, siempre a uno y a otro lado de una frontera puesta, im-puesta, como un muro que divide y tiñe la otredad de recelo y difidencia, reflejo de un orden de geopolítica textual de cuya inter-posición hace el ensayo disidencia, y sufre, de consecuencia, marginación y desalajo. (2011/2012, 1)

Non è lo stesso Ramón a rimarcare, più e più volte, nei numerosissimi prologhi alle sue opere, la natura eterogenea, ibrida e aperta dei suoi testi, in contrasto con qualsivoglia volontà di sistematicità o classificazione definitiva?<sup>180</sup> E, ancora, non è la letteratura ramoniana, così come la sua scrittura, il luogo per eccellenza dove ogni barriera e ogni limite sembrano crollare inesorabilmente, in favore di una realtà metamorfica, eteroclita e in perpetuo divenire, e dove letteratura e filosofia sembrano convergere e dialogare dando vita a un “género fronterizo”, a una terra di nessuno “donde la filosofía y la literatura se encuentran y fructifican al unísono” (Martín 2011/2012, 3) nel nome di una “anterioridad radical y originaria” (Ivi, 6)? Così, “en toda caracterización general del ensayo suele afirmarse sin reparos su falta de sistematicidad en el tratamiento de los temas y sus continuas digresiones de un tema a otro [...] en el ensayo se mezclan reflexión e inconstancia, observación atenta y dispersión fortuita” (Ivi, 7).

L'assenza di sistematicità, i continui salti e le digressioni da un tema all'altro e il susseguirsi e l'avvicinarsi di riflessioni e improvvisazioni, di osservazioni e divagazioni<sup>181</sup>,

---

<sup>179</sup> Scrive a proposito Martín: “una de las consecuencias de la guerra civil – una más entre otras muchas – consiste precisamente en la destrucción de aquel espacio ensayístico que había venido afirmándose en el campo de la cultura española en el decurso de la Edad de Plata. Si el ensayo es ‘búsqueda’, la guerra civil es la imposición – sin búsqueda posible – de una verdad absoluta. [...] La guerra civil pone fin a la Edad de Plata no sólo porque interrumpe el desarrollo natural de la cultura española, sino, sobre todo, porque destruye el espacio del ensayo – un espacio sobre el que precisamente se había fundado el desarrollo cultural de la Edad de Plata” (2011/2012, 16).

<sup>180</sup> Scrive a proposito Juan José Saavedra nel già citato *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna*: “Sus mejores obras hay que entenderlas como obras cercanas al ensayo. Escriben ‘rompiendo’, buscando nuevos caminos” (1993, 130).

<sup>181</sup> Si potrebbe allora affermare che la forma-saggio svolga un ruolo simile o analogo a quello proposto a questo genere da Theodor Adorno nei *Minima moralia*, nel momento in cui l'uso del frammento e della struttura

possono configurarsi come tratti fondanti della letteratura saggistica ramoniana, vertebrati e tenuti assieme dalla “voluntad de estilo” dell’io che, nel saggio, si manifesta come volontà e consapevolezza di “essere scrittura”, di essere continua ricerca ed espressione di sé attraverso, con e nella parola. Il tutto in un contesto dove vige l’unica legge dell’assoluta libertà e dove è proprio quest’ultima a elevarsi a norma e a metodo di scrittura e di esposizione del pensiero<sup>182</sup>.

Alla luce di quanto affermato, persino la grande invenzione ramoniana, il suo marchio di fabbrica – la *greguería*, naturalmente – potrebbe ricadere nella definizione di saggio fino a qui analizzata. Ritenuta spesso e volentieri impossibile da definire da gran parte della critica<sup>183</sup> – e non è di certo la famosa definizione offerta dall’autore “greguería = humor + metáfora” a risolvere la questione –, pare invece condividere la maggior parte delle caratteristiche che vertebrano la forma-*ensayo*. A corroborare questa intuizione sono ancora le riflessioni di Martín, che ha individuato in Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors e nello stesso Gómez de la Serna tre fondamentali interpreti spagnoli della forma-saggio, (ri)nata nei primi anni della cosiddetta Edad de Plata grazie all’impulso di autori del calibro di José Martínez Ruiz e di Miguel de Unamuno. Sarà proprio grazie alla generazione novecentista o del ’14 – e ai tre autori sopra menzionati in particolare –, che il saggio acquisirà sempre più importanza e autorevolezza, divenendo la forma espressiva privilegiata dagli intellettuali spagnoli alle prese con la modernizzazione del Paese e con la ferita ancora aperta – sociale, politica e metafisica – e sempre problematica della *crisis de fin de siglo*. Pur sottolineando come la peculiare saggistica “gregueristica” di Gómez de la Serna strizzi l’occhio alle prime forme di sperimentalismo d’avanguardia, Martín rimarca come la sua influenza – al pari, come si diceva, di quella di Ortega e di d’Ors – sia decisiva per molti intellettuali che lo seguiranno, non in quanto le *greguerías* “sean ensayos o puedan considerarse propiamente tales, sino por

---

aforistica rivelano fin da subito la propria natura incompleta e aperta, “senza mai presentarsi come conclusi e definitivi” (1954, 7), ma segnando, piuttosto, un punto di partenza, un modello da cui prendere le mosse da approfondire e completare in un secondo momento. Ciò consentirebbe di filtrare l’esperienza filosofica per mezzo dello sguardo soggettivo, rivendicando la prospettiva irriducibilmente individuale e parziale di un tale incedere: “la forma sciolta e non impegnativa, la rinuncia all’esplicita connessione teoretica, vogliono esprimere indirettamente questo fatto” (Ivi, 8).

<sup>182</sup> Pío Baroja, in *La caverna del humorismo*, ha rivendicato la natura anti-accademica o non-accademica dell’*ensayo*, riconoscendolo come un autentico spazio di libertà: “Ya que ustedes prefieren el aire de las academias y de las universidades, ¿por qué no dejarnos a los demás el aire libre de la calle?” (1919, 10).

<sup>183</sup> Lo dimostrano, in particolare, i numerosi studi a essa dedicati, le cui conclusioni variano a seconda dell’approccio utilizzato per l’analisi.

Per quanto riguarda lo studio delle *greguerías* si rimanda ai seguenti e imprescindibili studi: C. Nicolás, *Ramón y la Greguería. Morfología de un género nuevo*, Universidad de Extremadura, 1988; M. del Carmen Serrano Vázquez, *El humor en las greguerías de Ramón: recursos lingüísticos*, Universidad de Valladolid, 1991; R. Gómez de la Serna (a cura di P. Fernández), *Total de greguerías (1926-1962)*, in *Ramonismo VI, Obras Completas VIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013 e R. Gómez de la Serna, *Greguerías* (a cura di R. Cardona), Madrid, Cátedra, 1980.

el peso que iban a tener en el desarrollo – incluso en la moda – de la escritura ensayística de aquel tiempo” (Ivi, 12). Promotore dell’avanguardia, capostipite di una generazione dell’*humor* e indispensabile riferimento della generazione poetica del ’27, l’orma di Ramón si estende persino ad àmbiti che, a un primo sguardo, potrebbero sembrare lontani o addirittura antitetici alla sua poetica. Come quella affermata nell’“ensayo”, infatti, anche quella ramoniana è una “verdad débil”, una verità o una realtà mai imposta, mai dogmatica o predeterminata, ma còlta nel suo farsi, nel suo sviluppo ed evoluzione, nella sua cangiante debolezza che, proprio in quanto tale, diviene fondamento “forte” e stabile per un’espressione libera e sperimentale e per una ricerca mai definitivamente conclusa.

Anche Domingo Hernández Sánchez, accostando, nel segno del saggio, il pensiero orteghiano a quello di Robert Musil – accostando, dunque, filosofia e letteratura – nel nome del “primato dell’oggetto”<sup>184</sup>, ha incontrato proprio nella saggistica, così come la si è fino a ora intesa, la più feconda possibilità di espressione di una teoria della realtà e della vita. Il carattere aperto e sempre di nuovo problematizzante del saggio è, infatti, la strada più feconda per rispecchiare l’idea orteghiana di vita intesa come continuo tentativo e approssimazione, come “ensayo” appunto; tentativi e approssimazioni che portano a configurare la stessa realtà come un qualche cosa di potenziale, un insieme di possibilità e realizzazioni che scaturiscono, come in Musil, dall’incontro sempre rinnovato con lo sguardo soggettivo, sancendo di conseguenza “l’impossibilità dell’uomo completo, il necessario superamento di ideali unici e univoci” e l’incremento del “livello di realtà del possibile” (Hernández Sánchez 2017, 3). La chiave di questa interpretazione e di questa relazione oggetto-soggetto, vita-ensayo, ensayo-possibilità va ricercata, secondo Hernández Sánchez, nel duplice significato del termine “ensayo” in lingua spagnola:

il significato generale di indagine, prova, tentativo, in sintonia con la teoria della realtà come possibilità, e il senso concreto di saggio come composizione letteraria che elude l’esposizione sistematica. Si potrebbe definire tutto questo con una sola frase: il saggio (seconda accezione) è possibile perché il reale possiede il carattere di saggio inteso come tentativo (prima accezione). In effetti, l’unico modo per accedere a quella realtà essenzialmente instabile e ambigua senza snaturarla sarà per mezzo di uno stile di avvicinamento che, per lo meno, si mostri sufficientemente ampio e aperto da essere in grado di sostenere tutto il gioco delle possibilità. La teoria della saggistica è questo: solo il saggio (modo letterario) sopporta il saggio (tentativo, ricerca, osservazione vigile). (Ivi, 4)

---

<sup>184</sup> Scrive infatti l’autore: “È la realtà più oggettiva e, per tanto, più malleabile e ambigua, quella che permette il gioco dei saggi intesi come tentativi, in Musil, e quella delle circostanze e delle possibilità, in Ortega” (2017, 138); conclude, inoltre, affermando che “Realtà e possibilità, priorità dell’oggetto, confluenza di sguardi. In questo contesto, si forgia la teoria della saggistica, richiesta dalla realtà stessa dell’oggetto” (Ivi, 140).

Il tentativo della scrittura saggistica, dunque, è quello di non imbrigliare l'eterogeneità e le innumerevoli possibilità del reale in una forma rigida e fissa; tentativo, ancora, non molto diverso da quello effettuato da Gómez de la Serna negli scritti del Ramonismo, sempre alla ricerca di nuove forme, di nuovi mezzi espressivi e di nuove prospettive per riflettere nella pagina letteraria la caleidoscopica fluidità di un mondo in perpetuo movimento e in continua evoluzione. Come affermato dall'autore stesso nell'"Aviso" al *Libro nuevo*, dunque, si tratta solo di accennare, di lasciare intuire, di suggerire un cammino, un'idea o un'immagine: "Yo voy a sugerir algo, corriendo el riesgo de no sugerir nada. Yo voy a perderme. ¡Adiós, amigos! o ¡hasta luego! Si nos vemos y nos encontramos en ese otro espacio que hay al otro lado del libro" (1999, 49).

### 3.1.2 Ramonismo, morte e oggetti

Fulcro della poetica ramoniana e del Ramonismo è lo sguardo che l'autore rivolge al mondo circostante. Le lunghe passeggiate per le strade di Madrid sono uno stimolo per captare ogni movimento, ogni minima variazione e rivelazione che la realtà possa offrire. Tutto ciò che vede, Ramón lo trasforma in letteratura, lasciando spazio per qualsiasi cosa: si tratta di inventariare il mondo, di "esaurire" il reale, di salvare i fenomeni dal flusso del divenire. L'opera ramoniana può approssimarsi, allora, a una piccola e peculiare enciclopedia poetica, in cui oggetti e immagini si susseguono senza tregua. Paradossalmente, si potrebbe affermare che il precursore dell'avanguardia spagnola sia, in prima battuta, uno scrittore realista. Realista, innanzitutto, perché ciò che vertebrata la sua prosa è, appunto, la realtà più vicina e immediata; essa rappresenta il punto di partenza imprescindibile da cui prendere le mosse<sup>185</sup>. Tuttavia, Ramón parte dalla realtà per trasfigurarla, per reinventarla, per rivelarne gli aspetti inediti e ancora non conosciuti; al di là della superficie su cui lo sguardo è solito indugiare senza poter passare oltre, reso miope dalla ripetitività dell'abitudine, Gómez de la Serna va alla spasmodica ricerca di una "cuarta dimensión"<sup>186</sup>, di una realtà marginale o laterale che deve essere ancora svelata. Come afferma Ortega y Gasset nel celebre saggio *La deshumanización del arte*, Ramón, come niente meno che Proust e Joyce, supera il realismo

---

<sup>185</sup> Scrive a proposito Luis Cernuda, nel capitolo dedicato a Ramón in *Estudios sobre poesía española contemporánea*: "Gómez de la Serna, quizá por ser el último gran escritor español descendiente en rango e importancia de nuestros grandes clásicos, como Lope o Quevedo, es un realista" (1957, 169).

<sup>186</sup> Come scrive l'autore in "Los locos del Hospital General" di *Variaciones*: "Al fin, ante la puerta del patio, de los locos presiento, antes de que se abra, la bocanada de espacio blanco, de vacío, de cuarta dimensión que va a salir por ella" (1999, 710).

exasperandolo, portandolo a estreme conseguenze; invertendo le gerarchie e la prospettiva abituali, infatti, il suo sguardo si sofferma sugli avvenimenti e sugli oggetti apparentemente più insignificanti e triviali: la realtà, in questo modo, è evasa per mezzo di un procedimento che il filosofo definisce come “infrarrealístico”: “A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. [...] por extremar el realismo se le supera [...] no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida” (Ortega y Gasset 1925, 185). La ricerca di un altrove che, dunque, sembra tuttavia ben radicato nella realtà stessa, è la prima grande ossessione che vertebrata la letteratura ramoniana: è l’ansia della novità, del cambiamento, del rifiuto di qualsivoglia ripetizione; ripetere significa paralisi, stagnazione e, infine, morte. Il divenire della vita deve palpitare anche nella letteratura, giacché quest’ultima, in fondo, non è che riflesso della vita. Per questo, Ramón è alla spasmodica ricerca di nuove forme, di sempre nuove modalità espressive; *lo nuevo*, per lui, incarna l’essenza della letteratura e della vita; il suo sguardo “porvenirista” è sempre rivolto verso il futuro, verso un altrove ancora da costruire per poi, immediatamente, distruggerlo e superarlo. Come afferma Ortega y Gasset, d’altronde, “poca cosa es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más. Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales” (Ivi, 176). Rompere l’orizzonte abituale in cui si è inconsapevolmente costretti, superare i limiti che il reale sembra imporre: ecco il vero motore della scrittura ramoniana.

Tale superamento, secondo Ioana Zlotescu e per la maggior parte dei critici, si realizza attraverso un procedimento in particolare, ossia, come si è già accennato, mediante la ricerca dell’inedito nel quotidiano. Come afferma la studiosa, infatti,

el ‘sistema estético’ del *ramonismo* [...] gira fundamentalmente en torno al descubrimiento de lo insólito en lo ‘trivial’, esto es, en lo ‘cotidiano’. [...] El autor se propone, [...] desde las *greguerías* hasta los trampantojos, percibir lo no inmediatamente visible o evidente en la realidad circundante, por más nimia que sea, y dar fe de ell, como sea, en fulgurantes metáforas o algo más pausados relatos. (Zlotescu 2015, 79-80)

Per mezzo dell’approdo a una realtà onirica o fantasmagorica in cui ogni incongruenza<sup>187</sup> e ogni paradosso sembrano possibili, l’autore porta a vedere al di là del senso

---

<sup>187</sup> Lo studioso Alan Hoyle, nel volume *El desafío de la incongruencia. La literatura de Ramón Gómez de la Serna*, ha individuato proprio nell’incongruenza uno degli elementi fondamentali della letteratura ramoniana. Secondo l’autore, infatti, Gómez de la Serna ha portato il concetto di incongruenza a estreme conseguenze, “hasta abarcar una filosofía radical del absurdo”, seppur si tratti sempre di “un absurdo afirmativo” (Hoyle 2010, 19).

comune, conducendo il lettore “detrás de la quietud neutra de lo visible” (Ivi, 80). Da questa prospettiva, Gómez de la Serna sembra incarnare appieno la figura dell’artista descritto da Nietzsche in *Su verità e menzogna in senso extramurale*. Per il filosofo tedesco, infatti, spetta proprio al “soggetto artisticamente creativo” (Nietzsche 2009, 134) svelare quanto di convenzionale e arbitrario si celi dietro alle metafore con cui si è soliti descrivere la realtà<sup>188</sup>; cristallizzatesi e immobilizzatesi in rigidi concetti a causa dell’abitudine, tali metafore appaiono, dunque, gli unici possibili paradigmi d’interpretazione del reale. Compito dell’artista, allora, sarà quello di dare vita a nuove metafore che possano scalfire e mettere in discussione ogni forma di sapere acquisito; qualcosa di simile, insomma, a ciò che proclama il giovane Ramón attraverso le sue famose *siete palabras*: “¡Oh si llega la imposibilidad de deshacer!...” (1996, 181). Fare e disfare incessantemente, in uno stato di creatività perenne e febbrile, confondere e stravolgere ogni modello interpretativo del reale: ecco, dunque, il compito dell’artista; non stupisce, allora, che le parole con cui Nietzsche chiude il suo testo descrivano uno dei tratti preminenti della poetica ramoniana:

Quell’enorme impalcatura e travatura di concetti, aggrappandosi alla quale l’uomo bisognoso si salva nella sua vita, costituisce per l’intelletto liberato soltanto un’armatura e un trastullo per i suoi artifici più temerari; e se frantuma, se stravolge tutto ciò, ricomponendolo poi ironicamente, appaiando le cose più estranee e separando quelle più simili, esso manifesta di non aver bisogno di quegli espedienti della miseria e di essere guidato non da concetti ma da intuizioni. (2009, 139)

La prospettiva che Ramón privilegia è quella da lui definita come “punto de vista de la esponja” (2005, 793). In un fondamentale saggio-manifesto del 1936, pubblicato presso la “Revista de Occidente” e dal titolo “Las palabras y lo indecible”, l’autore rivendica l’assoluta libertà della parola rispetto ai vincoli che comunemente sono imposti dalle rigide definizioni accademiche dei dizionari. Per giungere a “ver vibraciones e imágenes que antes resultaban invisibles” (Ivi, 788), è dunque necessario rigettare le tassonomie e le etichette che la logica e il senso comune impongono; rinchiusa nella sua definizione, la parola finisce per usurarsi, per perdere quell’impulso vitale e poetico che la contraddistingue. Se davvero il linguaggio è creatività, espressione di uno stile, intuizione e fantasia, la parola ormai sterile e inerte deve uscire dal dizionario e rifiutarne il punto di vista e la definizione unilaterale: “Hay que

---

Per Hoyle, inoltre, “el concepto de incongruencia no sólo es el código genético de la escritura ramoniana, sino que plantea la conveniencia de un doble acercamiento a los estudios literarios: por un lado, en sentido negativo, [...] y por otro, en sentido afirmativo, buscando perspectivas nuevas e incongruentes con lo ya consabido” (Ivi, 20).

<sup>188</sup> Anche Alan Hoyle condivide la presenza di quest’impronta nietzscheana nella letteratura ramoniana, sottolineando come “Ramón y Bretón se remontaran a una fuente común, la de Nietzsche, especialmente su teoría de la metáfora” (Hoyle 2010, 63).

reaccionar contra las palabras inertes [...] y preferir lo incompleto a lo perfecto. Esa superposición lograda que es el lenguaje merece una disgregación que abra luces en su compacta materia” (Ivi, 790). Per accedere allo spazio dell’indicibile, è allora necessario dedicarsi alle affermazioni incongruenti, alle parole in libertà, alle frasi inaudite e inconcepibili, il tutto per mezzo di una “visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada” (Ivi, 793). Solo il delirio della spugna dai cento occhi, infatti, permette di generare e apprezzare relazioni inedite e inattese tra le cose e di giungere alla liberazione della parola per mezzo dell’incongruenza:

En el momento de no poder coordinar un ideal hay que lanzarse a lo incordine y se encuentra la belleza de las palabras, y la química de sus combinaciones, trastornando el sentido de cada cosa con un adjetivo lejano que no le corresponde, o poniendo cosa con cosa en una vecindad que supone una tercera cosa dubitante, monstruosa, con uñas de concha, con leontinas de ubres. (Ivi, 797)

Questo importantissimo testo, vera e propria *summa* delle intenzioni da cui muove la poetica ramoniana, rivela anche un aspetto dell’opera di Gómez de la Serna a prima vista poco riconoscibile e poco studiato, celato dietro all’esaltazione vitalista delle immagini e della traboccante prosa dell’autore; si tratta del tema della morte<sup>189</sup>. Nonostante sia presente in modo più esplicito nei testi di derivazione goyesca come *Caprichos* e *Disparates* – in quest’ultima opera, infatti, almeno un terzo dei testi hanno a che fare con essa –, in realtà, come ha sottolineato Zlotescu, tutti i libri del Ramonismo “parten del gran secreto con el cual cada uno tiene que torear como puede, mejor con sonrisas que con lágrimas, esto es: el absurdo de la marginalidad del ser humano y de la efimeridad de la vida” (2015, 75). È lo stesso Ramón a rivelare, sempre in “Las palabras y lo indecible”, che “el vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía del horror al vacío, una reacción contra ese horror, nerviosos, alterados y frenéticos de dislates” (2005, 793).

L’onnipresenza della morte è, dunque, l’altra faccia della medaglia di una letteratura apparentemente solo vitalista e ludica; inoltre, si potrebbe affermare che è proprio la consapevolezza del destino ineluttabile che attende ogni uomo a fare di Ramón un vero e proprio scrittore barocco ossessionato dall’*horror vacui*. La paura del vuoto e il senso del *fugit irreparabile tempus* sarebbero allora alla base stessa della sua poetica, un’ossessione

---

<sup>189</sup> L’unica monografia interamente dedicata a questo tema è il volume di José Enrique Serrano Asenjo, *Ramón y el Arte de Matar* (1992).

soportabile solo con e attraverso la scrittura, una scrittura incessante che cerchi di colmare quel vuoto immanente in ogni esistenza. Basta pensare, allora, al titolo dell'autobiografia ramoniana, *Automoribundia*, per comprendere un po' più a fondo questo aspetto: Ramón, a ben vedere, sembra guardare alla poesia metafisica di Francisco de Quevedo, fino a concepire l'esistenza stessa come una sorte di morte-in-vita. La vita porta in sé, dunque, la sua stessa negazione; come ha scritto Quevedo in un celebre sonetto, appunto, "Ayer se fue; Mañana no ha llegado;/ Hoy se está yendo sin parar un punto:/ Soy un fue, y un será, y un es cansado./ En el Hoy y Mañana y Ayer, junto/ Pañales y mortaja, y he quedado/ Presentes sucesiones de difunto" (Quevedo 1981, 158-159). "Automoribundia" e "Presentes sucesiones de difunto": due differenti, barocchissime espressioni per indicare un medesimo concetto<sup>190</sup>.

Innumerevoli sono, inoltre, i riferimenti alla morte disseminati in tutte le sue opere. La morte si manifesta per mezzo della malattia, dell'assassinio, di una tragica fatalità, o del suicidio; l'ossessione del tempo che passa si fa sentire con tutta la sua carica di ineluttabilità<sup>191</sup>. Ciò che Ramón afferma nel fondamentale prologo di *Muestrario*, dunque, è espressione di una *Weltanschauung* che permea quasi ogni suo scritto:

Todo depende en mi expresión de que os miro como muerto que ve a los muertos [...]. Yo sé que todo va a enfriarse. Se va a enfriar todo, y con todo se quedará yerto el espíritu de todo libro. [...] Yo vivo un eterno ocaso de muerto. [...] Yo me siento morir alegremente y así me preocupo y me fijo en las cosas. [...] Este sencillo sentirme morir es lo que da esa desvergüenza, esa corrupción y ese plante a mis cosas, eso es lo que las desenlaza y las quita gravidad. (1997, 443)

Alla morte è dedicata, inoltre, un'intera monografia, un altro libro monotematico alla stregua di *El Rastro*, in cui Ramón instaura un vero e proprio faccia a faccia con la sua grande ossessione, cercando di mitigarla per mezzo della dissoluzione e dell'eversione gregueristica; si tratta del volume del 1935 *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*.

Pubblicato poco prima della fuga da Madrid e in seguito a una grave malattia che aveva colpito la moglie Luisita, il libro dei morti di Gómez de la Serna è sicuramente, non solo per il tema trattato, ma soprattutto per la modalità in cui è affrontato, uno dei più peculiari della sua produzione letteraria<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Non è dunque un caso, che proprio a Francisco de Quevedo Ramón dedichi una delle sue più importanti biografie, il cui tema principale è, giustappunto, la morte.

<sup>191</sup> Non è casuale la presenza più che diffusa dell'orologio, oggetto adibito a misurare il tempo, a sancire con il movimento e il rumore delle lancette l'inesorabile scorrere dell'esistenza.

<sup>192</sup> È l'autore stesso a ricordare, nell'avvertenza preliminare, che "Mis más dilectos amigos creen que éste es mi mejor libro" (2001, 617).

Colui che era ormai conosciuto come il grande cronista di Madrid, del circo e dell'alba si rivela ora essere anche un quantomeno peculiare "cronista de los cementerios" (Ibidem), abile nell'inventariare e nel catalogare, tra le pagine della sua poliedrica ed enciclopedica produzione letteraria, persino le parole dei morti, le impressioni e le evocazioni offerte dalle frequenti visite ai cimiteri. Si tratta, a ben vedere, molto di più di un semplice tête-à-tête con la morte: è un'autentica lotta, un tentativo di comprenderla, accettarla ed esaurirne la carica annientatrice. Ciò che in fondo cerca l'autore è di disinnescare la potenza nullificante della morte, il suo ghigno malefico e minaccioso, la sua inesorabilità. Ed è proprio nella pagina letteraria dove sembra trovarsi la chiave per ottenere un simile scopo; il filtro letterario, per mezzo del quale Ramón riesce a trasformare tutto ciò su cui si posino il suo sguardo e il suo pensiero, gli consente di aggiungere persino la morte stessa a quell'incredibile cumulo di evocazioni e impressioni che saturano la sua opera. Così facendo, anche la morte diviene una comune "cosa fra le cose", un semplice elemento fra tanti altri. È possibile allora dedurre come, per Gómez de la Serna, la letteratura possa competere con ogni aspetto dell'esistenza e possa mettere tutto sullo stesso piano: poco importa che abbia a che fare con la morte, con il fumo di una pipa o con un fermacarte. L'"orizzontalità" della letteratura ramoniana, rifiutando qualsiasi gerarchia o ordine prestabilito, rivela la profonda unità del tutto, la possibilità di rompere ogni limite e di sovrapporre e avvicinare anche le cose apparentemente più distanti e inconciliabili. Prendendo le mosse dalla morte stessa, dalla reazione vitalistica dell'uomo a tu per tu con il proprio destino, è allora possibile – e necessario – esaltare la vita in ogni sua minima manifestazione. Sforzo vano e inutile, in fondo, ma è pur sempre l'unica possibilità che sembra essere concessa prima dell'assoluto silenzio.

Il libro dei morti si divide in tre capitoli principali: "Lucubraciones sobre la muerte" – quello su cui ci si soffermerà maggiormente, in quanto offre alcuni importanti se non imprescindibili spunti e chiavi di lettura dell'intera opera ramoniana –, "Lápidas y epitafios" e "Reflexiones de cementerio". I tre capitoli sono inoltre preceduti da una dedica, una "Advertencia preliminar" e una "Lauda de entrada". Curioso, ma non casuale, il fatto che il libro sia dedicato a chi la morte cerca di combatterla ogni giorno, ovvero al medico Carlos Maórtua, chiamato in causa – insolita e *inverosímil* Musa – affinché aiuti l'autore a uscire indenne "de la muerte de este ensayo de haber muerto" (Ivi, 615). Non vi è alcun dubbio: per parlare della morte occorre morire, fingersi morto o, per lo meno, convincersi di esserlo stato, almeno per un po'. Come si potrebbe, altrimenti, dire di ciò che non si vive in prima persona, ma che si esperisce, indirettamente, soltanto per mezzo dell'altro e nell'altro? In fondo, confessa l'autore, lucidamente consapevole di quanto vano sia il suo sforzo, sembra un

assoluto paradosso che sia un vivo a parlare della morte, di qualcosa che, di fatto, non gli sia possibile esperire direttamente: come se un cieco dalla nascita dipingesse paesaggi. Il libro potrebbe dunque concludersi già poche righe dopo la “Lauda” d’apertura: “Después de todo, la muerte es morirse” (Ivi, 619); tutto il resto parrebbe superfluo. Tuttavia, per chi ha fatto proprio del paradosso, dell’assurdo e dell’eccesso gli strumenti più efficaci per spingersi oltre la superficie della quotidianità e del già-noto, giocare una partita già persa in partenza rappresenta uno stimolo ulteriore per poter opporre, alla fissità e all’eterno ripetersi del nulla, un turbinio di parole e forme che offrano, per lo meno, la testimonianza di chi alla morte e alla sua inappellabile e inaccettabile sentenza ha cercato di opporsi, fino a dissanguarsi<sup>193</sup>.

Non è un caso, allora, che un testo in cui sembra ne vada della vita stessa dell’autore – e che per questo si domanda: “¿Yo a qué me estaba decidiendo? ¿A morir o a escribir este libro?” (Ivi, 620) – abbia avuto una lunga gestazione e sia stato ripreso e corretto svariate volte prima di trovare una forma definitiva, proprio a testimonianza del fatto che, effettivamente, il libro ebbe un certo successo – almeno rispetto a molti altri libri che non supereranno la prima e unica edizione – e che, in principio, Ramón avesse voluto continuare a rivederlo e ampliarlo fino a farlo diventare il libro “di tutta la vita e di tutta la morte”, un libro che mai lo avrebbe potuto soddisfare appieno perché, come già si è sottolineato, in questo suo incontro con la morte gli fu impossibile trovare ciò che davvero stava cercando. Un libro necessario, dunque, per chi si sente costantemente assediato e minacciato dalla morte, tanto da affermare che “Yo me siento como muerto” (Ivi, 621), riprendendo quanto affermato nel prologo di *Muestrario*.

Inutile, ma necessario, appare dunque questo tentativo di resistenza al silenzio, questo stoico rassegnarsi alla morte, frutto della consapevolezza del fatto che, tra le trame della scrittura, è proprio negli spazi bianchi della pagina dove si cela l’ultimo mistero, dove alberga l’indicibile. Conseguenza inevitabile di questa presa di coscienza, sarà allora un libro aperto e inesorabilmente mancante – come inesorabile e causa di una primigenia mancanza è la sua tetra protagonista –, una sorta di schizzo o abbozzo incompleto avvolto dall’ombra e dalla luce dell’oscurità: “Hay que conformarse con tener un libro indescifrable e indescrible, un atisbo, porque después de muerto son las cosas con luz negra, todo a luz brillante y espléndida de lo negro” (Ivi, 620). Tuttavia, che si tratti di un abbozzo, di uno schizzo o di un tentativo fallito, poco importa: rappresenta, in ogni caso, l’unico mezzo possibile per affrontare e imparare a comprendere e ad accettare la propria essenza mortale, per mitigare il timore e

---

<sup>193</sup> Il richiamo è alla metafora dello scrittore che scrive con inchiostro rosso, come se dall’atto della scrittura dipendesse la sua stessa vita.

l'incomprensione nei confronti della morte, osservandola *sub specie humanae litterae*: “Hay que haber deshecho en imágenes, en ironías, en desahogos pintorescos, en sobrepujaciones de lo trágico el temor de morir” (Ivi, 621).

Fin dal principio, risulta evidente come l'autore, spesso e volentieri, ceda la parola ad altri, si metta da parte, lasciando che siano lunghe citazioni a fare le veci dello scrittore, il quale, in certi casi, si limita a commentarle o a trarne spunto per ulteriori riflessioni<sup>194</sup>. Ramón, questa volta più che mai, ha bisogno della parola dell'altro per illuminare un cammino insolitamente oscuro e, in fondo, mai conoscibile una volta per tutte. Nel secondo capitolo in particolare, “Lápidas y epitafios”, l'autore svolge con attenzione e minuziosità il suo ruolo di “cronista dei cimiteri”, riportando e commentando una varietà sorprendente di epigrammi e di epitaffi e rivendicando il suo ruolo di “visitador de cementerios con derecho literario a sus hallazgos” (Ivi, 619). La lapide e la sua poderosa presenza e materialità, così come la parola su di essa incisa, sembrano rappresentare le uniche tracce in grado di resistere allo scorrere del tempo e all'oblio più assoluto, testimonianze ancora tangibili del passaggio di una vita sulla terra.

Uno degli aspetti centrali attorno al quale è intessuta la fitta ed eterogenea trama delle riflessioni ramoniane è la nuova concezione della morte che caratterizza il nuovo secolo. Non è affatto casuale che, il primo capitolo, “Lucubraciones sobre la muerte”, si apra con la seguente affermazione, nodo chiasmatico e asse portante di tutte le riflessioni che seguiranno: “La muerte es un valor en crisis” (Ivi, 625). Che cosa significa affermare che, agli albori del XX secolo, la morte sia un valore in crisi? La riflessione dell'autore a proposito sembra prendere le mosse, come frequentemente accade, dall'osservazione meticolosa del reale e di un suo aspetto in particolare: il diffondersi e l'apoteosi delle masse. Non è un caso che un tema come questo sia affrontato pochi anni dopo la pubblicazione di un libro che, in breve tempo, sarebbe diventato un autentico classico, *La rebelión de las masas* di Ortega y Gasset. Tuttavia, se altrove lo sguardo ramoniano appare il più delle volte segnato da una non sempre velata diffidenza, l'esuberanza delle masse e la loro portata rivoluzionaria in grado di attuare e rivendicare profondi cambiamenti è vista in queste pagine come una necessaria reazione all'idea della morte. Attestato che, infatti, la morte sia qualcosa di ineludibile, l'unica maniera autentica di contrastarla è fare i conti con essa giorno per giorno, affrontarla a tu per tu senza lasciarsi trascinare e affondare dal suo infinito potere. Avere consapevolezza del proprio

---

<sup>194</sup> Ciò risulta evidente, in particolar modo, da pagina 648 a pagina 651, dove l'autore cita le quattro glosse alla parola “morirás” di Seneca, Quevedo, Arias Castillo e Diego de Torres Villarroel e da pagina 630 a 638, dove cita un'infinità di pensieri dei più disparati autori e pensatori – da Eraclito a Kong-Fou-Tzeu a Goethe – riguardanti la morte.

essere effimeri è l'unico modo di reagire, di celebrare ogni istante che la vita offra, sottraendolo dunque alla morte. Esaltare la morte, senza il timore di eluderla, diviene così la più autentica possibilità di esaltare e potenziare la vita stessa, di celebrarne la grandezza, proprio alla luce della morte. E le stesse masse, tra esaltazione e irruenza, forza in continua evoluzione ed espansione, sembrano dunque essere l'incarnazione di questo inatteso segno positivo di cui la morte si fa portatrice, di questa inversione di tendenza che fa della morte un valore autenticamente vitale. È una sorta di *carpe diem* che, tuttavia, non smette mai di assumere su di sé la consapevolezza della fine, necessaria per una maggior esaltazione della vita al fine di compensare ed equilibrare un vuoto incolmabile.

D'altra parte, questa attitudine, che porta ad avere a che fare con la morte in ogni istante, getta le basi per un senso etico e morale che consenta di provare empatia nei confronti di qualsiasi elemento o realtà che popoli il mondo. Il rispetto per l'altro, la rinuncia alla prevaricazione e all'esercizio illecito della forza e del potere nascono proprio, nell'ottica ramoniana, dal percepirsi effimeri e mortali e dalla presa di coscienza del fatto che questo destino comune sia affrontabile e sopportabile innanzitutto attraverso la compassione e la pietà verso l'Altro, verso qualsiasi elemento della realtà. Ciò si riflette in maniera evidente nelle opere di Gómez de la Serna, dove spesso sono gli oggetti a ergersi ad autentici protagonisti in un terreno magmatico, fluido e caleidoscopico, dove le barriere tra animato e inanimato vengono meno e i tre regni della natura – minerale, animale e vegetale – si compenetrano e confondono. Occorre sentirsi “una cosa entre las cosas” (2001, 643) scrive infatti Ramón, sottolineando una volta di più la necessità di rompere ogni limite e di sovvertire ogni gerarchia, unica premessa necessaria al fine di rendersi conto della profonda unità e uguaglianza che permea la realtà. Proprio a partire da questa peculiare *Weltanschauung*, è allora possibile capire con maggiore chiarezza il continuo affanno ramoniano di comprendere ogni aspetto o dettaglio della realtà all'interno della pagina letteraria, chiamata quest'ultima a farsi inventario, archivio ed enciclopedia dell'esistente, riassunto esaustivo e onnicomprensivo di ogni forma e aspetto del reale. L'affanno costante di comprendere, abbracciare e dire tutto non rivela altro che un profondo amore e interesse verso ogni dettaglio del reale. Compito dello scrittore, come ricorda anche il già menzionato finale del romanzo *El novelista*, sarà allora quello di “ver todo lo que se pueda”, esaltando parossisticamente la vita, fino a “salvar la forma ante la destrucción última” (Ivi, 642). Ogni effimero istante è immortalato e cristallizzato, al fine di renderlo, anche se solo per un momento, parte di un tutto in fin dei conti indivisibile e unitario.

Come si è precedentemente affermato, la poetica di Gómez de la Serna può essere compresa alla luce di questa reazione ludica, sovrabbondante e barocca alla morte stessa; di fronte alla minaccia dell'assenza di forma, di fronte all'ultima e definitiva forma, la creazione letteraria si erge a unico e possibile antidoto all'*horror vacui* e alla certezza del nulla: "Mientras no haya en la vida ese fondo de muerte no tendrá la vida su augusta creatividad, su inspiración de arte, su noble altivez" (Ivi, 663). La stessa creatività può sorgere nella e dalla vita di ogni giorno solo grazie a quel residuo mortale sempre presente e palpitante in essa. La scrittura si fa, dunque, perpetua lotta ed esercizio contro l'oblio e il silenzio: "En la vida estamos disputándole todo a la muerte, hasta su silencio, porque escribir mucho es disputarle el silencio" (Ivi, 660). Ogni parola, ogni segno o traccia di inchiostro lasciati sul vuoto della pagina bianca rappresentano la tragica testimonianza di un continuo confronto, di una strenua lotta tra il senso di vuoto generato dall'idea e dalla presenza del nulla e lo sforzo vitalista dello scrittore che a esso non si abbandona e che, al contrario, compensa le poche righe dell'epitaffio che inesorabilmente lo attende con l'eccesso barocco di una scrittura tragicamente aggrappata alla vita e alle sue tracce<sup>195</sup>.

Così, l'idea glaciale della morte, profondamente incistatasi nelle pieghe più recondite dell'esistenza, diviene, all'insegna del paradosso, cifra del proprio consapevole essere-nel-mondo, nonché condizione necessaria della propria incondizionata adesione alla vita, al delirio e tripudio di ogni sua forma e manifestazione, compresa quella letteraria: "Ante la muerte hay que pensar que la vida merece una sinceridad y un delirio fantástico porque se puede pasar de un momento a otro a muertos" (Ivi, 665). Alla ripetizione dell'identico, all'eterno ritorno della morte, la vita oppone i suoi *desvaríos*, per mezzo di un'incessante e palpitante creatività che possa condurre oltre i confini della realtà stessa.

Questa lunga, profonda e preziosa riflessione sulla morte ruota attorno a un concetto che fino al momento della pubblicazione di *Los muertos* era assolutamente marginale nelle pagine dell'autore: quello di Dio. Occorre tuttavia precisare a questo proposito che, sebbene i primi scritti del giovane Ramón non celassero un certo prurito anticlericale rinnegato negli anni a seguire, ciò non significa che la presenza di Dio fosse del tutto esclusa dalla sua letteratura e, soprattutto, che l'autore non fosse credente.

Probabilmente, il trascorrere degli anni e la guarigione della moglie da una gravissima malattia sono state le cause principali di un progressivo avvicinamento di Gómez de la Serna alla religione, un aspetto che, come si può evincere dalle pagine del *Diario póstumo*, l'autore non abbandonerà fino alla morte. Non stupisce, allora, che Ramón affermi come sopra ogni

---

<sup>195</sup> La ricerca di tracce e di segni di vita è anche uno dei temi fondamentali del romanzo *El hombre perdido*.

cosa ci sia solo e sempre Dio – “Sobre el Arte, la Muerte y el Amor, siempre Dios” (Ivi, 675) – e che la morte non sia altro che una finestra affacciata verso il divino, al quale si deve la profonda libertà di cui ogni vita possa godere. Unica vera compensazione dalla morte sarà, quindi, l’immortalità dell’anima, la sola ferma e assoluta certezza; e, quando tutto verrà meno, quando anche la scrittura farà cadere la sua maschera rivelando l’inganno – l’illusione di poter “salvare i fenomeni” –, quando il suo tragico ma inutile sforzo si rivelerà del tutto vano, “frente a la caducidad de las cosas humanas, mi confianza está en Dios” (Ivi, 675).

La riflessione su *Los muertos y las muertas* che Gómez de la Serna propone sembra radicata, come le numerose citazioni testimoniano, nella cultura e nel pensiero spagnoli. L’idea della morte e della fine sembra un viatico obbligatorio e necessario per chiunque voglia affrontare con consapevolezza la propria vita. Questa concezione barocca, questo assoluto compenetrarsi e compensarsi di vita e morte non è, in fondo, nient’altro che una chiamata “al amor de la realidad neutral, desinteresada, lejana al cuadro de retribuciones que enloquecen a la vida actual” (Ivi, 741). Come afferma Federico García Lorca – autore la cui opera è permeata dalla dialettica amore-morte – nella famosa conferenza *Juego y teoría del duende*, infatti, la morte, nella tradizione spagnola, non è un punto finale, bensì un nuovo inizio, un’apertura al possibile:

In tutti i paesi la morte è una fine. Arriva e si chiudono le tende. In Spagna no. In Spagna si aprono [...]. Un morto in Spagna è più vivo da morto che in qualsiasi altro luogo del mondo [...]. La Spagna è l’unico paese dove la morte è lo spettacolo nazionale, dove la morte suona lunghe trombe all’arrivo di ogni primavera, e la sua arte è sempre retta da un *duende* acuto che le ha donato diversità e qualità d’invenzione [...]. Dall’arco vuoto entra un vento mentale che soffia con insistenza sulle teste dei morti, in cerca di nuovi paesaggi e di accenti ignorati; un vento che odora di saliva di bimbo, di erba pesta e velo di medusa, e annuncia il costante battesimo delle cose appena create. (Lorca 1933, 21-22, 29-31)

Nella già citata “Advertencia preliminar” al libro dei morti, Ramón afferma che il testo sia intimamente legato e connesso con altre due opere: *El alba* e la biografia di Francisco de Quevedo. Nel prologo del primo di questi due testi, pubblicato nel 1923, questa connessione appare evidente fin dalle prime righe. Dopo essersi dichiarato infatti “espía del alba” (1923, 765), l’autore sottolinea come il libro, più di ogni altro, sia nato da un profondo sentimento di morte: “Es este el libro que más está hecho con la muerte en mí; la muerte clara, enjuta, lista, sarcástica, inconveniente, mundana, fluida, muy tratable y muy animosa” (Ibidem). Ciò non stupisce soprattutto se, con uno sguardo alle abitudini quotidiane dell’autore, si tiene in conto il fatto che l’alba rappresentasse il momento in cui il giorno terminasse: dopo le varie *tertulias*

e le lunghe passeggiate per la città, il momento della scrittura terminava proprio dopo le prime luci del mattino, quando, più che sorgere il sole, era in realtà la notte a tramontare; come rivela infatti uno dei primissimi frammenti del testo, “Este es el otro crepúsculo. No hay que olvidarlo. Hay que meditar en lo que tiene de dramático eso de *crepúsculo*, lo que tiene de término, de final” (Ivi, 767).

*El alba* rappresenta sicuramente, per il tema trattato, per lo stile impiegato e per la varietà di registri<sup>196</sup>, uno dei testi più peculiari del “ramonismo”. Accostabile anch’esso a *El Rastro*, *El circo* e *Senos* in quanto libro monotematico in cui l’autore sceglie un tema fino a sviscerarlo ed esaurirlo, la sua struttura sembra ancora più atomizzata e frammentaria di quella di questi ultimi e i vari paragrafi che lo compongono sono ancora più brevi e incalzanti. Infatti, accanto alle immancabili *greguerías*, sparse in tutto il testo, si succedono brevi riflessioni o semplici e spesso malinconiche constatazioni. Ogni piccolo frammento sembra, così, un piccolo risveglio a sé stante, una visione primigenia e aurorale delle cose e del mondo, un’improvvisa rivelazione di un aspetto inedito della realtà nel momento del levar del sole.

Il frammento poc’anzi citato che equipara l’alba al crepuscolo è solo uno dei tanti a chiamare nuovamente in causa i temi del trascorrere del tempo e della morte. Così, il crepuscolo mattutino dell’alba, la sua “vaciedad sui generis” (Ivi, 767) sembra uniformare ogni cosa, riportando la realtà a uno stato primordiale, quando tutto era ancora indefinito e privo di forma. L’alba è il momento in cui il suicida indeciso si rassegna a continuare a vivere, in cui lo scorrere del tempo sembra momentaneamente sospeso. Al levar del sole, tutte le strade sembrano come quelle di Mosca, “Calles de color frío... Caminos de la muerte y del no ver” (Ivi, 770); in grembo a una mendicante dorme un bimbo che sembra disteso in una bara bianca decorata d’argento, e anche i suoi capelli paiono bianchi: non ci sono età, tempo o spazio; vita e morte rimangono sospese in quel minuto dell’alba che “lo borra todo” (Ivi, 773), durante il quale sembra così facile poter morire o essere restituiti alla vita. Tutto è confuso, incerto, scolorito, quasi accennato: “Todos son ecombros” (Ivi,771), semplici resti del giorno precedente; ciò che rimane è solo la capacità di poter osservare, la *mirada* esangue dell’alba.

Non è un caso, data l’insistenza dello stesso Ramón sul tema della morte, che quasi tutti i critici si siano soffermati, anche solo di sfuggita, ad analizzarlo. Nella sua biografia, il cugino Gaspar ha sottolineato come questa preoccupazione metafisica sopraggiunga solo in un secondo momento, quando, dato ormai il primo passo verso “el escalón negro de la muerte,

---

<sup>196</sup> Si passa dalla *greguería* quasi comica e scherzosa basata sull’omofonia, come, ad esempio, “El alba es calva” (883), a passaggi di profondo lirismo: “Las flores, los insectos, todo lo que ha de tener una vida muy efímera, está contento... A lo que ha de tener una vida larga le pesa el alba atrozmente” (776).

[...] Ramón vuelve a apoyar en él el peso de su literatura con más fuerza y morosidad que nunca lo hiciera” (1963, 206), facendo sì che, con il passare del tempo, “se agrandarà esa presencia de su muerte dentro de su vida” (Ivi, 207). Altri studiosi, invece, hanno sottolineato come la presenza della morte sia un’assoluta costante dell’opera ramoniana; come ha rilevato Rey Briones, infatti, bisogna assolutamente rigettare l’idea che Ramón possa essere considerato uno scrittore ottimista. Al contrario, afferma lo studioso, dietro a un’apparente giovialità, si cela un profondo e radicato pessimismo; lo stesso umorismo ramoniano, di fatto, “no es sino una forma de exteriorizar [...] una profunda angustia latente, sobre todo una obsesiva preocupación por la muerte” (1992, 93).

Santiago Vilas, in sostanziale accordo con Briones, afferma dal canto suo che “esta idea final de la muerte asoma a casi todas las obras de Ramón, como si quisiera, entre juego y juego con la muerte, ensayar un intento más por averiguar lo que hay más allá de la línea divisoria con la vida, angustiosa ansiedad común en los humoristas” (1968, 140).

L’umorismo ramoniano, allora, come ha sottolineato Laura Silvestri nel saggio *Il dizionario umoristico di Gómez de la Serna*, emerge anche dalla presa di coscienza della finitudine umana, “nel continuo stato d’allarme provocato dalla paura della morte” (1990, 107), dando vita, così, a un sentimento empatico nei confronti di tutto ciò che è destinato a essere cancellato dallo scorrere del tempo.

Tale sentimento empatico non è esclusivamente rivolto verso gli uomini, quanto, soprattutto, verso gli oggetti. Il tema dell’oggetto, insieme a quello della morte, è sicuramente una delle colonne portanti dell’opera di Gómez de la Serna; un’analisi di questi due temi, infatti, permette di offrire un’ampia panoramica della poetica dell’autore e della sua visione del mondo.

Se, solo di recente, grazie agli studi della Thing Theory promossi in particolare da Bill Brown<sup>197</sup>, l’oggetto ha finalmente trovato una precisa collocazione nell’alveo degli studi della teoria della letteratura, nel 1934 Gómez de la Serna aveva già dedicato due importantissimi saggi a questo tema: “Ensayo sobre lo cursi”, pubblicato nel numero 26 della rivista “Cruz y Raya” e “Las cosas y el ‘ello’”, pubblicato nel numero 134 della “Revista de Occidente”.

Tuttavia, è nuovamente *El Rastro* a rappresentare un vero e proprio punto di svolta: il celebre mercatino delle pulci madrileni cui il libro è dedicato, infatti, è il vero e proprio regno

---

<sup>197</sup> Si veda in particolare, a riguardo, il saggio “Thing Theory”, che apre il pionieristico e fondamentale volume *Things*, a cura dello stesso Bill Brown. L’interesse dello studioso nordamericano verso la cultura materiale è sempre stato uno degli aspetti centrali della sua ricerca, come testimoniano le numerose pubblicazioni dedicate al tema dell’oggetto, studiato e analizzato da un punto di vista multidisciplinare, rimarcando così sia l’importanza e la necessità di una Thing Theory, sia la sua immanente trasversalità e costante evoluzione. Tra gli altri volumi pubblicati dall’autore si ricordano *A sense of things: The Object Matter of American Literature* (2003) e il più recente *Other Things* (2015).

dell'oggetto, il luogo per eccellenza in cui è possibile comprendere le molteplici potenzialità che gli oggetti racchiudono. Da questa pubblicazione in avanti, l'oggetto diverrà una presenza ineludibile, invadendo tanto i romanzi e i racconti<sup>198</sup>, quanto i saggi e le *greguerías*, nonché, come si è visto nel primo capitolo, anche gli stessi *despachos* di Ramón, sia a Madrid, sia a Buenos Aires. Il Rastro è un luogo marginale, lontano dal centro della città; i suoi negozietti e le bancarelle iniziano infatti a intravedersi solo in prossimità della periferia: “La población se va empobreciendo a medida que se aproxima al Rastro. La gente es de otra calaña, es más morisca, peor afeitada, más menesterosa” (1998, 85). È il regno che appartiene a un unico vero sovrano: l'oggetto. Tuttavia, quello presente nel *Rastro* non è un oggetto qualsiasi; anzi, sembra corrispondere perfettamente all'oggetto desueto descritto da Francesco Orlando nel volume *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ossia un oggetto che, scartato dalla società in quanto vecchio e inutile, viene riabilitato – mediante un processo che lo studioso definisce, guardando a Freud, ritorno del “represso antifunzionale” (Orlando 1993, IX) – proprio grazie alla letteratura. È la pagina letteraria che rivaluta e recupera ciò che, fuori di essa, non trova più posto: accoglie l’“antimerce” per offrirle una nuova vita, completamente slegata dalle relazioni economiche che prima, quando era semplicemente “merce”, la dominavano. Ecco che allora ci si imbatte in “Montones de cosas”, accumuli di cose logore e desuete che, per mezzo della trasfigurazione letteraria, sono elevate a protagonisti di un universo cangiante e metamorfico. È il caso, per scegliere solo un esempio tra i tanti, dei libri:

Aquí todos los libros se mezclan y todos se parecen en esta mezcla, todos se contagian, todos se funden, todos se anulan. De su montón brota un olor a sótano, un olor a agua podrida, verdaderamente rabioso y verdaderamente irrespirable. Todos se vuelven contra uno, hasta los mismos que uno escribió y que ha encontrado aquí, anulados, abatidos, sentenciados, molidos, disociados por una fuerza superior, grata y simpática porque su justicia no es parcial con uno solo, sino que cae sobre todos, salvándonos vigorosamente en contra de nuestra voluntad. (1998, 148)

L'oggetto del Rastro diviene, in questo modo, seguendo le intuizioni di Massimo Fusillo<sup>199</sup>, feticcio, pura realtà materiale potenziata e caricata di un senso inedito per mezzo di un investimento sentimentale ed emozionale che fa ricadere sull'oggetto stesso le molteplici potenzialità creative e affettive generate dall'arte, aprendo così alla possibilità di creare mondi alternativi e universi sempre nuovi. Ciò che più interessa a Ramón, infatti, non è tanto

---

<sup>198</sup> Su tutti, occorre citare, almeno, *La hiperestésica* (1928) e *¡Rebeca!* (1936).

<sup>199</sup> Il riferimento è al volume *Feticci. Letteratura, cinema, artivisive*.

l'oggetto in sé, quanto le sempre nuove associazioni e le sovrapposizioni di idee che è in grado di suscitare in chi l'osserva: "El Rastro es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas [...] que para no traicionarse, tan pronto como se forman y a continuación, se deforman en blancas, transparentes, aéreas y volanderas ironías" (1998, 78). Anche le parole, di conseguenza, come sollecitate da queste immagini caleidoscopiche, "se combinan en luces distintas, brotan las más inesperadas, las nunca vistas; cada objeto tiene un delirio de palabras" (Ibidem).

Nella letteratura ramoniana, l'oggetto svolge almeno tre funzioni principali: innanzitutto è, sulla base della definizione di "feticcio" appena proposta, una porta segreta verso un altro mondo, il mezzo attraverso il quale, una volta che lo sguardo dell'autore si è posato su di esso, è possibile aumentare la realtà e deformarla, scoprirne nuovi e inconsueti aspetti, o dare vita a narrazioni fantastiche e grottesche. I testi del Ramonismo, infatti, prendono spesso vita dall'incontro dello sguardo dell'autore con le cose che lo circondano; basta imparare ad ascoltarle per riuscire a comprendere quanto il mondo degli oggetti sia un universo palpitante ed effervescente, con cui è sempre possibile stabilire una relazione intima e privilegiata. Occorre, dunque, come afferma Ramón in "Las cosas y el 'ello'", rivolgersi al "no-yo", a "el ello", ossia all'"alma de las cosas" (2005, 1111). Le cose, composte di atomi in cui attorno a un nucleo centrale ruotano senza sosta gli elettroni, sono dunque tutt'altro che inermi: "Hay vida incesante e sidérea en ese éxtasis de los objetos" (Ibidem). Non comprendere l'importanza degli oggetti significa, allora, non poter comprendere la realtà circostante, non rendersi conto del fatto che il mondo in cui si vive non sia altro che una mera "superposición de cosas" (Ivi, 1116). È proprio grazie alla capacità di saper intuire tale sovrapposizione, infatti, che diventa possibile costruire, su tale base, tutto ciò che riguarda le idee e la fantasia, tutto ciò che trascende la mera realtà materiale. La natura fluida, caleidoscopica e magmatica dell'universo letterario ramoniano, dunque, poggia sulle solide fondamenta dell'apparente fissità degli oggetti; nascosti nel subconscio, dove vengono continuamente immagazzinati e accumulati, essi riaffiorano nei momenti più inattesi, dando vita a vere e proprie rivelazioni ed epifanie: "En ese fondo de buhardilla [...], sobre todo, hay cosas [...]. La materia de las cosas nos vibraciona de su sentido. El fanal de cristal tiene un torbellino de vida atómica que no solo nos ataca [...] con la onda extracorta del vibrar de sus átomos" (Ivi, 1118). È difficile accorgersene, ma, di continuo, gli oggetti sono come acquattati, nascosti dietro alla loro apparente passività, aspettando solo il momento giusto per lasciare un'impronta indelebile negli spazi più oscuri e remoti della coscienza.

Oltre all'importanza della psicoanalisi freudiana, risulta evidente come il nuovo modello atomico proposto all'inizio del Novecento da Ernest Rutherford, prima, e successivamente da Neils Bohr, abbia influenzato non poco la teoria ramoniana sugli oggetti. Non sembrerebbe neanche troppo azzardato, infatti, asserire che la scoperta che il nucleo atomico sia circondato da elementi in perenne movimento abbia dato vita a una sorta di metafora "archetipica", a un'immagine che si potrebbe trovare alla base del continuo processo di metaforizzazione del reale tipico della scrittura plastica di Gómez de la Serna: il piccolo atomo, prima ritenuto indivisibile, non sarebbe altro che una miniatura del sistema solare<sup>200</sup>. Accettata questa dirompente realtà, sarà allora possibile vedere il mondo – e gli oggetti – sotto una nuova luce, stabilendo una relazione tra esseri viventi e materia prima del tutto inconcepibile: "De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa reforma transformadora del mundo que le da mayor sentido" (Ivi, 1115).

Le cose, dunque, oltre a offrire, come ha scritto César Nicolás, un'autentica "lección vital" (Nicolás 1998, 61) – sono proprio le cose, afferma ancora Nicolás, le vere protagoniste delle *greguerías* ramoniane (Ivi, 51) –, essendo più durature rispetto all'effimera esistenza umana, possono rappresentare un mezzo, una possibilità di afferrarsi alla vita, un'ancora di salvezza di fronte all'angoscia che scaturisce dalla consapevolezza dell'inesorabilità dello scorrere del tempo: le cose salvano e consolano "de la desorientación de vivir, siendo extrañas anclas de nuestro barco de no saber por qué haber nacido" (Gómez de la Serna 2005, 119). Per questo, con uno sguardo carico, a un tempo, di tenerezza e ironia, Ramón dignifica "lo cursi" – il kitsch –, definendolo come "la adornística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío" (2005, 701); per questa stessa ragione, prosegue l'autore, il "cursi" ripara e le cose proteggono. La paura del vuoto e della morte può essere mitigata, quindi, per mezzo di una totale saturazione, circondandosi da accumuli di cose che tappino tutte le crepe e mettano a tacere, una volta per tutte, il richiamo della morte. Questa "resignada ilusión", o "ilusionada resignación", come la definisce Francisco Umbral nel suo saggio su Ramón e le avanguardie (1978, 168), è, in fondo, una forma di oblio, pura dimenticanza del male, l'ultimo e disperato tentativo di corroborare la vita per mezzo dell'esaltazione parossistica dell'eccesso e dell'adorno. Per evitare di ritrovarsi a tu per tu con il Nulla, occorre celare quell'angoscia che ha portato a rifugiarsi nel kitsch, lasciandosi inebriare e stordire dalle cose e dalle *cursilerías*, unica possibile distrazione da un ineluttabile destino.

La scrittura stessa di Ramón, in un certo senso, potrebbe essere definita come "cursi": l'eccesso verbale, il suo scrivere incessante, l'abbondanza, la stessa proliferazione del suo

---

<sup>200</sup> Proprio all'atomo, non a caso, è dedicato il lungo e importante racconto *El dueño del átomo* (1928).

linguaggio, la cornucopia che caratterizza tutti i suoi scritti rappresentano, in fondo, l'ultimo tentativo di trovare un appiglio cui aggrapparsi. Come un vero scrittore barocco<sup>201</sup>, sempre alla ricerca dei continui segnali della vita, Gómez de la Serna è pienamente consapevole di come, alla fine, l'esistenza non sia altro che una continua e irreversibile "automoribundez". Di fronte alla minaccia del Nulla, si erge il trionfo e lo sperpero di inchiostro e di parole, di quell'eccesso di vita che è il *curisi*; un eccesso forse inutile e superfluo, ma che, a ben vedere, "defiende de los fríos de la muerte y del invierno" (Ivi, 169). E, se i detrattori del kitsch lo ritengono soltanto una semplice "mediocridad que se cree sublime" (Ivi, 167), che cosa è davvero l'uomo, se non una mediocrità che si crede sublime?

In una realtà caotica, sfuggente e governata dall'incongruenza e dall'inatteso, allora, non stupisce che anche i personaggi dei racconti e dei romanzi ramoniani siano sempre in cerca di un appiglio, di qualcosa cui aggrapparsi nel loro eterno vagare senza meta. Così, se *El hombre de alambre*, per difendersi da tutto ciò che lo circonda, "se refugia en materiales nuevos" (2003, 563), *El hombre perdido*, nell'assoluta realtà delirante in cui è immerso, guarda con attenzione ogni minimo dettaglio che gli si fa incontro, "para saber si es esa o esa otra cosa el ancla definitiva" (2003, 105). Perdere il punto d'appoggio cui si è aggrappati significherebbe smarrire ogni sicurezza, abbandonare qualsiasi punto di riferimento, come ben illustra il breve racconto tratto da *Disparates* dal titolo "La varilla del tranvía". Aggrappato alla sbarra di un tram, "lo más infrangible de la vida" (1999, 470), il protagonista assiste alla trasgressione di una legge che avrebbe dovuto essere inviolabile: quella stessa sbarra, "con un deber de fijeza como el que sostiene a la varilla que atraviesa el mundo y es su eje" (Ibidem), cede invece di colpo, facendogli perdere l'equilibrio e catapultandolo a terra. Questo semplice avvenimento conduce a un inatteso senso di smarrimento esistenziale,

porque todos confiamos en esas varillas, que son nuestro agarradero en los vaivenes y en el deseo que tiene el tranvía de desprenderse de nosotros. [...] Esas varillas deben estar engrapadas al mundo, y una mano fuerte y formidable debe probar su resistencia antes de que los coches salgan de sus cocheras. (Ivi, 470-471)

Di fronte alla realtà caleidoscopica e "multivertebrada" che si trova alla base della costruzione letteraria degli scritti del Ramonismo e di tutta la restante produzione ramoniana, occorre chiedersi se, come lo è stato Quevedo per quanto riguarda il tema della morte, anche

---

<sup>201</sup> Come ha scritto José María Salaverría in una delle pagine di critica all'opera ramoniana presente in *Libro nuevo*, "El lenguaje de Gómez de la Serna está pidiendo un nombre: barroquismo. [...] Las palabras se amontonan, giran, vuelven, se aprietan, se desintegran, hacen curvas y dibujan raros adornos; entre esas palabras múltiples y multicolos van las ideas, las trémulas ideas, todas sofocadas y diluidas, dejadas aquí, reanudadas allá... Es como el lujo de un señor ocioso que gusta ocupar su tiempo en una labor estupefaciente" (1999, 94).

per quest'altro fondamentale aspetto vi sia un antecedente in particolare cui fare riferimento. Un primo indizio lo si trova nei titoli di due libri in particolare, *Disparates* e *Caprichos*, evidenti riferimenti alle famose incisioni e acqueforti di Goya<sup>202</sup>. Basta scorrere le pagine della biografia dedicata al pittore di Fuendetodos, però, per capire come la sua estetica sia particolarmente legata al Ramonismo e ne rappresenti un punto di riferimento imprescindibile. Per Ramón, Goya rappresenta, in primo luogo, il simbolo dello scrittore “puro”: solo, sdegnoso verso ogni forma di potere e, soprattutto, paradigma di una “empedernida independencia” (2001, 39). Lo considera, inoltre, uno degli esempi più alti del “barroquismo” spagnolo, ossia di uno stile che, così come è descritto dallo stesso biografo, sembra davvero lo specchio del Ramonismo:

Lo barroco es el único concepto que merece el respeto de dejarlo indefinido y con salidas por todos los lados. ¿Que el intento de barroquismo deshace las formas y entreabre los estilos? Pues nada mejor. Esa porosidad es ideal; ese superbalbuceo es sorprendente. (Ivi, 47)

Oltre a rispecchiarsi, come in ogni biografia, nell'opera e nella figura del suo oggetto di studio, Ramón afferma che Goya sia il primo vero umorista spagnolo, nei cui lavori emerge e sembra perfettamente dominato ogni contrasto, “que es la base de ese nuestro humorismo en que triunfa la contraposición de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo negativo, de la muerte y de la vida” (Ivi, 119). Nei *Caprichos* e nei *Disparates*, soprattutto, credulità e incredulità, tragicità e comicità, vita e morte si mescolano e si attraggono come “polos contradictorios, pareciendo brotar del chispazo la única conclusión genial digna de la vida, siempre de un modo catastrófico, desesperado, barroco y con escasas palabras de agonía” (Ivi, 119-120). Pirandellianamente, per la prima volta in Spagna, “en Goya el sarcástico hiera, y para depurar su crimen, se hiera él también y sonríe herido. No se cree justiciero y verdugo, sino que para demostrar el veneno de la vida bebe él también la cicuta amarga” (Ivi, 120). Proprio in queste opere in cui predomina la componente grottesca, dunque, Ramón trova uno dei più importanti antecedenti sia per quanto riguarda l'umorismo, sia per quanto concerne l'estetica del Ramonismo.

Prendendo le mosse dalla definizione che Michail Bachtin dà del grottesco nell'introduzione a *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, è possibile corroborare ulteriormente la derivazione goyesca dell'estetica ramoniana. Per lo studioso, infatti, l'immagine grottesca, caratterizzata essenzialmente dal cambiamento e dalla metamorfosi in atto, dunque non ancora compiuti, è sempre còlta nel suo divenire, in stretto rapporto, quindi,

---

<sup>202</sup> Definito da Ramón, non a caso, il “Quevedo español de la pintura” (2001, 67).

con la percezione dello scorrere del tempo. Sono immagini, se rapportate con il canone classico-rinascimentale, sostanzialmente inconcluse, dove niente è già dato una volta per tutte. Essenza del grottesco è il mutamento, il cambiamento, un movimento “interno all’esistenza stessa” che “si esprime nella trasmutazione di alcune forme in altre, nell’eterna *incompiutezza* dell’esistenza” (Bachtin 1979, 39). Il grottesco, così come il Ramonismo – e persino l’umorismo – concepito dall’ottica della carnevalizzazione bachtiniana,

illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d’avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l’esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso. (Ivi, 41)

Il principio che domina la concezione estetica di Gómez de la Serna, ovvero la ricerca dell’insolito nell’ordinario, sembrerebbe allora derivare da quello che Bachtin definisce “grottesco romantico”, la cui caratteristica fondamentale si basa sul fatto che tutto ciò che solitamente viene concepito come comune e banale, abituale e già noto, nonché riconoscibile da tutti, divenga, all’improvviso, insensato, inatteso, spaesante e ambiguo. Proprio come nell’universo letterario ramoniano, allora, anche nel grottesco quello che si riteneva familiare e vicino si trasforma in qualcosa di estraneo e non riconoscibile. Questo perché, come il Ramonismo, anche il grottesco “rivela la possibilità di un mondo completamente *diverso*, di un altro ordine, di un’altra struttura della vita. Oltrepassando “i confini dell’unità, dell’indiscutibilità, dell’immutabilità fittizia del mondo esistente” (Ivi, 56), apre di fatto il cammino a quella “realidad lateral” o “nebulítica” cui Ramón ha sempre rivolto lo sguardo.

### 3.2 Ramonismo e umorismo

Alla luce di quanto affermato, si procederà all’analisi dell’umorismo ramoniano nelle seguenti opere: *Variaciones*, *Disparates*, *Ramonismo* e *Caprichos*. Seguendo le indicazioni di Alfredo Arias, proposte nel prologo al VII volume delle *Obras Completas*, si è deciso di suddividerle in due gruppi<sup>203</sup>: il primo comprende *Disparates* e *Caprichos*, opere di taglio principalmente narrativo in cui “la *fantasmagoría*, en cualquiera de sus formas, resume lo alucinante, el golpe de inspiración fortuito” (Arias 2001, 17). Nel secondo gruppo, saranno di conseguenza

---

<sup>203</sup> Tuttavia, occorre rimarcare come le contaminazioni tra le due impostazioni siano comunque presenti e palesi.

studiate *Variaciones* e *Ramonismo*, opere di taglio più saggistico-descrittivo in cui, a predominare, è l'attenzione verso gli elementi più semplici e quotidiani, a partire dai quali “se multiplicarán hasta el absurdo los asuntos más cotidianos en inesperadas variaciones, empleando la descripción [...] en detrimento de lo narrativo, y favoreciendo órdenes alternativos a los diversos sistemas e inercias” (Ibidem).

L'umorismo che scaturisce da queste opere sarà studiato alla luce del modello teorico proposto da Salmon e presentato nel precedente capitolo, unico criterio e riferimento valido, come si è cercato di dimostrare, per riuscire ad analizzare le tecniche impiegate da Gómez de la Serna senza che tale analisi risulti inficiata da una definizione poco rigorosa del termine o dagli studi teorici dell'autore. Inoltre, per quanto riguarda il metodo da seguire, si prenderà come esempio l'analisi proposta da Salmon nel terzo capitolo del già citato *I meccanismi dell'umorismo*, dove la studiosa analizza l'umorismo nell'opera dello scrittore russo Sergej Dovlatov<sup>204</sup>. Saranno tenuti presenti, in particolar modo, tre dei principali procedimenti e meccanismi che la studiosa individua come fondanti dell'umorismo: il sentimento del contrario, il conseguente riso tra le lacrime e l'allontanamento e il distacco ottenuti per mezzo della creazione del “doppio” e della tecnica pirandelliana del “cannocchiale rovesciato”.

Ciò che, secondo Salmon, si trova alla radice dell'attitudine e dello “sdoppiamento”<sup>205</sup> umoristici è, in primo luogo, lo scontro tra l'autore e la realtà che lo circonda, da cui scaturisce la sensazione che quest'ultima sia governata dal caos, dall'assurdo e dal paradosso, cui l'autore risponde, pirandellianamente, correggendo le “forme del contrario” per mezzo dell'immediato – e umoristico – sentimento del contrario, empatico e carico di compassione. Al di là del bene e del male, di qualsiasi pregiudizio o valutazione manichea e binaria, l'umorista si salva dall'assurdo e dal caos per mezzo di una “stilizzazione artistica” (Salmon 2018, 94) che nasce dalla sensibilità, dalla personale attitudine verso le cose, consentendo così di giungere a una “estetizzazione del dubbio. Lo stile artistico dell'umorista riflette [...] il mondo emozionale dell'uomo. Pertanto, fonda la sua etica sull'estetica fino a far sì che il ‘bene’ s'identifichi con il ‘bello’ [...]. Nell'umorista autentico è la sensibilità che genera il virtuosismo” (Ivi, 94). Un'estetizzazione deformante, ma necessaria al fine di sopravvivere e salvarsi dall'assurdità e dalla paradossalità che governano la fragile esistenza umana.

Rifiutando la verticalità del giudizio comico, parodico o satirico, inoltre, l'umorista sembra guardare a se stesso e agli altri con il medesimo sguardo, sentendosi parte integrante di una realtà in cui egli stesso è compreso; è, come intuisce Salmon, la prospettiva

---

<sup>204</sup> Il capitolo s'intitola “Riordinare il disordine: Dovlatov e la poetica del paradosso” (2018, 91-165).

<sup>205</sup> Per Salmon, “l'umorista è per definizione dialogico, polifonico, non può rapportarsi al proprio soggetto in modo monologico” (2018, 92).

pirandelliana del “cannocchiale rovesciato”<sup>206</sup>: “per principio, l’umorista guarda al mondo in ottica paradossale: osserva tutto da lontano, attraverso il suo cannocchiale rovesciato, eppure guarda tutto con l’empatia di chi è partecipe. [...] guarda l’oggetto della sua creazione in prospettiva straniata e autentica” (Ivi, 106), sentendosi, ramonianamente, “cosa fra le cose”. Una prospettiva straniata e perturbante che, come si vedrà nel prossimo paragrafo, è alla base della poetica del Ramonismo e del suo “umorismo fantastico”<sup>207</sup> e che, tanto in Ramón quanto in Dovlatov, nasce dall’assenza di senso che l’umorista percepisce nella realtà, portandolo così, empaticamente, assieme al lettore, a “considerare con bonarietà [...] tutti gli esseri viventi in generale” e a mettere in dubbio “il nostro atteggiamento arrogante, antropocentrico, tragico, serio, idealizzato verso il mondo circostante” (Ivi, 165).

### 3.2.1 L’umorismo in *Disparates* e *Caprichos*

#### Introduzione ai testi

Pubblicato nel 1921 nella collana “Los humoristas” delle Edizioni Calpe, *Disparates* raccoglie 135 brevi e brevissimi racconti, tratti dai testi che Ramón era solito scrivere e far comparire sui giornali. I temi sono vari e vanno nella direzione di quella intenzione ramoniana di affrontare lo scibile, cui si è già fatto cenno. Il testo è preceduto da un prologo, intitolato “Teoría del disparate”, dove sono delineate, in stile tipicamente ramoniano, le caratteristiche generali dell’opera: la relazione dei *disparates* con l’assurdo, il loro carattere aperto e frammentario, l’importanza dell’influenza di Goya, da cui il titolo del libro trae origine e, in ultimo, l’affinità con l’umorismo spagnolo e grottesco del *Buscón* di Quevedo.

*Caprichos*, altro titolo tratto esplicitamente da Goya, pubblicato nel 1925 dalla casa editrice La Lectura di Madrid, è, come *Disparates*, una breve raccolta di dieci racconti e

---

<sup>206</sup> Prospettiva esemplificata, secondo Salmon, nella novella di Pirandello “La tragedia d’un personaggio” e, in particolare, dal suo protagonista, il dottor Fileno, che adotta questo peculiare punto di vista distaccato per “guardare dal di fuori qualsiasi sventura” (2018, 106).

<sup>207</sup> L’umorismo ramoniano, nei testi che si analizzeranno, sembra proprio coincidere con quello che Salmon ha denominato “umorismo fantastico”, caratterizzato dalla “deformazione fantastica della realtà, con l’evidente violazione del ‘patto di verosimiglianza’, che non rispetta il confine tra realtà e fantasia” (2018, 155), giungendo così alla “deformazione delle leggi della realtà secondo il principio onirico [...]. Pertanto, l’umorismo fantastico non di rado si avvicina agli aspetti caricaturali della carnevalesizzazione” (Ivi, 156). L’altro genere di umorismo individuato da Salmon, di cui uno dei massimi esponenti è appunto Sergej Dovlatov, è l’“umorismo realista”.

racconti brevi, insolitamente priva di Prologo, ma arricchita dalle illustrazioni dello stesso Ramón<sup>208</sup>.

### Analisi testuale

Sebbene i temi della morte, degli oggetti e degli aspetti più comuni della quotidianità siano i più rilevanti, accostati al solito turbinio di immagini, similitudini e metafore per mezzo delle quali Ramón avvolge e strania il lettore, in alcuni testi dei *Disparates* si può evincere come, partendo da una prospettiva straniata e perturbante, sia possibile giungere a un rovesciamento di prospettive che molto si avvicina al cannocchiale rovesciato impiegato dall'umorista per distaccarsi dalla realtà.

L'acquazzone dai richiami biblici del breve racconto "La lluvia morada" si abbatte su una non ben specificata città, suscitando lo stupore e lo sgomento degli abitanti; per mezzo del tipico processo disumanizzante e di sovvertimento delle gerarchie e della fisica, tutto sembra sottosopra, come se cielo e mare si fossero cambiati di posto e gli uomini, rane indifese, fossero in balia dei più grandi predatori: "Parecía toda la ciudad en el fondo del mar; profundo mar en el que campeaban las angulas de la electricidad, las grandes y nerviosas angulas que bajaban al fondo del agua para pescar la rana humana y subir con ella en el pico hacia el cielo" (1999, 452). Spodestato dal trono che lo vedeva, antropocentricamente, al centro di ogni cosa, l'essere umano osserva il cielo e, a sua volta, viene da esso osservato; così, come nel racconto "La noche con más estrellas", le stelle approfittano del sonno profondo degli astronomi, addormentatisi con l'occhio attaccato al telescopio, per burlarsi di loro e dar vita ai più insoliti fenomeni celesti, senza tuttavia essere scorte (Ivi, 474). E se, per strada, una lettera d'aiuto può inseguire un uomo sperando di essere letta, un semplice lampione può racchiudere gli spiriti dei morti e un palazzo intero: "Ante aquel magnífico farol se podía decir que cabía el palacio en el farol y no el farol en el palacio. Algo como la imagen de los grandes salones, que se hunde y está entera en los grandes espejos, estaba hundido en el farol como trasunto invisible de todos los objetos [...] del palacio" (Ivi, 484). Le cose, allo sguardo interrogativo dell'uomo, rispondono prendendo parte alla vita quotidiana con assoluta naturalezza, come se tra esseri viventi e pura materia non vi fosse alcuna differenza; le statue di una casa e i cavalieri dipinti nei quadri possono allora applaudire il loro proprietario per un semplice gesto consueto, così come due semplici buchi in una parete possono trasformarsi in

---

<sup>208</sup> Le illustrazioni di Ramón ai suoi libri sono quasi sempre accompagnate dalla firma "R.". Si tratta di schizzi o bozzetti dal tocco rapido e conciso, in linea con lo stile caricaturesco tanto diffuso in quegli anni.

un'autentica ossessione, in uno sguardo impossibile da sostenere come nel *microrrelato* "Los dos agujeros":

En la pared me miraban los agujeros que habían dejado los clavos, me miraban de un modo bizco e intencionado. No me dejaban de mirar.

No tuve más remedio que tapar los dos agujeros. Toda la pared y la vida me vigilaban desde esos dos puntos negros y profundos. La policía y otras fisgonerías seguían mis pasos, vigilaban mis movimientos.

No olvidaré aquella mirada certera, de ojos pequeños, pero perspicaces. (Ivi, 590)

Non stupirebbe, allora, nell'ottica di un ribaltamento quasi pirandelliano, la possibilità di leggere il giornale e di ritrovarsi citati negli annunci funebri a causa di un incidente automobilistico<sup>209</sup>.

Immerso in una realtà che conduce sempre altrove e dove ogni cosa rivela un volto insolito e inatteso, il lettore si sente come in stato di ebbrezza, identificandosi con il protagonista del racconto "Los borrachos", come se si trovasse perduto in un bosco o in un incubo, senza alcun punto di riferimento cui affidarsi per trovare un'uscita che non c'è: "El borracho entra en un bosque obscuro cuando su borrachera se declara [...] pesadilla en que el dormido cree estar de pie. [...] A lo lejos del bosque de su borrachera aparece la brecha clara en que el bosque se abre no se sabe a qué horizonte ni cuándo" (Ivi, 519). I limiti del reale, così, senza un confine preciso, si dilatano e si espandono; l'inatteso irrompe nella realtà quotidiana come la mano di un bimbo mendicante che, allungando il braccio, riesce a passare attraverso un vetro per chiedere l'elemosina al borghese seduto al tavolino di un caffè, sconvolgendo le certezze di chi si sentiva protetto da una barriera che si credeva invalicabile.

Per quanto riguarda una peculiare "forma del contrario", si assiste anche a una sorta di processo di carnevalizzazione bachtiniano, al ribaltamento delle gerarchie tra servo e padrone. In "El banquete de los criados", infatti, i servi approfittano dell'assenza del principe e della principessa per sedersi al loro tavolo e mettere in scena la parodia di un pranzo di corte in cui "el menú era un menú irónico, que imitaba los ingeniosos menús de las grandes solemnidades" (Ivi, 509). Di fronte a quel "caso de suplantación y su aspecto de legitimidad", in cui persino le conversazioni dei signori sono imitate e riprodotte in piccoli stralci "inacabados e incongruentes" (Ivi, 510), tuttavia, l'arrivo del principe sancisce la fine del

---

<sup>209</sup> Il riferimento è, ovviamente, a *Il fu Mattia Pascal*. "Di con la sección titulada 'Los automóviles' y en la que se relataban los atropellos del día. Siempre voy a esa sección como con el temor de ver que he resultado yo mismo atropellado" (1999, 596), afferma il personaggio ramoniano protagonista del *disparate* "El atropello máximo".

carnevalesco banchetto e il ripristino delle gerarchie stabilite. In una perfetta ripresa della hegeliana dialettica servo-padrone, invece, le gerarchie si ribaltano senza il ripristino della condizione originaria nel microracconto “Los chóferes”. L’autista, ormai in possesso della vita del proprio padrone cui si è reso del tutto indispensabile, può permettersi qualsiasi atteggiamento altezzoso, degno di un padrone con il rispettivo servo: “Los chóferes tienen dominados a sus señores. [...] Aunque digan otra cosa los señores esa es la verdad. El dueño del automóvil, el que por consideración lleva detrás a alguien, es el chófer” (Ivi, 517).

Nei racconti intitolati “El espantapájaros” e “Lo que aprendió aquel pez”, si assiste, invece – superando la semplice forma del contrario proposta nei due testi appena esaminati – a un doppio ribaltamento, a un ribaltamento del ribaltamento stesso. In un esemplare caso di umanizzazione dell’oggetto, uno spaventapasseri viene accudito e riverito come un figlio dal suo proprietario, diventandone il feticcio. Nella più totale solitudine, gli si affeziona al punto da rivedersi nel suo amato oggetto: “al verle por las mañanas como el único compañero en medio de sus fincas, como su propia personalidad desdoblada, y hasta llena de más interés por la finca que él mismo, [...] le quería más que a sí mismo” (Ivi, 454). Sempre più simile a un vero e proprio figlio, al figlio mai avuto, lo spaventapasseri prende vita, abbandonando i campi ed entrando a far parte della compagnia di un circo itinerante. Nel ruolo di pagliaccio eccentrico, nessuno sembra più riconoscere la sua vera natura: “Parece enteramente un espantapájaros” (ivi, 456), commenta infatti il pubblico ammirato. A un simile doppio ribaltamento si assiste anche nel racconto “Lo que aprendió aquel pez”, in cui un grosso e famelico pesce è costretto a travestirsi da pescatore per cercare di mangiare gli scaltri pesciolini, divenuti sempre più astuti e “intellettuali” e impossibili da catturare. Provate con insuccesso numerose diete, tra cui anche quella vegetariana e quella delle ostriche, il povero pesce, che “pensó pescar como los hombres, convertido en un verdadero pescador de caña” (Ivi, 461), è alla fine vittima del suo stesso travestimento; in breve tempo, infatti, in mare si sparge la voce che vi sia un pescatore travestito da pesce; non potendo accettare la sua presenza, gli squali lo inghiottiranno inesorabilmente.

Alcuni esempi del medesimo procedimento di ribaltamento della prospettiva presente in *Disparates* sono riscontrabili anche nel più breve testo “gemello” del 1925. Il saggio-racconto che apre la prima versione dei *Caprichos*<sup>210</sup> è “Las dramáticas chimeneas”<sup>211</sup>, il testo più lungo della raccolta e, per diverse ragioni, esempio paradigmatico del Ramonismo e della sua

---

<sup>210</sup> Una seconda versione, più ampia, sarà pubblicata nel 1956.

<sup>211</sup> Per la prospettiva insolita da cui è osservato il tema centrale, i camini, il racconto dovrebbe appartenere all’altro gruppo di Ramonismo. Tuttavia, come già si è sottolineato, i confini tra i due gruppi sono piuttosto labili. Inoltre, come in altri casi, questo breve testo ricorda, in versione ridotta, per lo stile e la forma con cui è narrato, le prime monografie ramoniane degli anni ’10. Il testo era già presente nel volume *Greguerías* del 1917.

potenza evocativa e creativa. Le tre parole che aprono il testo riassumono le intenzioni dell'autore e il suo intento di dissolvere la realtà: "Todo es ironía" (2001, 273), ovvero, come emerge dalle pagine di questo scritto, tutto è il contrario di tutto, tutto può essere diverso da ciò che è e da come appare; nulla è definito o perentorio nel gran teatro della vita, "tanto ante la tragedia como ante la comedia de la vida" (Ibidem): dunque, tenendo presente l'indeterminatezza terminologica con cui spesso l'autore tratta alcuni temi, si potrebbe affermare fin da subito che "tutto è umorismo". I camini, infatti, sono il luogo dove ogni cosa è sospesa, l'appiglio e il rifugio cui affidarsi di fronte alla cogenza del reale e al caos cittadino: "Las chimeneas son lo más incontrastable e incontestable de la ciudad. Su espíritu improbable, pero eficiente, es [...] ultravertebrado, elevado sobre el bien y el mal. [...] Son como el digno remate de la ciudad, insociable, impolítico, incontagiable y ascético" (Ibidem)<sup>212</sup>. Solo chi ha l'animo scevro da pregiudizi e superstizioni può dunque accorgersi della loro importanza, del fatto che "dominan las ciudad y nos dominan" (Ivi, 274). Osservarli permette, così, di raggiungere un certo grado di elevazione, di liberarsi dalle incombenze quotidiane, dalle sofferenze e dalle continue ingiustizie di cui ogni esistenza è vittima; il loro sguardo è il solo e unico conforto e basta alzare gli occhi per "ver en sus ojos la serenidad, la simpleza y el sarcasmo confortador y abracadabrante" (Ibidem), per fuggire e lasciarsi accogliere dalla loro ascetica neutralità. Il punto di vista del camino è quello del distacco, del cannocchiale rovesciato che permette di allontanarsi e di vedere la realtà in modo nuovo ed empatico: "Tienen una mirada providencial, una mirada traslúcida, llena de conmiseración, [...] dándose pródiga cuenta de todo. Por los numerosos ojos blancos de su negra cabeza mira la gran inteligencia del cielo unánime" (Ibidem). Sono un tramite, l'anello di congiungimento tra il cielo e la terra, "las intérpretes de que se vale el cielo para entender las cosas de la vecindad de los hombres" (Ibidem).

L'identificazione del narratore con il camino, con cui si sente "más afín [...] que de los hombres" (Ivi, 282), è allora totale e parossistica: "¡Oh, yo quiero después de muerto encarnar en una chimenea" (Ivi, 275). Accettare il loro punto di vista "superiore", accogliere il distacco e la serenità con cui guardano agli avvenimenti umani diviene una vera e propria pedagogia, un esercizio che consente di concepire la realtà come un corpo organico in cui ogni "cosa", vivente e non, piccola o grande, abbia lo stesso valore e la stessa dignità delle altre. In fondo, se "tutto è umorismo", tutto è instabile e metamorfico, accomunato da un destino ineluttabile.

---

<sup>212</sup> Affiora un tema sociale, molto raro nella letteratura ramoniana, ma tipico di alcuni "manifesti" e scritti teorici: l'opposizione tra "io" – quello dell'autore, "puro" e non implicato nei sotterfugi della politica – e "loro" – quelli che cercano di raggiungere il successo e la fama pensando solo ai propri interessi e bramando sempre più potere.

Non conta più il ruolo che si ricopre in società, il potere o i soldi che si possiedono; non esistono più il grande e il piccolo, il superiore e l'inferiore, il servo e il padrone: una volta che si è fatta propria la prospettiva del camino, ci si rende conto di come ogni cosa sia vana e peritura, e si accetta questo tragico destino con serenità, con il “sorriso della ragione” di chi ha compreso la “gran idea de la igualdad” (Ivi, 278) che soggiace a ogni cosa. Così, i camini si ergono fieri “frente a todo orgullo vano de las cosas” (Ivi, 277), rivelando, con il loro imperturbabile sguardo, come di fronte all’eternità non ci sia ricchezza umana che valga. Tanto vale, allora, accettare la lezione e aprirsi a una visione più semplice, serena, e democratica del reale: “Ellas son las que delatan lo que tiene la casa de humano y de precario siempre, aunque sea un gran palacio” (Ivi, 279). Se si ribaltano le prospettive, anche una mosca, come capisce il piccolo Manolito osservando un mappamondo nel *capricho* “El niño asfixiado”, è in grado di girare attorno, in pochi attimi, a quel mondo che agli uomini sembra così grande: “‘Si yo fuese como una mosca’, pensaba ante el gran terráqueo, ‘daría una vuelta alrededor del mundo solo con pasearme alrededor de esa gran bola’” (C 2001, 294).

È sufficiente imparare – o, meglio, reimparare – a guardare alle cose e a noi stessi, adottando il punto di vista vergine, adamico e primitivo di un bambino che osserva ingenuamente la realtà, lasciando libero sfogo alla poiesi dello sguardo che incontra il mondo sempre per la prima volta: “Manolito observaba por primera vez las cosas y aún no sabía bien si una tijeras mordían y si los objetos que brillaban tenían luz dentro” (Ibidem).

Un fondo di malinconia, sebbene mai esasperata, permea tuttavia gli scritti di *Caprichos* e *Disparates*. Una realtà in costante mutazione e ineludibilmente soggetta alle leggi del divenire non può che scuotere la coscienza di chi è consapevole di fare parte di qualcosa destinato alle grinfie della morte. Ecco che, talvolta, affiorano allora elementi grotteschi e angoscianti – goyeschi –, o le ripetute e incessanti similitudini e metafore<sup>213</sup> avvolgono il lettore e lo trascinano in un turbinio di immagini che non gli consentono di “sostare” troppo a lungo su un elemento, senza che questo sia improvvisamente trasformato in qualcosa di diverso e inatteso. In questo apparente caos governato dal paradosso, dal ribaltamento e dall’incongruenza, l’oggetto, come si è visto, rappresenta l’unico appiglio cui aggrapparsi. Ecco che, allora, *las chimeneas* si rivelano empatiche e malinconiche, *dramáticas* appunto, sollievo e riparo per i dolori umani sebbene, quando chinano il capo, rivelino anch’esse un’attitudine profondamente umana, “su flaqueza un poco humana, [...] revelan la conmovedora confraternidad con que se asisten entre si” (2001, 281). Eppure, il tempo, per

---

<sup>213</sup> Non per forza *greguerías*: risulta evidente come l’uso di metafore e similitudini non dia per forza luogo alla *greguería*, elemento imprescindibile della poetica ramoniana, ma non per questo indispensabile e onnipresente come spesso si è portati a pensare.

loro, non sembra passare; il caldo e il freddo, il prima e il dopo non le tangono: “Frío y calor los tienen la carne blanda y el alma pusilánime de los animales” (Ivi, 286). Dalla loro prospettiva privilegiata, al di là dello spazio e del tempo, i camini, imperituri e immortali agli occhi di chi è effimero e così superiori alle miserie umane, sono la più autentica protezione di fronte alla paura della morte:

No comparten el miedo a morir y dan consuelos para el morir. ‘Desahogaros de ese pensamiento mirándonos impasibles, indiferentes sobre el día de otros vivos y otros muertos’, parecen decir, porque la verdad es que solo en espectáculos tan simples y rutinarios se puede encontrar consuelo a morir (Ivi, 283).

### 3.2.2 L’umorismo in *Variaciones* e *Ramonismo*

#### Introduzione ai testi

*Variaciones*, pubblicato nel 1922 dalla casa editrice Atenea, riunisce una serie di 61 brevi testi inframmezzati da illustrazioni dello stesso autore e da incursioni di *greguerías*, a spezzare ulteriormente la continuità dei brani. Nel prologo, l’autore definisce il libro “caprichoso y vario” (1922, 609) e descrive l’impianto dell’opera e i suoi contenuti: dettagli quotidiani della vita, associazioni di idee che sorprendono, in un insieme che riunisce “lo fantástico con lo actual y con lo antiguo” (Ibidem). Sottolinea, inoltre, il carattere “capriccioso e arbitrario” del contenuto dell’opera, così come quello di *Muestrario*, *Disparates*, *Ramonismo*, *El alba* e *Libro nuevo*, libri “intellettuali” che mantengono, tuttavia, uno stretto contatto con la vita e la realtà. Come si è sottolineato precedentemente, ne rivela altresì la natura di articoli di giornale, che renderebbe più autentica la letteratura. Proprio da ciò deriverebbe, infatti, l’assoluta varietà ed eterogeneità dei contenuti, rispecchiante l’eterogeneità “que hay en el ritmo de nuestro corazón y en sus desigualdades y en su pensar de pronto en la China y a continuación en las chimeneas o en las veletas o en lo que sucedería si se arrancase a su fijeza esta varilla de que nos colgamos del tranvía” (Ibidem). Come per *Disparates*, prima della pubblicazione delle *Obras Completas* di Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, quella delle *Variaciones* del 1922 è la prima e unica edizione a essere stata pubblicata. La maggior parte dei testi provengono dagli articoli firmati da Ramón per “El Liberal” a partire dal 1913<sup>214</sup> e, alcuni di essi, sono stati inseriti dall’autore in volumi

---

<sup>214</sup> Esistono tuttavia altri testi pubblicati con il titolo *Variaciones*; l’ultimo è quello delle *Variaciones argentinas* pubblicate nel 1962 a Buenos Aires da Rodolfo Cardona e Luisa Sofovich.

successivi come *Gollerías* del 1946 e *Trampantojos* del 1947. I testi, come alcuni *Caprichos* del 1925<sup>215</sup>, sono accompagnati dai disegni dell'autore, rapidi schizzi e bozzetti senza alcuna pretesa artistica che, tuttavia, servono per avvicinare il lettore a una più agile e immediata comprensione delle immagini e delle intuizioni ramoniane, rinforzando così, come ha scritto Pura Fernández nelle "Notas a la edición" da lei curate nelle *Obras Completas*, "lo que había captado su mirada íntima, tan difícil de transmitir a los demás. [...] más rápidos, más gestuales que las palabras, los dibujos ramonianos nacen de una necesidad de expresión intensificada" (1999, 1243).

Di *Ramonismo*, pubblicato nell'annus mirabilis 1923<sup>216</sup> nella collana "Los Humoristas" di Calpe<sup>217</sup>, occorre rimarcare in primo luogo il titolo, attraverso il quale l'autore rende esplicita la volontà, da un lato, di avvicinare la propria estetica a quella degli altri "ismi" europei; dall'altro, di rivendicare la propria autenticità, nonché l'impossibilità di ridurre la propria produzione letteraria a una corrente determinata<sup>218</sup>.

Come il testo precedente, si tratta di un'ampia raccolta di 97 brevi testi di svariati argomenti, accompagnati anch'essi da disegni e inframmezzati dalle onnipresenti *greguerías*, e preceduti da una "Advertencia preliminar" in cui l'autore sottolinea la volontà, cui accennato poche righe sopra, di "oponer mi *ismo* a todos los *ismos*" (1923, 63). Aggiunge, inoltre, che il testo potrebbe essere affiancato a *Disparates* e *Muestrario* per le continue variazioni e l'eterogeneità dei temi trattati – avvicinandolo, così, all'idea di "ensayo" presentata nel paragrafo 3.1 –, i cui "índices en que yo mismo me pierdo, todo se inicia sinceramente" e sottolineandone lo stile "fácil, variado, original" (Ibidem).

## Analisi testuale

In "Los espejos grotescos", quarto testo di *Variaciones* e, come il titolo suggerisce, vero e proprio omaggio all'*esperpento* dell'ammirato Valle-Inclán, gli specchi dell'oscura e *castiza* calle del Gato sono, com'è noto in particolare dalla pubblicazione di *Luces de Bohemia*

---

<sup>215</sup> I *Caprichos* accompagnati dai disegni dell'autore sono "Las dramáticas chimeneas", con diciotto illustrazioni, "El ente plástico", con una illustrazione, "Cabelleras vegetales", con tre illustrazioni, "El niño asfixiado", con due illustrazioni e "El árbol galante", con una illustrazione.

<sup>216</sup> Come ha sottolineato José-Carlos Mainer nel saggio "Ramón y sus críticos: historia de una recepción (1908-1978)", raccolto nel n. 45-46 del "Boletín de la Fundación Federico García Lorca", "el año de 1923 fue también el de la triunfal recepción de Ramón en Francia"; grazie alle prime traduzioni di Valéry Larbaud, Jean Cassou e Mathilde Pomès, infatti, l'opera di Ramón, in breve tempo, avrebbe raggiunto il riconoscimento e il successo internazionali (2009, 26).

<sup>217</sup> La stessa di *Disparates*.

<sup>218</sup> Allo stesso modo, in *Ismos* Ramón parla di "Picassismo" anziché di cubismo e di "Dalíismo" anziché di surrealismo.

(1920), superfici deformanti che modificano e trasformano la figura umana, restituendone una bizzarra e buffa caricatura. Vedersi riflessi e deformati in questi specchi – vedersi deformati dallo sguardo dell'*esperpento*, dunque –, porta ad accettare ciò che si è e a non prendersi troppo sul serio, ad ammettere che, in fondo, si è tutti ugualmente deformati, ugualmente imperfetti: “Frente a esos espejos grotescos, la humanidad se ve grotesca, divertida, absurda y todos se encuentran mejorados cuando se miran de nuevo en el espejo normal. Conducido ante esos espejos el magistrado que nunca sonrió, no tuvo más remedio que sonreírse de sí mismo” (1999, 619). Grazie a questa inedita prospettiva, si è più portati ad aprirsi alla possibilità del diverso, del contrario; se uno specchio, infatti, allunga e snellisce la figura, facendo assomigliare ogni corpo alla propria ombra, l'altro, al contrario, rende piccoli e grassi, come un nano dai piedi d'elefante. Si è tutti uguali di fronte a queste superfici deformanti, tutti con l'aspetto di “*clowns* de circo, con los trajes holgados que ellos suelen gastar” (Ivi, 621). Vedersi così grotteschi, così apparentemente disumani, porta anche ad accettare le proprie e le altrui imperfezioni e a capire come, in fondo, a suo modo, ognuno sia grottesco e deforme: “Todos hemos sido o muy largos o muy anchos frente a algunos espejos así, y nos queda cierta resignación de nuestra figura cuando vemos cómo seríamos de extraños si fuésemos o muy largos o muy chaparros” (Ibidem). Sembra, allora, che attraverso l'immagine riflessa si manifesti l'essenza dello sguardo umoristico di Valle-Inclán, descritto da Gómez de la Serna nel brano “*Esas gafas*” di *Ramonismo*. Partendo da una semplice descrizione ed enumerazione dei più particolari generi di occhiali, l'autore si sofferma su quelli del celebre maestro dell'*esperpento* e su come le impressioni scaturite da un primo sguardo, filtrato dalle lenti, siano corrette e ribaltate quando non viene interposto niente tra l'occhio e la realtà:

Las gafas de carey de don Ramón miran como lupas, investigan, observan al reo; y por eso don Ramón alterna con sus miradas a través de las gafas otras miradas por encima de los arcos de carey, como queriendo ver con más ternura lo que ellas ven descaradamente, y como queriendo ver con curiosidad ingenua lo que las gafas ven de un modo inexorable. (2001, 155)

Gli specchi della *calle del Gato* sono, allora, specchi essenzialmente umoristici, che permettono di accettare l'assurdità della vita e la sostanziale deformità che contraddistingue ogni essere vivente: “No solamente frente a esos espejos está la deformación óptica de la vista. Muchas veces es en la vida misma donde se verifica la deformación” (1999, 622).

Ci si può sentire alti o bassi, grassi o snelli, furbi o tonti in ogni momento: basta un piccolo cambiamento, una lieve correzione dello sguardo per mutare la realtà circostante e,

con essa, la concezione che si ha di se stessi. È il caso del nano e del gigante descritti dal narratore di “En el hospital con el doctor Marañón”, racconto dal taglio autobiografico di una visita ai malati di un ospedale, in compagnia del celebre dottore. In un reparto, si trovano persino un nano e un gigante; tuttavia, basta osservarli attentamente, andando al di là delle mere differenze più appariscenti, per rendersi conto che non sia affatto facile distinguere quale sia il nano e quale il gigante:

Veo otros enfermos, [...] un enano que el doctor Marañón ha curado y un gigante con agromegalia, o sea con unas manos inmensas, un gigante cuyo espíritu, lleno de ingenuidad y trivialidad, sorprende al lado de la gran vanidad del enano, de tal modo que se podría decir que el enano tiene espíritu pretensioso de gigante, y el gigante de enano”. (Ivi, 691)

Qualcosa di analogo accade nel racconto “Los locos del Hospital General”, durante la visita con il dottor Paco Huertas ai malati di mente. Immerso in un continuo alternarsi di lucidità e follia, il narratore, come catturato dallo sguardo ambiguo di uno di essi, si sente come di fronte a uno specchio<sup>219</sup>:

Mirándoles, se ve que tiene rendijas su locura, rendijas movibles que a veces pasan por sus ojos en la vuelta del mundo con que gira a su alrededor el espacio. Tienen los ojos del revés. Su rostro normal parece que lo tienen a la espalda, al otro lado, pero en algún lado. Los locos tienen en el rostro azogueos de espejo, pues pueden ser muy bien los espejos de nosotros mismos. (Ivi, 712)

Tale ribaltamento, si diceva, è presente nella vita di tutti i giorni: basta cambiare la prospettiva, avvicinarsi o allontanarsi da ciò che si osserva per non riconoscerlo più, per trovarsi spaesati; è sufficiente un’insolita distanza, dunque, a trasformare un uomo in un oggetto, a rivelare come “grande” e “piccolo” siano categorie arbitrarie e relative. Come scrive Ramón in una delle numerose *greguerías* che compaiono in *Variaciones*, infatti, “ese soldado que pasa por esos desalmados descampados de las afueras, ¡cómo destaca! ¡Cómo se queda de pequeño! ¡Cómo se convierte en un soldadito!” (Ivi, 625).

Di qui, dunque, l’importanza riservata al minuto, all’oggetto quotidiano più semplice e apparentemente insignificante. In “Cosas sueltas” e in “Escaparate de cacharrería”, in particolare, il lettore è accompagnato a tuffarsi e a immergersi in una marea confusa di “cose”, in un accumularsi e un susseguirsi di oggetti descritti in modo dettagliato ed elevati a

---

<sup>219</sup> Ritorna, ancora, il tema dello specchio, uno degli oggetti più significativi della poetica ramoniana insieme al lampione, all’orologio e al paravento.

elementi non tanto utili, quanto significanti ed evocativi, grazie, in particolare, al continuo susseguirsi di immagini e pensieri che sono in grado di suscitare in chi riesce a comprenderli a fondo. Di fronte alle frequenti enumerazioni e ai lunghi elenchi di oggetti, si diventa parte di essi, o si apprende una sempre e nuova prospettiva sulla realtà grazie a queste “pequeñas cosas necesarias” (Ivi, 622): “Todo con su diversidad mezclada evoca la idea de que sea posible encontrar esa futesa que nos haría felices” (Ivi, 652). Le cose, come si è visto, prendono vita e catapultano il lettore in un mondo alla rovescia in cui, invece di osservare, si è osservati dallo sguardo muto, ma sempre vigile, degli oggetti. Come le *dramáticas chimeneas* di *Disparates*, infatti, anche i “Faroles” di *Variaciones* sono umanizzati e prendono parte alla vita quotidiana come “unos caballeros dignos de mucha atención [...], singulares, independientes, con gran vida interior” (Ivi, 716). Osservano, dalla loro prospettiva privilegiata, tutto ciò che accade per le strade; sono come l’innamorato con lo sguardo fisso al balcone dell’amata o come spie che inseguono il ladro che è fuggito dietro l’angolo; insomma, “los faroles son muy humanos, y hay el que, como los hombres tontos, se enreda a silbar y no lo deja, y hay el que parpadea como un ser nervioso [...]. Los faroles son [...] los veteranos ciudadanos que saben más de la realidad” (Ivi, 718).

La prospettiva inedita dell’Altro, dunque, sorprende e rivela, con il suo sguardo esterno e distaccato, qualcosa che solo uscendo da se stessi sarebbe possibile constatare. Giudicando, l’Altro rende il giudicato giudice di sé. Per mezzo di una prospettiva ribaltata e straniata, allora, Ramón, in “Casquería”, umanizzando le frattaglie in una macelleria offre al lettore il loro inedito punto di vista sulla realtà umana, un punto di vista che potrebbe essere colto solo se l’uomo fosse in grado di vedersi dalla parte delle frattaglie, facendosi, egli stesso, “frattaglia”:

Todo en la casquería está lleno de ¡ayes! que arrancan el alma; todo palpita aún y parece que el corazón tiene un movimiento de sube y baja, de pez que quiere escaparse en el anzuelo del garfio, y los pulmones respiran aún por ellos mismos a plenos pulmones, y el hígado está bilioso como nunca.

Las sesadas que se venden en las casquerías piensan en lo que es la ingratitud y la crueldad humana; reflexionan realmente sobre la verdadera injusticia del mundo; piensan hasta que las cuecen a ellas y a sus ideas las serviles cocineras, que presentan las sesadas a sus señores exagerando mucho la idea ‘de la hermosa sesada que les han dado por tres reales’”. (Ivi, 655)

La frase finale della cuoca può essere inoltre considerata come un esempio di “riso fra le lacrime”: la battuta mitiga la sensazione di sofferenza e malinconia trasmessa dalle interiora.

Si assiste, così, a un evidente ribaltamento o invalidamento delle gerarchie, a una concezione orizzontale della realtà dove tutto conta, poiché nulla conta davvero in questa vita che “no tiene más remedio que enterrar a sus muertos” (Ivi, 693). Inutile, dunque, pavoneggiarsi dall’alto del proprio ruolo o della propria classe sociale: “No hagáis tantos dengues, porque el señoritismo es de lo más superpuesto y artificial que hay. La verdadera naturaleza, la que está proclamada, es la que para mayor sinceridad de su retrato habría que pintar siempre mordiendo un troncho de col” (Ivi, 698). Comprendere l’Altro – fosse, quest’ultimo, anche una semplice frittura di interiora di gallina –, mettersi al suo posto accettandone la diversità è, forse, in ultima istanza, la più autentica possibilità per capire se stessi, per accettare la relatività delle cose e l’insensatezza di chi vuole imporre la propria visione del mondo: “Una de las cosas que hay que proponerse y con cuya consecución se ensancha el goce del sentido de la vida, es llegar a comprender las gallinejas y sonreír al encontrar el brasero que, unido a una estufa, es el fogón en que se fríen” (Ivi, 699).

Ancora una volta, il sentimento del contrario, le lacrime fra il riso, il sorriso empatico della ragione che “corregge”, pirandellianamente, quel primo sguardo di disgusto verso un alimento tanto semplice e umile come le interiora fritte della gallina, verso un qualcosa che, solo perché ignoto o non comune, è osservato con diffidenza e distacco.

Emerge anche, come già sottolineato, una sostanziale critica all’antropocentrismo. Il punto di vista di un essere umano vale tanto quanto quello di un camino o di un lampione; le cose e gli animali, inoltre, umanizzati, possono negare la supposta centralità dell’uomo, portando così a comprendere come tutto si trovi su uno stesso piano. Così, nel brano “Casas” di *Ramonismo*, è sufficiente che due busti in marmo diano le spalle al narratore per fargli capire quanto sia marginale e irrilevante la sua presenza nel mondo; questa consapevolezza, tuttavia, invece di generare angoscia, è vista come una forma di esperienza – che in un certo senso si potrebbe definire pedagogica –, come un arricchimento che permetta di eliminare qualunque sentimento di superiorità: “El que den la espalda a la calle esos dos bustos nos enseña como nada a apreciar que hay otras vidas y otros interiores para los que no existimos. Cosas como estas son las que atemperan y dan la experiencia” (2001, 94). Lo stesso accade nel racconto “En los acuarios”, sebbene, in questo caso, siano gli animali a incarnare lo sguardo straniante – e umoristico – dell’alterità. Di fronte al vetro di un acquario, di fronte allo sguardo dei pesci, si provano la tristezza e la solitudine di chi, ancora una volta, ha

compreso quanto ridicola ed effimera sia la vita umana: “A través de los cristales espesos de cada escaparate marino los peces nos miran con sinceridad, y vemos cómo no tenemos importancia en medio de la naturaleza, y cómo hace una vida independiente, que no cuenta con nosotros ni con nuestros periódicos, una parte muy importante del reino animal” (Ivi, 184). Questa malinconica presa di coscienza, tuttavia, è mitigata dal sentimento del contrario, da un sorriso bonario che allevia immediatamente dall’ amarezza delle lacrime, per mezzo di una semplice constatazione assurda: “Se ve que no están enterados de nada, ni siquiera de esas fluctuaciones de la Bolsa del Pescado, en que sube su valor de un día para otro, estando los calamares un día a cinco enteros, y otros a ocho enteros y medio” (Ibidem). Basta uno sguardo che sappia osservare il reale senza pregiudizi per affermare, allora, che chi si sente il centro del mondo, misura di tutte le cose, sia in realtà un oggetto come tanti altri: “Muchas veces el hombre, que se siente el rey de los animales, no se atreve a ser más que la electricidad, que la telegrafía sin hilos o que un barómetro cualquiera” (Ivi, 173).

Per mezzo del ribaltamento delle prospettive e delle gerarchie, del “cannocchiale rovesciato” che ne sospende momentaneamente la validità, rivelandone l’ intrinseca fallacia e l’ assurda pretesa di oggettività, è possibile allora guardare all’ Altro con l’ empatia di chi ha compreso la profonda unità del reale e la medesima origine che ha dato vita a ogni essere umano. Per mezzo del cannocchiale del “doctor Russel”, allora, anche il lettore

ha llegado a esa universalidad. Es algo extraordinario ver esa proyección de la vida que da el doctor Rasurel viendo las cosas como a través de los rayos o los anteojos Rasurel. Las gentes en los paseos, la familia en la casa, los actores y las actrices en la escena, los frailes en el coro, todos aparecen en camiseta, calzoncillos o refajo de punto; ropa interior de un tono gris que le da cierto aspecto de suciedad originaria. (Ivi, 126)

## Conclusione

Gli esempi appena riportati e analizzati – che costituiscono, a ogni modo, tutti i casi in cui si è riscontrata la presenza dell'umorismo pirandelliano nei quattro libri presi in esame –, non sarebbero sufficienti per affermare che, in accordo con la critica, Ramón sia effettivamente un umorista. Eppure, il modello teorico di umorismo alla luce del quale è stata eseguita l'analisi testuale delle opere dell'autore permette di muovere un ulteriore e fondamentale passo in avanti e di notare come, in realtà, mettendo a confronto l'analisi proposta da Salmon dei testi di Dovlatov con quella delle opere ramoniane appena proposta, si possa evincere come due autori tanto diversi approdino, a ben vedere, a un medesimo punto di convergenza, pur procedendo per due cammini quasi antitetici.

Infatti, come ha sottolineato Salmon, se l'umorismo di Dovlatov, così come quello pirandelliano, rendono l'estraneo e il diverso familiari, avvicinando, di fatto, ciò che si presenta come lontano e insolito, Ramón, al contrario, è come se procedesse nella direzione opposta. La sua è, sostanzialmente, una fuga dalla realtà quotidiana verso il mondo puramente estetico e fittizio – e perciò rassicurante – della letteratura, un mondo in cui il quotidiano, come si è più volte ripetuto, appare improvvisamente estraneo e incomprensibile. Tale fuga sembrerebbe prendere le mosse da due procedimenti principali: il perturbante freudiano, descritto in *Das Unheimliche*, e lo straniamento teorizzato da Viktor Šklovskij nel saggio "L'arte come procedimento". Si tratta di due procedimenti che, com'è noto, teorizzano un processo comune che porta a concepire come estraneo e lontano ciò che solitamente si considera familiare e vicino. Se per Šklovskij, infatti, scopo dell'attività immaginativa "è la trasposizione dell'oggetto dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione, cioè una originale variazione semantica" (1976, 22), per Freud, il perturbante letterario, rendendo labile il confine tra fantasia e realtà, fa sì che lo scrittore inganni i lettori "promettendoci la realtà più comune che poi invece travalica. Noi reagiamo alle sue finzioni come reagiremmo a nostre esperienze personali; e quando ci accorgiamo dell'inganno è troppo tardi, il poeta ha già raggiunto il suo scopo" (1977, 112). Questo procedimento, in continuità con il concetto di grottesco descritto da Bachtin cui si è fatto riferimento nel paragrafo 3.1.2, è alla base della quasi totalità dei testi che compongono i volumi del Ramonismo che sono stati analizzati nell'ultimo capitolo del presente lavoro.

Come sarebbe possibile, allora, parlare di umorismo (pirandelliano o dovlatoviano) nell'opera di Gómez de la Serna, se le premesse da cui prende le mosse l'inventore della

*greguería* per la creazione del suo universo letterario sembrano appunto opposte da quelle solitamente richieste per ottenere il cosiddetto “sentimento del contrario”?

La risposta, di fatto, si trova proprio in quel continuo e parossistico processo di straniamento cui Ramón ricorre per trasformare la realtà quotidiana in uno spazio inedito e perturbante. È proprio portando all'estremo tale processo, paradossalmente, che l'autore sembra giungere al medesimo effetto innescato dall'eversione umoristica. Straniando ogni elemento che il suo sguardo incontra, di fatto, l'autore arriva persino a rendersi estraneo a se stesso, a percepirsi come “qualcosa d'altro”, come uno dei tanti elementi – dei tanti oggetti – che pervadono il suo universo letterario. Percependo ogni cosa come estranea, dunque, tutto viene posto su un medesimo livello; di conseguenza, ogni cosa, all'improvviso, torna a essere familiare. Cosa fra le cose, come si è visto, il narratore ramoniano, per mezzo di questa inedita prospettiva, guarda allora alla realtà – e a se medesimo – come a un universo in cui ogni cosa può essere il suo esatto contrario: nulla è distante, nulla è definitivo, nulla è impermeabile al cambiamento e allo scacco del tempo e della morte; ogni cosa è destinata a dissolversi, a perire inesorabilmente, poiché ogni elemento del reale è composto dalle medesime particelle atomiche e subatomiche.

Si giunge, allora, per mezzo di questa peculiare concezione del reale, alla medesima conclusione cui approda l'umorismo pirandelliano reinterpretato da Salmon, ossia a una concezione “democratica” e orizzontale della realtà, a un sostanziale sentimento di compassione ed empatia nei confronti di tutto ciò che è “Altro”, sempre accompagnato, tuttavia, dalla profonda malinconia di chi è consapevole del destino inesorabile che tutti accomuna<sup>220</sup>. Ciò che l'umorismo ramoniano deride, allora, è proprio l'attitudine a rapportarsi all'Altro per mezzo delle forme del contrario; ogni ideologia, ogni dogma e pregiudizio chiusi in se stessi o cristallizzati nella propria visione del mondo con pretese assolutistiche sono allora scardinati e rivelati come inconsistenti e fallaci; ogni pretesa di presentare una qualsivoglia realtà come definitiva, cristallizzata o monolitica è, inesorabilmente, destinata a crollare sotto lo sguardo eversivo dell'umorista.

La scrittura e la letteratura, allora, si rivelano davvero autentiche solo se, attraverso di esse, la vita, pedagogicamente, è in grado di farsi, essa stessa, alla luce di una pedagogia come critica della pedagogia, critica della vita (Erbetta, 1998, 8-9).

---

<sup>220</sup> Scrive a proposito Salmon: “La malinconia è un elemento costitutivo, necessario dello stato d'animo umoristico. [...] non c'è umorismo senza malinconia. [...] Attraverso il gioco linguistico, l'opera artistica diviene un'arma nella lotta contro la malinconia: man mano che il sentimento di malinconia si intensifica, cresce la capacità dell'umorista di ‘addomesticarla’. Sebbene la lotta contro la malinconia non possa concludersi con un trionfo definitivo, rappresenta comunque una *resistenza attiva*”. (2018, 115-116).

L'essenza dell'umorismo ramoniano si potrebbe racchiudere, per mezzo di un estremo esercizio di sintesi, in quella che è, forse, la *greguería* più significativa<sup>221</sup> di tutta l'opera di questo scrittore instancabile ed eccessivo passato alla storia della letteratura come RAMÓN, autore visionario e delirante d'amore per la vita e per tutto ciò che, nel bene e nel male, è parte ineludibile di essa:

Hay un momento en que el astrónomo debajo del gran telescopio se convierte en microbio del microscopio de la luna, que se asoma a observarle.

---

<sup>221</sup> Una *greguería* che, per altro, nello spazio di poche righe, racchiude buona parte dell'essenza dell'arte d'avanguardia di inizio Novecento. Si tratta, inoltre, di una chiara citazione del famoso passo pirandelliano del "cannocchiale rovesciato": "Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: [...] Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci vedere piccolo, l'anima nostra, che fa? Salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze" (2008, 618-619).

## APPENDICE: *RADIOLANDIA*

Il progetto della creazione di *Radiolandia* – come afferma Jorge Urrutia nel saggio “Radio, literatura y teatro”, titolo del libro che Ramón avrebbe potuto scrivere sulla radio (così come scrisse *Cinelandia*), mezzo di telecomunicazione che l’inventore della *greguería* conosceva e sapeva sfruttare come pochi altri ai suoi tempi – prevede tre passaggi fondamentali, di seguito riportati in modo schematico, affinché il processo di costruzione di questo “spazio”<sup>222</sup> risulti chiaro e immediatamente comprensibile:

1) Stato dell’arte: elenco dei testi radiofonici – con titolo e anno di pubblicazione, quando presente – pubblicati da Gómez de la Serna nella rivista “Ondas” e successivamente raccolti in due “Anexos” da Augusto Ventín Pereira nel volume – precursore e imprescindibile per quanto riguarda il tema della radio in Ramón – *Radiorramonismo* del 1987, libro che era stato preceduto da *Obra gráfica radiofónica de Ramón Gómez de la Serna* (1985, non rilevante per quanto riguarda il presente studio);

2) Raccolta e sistemazione di **21 scritti “quasi del tutto sconosciuti”**, pubblicati da Gómez de la Serna nella rivista “Ondas” – ritrovati, consultati e scansionati da chi scrive presso la Hemeroteca Municipal del Conde Duque di Madrid su indicazione del professor Jorge Urrutia – e che, mai più ripubblicati, non figurano nel volume di Ventín Pereira *Radiorramonismo* e nemmeno nelle *Obras Completas* di Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores;

3) Creazione di *Radiolandia*, inedito spazio letterario ramoniano, composto dalla totalità degli scritti dell’autore nella rivista “Ondas” – sia “quasi sconosciuti”, sia riediti, questi ultimi revisionati –, raccolti per la prima volta insieme e in ordine cronologico: di fatto, sarà presentato l’elenco completo dei titoli, del giorno, del mese e dell’anno di pubblicazione e del numero della rivista in cui si trova la pubblicazione.

---

<sup>222</sup> Si tratta di un nuovo spazio letterario che, per la sua ampiezza e peculiarità, non sfuggirebbe accanto agli altri sei *espacios* – “Prometeo”, “Ramonismo”, “Novelismo”, “Retratos y biografías”, “Ensayos”, “Teatro”, “La ciudad”, “Escritos autobiográficos” – delle *Obras Completas* dell’autore, avvicinandosi in particolar modo, per forma e contenuti, allo spazio del Ramonismo e alle sue celebri monografie.

Solo il materiale “sconosciuto”, non riedito, sarà riportato nel testo – al punto 2 –; per quanto riguarda i testi riediti, si rimanda, ovviamente, al volume di Ventín Pereira.

Nota introduttiva: una questione da dirimere

Leggendo l'introduzione di Nigel Dennis – “RAMÓN y la radio: La imaginación sin hilos” – alla raccolta da lui curata di *Greguerías onduladas* e lo studio di Jorge Urrutia “Radio, literatura y teatro”, ci si imbatte in un'evidente contraddizione. Se, infatti, il primo sottolinea in una nota che “el libro pionero de Ventín Pereira es de consulta obligada para todo el que se interesa por los vínculos que le unen a Ramón con la radio. *En él están recogidos, en dos sustanciosos apéndices, todos los escritos de Ramón publicados en la revista Ondas*” (2010, 19), Urrutia, al contrario, afferma, come si è già sottolineato, che

Es una lástima que el libro de Augusto Ventín Pereira no ordene los textos de Gómez de la Serna cronológicamente, no los feche muchas veces, no los sistematice y ni siquiera advierta si existe o no *un mayor número de trabajos publicados por Ramón, que existen*. Estos textos para radio no se recogen en las recientes *Obras Completas* publicadas por el Círculo de Lectores (2004, 51).

La contraddizione che emerge da queste due affermazioni – solo una, di fatto, può essere vera, poiché, ovviamente, se il libro di Ventín Pereira contenesse *tutti* gli scritti ramoniani pubblicati nella rivista “Ondas”, non ce ne potrebbero essere altri non riediti – è risolta dallo studio che segue, poiché, dopo la ricerca presso l'Emeroteca Municipal di Madrid, è possibile effettivamente affermare e confermare, come ha scritto Jorge Urrutia, “que existen”.

## 1) *Radiorramonismo*.

Testi raccolti in due “Anexos” del volume *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, Universidad Complutense de Madrid, 1987, di J. Augusto Ventín Pereira<sup>223</sup>.

### Anexo 1 .° (pp. 149-164)

“Greguerías”. In totale sono 214, pubblicate, come scrive l’autore (1987, 151), in varie riviste dell’epoca – in particolare in “Ondas”, nella sezione Radio Humor – tra il 1927 e il 1929<sup>224</sup>. Di questi 12 gruppi di *greguerías*, Ventín Pereira non specifica in che anno o numero della rivista siano state pubblicate – per l’ordinamento cronologico si rimanda, come già si è scritto, al punto numero 3.

Si dividono in tre gruppi:

A) *Greguerías onduladas* (pp. 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160);

B) *Ovillejos de ondas* (pp. 154, 155, 161, 162-163);

C) *Ondas sueltas* (p. 164).

### Anexo 2 .° (pp. 165-272)

“Cuentos y Relatos”. È un insieme di 100 testi di argomento essenzialmente radiofonico (96 dei quali pubblicati nella rivista “Ondas”, 2 nella rivista “Buen humor”, mentre altri due non sono di Gómez de la Serna, ma riguardano direttamente lo scrittore). L’autore del libro, salvo in rari casi, è solito specificare la rivista in cui sono stati pubblicati, il numero e l’anno; tuttavia, come ha già segnalato Urrutia, non li ordina cronologicamente.

---

<sup>223</sup> È plausibile, come mi è stato suggerito da Jorge Urrutia, che un parente stretto di Ventín Pereira fosse socio di Unión Radio e che, dunque, ricevesse a domicilio la rivista “Ondas”. Il fatto che in *Radiorramonismo* non siano riportati tutti gli scritti di Ramón pubblicati sulla rivista può dunque essere dovuto al fatto che alcuni numeri non siano arrivati a destinazione o siano andati perduti.

<sup>224</sup> Si è potuto constatare che tutte le 214 *greguerías* raccolte da Ventín Pereira furono pubblicate da Ramón nella rivista “Ondas”.

- 1) "El nuevo rotativo" (p. 168), in "Ondas", Radio Humor, 13-5-1928, n. 152
- 2) "Historia universal de la radio" (pp. 169-170-171), in "Ondas", Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati\*\*
- 3) "Variedad y belleza de los pitidos" (p. 172), in "Ondas", Radio Humor, 26-8-1928, n. 167
- 4) "Para los pastores", "Los serenos", "El que mató al motor", (p. 173), in "Ondas", Radio Humor, 8-4-1928, n. 147
- 5) "aislación del parásito" (p. 174), in "Ondas", Radio Humor, 14-5-1932, n. 358
- 6) "Los interferentes" (p. 175), in "Ondas", Radio Humor, 6-10-1928, n. 173
- 7) "El cazador de ondas" (p. 176), in "Ondas", Radio Humor, 7-9-1929, n. 221
- 8) "Los muelles de las ondas", "La corriente alterna", "La antena matasuegras" (p. 177), in "Ondas", Radio Humor, 24-6-1928, n. 158
- 9) "Los acumuladores" (p. 178), in "Ondas", Radio Humor, 16-9-1928, n. 170
- 10) "El potenciómetro y la radioteca" (p. 179), in "Ondas", Radio Humor, 2-3-1929, n. 194
- 11) "El enrollador de ondas" (p. 180), in "Ondas", Radio Humor, 4-9-1927, n. 116
- 12) "Tecniqueces" (p. 181), in "Ondas", Radio Humor, 23-2-1929, n. 193
- 13) "Caprichos ondulados" (p. 182), in "Ondas", Radio Humor, 2-2-1929, n. 190
- 14) "La voz potente" (p. 183), in "Ondas", Radio Humor, 29-4-1928, n. 150
- 15) "El orador delicioso" (p. 184), in "Ondas", Radio Humor, 8-7-1928, n. 160
- 16) "Los niños frente al micrófono" (p. 185), in "Ondas", Radio Humor, 31-8-1929, n. 220
- 17) "Hadas y gnomos radioyentes" (pp. 186-187), in "Ondas", Radio Humor, 26-2-1928, n. 141
- 18) "El que no oía" (p. 188), in "Ondas", Radio Humor, 22-12-1928, n. 184
- 19) "La enorme sordera" (p. 189), in "Ondas", Radio Humor, 19-10-1929, n. 227
- 20) "La voz de los volcanes" (p. 190), in "Ondas", Radio Humor, 24-8-1929, n. 219
- 21) "El momento heroico de la radio" (p. 191), in "Ondas", Radio Humor, 6-7-1929, n. 212
- 22) "instrumentos deformados" (p. 192), in "Ondas", Radio Humor, 9-7-1932, n. 371\*\*
- 23) "marinetti, acedémico y radioparlante" (p. 193), in "Ondas", Radio Humor, 11-6-1932, n. 362
- 24) F. C.: "ramón gómez de la serna nos habla de la radio, después de su excursión a américa" (p. 194), in "Ondas", el viajero de vuelta, 16-4-1932, n. 354
- 25) "Micrófono privado, en funciones universales" (p. 195), in "Ondas", Nuestro cronista de guardia, 1-11-1930, n. 281
- 26) "Las cédulas chinas", "El eco de las caracolas" (p. 196), in "Ondas", Radio Humor, 15-7-1928, n. 161

- 27) “El cesto de las ondas”, “La invención de la estación pobre”, “El terrible gesto del micrófono” (p. 197), in “Ondas”, Radio Humor, 12-2-1928, n. 139
- 28) “conferencias animalísticas” (p. 198), in “Ondas”, Radio Humor, 25-2-1933, n. 399
- 29) “Error de diferencia” (p. 199), in “Ondas”, Radio Humor, 27-10-1928, n. 176
- 30) “Colocadores de antenas” (p. 200), in “Ondas”, Radio Humor, 21-8-1927, n. 114
- 31) “Ondas capitales” (p. 201), in “Ondas”, Radio Humor, 11-9-1927, n. 117
- 32) “Carambanos de silencio”, “La antena universal”, “El Kilociclo” (p. 202), in “Ondas”, Radio Humor, 4-3-1928, n. 142
- 33) “Inventos y aplicaciones” (p. 203), in “Ondas”, Radio Humor, 13-7-1929, n. 213
- 34) “El amigo del emisor” (p. 204), in “Ondas”, Radio Humor, 11-3-1928, n. 145\*\*
- 35) “El caso del doctor Heber” (p. 205), in “Ondas”, Radio Humor, 10-8-1929, n. 217
- 36) “La flauta encantada” (p. 206), in “Ondas”, Radio Humor, 3-11-1928, n. 177
- 37) “caprichos” (p. 207), in “Ondas”, Radio Humor, 3-9-1932, n. 374
- 38) “El clandestino” (p. 208), in “Ondas”, Radio Humor, 1-12-1928, n. 181
- 39) “Los escuchones” (p. 209), in “Ondas”, Radio Humor, 28-6-1930, n. 263
- 40) “La sordera de afición”, “Los anuncios”, “Añadidos”, (p. 210), in “Ondas”, Radio Humor, 6-5-1928, n. 151
- 41) “el hijo del micrófono” (p. 211), in “Ondas”, Radio Humor, 30-4-1932, n. 356
- 42) “El aparato del usurero”, “El micrófono que huye”, “El arpa sin cuerdas” (p. 212), in “Ondas”, Radio Humor, 5-10-1929, n. 225
- 43) “Conferencias culturales” (p. 213), in “Ondas”, Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati\*\*
- 44) “Números salientes” (p. 214), in “Ondas”, Radio Humor, 4-2-1933, n. 396
- 45) “pérdidas y esoeses” (p. 215), in “Ondas”, Radio Humor, 8-4-1933, n. 405
- 46) “Concierto de instrumentos de caza” (p. 216), in “Ondas”, Radio Humor, 26-10-1929, n. 228
- 47) “El circo de las ondas” (p. 217), in “Ondas”, Radio Humor, 27-7-1929, n. 215
- 48) “El falso micrófono” (p. 218), in “Ondas”, Radio Humor, 10-6-1928, n. 156
- 49) “fenómenos de las emisiones” (p. 219), in “Ondas”, Radio Humor, 22-6-1933\*\*, numero della rivista non specificato\*\*
- 50) “Lecciones de gimnasia por radio” (p. 220), in “Ondas”, Radio Humor, 23-11-1929, n. 232
- 51) “anecdótico” (p. 221), in “Ondas”, Radio Humor, 25-6-1932, n. 364
- 52) “Ondapatía” (p. 222), in “Ondas”, Radio Humor, 25-9-1927, n. 119

- 53) “Caprichos ondulados” (p. 223), in “Ondas”, Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 54) “La música del Hotel Mejoric” (p. 224), in “Ondas”, Radio Humor, 21-12-1929, n. 236
- 55) “Tardes musicales” (p. 225), in “Buen humor”, En la época romántica, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 56) “Concierto en *R* mayor” (p. 226), in “Ondas”, Radio Humor, 25-3-1928, n. 145
- 57) “El que se comió el micrófono” (p. 227), in “Ondas”, Cuento radiofónico, 1-1-1927, Almanaque
- 58) “Lo que se mezcla al silencio” (p. 228), in “Ondas”, Radio Humor, 22-4-1928, n. 149
- 59) “Boxeo ondístico”, “Las masas Corales”, “Los viejos maestros” (p. 229), Radio Humor, 22-7-1928, n. 162
- 60) “Los trenes y la radio”, “La isla inencontrable” (p. 230), in “Ondas”, Radio Humor, 2-9-1928, n. 168
- 61) “Ondas salvavidas” (p. 231), in “Ondas”, Radio Humor, 30-9-1928, n. 172
- 62) “Inhalaciones de ondas”, “Coleccionista de rayos”, “Barrido de ondas”, (p. 232), in “Ondas”, Radio Humor, 27-5-1928, n. 154
- 63) “Ondas piscatorias” (p. 233), in “Ondas”, Radio Humor, 24-7-1927, n. 110
- 64) “Aparatos para enamorados” (p. 234), in “Ondas”, Radio Humor, 19-8-1928, n. 166
- 65) “El parte de emisión” (p. 235), in “Ondas”, Radio Humor, 17-8-1929, n. 219\*\*
- 66) “La gran soiree” (p. 236), in “Ondas”, Radio Humor, 9-9-1928, n. 169
- 67) “El conmutador” (p. 237), in “Ondas”, Radio Humor, 1-4-1928, n. 146
- 68) “Extraño Fading” (p. 238), in “Ondas”, Radio Humor, 29-7-1928, n. 163
- 69) “Canciones mejicanas” (p. 239), in “Ondas”, Radio Humor, 16-11-1931, n. 231
- 70) “La ilusión de las bombillas” (p. 240), in “Ondas”, Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 71) “La Radio y la Aduana” (p. 241), in “Ondas”, Radio Humor, 12-8-1928, n. 165
- 72) “La querencia de las lámparas” (p. 242), in “Ondas”, Radio Humor, 7-8-1927\*\*, n. 113
- 73) “el atranco fatal” (p. 243), in “Ondas”, Radio Humor, 28-5-1932, n. 360
- 74) “Absurdidades” (p. 244), in “Ondas”, Radio Humor, 18-3-1928, n. 144
- 75) “Los ‘radiogustas’” (p. 245), in “Ondas”, Radio Humor, 10-11-1928, n. 178
- 76) “La bobina colosal” (p. 246), in “Ondas”, Radio Humor, 5-1-1929, n. 186
- 77) “El ‘cómpralo-todo’” (p. 247), in “Ondas”, Radio Humor, 29-12-1928, n. 185
- 78) “Anécdotas concéntricas” (p. 248), in “Ondas”, Radio Humor, 25-9-1928, n. 171

- 79) “Elección de altavoz” (p. 249), in “Ondas”, Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 80) “El revisor de ondas”, “Camellos y dromedarios radiofónicos”, “El piano de cola y el micrófono”, “Maullidos de gato” (p. 250), in “Ondas”, Radio Humor, 13-5-1933, n. 410
- 81) “Jazbandismo” (p. 251), in “Ondas”, Radio Humor, 9-2-1929, n. 191
- 82) “¡Una antena en el castillo!”, “El micrófono sentenciado a muerte”, “Conferencia copilatoria” (p. 252), in “Ondas”, Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 83) “Fenómenos del micrófono” (p. 253), in “Ondas”, Radio Humor, 18-3-1933, n. 402
- 84) “Nuevos momentos” (p. 254), in “Buen humor”, Ramonismo, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 85) Artículo anonimo che anuncia i “Reportajes radiados”: “Ramón Gómez de la Serna en la Puerta del Sol” (p. 255), in “Ondas”, Reportajes radiados, numero e anno non specificati dall’autore
- 86) “oda libre a las ondas” (p. 256), in “Ondas”, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 87) “Aparición del 1933”, “El árbol radiofónico”, “El estornudo radiado” (p. 257), in “Ondas”, Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati
- 88) “inventos prácticos” (p. 258), in “Ondas”, Radio humor, numero della rivista e anno di publicación non specificati
- 89) “Solo de violón” (p. 259), in “Ondas”, Radio Humor, 17-5-1930, n. 257\*\*
- 90) “Ramón Gómez de la Serna a los oyentes españoles” (p. 260), in “Ondas”, Cartas habladas, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati dall’autore
- 91) “Lo inverosímil de cada tiempo” (pp. 261-262), in “Ondas”, Aniversario, 1-7-1928, n. 159
- 92) “Las máquinas parlantes” (pp. 263-264), in “Ondas”, Los precursores, 7-8-1927, n. 113\*\*
- 93) “El Chato de Malagón” (p. 265), in “Ondas”, Radio Humor, 28-8-1927, n. 115
- 94) “La aviación ondífera” (p. 266), in “Ondas”, Radio Humor, 15-4-1928, n. 148
- 95) “Búcaros para ondas de olor”, “El aparato demasiado sensible”, “Las ondas que se ahogan” (p. 267), in “Ondas”, Radio Humor, 13-10-1928, n. 174
- 96) “Los rostros supuestos” (p. 268), in “Ondas”, Radio Humor, 14-9-1929, n. 222
- 97) “Coros de speaker”, “El suplicio del gong”, “El espejo en el micrófono” (p. 269), in “Ondas”, Radio Humor, 2-11-1929, n. 229
- 98) “Ver lo que uno ve” (p. 270), in “Ondas”, Radio Humor, 30-11-1929, n. 233

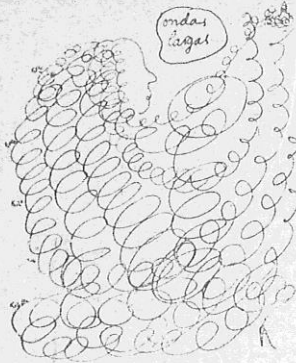
- 99) “El niño que destripó el micrófono” (p. 271), in “Ondas”, Radio Humor, 14-12-1929, n. 235
- 100) “absurdeces” (p. 272), in “Ondas”, Radio Humor, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati

2) *21 Scritti* “quasi sconosciuti” e non riediti pubblicati nella rivista “Ondas”, la maggior parte dei quali nella sezione “Radio Humor”:

- 1) “Nueva interpretación de las ondas”, in “Ondas”, Radiohumorismo, 1-5-1927, n. 98
- 2) “La cogida de la tarde”, in “Ondas”, Radio Humor, 5-6-1927, n. 103
- 3) “Bailes ondulados”, in “Ondas”, Radio Humor, 26-6-1927, n. 106
- 4) “El ruido de los aplausos”, in “Ondas”, Radio Humor, 10-7-1927, n. 108
- 5) “La psicología de los atriles”, in “Ondas”, Radio Humor, 17-7-1927, n. 109
- 6) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 31-7-1927, n. 111
- 7) “La invención del megáfono”, in “Ondas”, Radio Humor, 2-10-1927, n. 120
- 8) “Intimididades”, in “Ondas”, Radio Humor, 9-10-1927, n. 121
- 9) “La guitarra en la onda”, in “Ondas”, 16-10-1927, n. 122
- 10) “Últimos inventos”, in “Ondas”, Radio Humor, 23-10-1927, n. 123
- 11) “Efectos de óptica”, in “Ondas”, Radio Humor, 30-10-1927, n. 124
- 12) “Anécdotas y greguerías”, in “Ondas”, Radio Humor, 6-11-1927, n. 125
- 13) “La simulación del público”, in “Ondas”, Radio Humor, 13-11-1927, n. 126
- 14) “La terrible tempestad”, in “Ondas”, Radio Humor, 20-11-1927, n. 127
- 15) “El cielo nos oye”, in “Ondas”, Radio Humor, 27-11-1927, n. 128
- 16) “Los pendientes del futuro”, in “Ondas”, Radio Humor, 4-12-1927, n. 129
- 17) “Estaciones lejanas”, in “Ondas”, Radio Humor, 11-12-1927, n. 130
- 18) “La forma de las ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 18-12-1927, n. 131
- 19) “Lo alado y la radio”, in “Ondas”, Radio Humor, 25-12-1927, n. 132
- 20) “La telaraña mágica”, “El incendio interior”, “La risa de la naturaleza”, “Para mantener la disciplina”, “Los pitidos de tren”, in “Ondas”, Radio Humor, 3-6-1928, n. 155
- 21) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 17-6-1928, n. 157

RADIOHUMORISMO

Nueva interpretación de las ondas



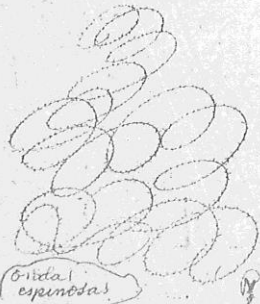
EN la irrigación constante de las ondas se vuelve uno un ondógrafo, y en las pausas de los programas es cuando se inventan las nuevas teorías del ondulado. (De ahí que hay que evitar las pausas largas.)

—Numerosas planas de ondas he llenado ya, ejercitándome en la ondulación como los niños de otra época en los palotes. Yo sé que esta es una escritura precursora de la que alguna vez se sabrán las consecuencias, y me entretengo en dejar correr a lo inconsciente rasgueando poliondas!

La pluma del escritor no puede estar quieta mientras oye, y en ese delirio de su correr, medio distraído, medio atento, ha ido trazando esas suspiencias.

En los días de sufrimiento en que las ondas balbucian, chillaban o se volvían lejanas y accidentadas, dibujé esas ondas espinosas, las ondas que coronan de Eecce-Homo al radioescucha, ciñéndole turtantes de alambre espinado.

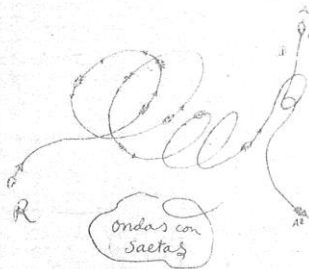
Alguna vez esas ondas con púas hirieron la frente, y finas gotas de sangre fotoesférica cayeron por las sienes del radioescucha.



— ¡Ay!—gritó bajo la fiereza de las espinas mayores.

En ese atisbo y vigilancia de las ondas, la imaginación se ha representado las ondas cortas como verdaderas jóvenes modernistas cortadas a media melena, verdaderas ondas a lo garçon. Han de ser las ondas pizpiretas, saltarinas, que van muy lejos con sus pasitos cortos y pimpineantes. Están en su adolescencia, aún en edad no casadera, y por eso no han podido elegir el sabio que las despose, haciéndolas mujeres y madres fecundas.

La onda larga, por el contrario, se nos representa como mujer de cabellos



interminables y zigzagueantes como los caminos que van a los pueblos remotos, la más orgullosa de las hembras de cabellos que pasan de sus tobillos, la hembra primer premio justo y cumplido en el concurso de las matas de pelo, la hembra que se necesitaría una innumerable tropa de pajes nacionales e internacionales para llevar su cabellera como cola improba de la novia de todos los pueblos y de todos los sigilosos enamorados que entablan correspondencia con ella nada más querer. ¡Novios de balcón a balcón que sólo necesitan comprar un aparato y unos auriculares para tener novia!

La onda saetera; es decir, la onda en que vuelan las saetas de Semana Santa, tengo observado, como ondógrafo sentimental que soy, que cruza rauda, con un vértigo de que carecen

Transformadores FERRANTI



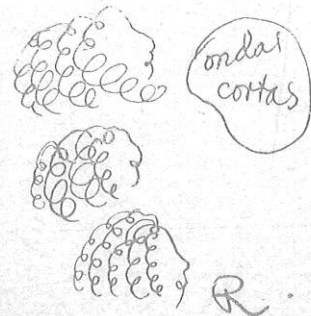
las otras ondas, teniendo algo de disparo como si el micrófono hubiese tensionado la cuerda de su arco y la hubiese soltado después, desprevenida-mente.

La onda saetera tiene una particularidad que no tienen las otras ondas, y es que así como una de sus ramificaciones cae en el suelo, la otra sube al cielo, dividiéndose la saeta en dos como doble pluma que primero pareció una sola, y ya alto el vuelo se confiesa como dos y se separa como con distinto destino, triste la que cae al ver ascender a la que pilló mejor viento y sube como imantada por las altas alas querúbicas.

En la divagación ondulatoria veo la lucha por medio de las ondas, y registro desde ahora mismo la previsión de las ondas estrangulativas, ondas que caerán como un lazo sobre los soldados enemigos y, ciñéndose a su cuello, acabarán con ellos por el aprieto de sus curvas, cerrándose en un instante el nudo corredizo de la onda estranguladora.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

(Ilustraciones del mismo escritor.)



RADIOHUMOR  
LA COGIDA DE LA TARDE

Las ondas de donde parten con más simetría es de las plazas de toros, que es el estanque redondo de las emisiones.

La tarde buscaba con la alegría el escape del micrófono, y en los hogares lejanos se recibía una infusión de sol, apetitosa como una ración de queso.

La resonancia pura del aire, que es mayor resonancia que la consigne en lo confinado, llegaba a los auriculares verdaderas entradas de sombra con almohadilla para el asiento.

Coros de «¡Ah!» y de «¡Oh!», orientaban hacia los tendidos y sectores en que se iba dando la corrida.

Un grito perdido tenía una responsabilidad que nunca habían tenido los gritos de plazas de toros. Aquel «¡Maldita sea tu tía!», es posible que llegase a la tía del torero.

A veces llega un sonido preciso que rebasaba la realidad del espectáculo, como, por ejemplo, el rasgarse de un capote en la percha del cuerno, y que era como si se hubiese roto el virginal telón de la tarde.

Guzmán, sin dinero para la corrida y



ansioso de sus peripecias, la seguía punto por punto, catando la capa de aire de cada momento, rechupando cada onda, recogiendo el perfume de cada pétalo de la emisión.

Nervioso y en pie Guzmán hacía el gesto de dar los quites a vivo cuerpo, y, a veces, por girar demasiado en redondo, notaba que estaba atado al aparato.



El rugido del león es transmitido por el micrófono de una emisora de Berlín. El domador «aconseja» a la «fiera» cuándo son oportunos sus rugidos.

Cuando se anunciaba una puya o puyazo, no se sabe por qué fenómeno, extraño en vez de sentirse el picador o el caballo, se sentía el toro, y hacía el gesto de recibir la puya en un omoplato como hombre al que ponen numerosos botones de fuego.

En las banderillas Guzmán se ponía de puntillas con aire de quien quiere ver mejor el paso de la procesión o ver la onda sobre el horizonte.

La tarde se estaba agravando. Le llegaban ondas espesas de presagios, ondas negras entre las ondas rubias.

La multitud componía una aciaga corona de hostilidad a los toreros acobardados. Se notaba ese empujón con que las voces de un lado y otros empuja a un toro y torero a una colisión fatal.

El azuce no acababa de producirse, y se notaban los traspies de esa zancadilla del público al torero.

Un bramido de toro fué como un sandwich entre ondas de pan sin fécula.

Y sin previo aviso, con un latigazo de gritos, y en instantáneo puntazo, le llegó la cornada inevitable, certera, imposible ya de conmutar.

Guzmán, tembloroso y aspasentado, se llevó la mano a la parte herida por la cornada de la onda puntiaguda y endurecida.



— ¡Ay! ¡Ay! — gritaba conmocionando a toda la casa.

La esposa acudió a remediarle, y asustada le preguntó:

— ¿Alguna corriente?

Guzmán se retorció en el sillón como aquel a quien le ha dado un hipo fuerte o le ha entrado aire por los conductos prohibidos.

— ¡Pero, por Dios, qué te pasa! — preguntaba consternada la esposa.

— ¡Una cornada! ¡Una cornada trifásica!

— ¡Pero cómo ha podido ser eso!

— Una cornada refleja... Ya verás cómo es de pronóstico reservado... Llama al Doctor Sacristán...

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

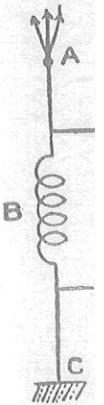
(Ilustraciones del mismo escritor.)

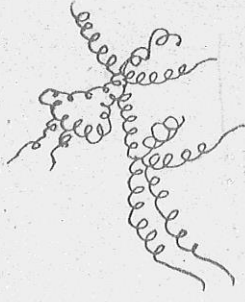
Div

Como todos la T. S. H. s bandos: los mente dichos, a ser radioes, mo ustedes qu dos, construy tan sólo; el r con la demo por soñar con se hace onó apenas si sal los más se h en una tiend esos amigos fican gozosos «oigan».

Sin embar todos saben más!...

Escasean, cías de radi decir de cua bras vulgar





El la levanta a ella

Los bailes rusos por telefonía sin hilos saben a caviar, y a caviar legitimo y fresco, al caviar que persigue a Chiapine en sus excursiones por todo el mundo, llamándole el camarero todos los días para decirle:

-- Señor, acaba de llegar su consignación de caviar.

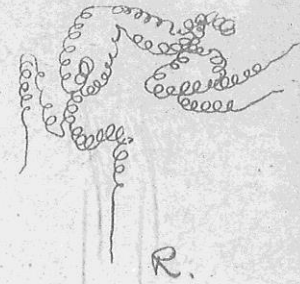
El gran cantante, que es al único al que han respetado los Soviets, consintiendo todos los privilegios, porque si no les anunció que no cantaría, y él es lo insustituible y lo inimitable, lleva detrás de sí, en la red de trenes en que se mete, como el anhelo de peces boquiabiertos, los caviars ansiosos de alcanzarle. Lo que suele pasar en el mar con los tiburones que van detrás de los barcos esperando que caiga algún viajero, le pasa con el caviar al gran cantante, que se ve seguido por él por mar y por tierra; pero con la variante de que el caviar le sigue, no para comérselo, sino para ser comido.

El caviar musical de los bailes rusos, a través de la radio, es sabroso y alimencio, teniendo más verdad que aquel con que le engañaron al gran Bagaria, un día que le dieron menudos perdigones con manteca en una lata de caviar, perfecta falsificación, que no tiene más defecto que el de su dureza, difícil de masticar. Si hubiese perdigones blandos, sería el mejor «timo de los perdigones» que se podía dar, y se expondría en los mejores establecimientos y en esas elegantes casas de te en que se unta al pan la mostacilla de las huevas mariscas.

El despliegue de los

## RADIOHUMOR

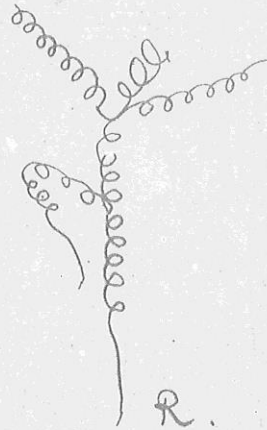
# Bailes ondulados



Otra vez ella suspendida en las alturas

bailes rusos por la T. S. H. es el despliegue ideal, y resultan lo más aéreo de lo aéreo, pues son ejercicios en la cuerda floja, sin cuerda ninguna, verdadero milagro de equilibrio y de baile aéreo.

Oyendo los bailes rusos con auricu-



Gesto de bailarín ruso

lares no se puede dudar que algo se mueve, se traslada de sitio en un amplio escenario como en una playa y se van descubriendo todas las acrobacias de los bailarines de colores.

No son lo mismo esas ondas rusas y bailables que las otras ondas de las grandes orquestas, y no sólo de sabor, sino de actitud, pues las ondas de bai-

lable tienen pies y manos, y saltan y es contornean, y ahí están mis dibujos, tomados de viva voz, como quien dice, para ver lo que hacen esas notas.

La taquigrafía de las ondas, de que yo soy un poco inventor, y de la que haré algún día un tratado, cuando llega a los bailes rusos se inquieta y se vuelve delirante, bailando las más disparatadas jotas.

Gestos mudos de la línea, fluideces escapadas a los cisnes de los brazos contorsionados, actitudes de las cabezas en ese gesto hacia atrás tan baile ruso, vaporosidades del linón, divagaciones del traje de arlequín, flechas de los arcos sin flechas, frutas bailantes sobre los fruteros de la danza de los esclavos en *Scherezada*, puntitas de los pies femeninos, dedos muñiques engatusados, rosas de seda, saltos de muñeco, espolazos en el aire de las enormes botas de montar de los campesinos rusos, etcétera, etc. Todo eso y mucho más, como dicen los etcéteras, y como no lo pueden decir, es lo que abunda en los bailes rusos radiotelefónicos.

La mano invisible que dibuja en el encerado de la luz lo que se oye va trazando sinuosidades, curvas, altiperneces, saltamonteces, perinolisimos y serpentecias de la danza.

Un día la onda danzante, que hoy es invisible, pero acompaña a la onda sonante, reflejará su esquema en el cristal esmerilado de la proyección, y

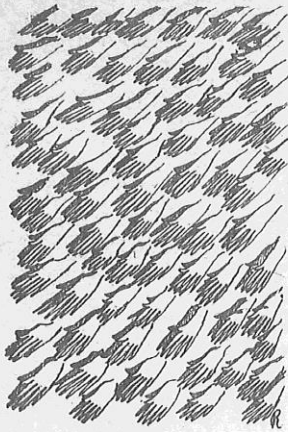
entonces se verá lo ciertos que fueron estos esquemas del pobre precursor.

RAMON GÓMEZ DE LA SERNA

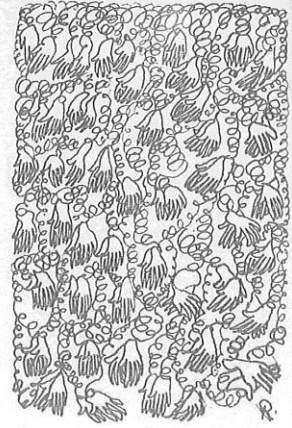
(Ilustraciones del mismo escritor.)



Coros de ondas de *Scherezada*



E L R U I D O D E  
R A D I O H U M O R  
L O S A P L A U S O S



Los aplausos son una de las más grandes verdades de la telefonía sin hilos. Las grandes ovaciones son inimitables.

Se puede imitar en falso una tormenta, hasta el mar embravecido; pero los aplausos no se pueden dar en su multiplicidad calurosa.

Se podría decir que la imaginación cuenta los aplausos que han sonado en la sala, y los calcula por arte misterioso.

El tapiz de los aplausos, o está tejido de aplausos o no puede estar tejido de otra cosa; no hay sustitutivo, no hay cocina para los aplausos, no hay falso reproductor o acelerador.

Villiers de L'Isle Adam inventó, en un teatro moderno, los aplausos forzoso, la «clac» mecánica, el *desideratum* de las ovaciones, dotando a las butacas del teatro de dos brazos supletorios, que apretando un botón en el cuadro de luces del teatro se ponían a aplaudir mecánicamente. Así el empresario tenía aseguradas las ovaciones y podía distribuir un aplauso copioso que hiciese creer a los críticos en la unanimidad de la sala.

Sin embargo, no ha sido posible construir esos aparatos que inventó en su imaginación el extraordinario cuentista francés, pues hubiera resultado una ovación apedreadora, ya que el aplauso mecánico es indudable que ha de tener una repercusión de madera y de piedra, poniendo de relieve lo que de desagradable hay en el aplauso tan poco armonioso, tan rebatiente y tan paliza, hasta cuando es humano.

La psicología del aplauso es difícil;

pero yo, que me he parado mucho frente a las jaulas de los grandes chimpancés del parque Zoológico de Lisboa y del de Londres, creo que quien primero aplaudió fué el mono, y de ahí viene el invento del aplauso. ¡Aplauden tan bien y con tanta algarabía aquellos cuadrohumanos!

Meditando en el caso, sentado en esos bancos de parque zoológico que son los bancos ideales para el psicólogo, situaría yo la primera escena del aplauso cuando el primer mono, despierto frente a la naturaleza, vió caer en el suelo la primer banana madura. ¡Qué ovación más sincera a la banana desprendida del árbol en la solemnidad de la tarde, gotosa de mieles!

El aplauso de los chimpancés de los parques zoológicos es un aplauso prostituido, pues ya aplauden a cualquier cosa, hasta a un cacahuet que se les da. Es aplauso servil, que sólo conmueve en esos momentos en que solos, incongruentes y antojadizos, aplauden como pidiendo un café al camarero desconocido.

Los aplausos humanos se pueden dividir en aplausos atiplados, sopránicos y atenorados. Hay manos que darían cualquier cosa—una de sus sortijas—por producir un aplauso sonoro; pero tienen un aplauso sordo, como si tuviesen guantes, como si hablasen en voz baja. ¡Qué desesperación la de la admiradora del gran artista cuando no puede destacar el centelleo de sus manos que, sin embargo, entrechoca violentamente!

Un ser dotado de buen aplauso podría ser comprado por un artista al pre-

cio que fuese necesario, pues ese aplauso bien impostado, que gallea sobre todos los aplausos, es el que guía muchas veces la ovación.

Pero a la observación veraz de los aplausos, a su detenido estudio, a su regusto especial, no se ha llegado hasta no observar los aplausos a través de los filtros esclarecedores de la radio.

Todas aquellas vagas imágenes de que los aplausos imitan los grandes chaparrones y de que no hay nada que recuerde tanto el freír pescado como una buena ovación, han quedado afirmados rotundamente por las emisiones de palmas lanzadas diáfananamente por la Radio.

Ya aquellas falsedades de las ovaciones que no se recibieron y que, sin embargo, la pluma marcó entre paréntesis después del discurso o el concierto, no serán posibles mientras testifique la Radio los grandes acontecimientos. Hasta las «ovaciones con oreja», que los mismos toreros se adjudicaban después de la corrida, estarán ratificadas por los auriculares cuando se radie la corrida.

¡Qué gran vitalidad la de esos cortinales de aplausos que son telón de fondo en los grandes sucesos de la Radio!

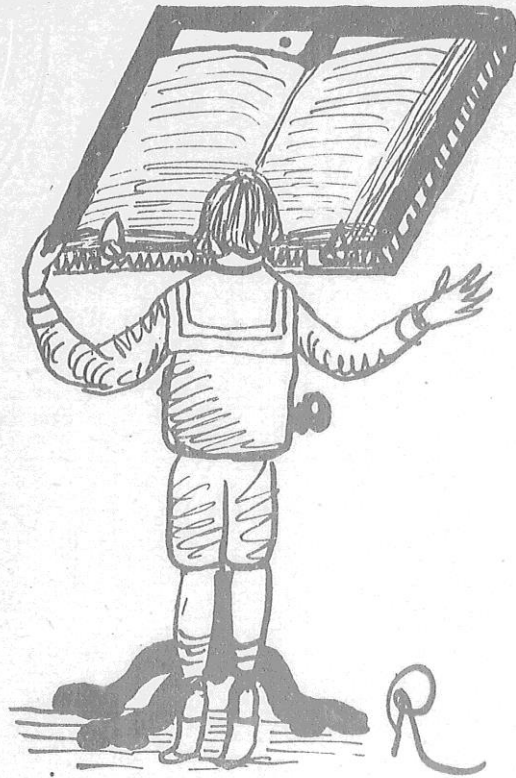
El empujamiento de los aplausos, la suntuosa enredadera, la vital lluvia, anima la Radio como nada y la da su máxima proporción, desahogándonos a veces a nosotros mismos de los aplausos que quisieramos haber lanzado por la contraonda.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)

RADIOHUMOR

La  
psicología



de  
los atriles

En mi casa había un gran atril, que estaba pidiendo un músico a todas horas.

Aquel atril se había comprado para leer, para recitar los grandes libros, para aprender discursos y disertaciones.

Mi padre declamaba toda la mañana frente a aquel aparato más propio de los templetes o de los barrancos de las Candilejas.

Con los dos dedos que retienen y las páginas, el atril se mostraba como ser que tiene manos, y su deseo de personalidad era mayor. ¿Qué es lo que él hubiera querido ser? Pues gran violinista, violinista de primera, genio precoz, ya que un atril está siempre dotado de precocidad.

2

Era aquel atril como un hermano más en el concierto de los hermanos, y era el hermano de las aficiones contrariadas, pues su vocación era la música y no la lectura.

Solemne, en pie como una cigüeña sobre una sola pata—por ser coja de la otra—aguantaba aquel aparato los más grandes librotos, como a pulso, quedándose con ellos en la mente semana enteras.

Era indudablemente un atril alto, y a veces me asomé a las recitaciones de Víctor Hugo bajándole todo lo que daba de sí, aflojando todo lo que podía el tornillo boliche para que el doble vástago se envainase en sí mismo y de puntillas pudiese yo alcanzar la lectura.

Yo sostengo ahora que aquel atril fué el precursor del micrófono, pues ya apuntaba las palabras de tú a tú. Era el micrófono que no pronunciaba, el micrófono confesional, y yo declaro haber leído mis primeras cuartillas, aprovechando su prestancia y su amabilidad. ¿Las oyó alguien por un fenómeno de telepatía que habría sido el misterio del atril?

Profético micrófono sin trascendencia y con sordera, el atril daba aliento de publicidad y de popularidad. Jugaba a la microfona, con esa adivinanza que hay en «las cosas» de «las cosas», que se han de inventar, sospechaba ya lo que hasta hace poco no ha sido un hecho.

\*\*\*

Varios atriles hacen ahora compañía al micrófono en el estudio radioso y audíveloz. Se ve con complacencia que son her-

manos, y por eso su cordial tertulia de todas las horas.

Los atriles miran al micrófono como al hermano genial, y por eso le dedican

sus conciertos con pleitesía, como un príncipe solo en su camarín, muy cortezanos a su alrededor.

Los simpáticos atriles en el salón de la radio parecen orar ante el micrófono, y a veces se les siente en la emisión, pudiendo ser situados en la sombra hermosa de lo que se ve por el oído.

La batuta del director, quizá el arco del primer violinista; quizá el lápiz del explicador han lanzado las tes del golpeteo de la madera contra la madera.

Y no sólo es ese el ruido familiar en que castañotean los atriles, sino cuando respiran; es decir, cuando la apaisada hoja de la música varía y se vuelve. Entonces se produce un particular oleaje, pues aunque parezca inverosímil, todos iban por el mismo sitio y vuelven la hoja al mismo tiempo.

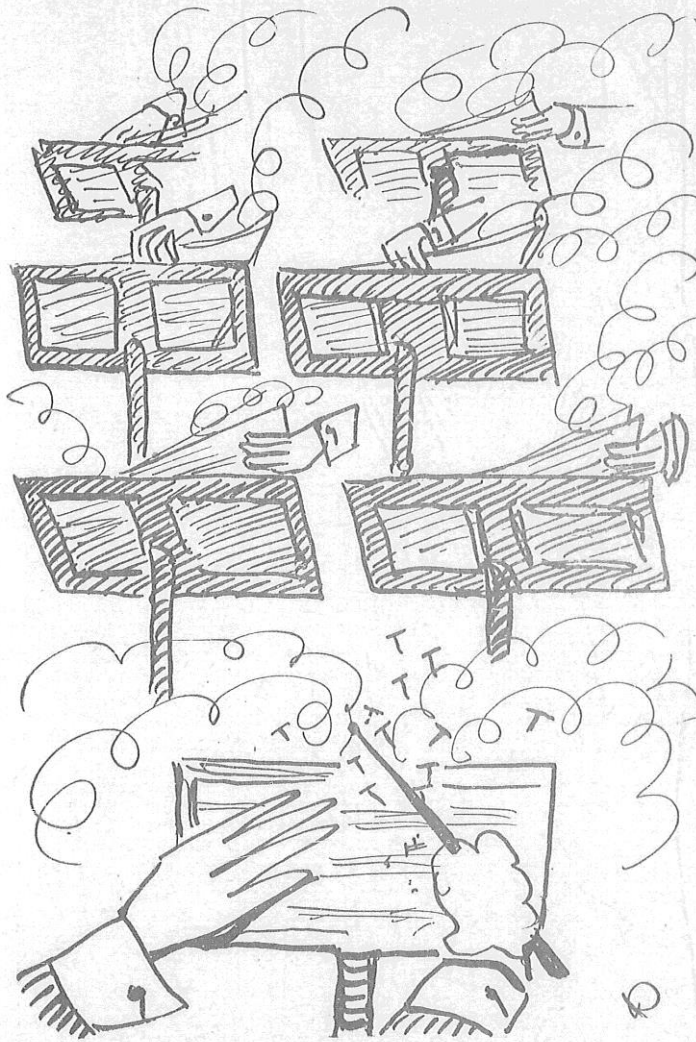
Lo casero de la oficina de la radio, lo más íntimo de un despacho está en ese palpar de los anchos papeles en que suena la marina de la música, las playas de los pentágramas.

Vitalidad de cosa espontánea toma la emisión gracias a ese pequeño rumor de vientos entrecortados, muy parecido a ese suspiro o a ese carraspeo que tiene el cantante entre la primera y segunda estrofa de su canto, como soltura de su ánimo, como apercebimiento para un mayor esfuerzo, para acometer mejor las notas.

El desperezo y respiro de los atriles, da verdad al suceso de la música radiada y el golpeteo de las batutas de los grandes conciertos retransmitidos, sobre todo, confirma la autenticidad de lo anunciado en los programas y despierta los atriles a su deber.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)



**UNIÓN DE RADIOYENTES** Boletín de inscripción  
 Domicilio provisional: Avenida El y Margall, 10  
 Apartado 745.—MADRID

Don .....  
 domicilio .....  
 desea inscribirse como socio de la «Unión de Radioyentes», y  
 aporta mensualmente la cantidad de .....  
 con destino a las emisiones de la estación .....  
 de ..... de 192...  
 Firma: .....

**ONDAS** BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN  
 Órgano oficial de Unión Radio

Don .....  
 que vive en ..... calle de .....  
 n.º ..... desea suscribirse por un trimestre, semestre o  
 año (1), a la revista ONDAS, al precio de ..... pesetas,  
 que ..... de ..... de 192...  
 Firma: .....  
 Trimestre, 5 pesetas. Semestre, 10 pesetas. Año, 20 pesetas.  
 (1) Táchese lo que no se utilice.

RADIO HUMOR

GREGUERÍAS ONDULADAS

Una de las mejores cosas de las conferencias radiadas es que no hay toses, y que uno pueda toser con libertad sin que se levanten siseos o protestas.

\*\*\*

Todas las músicas de la Telefonía sin hilos se quedan en la cabeza, pues los auriculares evitan eso de que por un oído entren y por el otro salgan.

El radioescucha va convirtiéndose poco a poco en gran bómbara musical. Llevamos ya grabadas en la camisa del alma eso de EAJ 7.

\*\*\*

Cuando se nos fundió la luz estando oyendo la Radio, la oscuridad súbita no fué tanta, y encontramos mejor el nuevo espacio en que estábamos viviendo, larga cripta de sonoridad y luz.

\*\*\*

Lo que es extraño cuando la que canta el tango se acerca mucho a nosotros, es no sentir el soplo de los secretos al oído, la cosquilla del viento de las palabras.

\*\*\*

Al oír la banda militar vemos a todo el ejército en parada nocturna en la plaza de Armas.

\*\*\*

Hay unas músicas que provocan la la imagen de la equilibrista sobre la cuerda floja, y otras que evocan a la amazona sobre su blanco caballo. ¡Quién iba a decir que esa partitura de Liszt era música de circo!

\*\*\*

El piano de la Radio es el único que se limpia todos los días los dientes tres

veces al día, como dicen los higienistas.

\*\*\*

Cuando ese gran orador espontáneo que es Medina aparece por el micrófono, ese magnífico confesor que es Pavón, debería decir con voz de ferroviario: «¡Medina, un minuto!»

\*\*\*

Cuando las músicas y los coros arman un guirigay conglomerado, se nota que sucede en el micrófono lo que en la jofaina cuando se desahoga llena de jabón y agua: la emisión se aglomera, rebosa, y parece que las ondas se aglomeran indecisas y no van a poder salir todas.

\*\*\*

¿Quién baila esa música de baile de la Radio? Vemos parejas imaginarias, que, como personajes de las novelas, se les podría llamar personajes de la música. Una particularidad de esas danzas de los bailes radiados es que van vestidas de blanco y su falda no es corta.

\*\*\*

El astrónomo por radio tiene doble responsabilidad, pues la oyen los hombres y las estrellas. No es su confidencia la confidencia confinada del conferenciante de las salas de los planetarios o de las sociedades de Geografía.

\*\*\*

Tinteros de amenidad son los auriculares.

\*\*\*

Ahora es cuando ha sido verdad la frase lírica del «pentágrama» de los cielos.

\*\*\*

La explicación novelística de por qué se une a tierra un alambre del receptor, es porque la tierra es el sitio acústico por excelencia, como lo demuestran los hombres del desierto, de las pampas o de los campos, cuando descalbalgan para pegar un oído a tierra.

\*\*\*

La emisión de sobremesa nos hace magnates. Sobre un magnífico mantel quedan casi llenas las copas de champagne y los mendrugos del mejor pan musical.

\*\*\*

Unas de las cosas más gratas es hacer novillos a las lecciones de lenguas.

\*\*\*

¿Y los demás? Los sentimos durante la emisión como el público de una inmensa y oscura sala de cinematógrafo llena de público.

\*\*\*

En verano los automóviles atropellan a las ondas.

\*\*\*

¿Y por qué en verano y no invierno? Porque en verano tenemos abiertos los balcones al ruido devastador de sus bocinas y sus frenos.

\*\*\*

Al beber un vaso de agua oyendo la Radio, encontramos en ella un sabor grueso, como si fuese agua de sifón.

\*\*\*

Se nota mucho el constipado que a veces padece el que emite, y es cosa de que preguntemos a nuestro médico si es posible que sea contagioso a través de las ondas.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Lámparas y Válvulas de Radio "CASTILLA"

LAS MEJORES Y DE MAYOR DURACION

Fabricación de la nueva lámpara SUPERAUDION-MICRO (3 a 3,5 voltios; 0,1 amperes; potente amplificadora). — TA-0, PIRO-MICRO (3 a 3,5 voltios; 0,06 amperes; aebil consumo; gran detectora). — SUPERAUDION B (3,8 a 5 voltios; 0,25 amperes; amplificadora de gran potencia). — TA-1 (económica); 1,5 a 2 voltios 0,5 amperes. — VALVULAS RECTIFICADORAS VR-2 y VR-2A. — LAMPARAS DE EMISIÓN Radio-Marte y EAR. — Todas las válvulas se suministran con casquillos de pasta aislante, tipos europeos o americanos.

Patentes Castilla, S. L. — Ancora, 6. - Madrid



RADIOHUMOR

## La invención del megáfono

FOR

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Dibujos del escritor.)

El mundo de los hombres podría ser despreciado por los niños si los niños no llegasen a hombres, con lo que incurren a su vez en el pecado de presunción, injusticia y retardatismo que caracteriza a los hombres.

La vida va realizando en serio y siempre con retardos lo que inventaron los niños una de esas tardes de lluvia en que, sin poder salir de casa, se sintieron inspirados y se adelantaron al porvenir.

Entre esos atisbos y precursiones de los niños está la invención del megáfono.

Cuando comenzaron a usarse los fonógrafos hace ya veinte años, los niños que se encararon con los primeros aparatos encontraron la bocina de la audición nariguda, o mejor dicho «nasaldunda», e inmediatamente, con inspiración de inventores, se la pusieron en la boca y comenzaron a lanzar dichos estentóreos.

Las bocinas de los gramófonos, con un aspecto de inmensas campanillas o tulipanes, comenzaron a rodar por los hogares cansados de la audición Fonografal. Los niños, en más plena libertad de tocar aquel cucurucho traspapelado, se dedicaron con más insistencia a lanzar sus llamadas y alocuciones por el gran embudo.

Ya el niño que manejaba la bocina—gran trabuco de notas y cantares—sabía que realizaba un acto trascendental de ser algo más de lo que era, de empinar su voz sobre las demás voces, de hablar al oído a la tierra de la única manera con que se la pueden presentar directamente todas las quejas que se tengan de ella.

Lo sorprendente para el niño, que sabía que el uso del megáfono le convertía en actor griego, es que el

padre le reprendiese por jugar con la bocina del gramófono, sin comprender que en vez de jugar lo que hacía era descubrir y llegar a hacer práctico el uso de esas bocinas,



llegando a la concepción de los megáfonos, que en lo único que se diferencian de aquellos primitivos conatos es en que el megáfono tiene asa.

¡Hasta dieron palizas a los niños que jugaban con el embudo resonante del gramófono!

Aquella lección que dieron al mundo como si tal cosa los niños mártires, repercutió por fin en la cifra de los hombres de acción y de los millonarios.

A aquel aparato de los pasillos que los niños cogían y volvían a coger, se le ha llamado hoy en día megáfono.

El megáfono está unido a la radio, y, generalmente, las palabras importantes que brotan de las salas de boxeo y las alocuciones célebres en que el micrófono se empalma con el megáfono, son radiadas con el tono de voz de toro que el megáfono da al hombre. ¡Cuidado con no

usar en el megáfono a los que le huele el aliento, pues el megáfono proyecta en grande ese defecto!

El megáfono quiere imitar al altavoz, y a veces en las ferias, y para llamar la atención de los que pasan, un megáfono engaña al público, como si las palabras viniesen de otro sitio que del que enchufa con el resoplador de las palabras.

El megáfono, en los poderosos discursos, fraternizará con la radio y nos acostumbraremos a oír la voz descomunal del tubo de las resonancias, muchas veces con inflexiones de voz de león.

En las grandes reuniones plebiscitarias, en los concursos, en las mismas guerras del futuro, el megáfono retransmitirá lo que suceda y el micrófono vibrará enardecido por la voz entubada.

El megáfono, esa trompeta de las palabras que toca su bronco tararí, es el embudo por el que pasarán las palabras espontáneas de la actualidad hacia el recipiente múltiparo del micrófono.



RADIO HUMOR



Intimidades

La alcoba de la Radio está perfumada de intimidad, recato y silencio.

En su recinto no puede haber indiscreción, porque siempre se habla como si hubiese un enfermo en la sala: muy bajito.

Entre las cortinas que cubren las paredes del saloncillo íntimo quedan músicas escondidas, algunos *vorrei morire* inextintos, algún anuncio recalcitrante, algún «señores» ceremonioso y el ramo olvidado por alguna tonadillera aturdida.

El reloj de la Radio es reloj de estación, pequeña estación de trenes invisibles, pero con horario fijo, cuya hora de partida—que es a la vez la de llegada—se consulta en las guías y al que regulan las pequeñas sierpepillas de las señales horarias.

Pero, de pronto, se ve un ventanillo por donde asoma la cabeza del controlador, y entonces nos damos cuenta de que todo está sucediendo en un submarino, y el que asoma por aquella ventanita es el que lleva el volante y se asoma al periscopio de las lejanías.

Para cerciorarnos mejor de lo que de submarino de los aires—no de los mares—tiene el estudio de la Radio, entramos en el cuarto del controlador y le vemos rodeado de brújulas y con las palancas y las manivelas a mano.

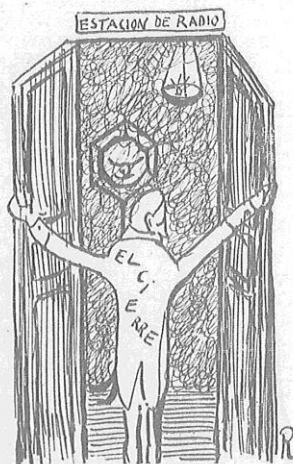
Desde su ventanita se ven las lejanías en que suceden las emisiones, el otro espacio en que navega la propia intimidad de la nave. Es como ventanilla de tren que da al coche de al lado, reservado para el milagre; coche próximo y, sin embargo, como proyectado en el espejo de lo inverosímil. Se nota, mirando por ese cristal ovalado, lo que tiene de confesión silenciosa el acto de dirigirse al micrófono, al

que sólo le falta poder hacer el gesto de absolver o no absolver.

La soledad de aquel rincón es verdadera y, no obstante, no se puede creer en la soledad, pues bien sabemos que es un engaño. Por innumerables agujeritos nos fisgan y nos escuchan.

¡Pero salgamos de la hermética quesera del micrófono y entremos en los acuarismos o cuadros de la electricidad, donde están las bombillas que se han hinchado de tanto cavilar y recibir confidencias, enormes bombillas con flemón eléctrico, y se ven las vacas de la electricidad con su forma tortuguesa de motores, y en las tinas llenas de agua las reservas de requesón eléctrico.

La antena emisora queda fuera y lejos del estudio y sus aparatos. Se



ve que se es ingrato con ella, abandonada a la intemperie y a la soledad allí en lo alto. Claro que para ella es todo lo que se prepara en la vibración eléctrica del laboratorio; pero se la envía como inyección más que como agasajo íntimo, haciéndole entrar bajo techado para que se refrigerase con el *lunch* eléctrico entre los personajes de la dirección y la colaboración. ¡Pobre antena helada y propaladora!

Tal escalofrío nos da, que volvemos a la alcoba de la emisión, siempre arropada en enguates y confortada por un silencio con guantes y zapatillas.

Todo lo que allí sucede tiene carácter, tanto la apertura de la estación, cuando el recitador se despereza frente al micrófono, como cuando el estudio apagado y la Marcha Real derretida en los ceniceros de la música, el Último, cierra sus puertas, realizándose de un modo gráfico la frase de «cierre de la estación» con que acaba el programa de cada día. ¡Triste cierre de estación, que es el primer momento en que comienza a oír bien el que ha estado haciendo ensayos con su aparato; momento en que las luces del estudio se apagan y sólo queda encendida la lamparilla de respeto al micrófono!

Es simpática la intimidad de la Radio por lo que tiene de gabinete vigía, gabinete de los inventores que serán más en el mundo del futuro, cuarto de bitácora con el secreto de las distancias y los mapas.

Yo me siento a veces en el diván de los escuchones y recibo en el rostro la ráfaga de todos los que escuchan, el aliento de un mar de cabezas.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)

# La guitarra en la onda

La guitarra vibra en la onda como ningún otro instrumento, como si se aferrase a ella y proclamase su desesperación a todos los vientos.

Celosía de la guitarra es el cielo de la noche en que la Radio vibra con el flamenco. Resulta que todos teníamos sobre el corazón las seis cuerdas tensas.

La charada de primera, segunda, tercera, cuarta y quinta, que se desenlaza en el bordón, está en nosotros y es adivinada por todos.

Esas largas falsillas de hilos telegráficos que hemos ido viendo en los viajes que cruzan España, suenan en esos guitarreos de la T. S. H. Todo el redil de hilos telegráficos que encierra en su aprisco la península ibérica, vibra en esas guitarradas de la Radio.

El piano no trasciende tanto, pues siempre es instrumento que queda encerrado en el salón de que brota; pero las guitarras se explayan y van de puente a puente, como si los puentes de piedra mantuviesen sus cuerdas en tensión sobre la tierra rasera.

La noche es plectrada en los rasgueos de la guitarra, que hace entrar en jaleo todos sus nervios.

Para nosotros no es un guitarrista de proporciones normales el que toca la guitarra radial, sino un tipo descomunal como el coloso de Goya, que está sentado en una montaña y toca la luna con su frente.

La guitarra de la evocación maestra es guitarra sobre la que se enarca el hombre y la de la rondalla es guitarra que es como carga y saco y embaque que la tocan como abrigándose con ella.

La guitarra radial levanta sombras musicales de los rincones del campo, suena sobre ríos profundos, se mete en túneles tristes.

Esa cosa que tiene la guitarra de sonar a la puerta del cortijo, bajo el sombrero de la puerta que desemboca en las chicharras y las estrellas, se ve clarísima en la guitarra de la T. S. H. Hay notas en

que se ven las ventanitas tristes que dan al campo, notas en que se oyen los amores que quieren ir de prisa, pero que en la vida del cortijo van más lentas que en ningún sitio, y notas en que se siente ese irlo a decir todo.

—¡Sí, señor Manué, yo quiero a la chavala!—que parece que va a prorrumpir en las guitarras.

Alrededor de las notas de la Radio que se creería que brotan de los cables de un trasbordador que cruzase sobre los valles, de alto a alto de las montañas, se congregan parajes de bella nocturnidad, la plaza de los Aljibes de la Alhambra, una calle sevillana, con un farol inflamado de amor, una calle de Cádiz, en cuyo chafán se ve una virgen con muestrario de puñales en el corazón, etc., etc.

Todos nos dejamos herir por esos desgarrones que tiene la guitarra, deslizándose del pecho, trotona de caminos que conducen a Oriente, mujerona de peinetas calada que se aduerme al son de la rasquiña musical.

La guitarra en la onda boga como barquichuela desamarrada que toca en todos los puertos. Va en nadadora que sólo la deriva arrojan sinhilez por el su corazón, digitador de ese rizadas

quiere ir a do hilos de hueco de como si algún prestimaravilloso sacase agujerillo cintas y cintas de ondas.

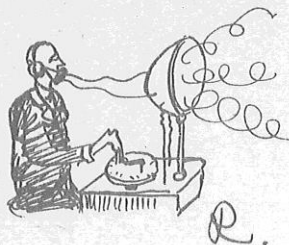


La guitarra en la onda goza de la hamaca suspendida sobre los abismos y hasta llega a ser aeroplano de notas muchas veces.

Sólo al final de oír guitarras nos encontramos rodeados de rizos de alambre invisible, como si del derroche de cuerdas y metales de su entusiasmo hubiese quedado ese detritus de una gran instalación universal del nuevo invento.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA  
(Ilustraciones del escritor.)

RADIOHUMOR



## ÚLTIMOS INVENTOS

Todas las semanas hay tantos inventos en la Radio que no se pueden registrar todas las novedades de la semana.

Entre los últimos hallazgos está el de la lámpara rosa, gracia a la cual pueden oírse las ilusiones y recibir en los auriculares—aún no se ha conseguido oírlos en alta voz—la confidencial noticia.

Otro sabio ha observado que las lámparas dialogan, y trata de recoger esos secretos que se dicen. Ya nos había parecido a nosotros al pasar en la alta noche por delante de esos escaparates en que hay numerosos aparatos y altavoces, que en esa hora los aparatos parlantes hablaban entre sí con personalidad propia.

Mr. Walter, el inventor de la mesilla de noche musical, ha logrado oír los espejos.

Hace ya mucho tiempo que sólo le preocupaba sonsacar a los espejos lo que oyeron, y que, según él, estaba circunscrito en lo que vieron, pues al no retener la imagen retuvieron la palabra del pasado.

Al fin, Mr. Walter ha logrado interpretar los espejos y reproducir lo que oyeron con más atención, guardándolo en el rayado sutil de sus lunas.

Declaraciones amorosas, proposiciones de negocios, conspiraciones, etc., etc., han sido resucitadas gracias al aparato revelador de los espejos.

Se ha oído un diálogo de don

Mendo con doña Mencia en el castillo de Orlando, en el cual preguntaba don Mendo: «¿Has preparado ya el te de orégano de las cinco?» Lo cual demuestra que en aquellos tiempos no se conocía el te chino.

Por fin, el último invento de la semana ha sido el del alemán Koping, que ha logrado inventar las ondas silenciadoras, enviando siseos al aparato emisor, cuando lo que se emite es un poco flojo.

Viene el aparato del señor Koping a solucionar ese deseo de intervención que tiene el radioescucha cuando el programa ha decaído.

El «silenciador» logrará demostrar la opinión pública cuando algún orador se aproveche de la imposibilidad de intervenir que maniataba al escuchante.

El silenciador habrá que usarlo con prudencia, porque varios en

funciones apagarán la audición reprimada.

El ansia de comunicación y respuesta que sentía el público podrá desahogarse ahora en que ya no son ciegos, mudos e inválidos los que escuchan.

Hay que felicitar al autor del «silenciador práctico» por su buen gusto en no buscar la máquina de los silbidos o pateos, contentándose sólo con la que lanza siseos, aunque él mismo advierte que cuando esté muy generalizado el empleo de su aparato habrá verdaderas tempestades de siseos, que apagarán las lámparas como el aire de un ciclón.

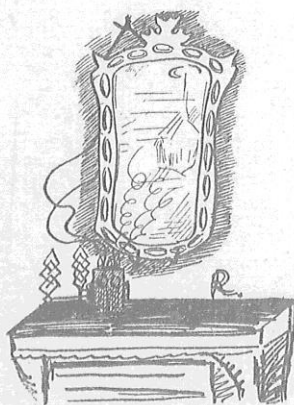
Los que han oído lejos la comunicación del nuevo aparato dicen que es imponente el sentido de ese chisteo, que parece el de la Providencia, que con un dedo en los labios impone silencio para que dejen dormir a sus niños.

Los que sin conocer del invento del sabio alemán hayan oído la imposición de silencio emergida de las sombras, deben haberse quedado sobrecogidos, pues parece que lo que quiere descansar en las fuerzas secretas de la naturaleza protesta del ruido sutil que oye.

Ondas, en forma de ese líquido, son las que proyecta el nuevo reflector, introduciéndose en los aparatos con adormilamiento de los mismos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)



RADIOHUMOR

## Efectos de óptica



gauchesco, como una pesadilla, ese acompaña a la guitarra al tanguero.

Vemos los que van de levita, y hay chaquets que propala la onda como una maledicencia.

¿Nos creería alguien si dijésemos que el sombrero de copa es el sombrero más transmisible y acústico de los sombreros y que actúa de caja de resonancia establecido junto a la peroración de la autoridad que lo lleva?

Al astrónomo le vemos con barba blanca siempre—aunque sepamos que es de la nueva generación de los astrónomos—y con gorro de cucurcho y traje de estrellas, dándonos la impresión de que habla a través del telescopio, dando por eso más alcance a sus palabras, invulneración de tipo óptico muy justificada por el lío de oír y ver que es la radio.

Al agricultor le veremos siempre con una cabeza en forma de pera; al esperantista con cabeza bizantina—¡vaya usted a saber por qué—, y al machacón, con cabeza de martillo.

Las libertades de la imaginación, al escuchar por radio, son rápidas y portentosas, y por eso ese que está diciendo gansadas toma un puro y rotundo tipo de ganso con indumentaria humana y manos para retener las cuartillas, y ese otro que lanza un discurso de aire agudo, termochillón y grandilocuente, adquiere fisonomía de loro y parece haber convertido al micrófono en sostén de loros, sobre el que se ha encaramado el orador.

Algún día surgirá en Alemania el explicador científico de imágenes, justificando todas estas fantasías espontáneas que acuden a la mente al asociar recuerdos de tipos y cosas a las voces que escuchamos, y sosteniendo que no es una locura que se nos presente un señor con cara de espumadera y una cantante con nariz enteramente igual a un gancho de percha.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)

5

Estamos lejos ya de aquellas primeras comparaciones ópticas, según las cuales tal voz era de un hombre alto y tal otra de un hombre bajo y rechoncho con las manos muy grandes.

Ahora es más complicada la entrevisión de lo que oímos.

Vemos al emisor que lleva guantes amarillos, o se nota en su voz que va vestido de gabardina clara, una de esas nuevas gabardinas que son el guardapolvo de las clases elevadas, lejanas ya las tales gabardinas de las trincheras sucias y renegridas.

Ese caballereite, que ha cantado *El suspiro del moro*, lo ha cantado con las manos metidas en los bolsillos del chaleco, con postura solitaria y desilusionante.

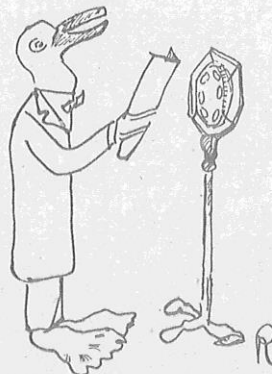
Esa señorita, que ha cantado el aviónico número de *Quisiera volar contigo*, no ha dejado el pañuelo ni un momento, apretándolo con paroxismo en ciertos momentos.

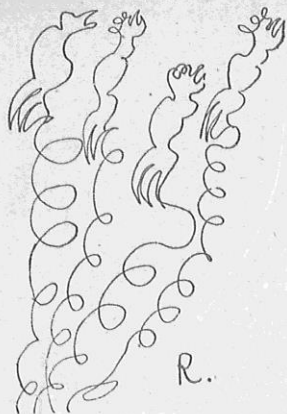
Pero fenómenos de óptica mucho más extraños nos suceden algunas noches.

Ese disquisidor se nos ha presentado con tipo de vampiro; esa recitadora, con extraño tipo de provin-

ciana delirante, y ese sentimentalizador, con aspecto de espectro, tanto que, si le limpiasen los lamparones, se apagaría inmediatamente su vida.

Hay detalles que se desorbitan en esta fenomenología óptico-sonora. Así las gafas de concha de ese maestro de música, que aparecen monstruosas en esa fotografía acústico-visual, o esa seguridad de que tiene mucho pelo, pelo negro y





La radio ya va teniendo anécdotas, y eso la envejece ese poquito que conviene que las cosas estén envejecidas.

Un personaje de muchas campanillas, al tener que actuar frente al micrófono, se cortó y no había manera de que hablase, y para solucionar el caso hubo que recurrir a un segundo violín, que fué el autor del discurso de circunstancias que la autoridad X no pudo lanzar.

Otra noche, estando actuando la tiple X<sup>2</sup>, se presentó en el estudio su marido, y gritó frente al micrófono: «¡Perjura!» Para arreglarlo se convirtió en dúo la actuación, y el tenor de turno tuvo que improvisar la réplica del perjurio.

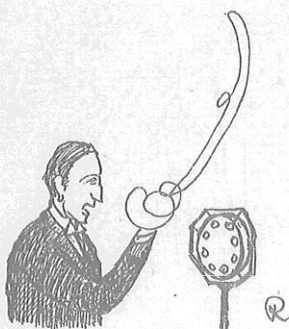
Otra noche—los anécdotas son más de noche que de tarde—un joven conferenciante que había manifestado gran empeño en hablar por el micrófono, y se había hecho avalar por personas de conocida solvencia, a la hora de comunicarse con el mundo se le ocurrió dar un sablazo a un tío suyo de Badajoz. «Y para terminar—dijo al fin de su breve charla—ruego a mi tío, que estará oyéndome en este momento, que me envíe cien pesetas por el giro postal telegráfico.»

Aquel sablazo por radio que propinó su cintarazo a toda la radioafición, será memorable en los anales de la T. S. H.

Un cantante que esperaba toda su fama de que le lanzase la Unión Radio, emitió tales gallos por el

## Anécdotas y greguerías

### RADIOHUMOR

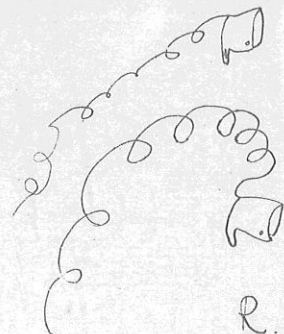


micrófono que, según cartas llegadas de provincias, todos los gallos de los corrales se despertaron sobresaltados, y hubo un cacareo súbito y alarmista en todos los gallineros de Europa. ¡Escándalo mundial!

Tan nervioso se puso un orador que actuó frente al micrófono, y tanto acentuó sus elocuentes gestos, que se le escaparon los puños, y ¡lo que es verdaderamente inaudito!, se le fueron en la onda Dios sabe a dónde.

Un conferenciante de gran tos, tuvo tal acceso frente al micrófono, que aún queda en él una tosecilla incrustada, tosecilla que, a veces, le repite en sus ratos de ocio, porque el micrófono es lo bastante educado para no toser en las emisiones.

Hay momentos en que, al sonar la música en los auriculares, olvidados entre libros y papeles, parece que es que resucita una música disecada y olvidada entre las hojas de un libro.



Aunque no me parece mal que los ciegos estén exentos del pago del impuesto de radio en Inglaterra, creo que los sordos son los que deben merecer todas las exenciones.

Ha habido siempre unos tipos que podíamos llamar ondíferos, porque son los que antes de la aparición de la radio sabían adivinar la hora de los relojes de torre y recibían en su corazón sutiles y flautinosas señales horarias.

Es necesario descubrir el timbre de la emisión, un timbre que si no tan potente como el de los cinematógrafos, debiera sonar cuando comienzan las emisiones, un timbre sin hilos que sonase antes de ser conectados los aparatos y por distraídos que estuviesen.

En la madrugada debía quedar en vela un micrófono campestre que nos transmitiese el despertar del campo, cuando raya el alba, toda esa sabrosa y profunda inmensidad del rosicler, toda esa gran apetencia de rumor nuevo y fresco. En el silencio de los auriculares no debía haber tanto silencio a ciertas horas en que, sin necesidad de programa especial, podían dar sólo rumores del mundo.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)

RADIOHUMOR

La simulación

del público

POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

El salón de la radio necesita acompañamiento y murmullos de multitud.

Estalactitas de soledad cubren y obliteran el local, y el conferenciante se siente solo, como en sala de instituto a la que no ha ido nadie.

La falda bajera de seda que cubre las paredes, parece ocultar esos públicos que faltan, y alguna vez he levantado las haldas para ver si topaba con los agazapados y escuchones, enmascarados de cortina.

El cantante se dirige a la nada; pero esa parte vanidosa que hay en la voz, ese otro largo pedazo de cuello y de potencia que se esconde en el cantante, no brotan porque no ve de algún modo esa multitud que le escucha.

Los músicos, para atizar ese poro más, que sale de un ardor más vivo de la inspiración, eso que no hay nadie que dé en las soledades, necesitan también esa simulación del público que yo voy a proponer.

Hay que pintar al fondo y a los lados de las salas de emisión un compacto público, unas miles de cabezas de espectadores ávidos, de bustos superpuestos, agotando el pintor la fantasía de los rostros e intercalando mujeres donde sea necesario, intercalarlas para mejor salpimentación de la multitud.

Hay que buscar un buen pintor de esas cosas, que miniaturice las expresiones, que defina en los rostros la emoción y el interés, que no se canse en el trabajo y comience a esbozar la multitud como en aque-

llos telones de *El dúo de la Africana*, por ejemplo, en que, para ver del revés del teatro, aparecían los espectadores al fondo del escenario, como en espejo de la sala, buscándose cada uno en ese su reflejo lejano.

La emoción de las emisiones ganaría en intensidad, en arrebató, en inmortalidad.

Para que ese público entrase en movimiento, se podría recurrir a ponerle ojos sueltos de esos ojos móviles de algunos juguetes de cartón, y hasta alguna cabeza podía moverse, y, en primer término, haber unos muñecos de cera que tuviesen el movimiento mecánico de mirar al programa.

Un juego de luces ingenioso y parpadeante podría también servir para dar vida al conjunto, dando crecimiento y oleaje a la compacta masa.

La simulación del público se está necesitando para dar el escalofrío



de la expectación, la responsabilidad de la pausa, la emulación inmediata, el calor de la palabra y el arreglo del gesto, que a veces resulta desarreglado — y se nota — por sentirse el emitente en una atmósfera en que casi nadie le ve, atmósfera de piscina y campana neumática.

Ese público aglomerado sobre los telones de fondo de la sala de emisiones, daría la guía y despavilaría últimos recursos de saliva y entusiasmo que suponiendo el público a través del pocillo del micrófono, no acaban de gastarse.

Ya sé yo que esta pintura del público no es más que provisional; pero realícese mientras aparecen esos espejos de confrontación y reducción de muchos de los que escuchan y que estarán dotados de un nuevo aparato que no tardará en inventarse y que se llamará aparato de presenciar, gracias al cual, el que lo tenga, podrá figurar en esos espejos convexos que reducirán en su fondo las inmensas multitud que escuchan y cuyos rostros ávidos darán un aspecto dramático a la velada.

La proyección de los seres lejanos en los espejos de concentración de públicos, hará inmenso coliseo la salita de los lanzamientos y será curioso estar observando en público y descubrir que aquella señora es de Valladolid, y aquella otra dama rubia y perlada es de Londres, y aquel caballero del palillo en la boca es de Sevilla, y aquellos niños alborotadores, de las Vistillas.

RADIO HUMOR

## LA TERRIBLE TEMPESTAD



Aquella noche el radiomundo se encontró sorprendido por una tempestad inaudita.

¿Qué estación podría ser aquella en que se desencadenaba un nuevo diluvio universal?

A todos lados fué telegrafiada la pregunta R. T. N., que en la consigna radiotelefónica quiere decir: «¿Qué es eso?», y de todos lados contestaron: «K. T. R. I. J. P. S. U. R. M. Z. 223», que quiere decir en abreviatura: «Nada».

¿En Alaska? ¿En las tierras vírgenes del polo que, obrando sobre los iones, producían aquella estorsión en el aparato? ¿Quizás alguna cosa supralunar de insospechada relación con la tierra?

El caso es que la tempestad creaba sus remolinos de ondas, enmarañándolas todas y llevándoselas a los últimos pasillos de la creación.

—¡Oíd! ¡Oíd!—decían los radioescuchas a sus familiares. Y todo el mundo se asomaba un momento a aquella tormenta que, como ciertos terremotos que se anuncian en los *chismógrafos* (*sic*), nadie sabe don-

de han podido suceder, y eso que suponen la pérdida de medio mundo, según los calculadores del desprendimiento de tierra catastrófico.

Las luces friolentas de las válvulas temblaban dentro del cristal, y dentro de los aparatos había relámpagos lejanos, como si allí llegase un último reflejo de la gran tormenta.

Las olas de viento eran imponentes, y los rizos del ciclón eran de los mayores rizos de ciclón conocidos.

—Debe ser en las costas de Irlanda—decía el suponedor.

—Desde luego hay mar mezclado a la tormenta—decía el que acepta la mitad de lo que oye.

Numerosas doncellas y mandaderas fueron a preguntar al Observatorio por si allí había noticias de la enorme tormenta desencadenada.

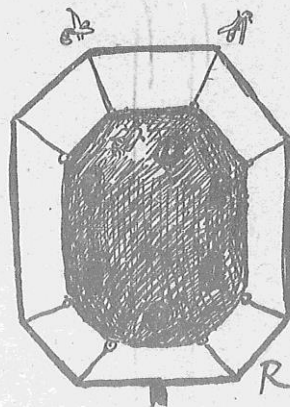
En el Observatorio respondieron que no sabían nada, y el astrónomo siguió limpiando con una gamuza sus gemelos celestes.

—¿Sigue?—se preguntaban ansiosamente unos a otros.

—Sigue con intermitencias—respondían los que estaban aguantando rayos y aguacero.

Por fin, algunos que habían ido a preguntar a la Unión Radio, pudieron comprobar el secreto tempestuoso, secreto que una vez más pone en cuidado contra las apariencias, por sorprendentes y enormes que sean.

—¡Caramba!—exclamó el jefe



eléctrico—. ¡Nos hemos dejado abierto el micrófono!

Y corrió al salón de emisiones, donde se encontró con que un par de moscas revoloteaba sobre el sensible corazón de las ondas, y aquellas moscas en el micrófono eran causa de la enorme tempestad retransmitida a través de las distancias y susto de todos los hogares en que el radioescucha alerta había sorprendido el terrible concierto.

En los hogares de la retransmisión se hizo el resumen de cómo en la vida moderna han aumentado las consecuencias de un acto, por sencillo que sea, y que si dos golondrinas no hacen verano, dos moscas pueden hacer una tempestad.

Todos aquellos a los que alguna vez se les haya metido una mosca en el oído y le haya revoloteado en el tímpano, comprenderán la verosimilitud de esta tempestad promovida por dos moscas.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)

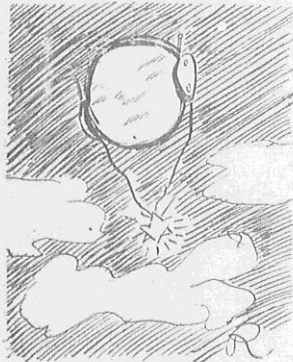
RADIOHUMOR

EL CIELO NOS OYE

POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Después de haber recogido los oídos sutiles de los grandes poetas la música de las estrellas, ahora son las estrellas las que nos oyen a nosotros.

Quizás, hasta la aparición de la



Radio, las estrellas estaban olvidadas y distraídas de los seres humanos, y ellos también levantaban los ojos a lo alto como si esa fuese la postura suprema.

¿Cómo se dieron cuenta del murmullo radiado? Primero creyeron que se trataba de una fantasía de la estrella que hizo notar que se percibía en los espacios una música extraña; pero en las estrellas en que hay pirita de hierro, la comunicación se hizo tan profunda, que se dió por verdadera la primera ilusión de la estrella fantasiosa.

En seguida, lo que tienen de grandes aparatos de lámpara las estrellas, entró en comunicación con los programas terrestres, y ya hay en el cielo más de 10.000.000 de estrellas radioescuchas, con válvulas algunas de más de dos trillones de bujías; es decir, tan potentes, que

en todos los millones de kilómetros de las estrellas se oye a la Banda Municipal como si hubieran puesto un gran templete en medio de las inmensas extensiones de los alabastros iluminados.

Venus es una gran aficionada a la música de cámara; pero la Luna es la que mejor comprende los programas como una deleitante del más alto anfiteatro, siendo probable que alguna vez remita en pliego, que dará un día de sombra al hemisferio en que caiga, su ideal de programa.

Júpiter es un aficionado al que la radio no quita su malhumor eterno—veremos si *la Pandilla* consigue algo— y lanza rayos y centellas aun con los auriculares puestos, dando una tal potencia a la emisión, que la devuelve a los espacios sidéreos como un potente altavoz centelleante.

Modestas estrellas que no tienen para aparato ni saben construirse-lo, oyen gracias a ese rayo tonante de Júpiter.

Por entre las estrellas, llegando alguna vez hasta las nubes, hay algún angelito provisto de auriculares que escucha los programas terrestres; pero como está prohibido en el cielo distraerse con las cosas de la tierra, el ángel al que pilla algún santo pasante en actitud de radioescucha es despojado violentamente de los auriculares y sufre el castigo de una semana sin postre.

Numerosos problemas plantea esa radioescuchación del cielo; pero, entre ellos, el principal es cómo se podría hacer que contribuyesen las estrellas, pues si se lograra inscribir en la Unión de Radioyentes a

esos innumerables oidores clandestinos, la vida de la sociedad adquiriría proporciones monstruosas y se podrían dar programas piramidales.

En el futuro, cuando se logre comunicación con los astros, habrá que reglamentar sus aparatos; pues es indudable que alguno produce tal absorbencia de ondas, que esas pausas en que a veces entra la emisión en los aparatos humanos se debe a la ansiosa potencialidad de las lámparas y los altavoces astrales.

También se podrá hacer en el porvenir un cuadro comparativo de las estaciones que escucha una estrella con más nitidez y según el curso de su trayectoria, y sabremos si los cometas pueden seguir



algún concierto o lo someten a la ráfaga de su velocidad oyéndole como se oyen esas coplas que alguna vez se lanzan detrás de las decoraciones y se van perdiendo a lo lejos.

(Ilustraciones del escritor.)

RADIOHUMOR

Los pendientes del futuro

No se sabía para qué podrían servir los pendientes; pero ya hemos encontrado un porqué futuro.

Los pendientes esperaban ser los transmisores de la onda radiada y llevar al oído las músicas de lo que se columpiaría como pájaro ideal en sus redondeles.

Toda la complicación del aparato de Radio se reducirá en el porvenir a esa mínima pendolilla del pendiente femenino.

Esa piedra que brilla hoy sin objeto en la oreja femenina, esperaba ser conmutada con alguna lejana comunicación, pues no podía contentarse tan sólo con el vano y salvaje brillar.

La irracional bisutería está esperando que el convertidor la transforme en oidora.

Las mujeres del porvenir se pondrán los pendientes para brillar y para enterarse de las lejanas noticias.

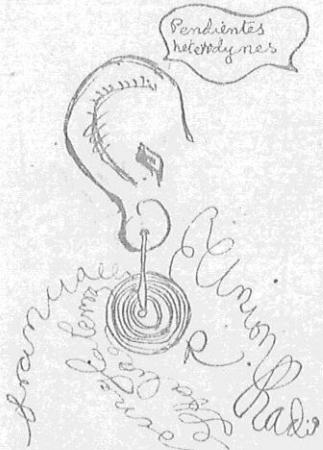
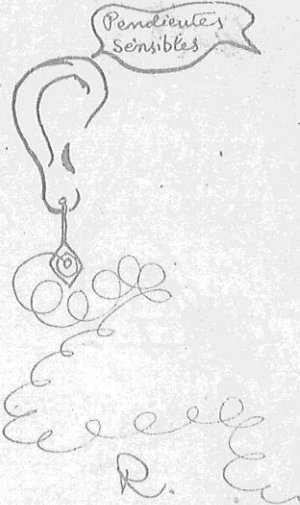
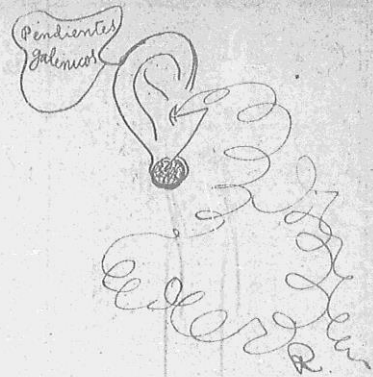
— Ponme los pendientes de cuatro distancias, que quiero saber qué sucede en Nueva York—dirá una mujer.

— Ponme los pendientes de onda corta—dirá otra.

— A mí dame acá los galénicos, porque no quiero alejarme mucho hoy—dirá una tercera.

¡Qué larga espera la de la mujer aguardando a que se convirtiese en civilizador lo que sólo se achacaba a su coquetería!

Ahora se demostrará que hasta



ingenio de la invención sin necesidad de añadirse trompas, glándulas o nervios, que acabarían por complicar la vida y hacerla imposible, viviendo pendientes de las nuevas píldoras para descongestionar los nuevos adornos físicos.

El pendiente radial se venderá baratísimo y podrá adquirirse en las ferias de los pueblos, así como en las mejores joyerías, si está añadido de piedras preciosas y platino.

La fiesta infantil de la imposición de los primeros pendientes ya no será esa fiesta bárbara que era, sino que será fiesta progresiva que ponga en camino al niño de saber más y de ser avizor del mundo.

Las fisonomías tomarán un tinte de distracción que quizás perjudique a esa fijeza actual que tiene el amor, ya que mientras se escucha el requerimiento amoroso se estarán escuchando los grandes conciertos europeos.

Una inteligencia nostálgica se derramará por los rostros, y aparecerá una dulzura poética que dará a la humanidad rostro de otra época.

¿Dónde surgirá esta gran fábrica de pendientes armónicos y absorbedores?

Ya veo apuntar en el horizonte y crecer como palmera de humo una gran chimenea, la chimenea de la industrialización del nuevo invento, de esos pendientes de los que en el porvenir veo pendiente a la humanidad.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA  
(Ilustraciones del escritor.)

el anillo en la nariz era un embrión de este órgano nuevo pendiente de los lobulillos femeninos, y que si cuaja como referidor de los sucesos del mundo a medida que suceden, volverá a figurar en las orejas

VÁLVULAS



Apartado 452. - MADRID

másculinas, sin que eso comprometa la varonilidad, pues los tipos de aventureros más varoniles de la antigüedad llevaron puestos esos colgajos precursores del verdadero radioescucha.

La evolución de la persona va a apoyarse en los aparatos y en el



SUPER  HETERODYNE

EL MEJOR DEL MUNDO

Los más grandes importadores de Radio de España

**MELZER y ECHÉVARRI. - Gran Vía, 37, Bilbao**

Solicite folleto y catálogo ilustrados

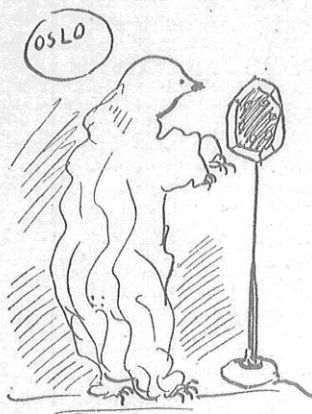
## RADIOHUMOR

# Estaciones lejanas

Lo que se dice por cada onda tiene fisonomía propia y las palabras se escriben en la onda según los caracteres de escritura de cada propalador.

Si el propalador es árabe, se forman en el aire cenefas de palabras como las que adornan las Alhambbras, y si es chino, parece revolotear un enjambre de letras libélulas.

Todas las emisoras tendrán un propalador exótico, y yo veo una antena sinuosa, que aprovechará los palos del telégrafo del mundo, y que permitirá que todos los abo-



con su morsa al lado, y al piel roja con su serpiente faldera.

De ese modo todos los días habrá en el mundo sesión de razas humanas, verdadero coro de gran revista auténtica, en su propia decoración cada propalador.

Todos puestos los auriculares en unión de nuestra antena al mismo hilo, volveremos a ser como aquellos primeros escuchones de fonógrafo que parecían situados en un sanatorio cuyas inhalaciones se tomasen por los oídos, en una especie de establecimiento termal de la melomanía, todos enlazados al mis-



que hará zig-zags sobre la costra de la tierra—planeta en vías de cicatrización—, y de cuya copiosa corriente de noticias se nutrirán, con un alambre colgado de su inmenso cable, los innumerables hijos de la radio agarrados ansiosamente a la multisena Radio.

Los propaladores de cada país serán los tipos más representativos y deberán aparecer frente a los micrófonos en su traje típico—el día de la televisión todos tendrán que ser Rodolfos Valentinos—. El animalito más característico de su tierra aparecerá al lado de ellos para dar más carácter a sus palabras, y por eso veo al habitante del Polo



nados hagan una derivación para oír en galena, a distinta hora del día, todas las estaciones del terráqueo.

¡En galena todas las músicas, todas las noticias en su idioma original, todos los cantos populares en feria monstruo!

La antena dirigirá las ondas antípodas, que sería difícil lanzar por medio de la onda directa, resultando como el andador universal.

Desde las seis de la mañana habrá emisiones escalonadas, que actuarán sobre esa antena electrizada



mo aparato con aquellas ignominiosas gomas con dos cánulas en la punta, que tan absurda promiscuidad representaban.

Voces frías, voces calientes, chillonas y atipladas; voces de negro—¡parece mentira!—, voces menudas y voces en larga cadena, aprenderemos idiomas en lección práctica, que acabará con todas las Academias *do mundo*.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)

# LA FORMA DE LAS ONDAS

Las ondas tienen formas caprichosas en sus primeros y sus últimos desperpezos.

Ahora, el que se encuentre un fantasma en el campo puede pensar que está hecho de ondas y animado de ondulaciones.

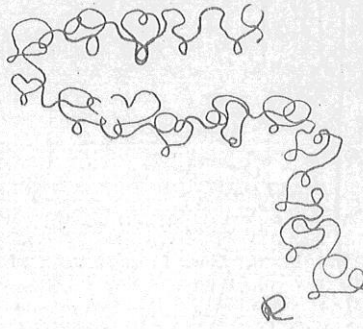
La onda en medio de la naturaleza, a solas ya en los bosques románticos, se reforma, se alarga, baila la danza de la soledad y hasta tiene gestos declamativos de antigua cantante.

Ondas llenas de emoción y de sentimiento van enlazando corazones en interminable caligrafía con esa sola figura, y es como humo de sutil cigarrillo que se fuese deslizando en los más lejanos horizontes, siguiendo la veta una pauta de corazones.

Las ondas de órgano se enlazan a las catedrales cerradas, esas catedrales ya sin ningún mueble interior, frías, esqueléticas, a las que sólo halaga algún sol dorado y muy condensado en nubes redondas, que sirven de aureola a sus altas agujas, santificándolas a todas, una a una, con ese resplandor traslaticio.

Un momento de reanimación las llega con las ondas que se las ciñen, como niños que saltan al cuello del abuelito.

Las ondas políticas tienen formas



encopetadas, altivas, y van saludando a los electores.

Las ondas militares toman el camino de las batallas y rehacen allí la formación de la banda militar, asustando a la sombra de los mo-



**ALIMENTADORES  
WILLARD**

para filamento y placa; mejores aún que los acumuladores Willard.

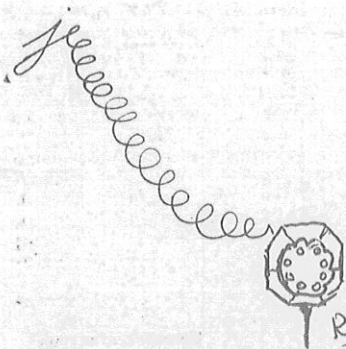
**AUTO-ELECTRICIDAD**  
San Agustín, 3 MADRID      Diputación, 234 BARCELONA.

ros, que no saben por qué comienzan a sospechar un avance.

Las ondas de los discursos son ondas chatas y narigudas, cheposas o gallardas, según sea la clase de discurso que transmitan, bueno, malo o regular.

Las ondas flamencas tienen un andar jacarandoso, de braceo especial, y, aunque sean cortas, son largas por lo vivas que son.

Las ondas de la jota aragonesa tienen una manera especial de proyectarse sobre el cielo claro de las ondas, y si la jota no es muy buena, la jota es minúscula, y si la jota es digna de consideración, la jota se remonta y toma caracteres de torre de la jota.



Observado por mí, gracias al dilatoscopio—no vaya a salir «dactiloscopio»—, este fenómeno de la jota, ha habido algún día en que la jota era tan de imitación, que apenas se podían ver las jotas de enlace.

Hay noches de ondas bordadas en el mismo cañamazo en que están bordadas las estrellas, y noches en que las ondas comienzan a imitar montañas ideales, en picos, altibajos, que ponen sierras de ensueño en nuestros sueños.

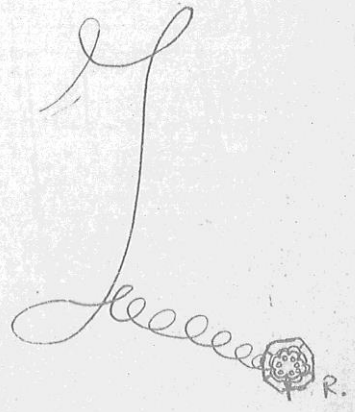
La onda de la bronca es onda con tipo de excéntrico inglés o de funámbulo que anda con un paraguas sin telas por el supuesto hilo de la telefonía sin hilos.

Se podría asegurar que las ondas del humorismo son ondas irregulares, así como las otras son, generalmente, ondas de un orden y una circunspección geométrica.

Las ondas del humorismo tienen cosas particulares, como, por ejemplo, es que hagan cosquillas en los oídos de los que se han dormido como con una plumilla invisible, la pluma de la broma.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)



RADIOHUMOR

LO ALADO Y LA RADIO

El mundo alado es el mundo que está más en relación con la radio, y ya la conocen pájaros y mariposas.

Las golondrinas están preocupadas, porque no saben cómo posarse en las ondas que han de sustituir a los hilos en que hacen el efecto de notas, las notas de una partitura titulada *Las golondrinas*, muy anterior a Usandizaga.

«¿Es que no nos van a quedar más que las largas antenas?», se preguntan las golondrinas asustadas ante la falta de apoyo que se las augura.

Ya en las antenas saben jugar los pájaros a ser grandes trapezistas de circo y no les espanta el Morse que suena constantemente en los alambres.

Sería curiosa una encuesta entre los pájaros, preguntándoles qué pieza les gusta más y si les entusiasman las tiples ligeras, las que tienen notas que más pronto ascienden a los cielos como leves burbujas.

Entre mis observaciones de los

pájaros y la Radio, figura la de que, cuando la banda de música ataca las poderosas notas que hacen temblar a los templetes, la bandada de pájaros huye en vuelo presuroso.

Los solos de violín creo yo que son la predilección de las aves.

Las mariposas que, aunque parezca que no, pertenecen al mundo alado, también tienen que ver con la radio, y he observado que esas



cuidado con que se posa, se sostiene un instante en las ondas más compactas que son las que condensan las notas sostenidas.

Hay un pájaro, el «marnitoreco», que ataca las ondas, y muchas veces no son defectos de las válvulas los paranoyos que se les achacan, sino raterías de ese pájaro que ha salido escapado con un pedazo de onda.

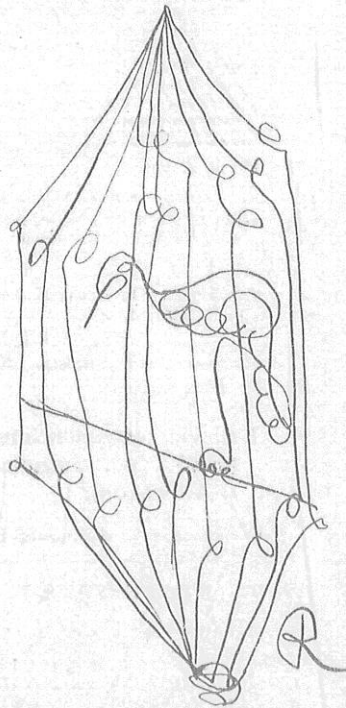
Sobre todo, cuando están de cría los «marnitorecos», su pizqueo de ondas es más abusivo, porque se las llevan a sus chiquitos, a los que alimentan con lombrices ondísticas, alimento ideal porque no es nada indigesto.

Muchos problemas nuevos plantea esta influencia de los pájaros en las ondas, pues indudablemente neutralizan las electricidades que vuelan con el contacto de tierra que son, aun en las alturas.

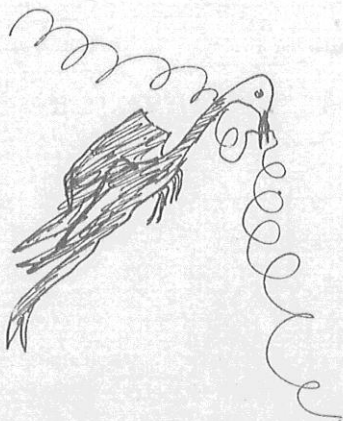
¿No perturbarán sobre todo las ondas del lago celeste en que nadan las zanzuilargas cigüeñas? ¿No intervendrán en las emisiones lejanas los loros de las selvas?

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Ilustraciones del escritor.)



vacilaciones de irse a posar en lo que no se sabe, que es porque no se ve ni flor ni tallo que merezca esas dudas de aterrizaje, son vacilaciones que les merece la onda, casi actos de posarse en las curvas sutiles. Alguna, de tan leve como es y de



“La telaraña mágica”, “El incendio interior”, “La risa de la naturaleza”, “Para mantener la disciplina”, “Los pitidos de tren”, in “Ondas”, Radio Humor, 3-6-1928, n. 155



# RADIO HUMOR



## LA TELARANA MAGICA - - - - -

La habitación del radio-amador estaba llena de alambres como si hubiesen enmarañado una complicada instalación de timbres caseros.

En un rincón en que las ligazones formaban una lira de recepción, comenzó una telaraña a tejer sus hilos, sus complicadas redes, sus telas de reflejos, sus aspas unidas.

El radio-amador una noche se puso loco de contento, retorciéndose las manos para no tocar los sintonizadores. ¡Oía comunicaciones sutiles que no había oído nunca!

Hizo un repaso en la línea para saber en qué podría consistir aquel maravilloso caso de audición refinada, recogiendo las estaciones que sólo muy en voz baja pueden ser recibidas en Europa, y hasta oyendo el remurmurio de las moscas.

Con gran sorpresa encontró la araña con su antena radiada y finísima, formando un cuadro de recepción ideal.

## EL INCENDIO INTERIOR - - -

Una vez se me incendió el aparato por dentro, bajo la lámpara de ebonita y comenzó a oler a cuerno quemado, particular olor de la ebonita que arde.

Se oían crispas y se percibían crepitesos misteriosos.

¡Ardía! ¡No cabía duda, ardía!

Entonces, saltando por el marco de la ventana, aparecieron dos seres lineales y extraños que traían una manga de ondas frías y húmedas y que comenzaron a regar mi aparato.

— Somos los bomberos de las ondas— me dijeron, y después de sofocar rápidamente el fuego declarado en mi aparato, desaparecieron como rayos de lápiz que borra la goma de borrar.

## LA RISA DE LA NATURALEZA

Comenzaron a reírse las ondas, ¿qué las pasaba? ¿Qué las podía hacer tanta gracia?

El ¡¡hi, hi!! con que se ríe el morse se producía intermitente, insistente, como un atragantamiento de gracia.

El observador sólo pudo anotar en su carnet: «La naturaleza se ríe con risa propia y sostenida... Ninguna hilaridad como la suya... La malicia, que anda suelta por los bosques, la hace sonreír como un secreto galante que la soplasen al oído... Sin la T. S. H. no hubiéramos podido lograr la certeza de esta risa plena de la naturaleza, nerviosa de alegría los buenos días de primavera.»

## PARA MANTENER LA DISCIPLINA

En Autocracia se ha inventado un aparato para mantener la disciplina en los cielos.

Gracias a ese aparato el jefe de la armada aérea escucha las conversaciones que se mantienen en el cielo y si las escuadrillas guardan silencio en las horas en que está mandado guardarlo.

El general puede en cualquier momento escuchar las murmuraciones militares, y puede emitir con unas ondas llamadas «ondas fuertes» el par de bofetadas reglamentarias que puedan merecer los murmuradores.

Así se ha restablecido el equilibrio entre la disciplina y la impunidad, que tanto exigía la nueva armada aérea.

Recomendamos prueben el **MATERIAL KELLOGG** de supercalidad.  
C. N. E. - Fuentes, 12. - Madrid

## LOS PITIDOS DE TREN - - -

Lo que mejor se trasmite por la T. S. H. son los pitidos del tren, siendo los más exquisitos los que vienen de Pelsinvania.

El conocedor y estudioso de los pitidos de tren tiene especial gusto en situar los pitidos y apreciar la distinta calidad de los que lanzan las locomotoras que pasan por la selva negra y los que bordean las grandes fábricas de chocolate de Suiza y que saben un poco a soco-nusco.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

## El colector de ondas ideal La Superantenne



Antena extensible y transportable para recepción y transmisión.

La Superantenne es susceptible de instalarse exterior o interiormente, y puede alcanzar cualquier longitud comprendida entre 35 centímetros y 15 metros.

La Superantenne proporciona un rendimiento considerable dada su enorme superficie de dos millones de milímetros cuadrados.

Precio: 15 pesetas.

Pida folleto.

Exclusiva para España:

**SALVADOR MAS**  
Fernández de los Ríos, 34  
MADRID

Como  
cen no  
y a cara  
nias, d  
es que l  
jer. Y di  
nia, ese  
el hombr  
femenin  
irónico q  
en una r  
cómo los  
nos no se  
de obser  
La divin  
Pero n  
to, que  
ques insi  
cibe la l  
Ayer,  
dedicó u  
acostuml  
te, gord  
de su pr  
unas pul  
gracias  
abdomen  
encaje de

Y yo,  
todo iron  
en observ  
tado que  
tes y has  
la Radio  
sas tan  
de medic  
egipcios.  
El escu  
gado a h  
ríodico t  
oyentes.  
festivol..  
tirico?...  
este seño  
hace alg  
rezca el  
ciente en  
Y luego l  
dableme  
señora, q  
¿Por qu  
Radio?...  
justifique  
compasiv  
El pollo  
biar de R  
idiota: «  
la misma  
«bestial»  
por su la  
presume c  
poniendo  
fisa, com  
revelase  
al suyo.  
Entre

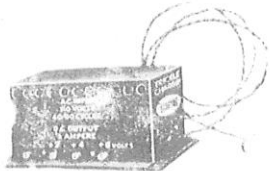
RADIO HUMOR

# GREGUERIAS ONDULADAS

Cargador permanente

**FERRANTI**

para alterna 100-130 voltios



Un rectificador que funciona sin válvulas, líquidos, ni partes vibrantes. Es absolutamente silencioso. Gasta menos de un centimo por hora.

**Precio, 115 pesetas.**



La  
**Superantenne**

Antena de gran capacidad para recepción y transmisión.

Puede instalarse al interior o exterior y es perfectamente transportable. Susceptible de extenderse desde 15 centímetros hasta 15 metros.

**Precio, 15 pts.**

Para los acumuladores sueltos. Para aquellos que pierdan carga. Para los que no den su rendimiento normal

el producto

# DAR

es indispensable.

Una onza, 2 pts.; 1 onzas, 5 pts.; 6 onzas, 9 pts.

PREVENCIONES

EXCLUSIVA PARA ESPAÑA:  
**SALVADOR MAS**  
Madrid.-Fernandez de los Rios, 34

El plato más indicado para un radioescucha son las angulas.

\*\*\*

El ventilador debiera ser altavoz al mismo tiempo que refrescante. Se ve que está en su naturaleza ese deseo. Quizás lo intente siempre y no lo consiga nunca.

\*\*\*

Al ver las antenas sobre los tejados, parece que el tiralíneas que traza las ciudades ha dejado trazadas unas cuantas rayas rípiosas.

\*\*\*

Entre los concursos que yo propondría a la Radio, figuraría el concurso de vocadores de periódicos y el de vendedores de décimos.

\*\*\*

Por un fenómeno fotoeléctrico de conocida naturaleza, parece que nos sacan una fotografía en el Canadá cuando estamos más desquidados.

\*\*\*

Como emisión poética de gran novedad yo recurriría a varias damas bellas y de sentida voz y las haría dar un recitado de suspiros.

\*\*\*

Hay quien encargaría a las ondas: "Mañana despiértame a las ocho". Son tipos que esperan el ondimetro despertador.

\*\*\*

Ya el verdadero radioescucha oye como un rezongueo especial del mostacón de la onda que quiere y no encuentra el receptor dispuesto.

\*\*\*

Dentro de cuarenta siglos se formará el instinto de la Radio y se oír sin aparato.

\*\*\*

Los himnos nacionales que son lanzados por las estaciones internacionales se reúnen en una gran parada de los cielos; pero hay algunos que luchan entre sí en batalla campal de las alturas, siempre: enemigos, siempre del lado acá y del lado allá de una trinchera eterna... Observando esos himnos noche tras noche, he encontrado que el de

Hungria es rudo y sencillo, el de Egipto tiene notas antiguas con evocación de llanuras, el del Japón tiene algo de entierro solemnal, el de Australia engoladura inglesa y los de las Repúblicas sudamericanas mezcla de piezas de concierto y marchas militares.

\*\*\*

Solo la Radio podrá reconocer la naturaleza de las nubes, la nube musical, la nube cargada de juguetes, la nube mensajera, la nube paquete postal, la nube con raná.

\*\*\*

Una vez actuará del revés la onda y entrará en el estudio todo lo que se diga en los hogares, muriendo por asfixia de palabras todos los que se hallen ese día frente al micrófono.

\*\*\*

Veo una estación falsificada en que las anunciadas partituras de Vespucci no son de Vespucci, ni el tenor que canta es el gran tenor anunciado, ni la bella tiple que canta es la que dicen que es... ¡Pero vaya usted a requisar el programa a la estación falsificadora!

\*\*\*

Cuando la mosca restriegue sus patas es que está hablando con otra mosca de China por medio de microfaraudios combinados.

\*\*\*

Por las antenas que hay en los tejados de las afueras, y que parecen ser alambres que sostienen una chimenea, entran otras emisiones que por las antenas de los palacios, emisiones más completas gracias a las ondas, programas más sustanciosos y densos. En el fondo de esas casillas oyen varios con un solo auricular, y pronto habrá una clase de puñalada nueva por un "dame acá ese auricular".

\*\*\*

Pronto habrá un nuevo baile, "el morse", dedicado a esas parejas que bailan con altavoz y de pronto se ven sorprendidas por la intromisión del "morse". Es un baile de zapateado menudiente, con tiquis tiquis de baile inglés y con destaconamientos de charleston.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

### 3) *Radiolandia*

Insieme di scritti riediti e quasi sconosciuti o non riediti pubblicati da Ramón nella rivista “Ondas” a partire dall’1 gennaio 1927 – prima partecipazione dell’autore nella rivista – fino al 5 agosto 1933, raccolti per la prima volta insieme e in ordine cronologico. Si segnalano con due asterischi eventuali precisazioni o correzioni per quanto riguarda il numero della rivista e il giorno di pubblicazione degli scritti già pubblicati in *Radiorramonismo*. Gli scritti non riediti sono contrassegnati da un numero romano da I a XXI, in ordine di pubblicazione. A parte, sono stati separati dal corpo del testo due articoli di Gómez de la Serna per la rivista “Buen humor” e altri due su Ramón Gómez de la Serna – uno anonimo, uno firmato “F. C.”; questi quattro testi sono in ogni caso presenti nel volume *Radiorramonismo*.

- 1) “El que se comió el micrófono”, in “Ondas”, Cuento radiofónico, 1-1-1927, Almanaque
- 2) “Nueva interpretación de las ondas”, in “Ondas”, Radiohumorismo, 1-5-1927, n. 98 (I)
- 3) “La cogida de la tarde”, in “Ondas”, Radio Humor, 5-6-1927, n. 103 (II)
- 4) “Bailes ondulados”, in “Ondas”, Radio Humor, 26-6-1927, n. 106 (III)
- 5) “El ruido de los aplausos”, in “Ondas”, Radio Humor, 10-7-1927, n. 108 (IV)
- 6) “La psicología de los atriles”, in “Ondas”, Radio Humor, 17-7-1927, n. 109 (V)
- 7) “Ondas piscatorias”, in “Ondas”, Radio Humor, 24-7-1927, n. 110
- 8) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 31-7-1927, n. 111 (VI)
- 9) “Las máquinas parlantes”, in “Ondas”, Los precursores, 7-8-1927, n. 112\*\*
- 10) “La querencia de las lámparas”, in “Ondas”, Radio Humor, 14-8-1927\*\*, n. 113
- 11) “Colocadores de antenas”, in “Ondas”, Radio Humor, 21-8-1927, n. 114
- 12) “El Chato de Malagón”, in “Ondas”, Radio Humor, 28-8-1927, n. 115
- 13) “El enrollador de ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 4-9-1927, n. 116
- 14) “Ondas capitales”, in “Ondas”, Radio Humor, 11-9-1927, n. 117
- 15) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 18-9-1927, n. 118
- 16) “Ondapatía”, in “Ondas”, Radio Humor, 25-9-1927, n. 119
- 17) “La invención del megáfono”, in “Ondas”, Radio Humor, 2-10-1927, n. 120 (VII)
- 18) “Intimidades”, in “Ondas”, Radio Humor, 9-10-1927, n. 121 (VIII)
- 19) “La guitarra en la onda”, in “Ondas”, 16-10-1927, n. 122 (IX)
- 20) “Últimos inventos”, in “Ondas”, Radio Humor, 23-10-1927, n. 123 (X)
- 21) “Efectos de óptica”, in “Ondas”, Radio Humor, 30-10-1927, n. 124 (XI)
- 22) “Anécdotas y greguerías”, in “Ondas”, Radio Humor, 6-11-1927, n. 125 (XII)

- 23) “La simulación del público”, in “Ondas”, Radio Humor, 13-11-1927, n. 126 (XIII)
- 24) “La terrible tempestad”, in “Ondas”, Radio Humor, 20-11-1927, n. 127 (XIV)
- 25) “El cielo nos oye”, in “Ondas”, Radio Humor, 27-11-1927, n. 128 (XV)
- 26) “Los pendientes del futuro”, in “Ondas”, Radio Humor, 4-12-1927, n. 129 (XVI)
- 27) “Estaciones lejanas”, in “Ondas”, Radio Humor, 11-12-1927, n. 130 (XVII)
- 28) “La forma de las ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 18-12-1927, n. 131 (XVIII)
- 29) “Lo alado y la radio”, in “Ondas”, Radio Humor, 25-12-1927, n. 132 (XIX)
- 30) “Historia universal de la radio”, in “Ondas”, Radio Humor, 1-1-1928\*\*, Almanaque humorístico\*\*
- 31) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 1-1-1928, n. 133
- 32) “El cesto de las ondas”, “La invención de la estación pobre”, “El terrible gesto del micrófono”, in “Ondas”, Radio Humor, 12-2-1928, n. 139
- 33) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, 19-2-1928, n. 140
- 34) “Hadas y gnomos radioyentes”, in “Ondas”, Radio Humor, 26-2-1928, n. 141
- 35) “Carambanos de silencio”, “La antena universal”, “El Kilociclo”, in “Ondas”, Radio Humor, 4-3-1928, n. 142
- 36) “El amigo del emisor”, in “Ondas”, Radio Humor, 11-3-1928, n. 143\*\*
- 37) “Absurdidades”, in “Ondas”, Radio Humor, 18-3-1928, n. 144
- 38) “Concierto en R mayor”, in “Ondas”, Radio Humor, 25-3-1928, n. 145
- 39) “El conmutador”, in “Ondas”, Radio Humor, 1-4-1928, n. 146
- 40) “Para los pastores”, “Los serenos”, “El que mató al motor”, in “Ondas”, Radio Humor, 8-4-1928, n. 147
- 41) “La aviación ondífera”, in “Ondas”, Radio Humor, 15-4-1928, n. 148
- 42) “Lo que se mezcla al silencio”, in “Ondas”, Radio Humor, 22-4-1928, n. 149
- 43) “La voz potente”, in “Ondas”, Radio Humor, 29-4-1928, n. 150
- 44) “La sordera de afición”, “Los anuncios”, “Añadidos”, in “Ondas”, Radio Humor, 6-5-1928, n. 151
- 45) “El nuevo rotativo”, in “Ondas”, Radio Humor, 13-5-1928, n. 152
- 46) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 20-5-1928, n. 153
- 47) “Inhalaciones de ondas”, “Coleccionista de rayos”, “Barrido de ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 27-5-1928, n. 154
- 48) “La telaraña mágica”, “El incendio interior”, “La risa de la naturaleza”, “Para mantener la disciplina”, “Los pitidos de tren”, in “Ondas”, Radio Humor, 3-6-1928, n. 155 (XX)
- 49) “El falso micrófono”, in “Ondas”, Radio Humor, 10-6-1928, n. 156

- 50) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 17-6-1928, n. 157 (XXI)
- 51) “Los muelles de las ondas”, “La corriente alterna”, “La antena matasuegras”, in “Ondas”, Radio Humor, 24-6-1928, n. 158
- 52) “Lo inverosímil de cada tiempo”, in “Ondas”, Aniversario, 1-7-1928, n. 159
- 53) “El orador delicioso”, in “Ondas”, Radio Humor, 8-7-1928, n. 160
- 54) “Las cédulas chinas”, “El eco de las caracolas”, in “Ondas”, Radio Humor, 15-7-1928, n. 161
- 55) “Boxeo ondístico”, “Las masas Corales”, “Los viejos maestros”, Radio Humor, 22-7-1928, n. 162
- 56) “Extraño Fading”, in “Ondas”, Radio Humor, 29-7-1928, n. 163
- 57) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 5-8-1928, n. 164
- 58) “La Radio y la Aduana”, in “Ondas”, Radio Humor, 12-8-1928, n. 165
- 59) “Aparatos para enamorados”, in “Ondas”, Radio Humor, 19-8-1928, n. 166
- 60) “Variedad y belleza de los pitidos”, in “Ondas”, Radio Humor, 26-8-1928, n. 167
- 61) “Los trenes y la radio”, “La isla inencontrable”, in “Ondas”, Radio Humor, 2-9-1928, n. 168
- 62) “La gran soiree”, in “Ondas”, Radio Humor, 9-9-1928, n. 169
- 63) “Los acumuladores”, in “Ondas”, Radio Humor, 16-9-1928, n. 170
- 64) “Anécdotas concéntricas”, in “Ondas”, Radio Humor, 25-9-1928, n. 171
- 65) “Ondas salvavidas”, in “Ondas”, Radio Humor, 30-9-1928, n. 172
- 66) “Los interferentes”, in “Ondas”, Radio Humor, 6-10-1928, n. 173
- 67) “Búcaros para ondas de olor”, “El aparato demasiado sensible”, “Las ondas que se ahogan”, in “Ondas”, Radio Humor, 13-10-1928, n. 174
- 68) “Elección de altavoz”, in “Ondas”, Radio Humor, 20-10-1928\*\*, n. 175\*\*
- 69) “Error de diferencia”, in “Ondas”, Radio Humor, 27-10-1928, n. 176
- 70) “La flauta encantada”, in “Ondas”, Radio Humor, 3-11-1928, n. 177
- 71) “Los ‘radiogustas’”, in “Ondas”, Radio Humor, 10-11-1928, n. 178
- 72) “Ovillejos de ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 24-11-1928, n. 180
- 73) “El clandestino”, in “Ondas”, Radio Humor, 1-12-1928, n. 181
- 74) “Ovillejos de ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 15-12-1928, n. 183
- 75) “El que no oía”, in “Ondas”, Radio Humor, 22-12-1928, n. 184
- 76) “El ‘cómpralo-todo’”, in “Ondas”, Radio Humor, 29-12-1928, n. 185
- 77) “La bobina colosal”, in “Ondas”, Radio Humor, 5-1-1929, n. 186
- 78) “La ilusión de las bombillas”, in “Ondas”, Radio Humor, 19-1-1929, n. 188\*\*

- 79) “Caprichos ondulados”, in “Ondas”, Radio Humor, 2-2-1929, n. 190
- 80) “Jazbandismo”, in “Ondas”, Radio Humor, 9-2-1929, n. 191
- 81) “Ovillejos de ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 16-2-1929, n. 192
- 82) “Tecniqueces”, in “Ondas”, Radio Humor, 23-2-1929, n. 193
- 83) “El potenciómetro y la radioteca”, in “Ondas”, Radio Humor, 2-3-1929, n. 194
- 84) “Caprichos ondulados”, in “Ondas”, Radio Humor, 9-3-29\*\*, n. 195\*\*
- 85) “El momento heroico de la radio”, in “Ondas”, Radio Humor, 6-7-1929, n. 212
- 86) “Inventos y aplicaciones”, in “Ondas”, Radio Humor, 13-7-1929, n. 213
- 87) “El circo de las ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 27-7-1929, n. 215
- 88) “Ondas sueltas”, in “Ondas”, Radio Humor, 3-8-1929, n. 216
- 89) “El caso del doctor Heber”, in “Ondas”, Radio Humor, 10-8-1929, n. 217
- 90) “El parte de emisión”, in “Ondas”, Radio Humor, 17-8-1929, n. 218\*\*
- 91) “La voz de los volcanes”, in “Ondas”, Radio Humor, 24-8-1929, n. 219
- 92) “Los niños frente al micrófono”, in “Ondas”, Radio Humor, 31-8-1929, n. 220
- 93) “El cazador de ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 7-9-1929, n. 221
- 94) “Los rostros supuestos”, in “Ondas”, Radio Humor, 14-9-1929, n. 222
- 95) “Ovillejos de ondas”, in “Ondas”, Radio Humor, 21-9-1929, n. 223
- 96) “Solo de violón”, in “Ondas”, Radio Humor, 17-5-1930, n. 224\*\*
- 97) “El aparato del usurero”, “El micrófono que huye”, “El arpa sin cuerdas”, in “Ondas”, Radio Humor, 5-10-1929, n. 225
- 98) “La enorme sordera”, in “Ondas”, Radio Humor, 19-10-1929, n. 227
- 99) “Concierto de instrumentos de caza”, in “Ondas”, Radio Humor, 26-10-1929, n. 228
- 100) “Coros de speaker”, “El suplicio del gong”, “El espejo en el micrófono”, in “Ondas”, Radio Humor, 2-11-1929, n. 229
- 101) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 9-11-1929, n. 230
- 102) “Canciones mejicanas”, in “Ondas”, Radio Humor, 16-11-1931, n. 231
- 103) “Lecciones de gimnasia por radio”, in “Ondas”, Radio Humor, 23-11-1929, n. 232
- 104) “Ver lo que uno ve”, in “Ondas”, Radio Humor, 30-11-1929, n. 233
- 105) “Conferencias culturales”, in “Ondas”, Radio Humor, 7-12-1929\*\*, n. 234\*\*
- 106) “El niño que destripó el micrófono”, in “Ondas”, Radio Humor, 14-12-1929, n. 235
- 107) “La música del Hotel Mejoric”, in “Ondas”, Radio Humor, 21-12-1929, n. 236
- 108) “Ramón Gómez de la Serna a los oyentes españoles”, in “Ondas”, Cartas habladas, 17-5-1930\*\*, n. 257\*\*
- 109) “Los escuchones”, in “Ondas”, Radio Humor, 28-6-1930, n. 263

- 110) “Micrófono privado, en funciones universales”, in “Ondas”, Nuestro cronista de guardia, 1-11-1930, n. 281
- 111) “el hijo del micrófono”, in “Ondas”, Radio Humor, 30-4-1932, n. 356
- 112) “aislación del parásito”, in “Ondas”, Radio Humor, 14-5-1932, n. 358
- 113) “el atranco fatal”, in “Ondas”, Radio Humor, 28-5-1932, n. 360
- 114) “marinetti, acedémico y radioparlante”, in “Ondas”, Radio Humor, 11-6-1932, n. 362
- 115) “anecdótico”, in “Ondas”, Radio Humor, 25-6-1932, n. 364
- 116) “instrumentos deformados”, in “Ondas”, Radio Humor, 9-7-1932, n. 366\*\*
- 117) “inventos prácticos”, in “Ondas”, Radio humor, 16-7-1932\*\*, n. 367\*\*
- 118) “absurdecos”, in “Ondas”, Radio Humor, 30-7-1932\*\*, n. 369\*\*
- 119) “Greguerías onduladas”, in “Ondas”, Radio Humor, 13-8-1932, n. 371
- 120) “caprichos”, in “Ondas”, Radio Humor, 3-9-1932, n. 374
- 121) “Aparición del 1933”, “El árbol radiofónico”, “El estornudo radiado”, in “Ondas”, Radio Humor, 7-1-1933\*\*, n. 392\*\*
- 122) “Números salientes”, in “Ondas”, Radio Humor, 4-2-1933, n. 396
- 123) “conferencias animalísticas”, in “Ondas”, Radio Humor, 25-2-1933, n. 399
- 124) “Fenómenos del micrófono”, in “Ondas”, Radio Humor, 18-3-1933, n. 402
- 125) “pérdidas y esesoeses”, in “Ondas”, Radio Humor, 8-4-1933, n. 405
- 126) “¡Una antena en el castillo!”, “El micrófono sentenciado a muerte”, “Conferencia copilatoria”, in “Ondas”, Radio Humor, 22-4-1933\*\*, n. 407\*\*
- 127) “El revisor de ondas”, “Camellos y dromedarios radiofónicos”, “El piano de cola y el micrófono”, “Maullidos de gato”, in “Ondas”, Radio Humor, 13-5-1933, n. 410
- 128) “oda libre a las ondas”, in “Ondas”, 5-8-1933\*\*, n. 422\*\*
- 129) “fenómenos de las emisiones”, in “Ondas”, Radio Humor, 22-6-1933, numero non pervenuto.

*Altri scritti:*

Scritti riguardanti Ramón pubblicati in “Ondas”, o di Gómez de la Serna, ma pubblicati nella rivista “Buen humor”

- “Ramón Gómez de la Serna en la Puerta del Sol”, in “Ondas”, Reportajes radiados, 16-11-1929, n. 231. Si tratta di un articolo anonimo che annuncia i “Reportajes radiados”;

- F. C.: “ramón gómez de la serna nos habla de la radio, después de su excursión a américa”, in “Ondas”, el viajero de vuelta, 16-4-1932, n. 354;

- “Tardes musicales”, in “Buen humor”, En la época romántica, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati;

- “Nuevos momentos”, in “Buen humor”, Ramonismo, numero della rivista e anno di pubblicazione non specificati.

## Riferimenti bibliografici

Opere di Ramón Gómez de la Serna

*Greguerías*, a cura di Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1980

*Una teoría personal del arte*, a cura di Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988

*Escritos de juventud (1905-1913)*, in *Prometeo I, Obras Completas I*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996

*Greguerías, Muestrario (1917-1919)*, in *Ramonismo II, Obras Completas IV*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997

*El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, in *Novelismo I, Obras Completas IX*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997

*Automoribundia (1888-1948)*, in *Escritos autobiográficos I, Obras Completas XX*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998

*El Rastro, El Circo, Senos (1914-1917)*, in *Ramonismo I, Obras Completas III*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998

*Madrid – Buenos Aires (1919-1956)*, in *LA CIUDAD, Obras Completas XV*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998

*Libro nuevo, Disparates, Variaciones, El alba (1920-1923)*, in *Ramonismo III, Obras Completas V*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999

*Pombo (1918, 1923)*, *Edición completa*, 2 voll., Madrid, Visor Libros, 1999

*Caprichos, Gollerías, Trampantojos (1923-1956)*, in *Ramonismo V, Obras Completas VII*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001

*Biografías de pintores (1928-1944)*, in *Retratos y biografías III, Obras Completas XVIII*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001

*Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*, in *Obras Completas XIII, Novelismo V, Teatro*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002

*Biografías de escritores (1930-1953)*, in *Retratos y biografías IV, Obras Completas XIX*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002

*Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, in *Novelismo VI, Escritos autobiográficos II, Obras Completas XIV*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003

*Efigies, Ismos, Ensayos (1912-1961)*, in *Ensayos, Retratos y biografías I, Obras Completas XVI*, a cura di Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005

*Don Quijote de la Mancha. Reducción de la inmortal obra, hecha por Ramón Gómez de la Serna (1947)*, (Miguel de Cervantes, 1605-1615), a cura di R. Flórez, Madrid, Visor Libros, 2005

*Greguerías onduladas*, a cura di Nigel Dennis, Sevilla, Renacimiento, 2012

*Total de greguerías (1926-1962)*, in *Ramonismo VI, Obras Completas VIII*, a cura di Pura Fernández, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013

Studi su Ramón Gómez de la Serna

AA.VV., *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert editor, 2010

ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, *Los despachos de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: un museo portátil "monstruoso"*, Ayuntamiento de Madrid, 2014

ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, *Un manuscrito autógrafo de Ramón Gómez de la Serna sobre Jacinto Benavente en la Biblioteca Histórica Municipal*, Madrid, Biblioteca Histórica, 2018

ÁVILA, Ana e McCULLOCH, John, "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna", in J. M. Bonet, *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, pp. 355-387

AYUSO, José Paulino, *Ramón Gómez de la Serna. La vida dramatizada*, Madrid, Universidad de Murcia, 2012

BONET, Juan Manuel, *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, SEACEX, 2002

BONET, Juan Manuel, *Ramón en su Torreón*, Madrid, Fundación Wellington, 2002

CALVI, Maria Vittoria, "Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia", in *Treinta años de vanguardia española*, a cura di Gabriele Morelli, Sevilla, El Carro de la Nieve, 13-28, 1991

CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972

CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, "La sagrada cripta de Pombo", in *La novela de un literato*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1982

CARDONA, Rodolfo, *Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1957

DAZI, Juan V., *Ramón en Santa Luz (Parte I)*, Madrid – La Costa, Albert editor, 2018

- DENNIS, Nigel (a cura di), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, 1988
- FLÓREZ, Rafael, *Ramón de Ramones*, Madrid, Bitacora, 1988
- GARDIOL, Rita Mazzetti, *Ramón Gómez de la Serna*, New York, Twayne Publishers, 1974
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *RAMÓN*, Madrid, Taurus, 1963
- GÓMEZ DE LA SERNA, Javier, *Prólogo*, in C. Aznar, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972
- GRANJEL, Luis, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963
- HEUER, Jacqueline, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, Genève, Éditions Slatkine, 2004
- HODDIE, James H., *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Pliegos, 1999
- HOYLE, Alan, *El desafío de la incongruencia. La literatura de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones del Orto, 2010
- LAGET, Laurie-Anne, *El centenario de la nueva literatura: Ramón o las vanguardias*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, n. 45-46, Madrid, 2009
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne (a cura di), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1999
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997
- NICOLÁS, César, *Ramón y la Greguería. Morfología de un género nuevo*, Universidad de Extremadura, 1988
- PEREIRA, Juan M., *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert editor, 2006
- PÉREZ FERRERO, Miguel, “Vida de Ramón”, en “Cruz y Raya”, settembre 1935
- PONCE, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*, Unión Editorial, Madrid, 1968
- RAMOS, José Ignacio, *Mi amigo Ramón*, Buenos Aires, Temas contemporáneos, 1980
- “Revista de Occidente”, *RAMÓN. Centenario de Ramón Gómez de la Serna*, n. 80, Madrid, Gennaio 1988
- REY BRIONES, Antonio Del, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992
- SAAVEDRA, Juan José, *El humor de Silverio Lanza y de Ramón Gómez de la Serna. Dos madrileños atípicos*, Madrid, Libertarias/Prodhufoi, 1993

- SERRANO ASENJO, José Enrique, *Ramón y el Arte de Matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992
- SERRANO VÁZQUEZ, María del Carmen, *El humor en las greguerías de Ramón: recursos lingüísticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991
- SOFOVICH, Luisa, *La vida sin Ramón*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1994
- TUDELA, Mariano, *RAMÓN Gómez de la Serna. Vida y gloria*, Madrid, Hathor Editorial, 1988
- UMBRAL, Francisco, *RAMÓN y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978
- VENTÍN PEREIRA, J. Augusto, *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Universidad Complutense, 1987
- ZLOTESCU, Ioana, *Tres prólogos, siete preámbulos y dieciocho notas a la edición en torno a Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert editor, 2015.

#### Altre opere

- AA.VV., *Pragmatic of human communication. A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes* (1967), trad. it. *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1971
- AA. VV., *El objeto surrealista en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1990
- AA.VV., *Los Humoristas del 27*, Madrid, Sinsentido, 2002
- ACEVEDO, Evaristo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (a cura di), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2012
- AUB, Max, *Luis Buñuel, novela*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2013
- BACHTIN, Michail, *Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura"* (1965), trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979
- BAROJA, Pío, *La caverna del humorismo* (1919), Madrid, Caro Raggio, 1986
- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di Federica Sossi, Milano, Feltrinelli, 1990
- BESAS, Peter, *Historias y Anécdotas de las Fondas Madrileñas*, Madrid, La librería, 2009
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995

- BONET, Juan Manuel (a cura di), *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*, Sevilla, Vandalia, 2012
- BRETON, André, *Anthologie de l'humor noir* (1939), *Antología del humor negro*, trad. spa. di Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1966
- BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir* (1982), trad. spa. di A. M. de la Fuente, *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona, 1982
- CADIOLI, Alberto, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, “El éxito. Ramírez Ángel y José Francés”, in *La novela de un literato, I*, Madrid, Alianza Editorial, 1982
- CASTILLO, Fernando, *Capital abborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*, Madrid, Polifemo, 2010
- CASTILLO, Fernando, *Madrid y el Arte Nuevo. Vanguardia y Arquitectura (1925-1936)*, Madrid, La librería, 2011
- CORPUS BARGA, *Paseos por Madrid (1915-1930)*, a cura di Arturo Ramoneda, Madrid, Alianza Editorial, 2002
- DAMASIO, Antonio Rosa, *Descarte's Error. Emotion, Reason, and the Human Brain* (1994), trad. it. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995
- DE LA CONCHA, Víctor García (a cura di), *Antología comentada de la generación del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 2007
- DOVLATOV, Sergej, *Zapisnye kniki* (1990), trad.it. *Taccuini*, a cura di Laura Salmon, Palermo, Sellerio, 2016
- ERBETTA, Antonio, *Educazione ed esistenza*, Torino, il Segnalibro, 1998
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *El humor en la literatura española (Discurso leído ante la Real Academia Española)*, Madrid, Saez-Buen suceso, 1945
- FREUD, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), trad. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere V*, Torino, Boringhieri, 1972
- FREUD, Sigmund, *Der Humor* (1927), trad. it. *L'Umorismo*, in *Opere X*, Torino, Boringhieri, 1978
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), trad. it., *Il perturbante*, in *Opere, IX*, Torino, Boringhieri, 1977
- FUSILLO, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012
- GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende* (1933), trad.it. *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007

- GUTIÉRREZ-SOLANA, José, *La España negra* (1920), a cura di Andrés Trapiello, Granada, Editorial Comares, 1998
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, “*Vagabondo umorismo*” (1978), in R. Prezzo (a cura di), *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano, Raffaello Cortina, 1994
- KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis* (1993), trad. it. di M. Daverio, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi, 1994
- MAINER, José-Carlos, *Historia mínima de la literatura española*, Madrid, Turner, 2014
- MAINER, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983
- MARTÍN, Francisco José, *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999
- MILLARES, Selenia (a cura di), *Prosas hispánicas de vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2013
- MORELLI, Gabriele (a cura di), *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, Milano, Jaca Book, 1994
- MORELLI, Gabriele, *Trent'anni di avanguardia spagnola* (1988), trad. spa. *Treinta años de vanguardia española*, El Carro de la Nieve, Sevilla, 1991
- NIETZSCHE, Friedrich, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1903), trad. spa. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, a cura di Manuel Garrido, Madrid, Tecnos, 2010
- ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte* (1925), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Cátedra, 1984
- ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas* (1930), Madrid, Espasa Libros, 2011
- PIRANDELLO, Luigi (1908), *L'umorismo*, Bologna, Zanichelli, 2008
- PONCELA, Jardiel, *Amor se escribe sin hache* (1929), Madrid, Cátedra, 1990
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981
- RAIMONDI, Ezio, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002
- SALMON, Laura, “L'antiparodia, ovvero dal ‘mondo alla rovescia’ all'eversione umoristica. Un approccio interdisciplinare”, in “Moderna. Semestrale di teoria e critica della

letteratura”, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, VI, 1·2004, pp. 13-29

SALMON, Laura, “Il sorriso della ragione”, in Dovlatov, Sergej, *Taccuini*, 285-321, Palermo, Sellerio, 2016

SALMON, Laura, *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова* (2008), trad. it. *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov*, Milano, Franco Angeli, 2018

SCIASCIA, Leonardo, *Ore di Spagna* (1988), Roma, Contrasto, 2016

ŠKLOVSKIJ, Viktor, *O teorii prozy* (1925), trad. it. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976

URRUTIA, Jorge, “Radio, literatura y teatro (algunas notas)”, in ADE teatro, n. 99, 2004, pp. 42-51

URRUTIA, Jorge, *El movimiento ultraísta*, in G. Morelli (a cura di), *Trent'anni di avanguardia spagnola* (1988), trad. spa. *Treinta años de vanguardia española*, El Carro de la Nieve, Sevilla, 1991, pp. 89-100

VILAS, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968

ZAMBRANO, María, *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), ed. di M. Gómez Blesa, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004

#### Sitografia

AGUINAGA, Enrique de, Ramón de periódicos, [http://www.plataforma2003.org/hemos\\_leido/46.htm](http://www.plataforma2003.org/hemos_leido/46.htm)

ALBERTI, Rafael, “A la velocidad de la luz”, in “El País”, 23 giugno 1985: [https://elpais.com/diario/1985/06/23/opinion/488325609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/06/23/opinion/488325609_850215.html)

Archivio Ramón Gómez de la Serna, Università di Pittsburgh: <http://digital.library.pitt.edu/cgi-bin/f/findaid/findaid-idx?c=ascead&cc=ascead&rgn=main&view=text&didno=US-PPiU-sc196704>

*Boletín Ramón*: [www.ramongomezdelaserna.net](http://www.ramongomezdelaserna.net)

CABALLERO, Ernesto Giménez, *Esencia de verbena* (video, 1930): [https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv_Y)

CASTILLO, Fernando, “Un metro ramoniano”, in “Cuadernos hispanoamericanos”, n. 771, settembre 2014, pp. 104-118: [http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/documentos%20adjuntos/CH\\_771.pdf](http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/documentos%20adjuntos/CH_771.pdf)

- CASTILLO, Fernando, “La Gaceta Literaria”, anno I, n. IV, 15 febbraio 1927:  
<file:///C:/Users/AndreaB/Desktop/La%20Gaceta%20literaria.pdf>
- DE LA CONCHA, Víctor García, *La generación unipersonal de Gómez de la Serna*, in “Cuadernos de investigación filológica”, vol. 3, Universidad de la Rioja, 1977:  
[file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LaGeneracionUnipersonalDeGomezDeLaSerna-68881%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LaGeneracionUnipersonalDeGomezDeLaSerna-68881%20(4).pdf)
- DiFilm - *Luisa Sofovich, esposa de Ramón Gómez de la Serna*, 1967:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GL79qiMrRZQ>
- “El orador” (video): <https://www.youtube.com/watch?v=ImV7mBATAro>
- GARCÍA GARCÍA, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Tesi di Dottorato, Marzo 1998:  
<https://eprints.ucm.es/2490/1/T22467.pdf>
- GRECO, Martín, “Ramón Gómez de la Serna: Buenos Aires, septiembre de 1936”, in *Boletín Ramón*, 10, 2005, <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR10-PDF.pdf>
- GROTTO, Livia, *Entre SUR y Automoribundia, apuntes sobre la guerra civil*, in *Hologramatica*, anno VI, Num. 10, V3 (2009), pp. 69-94,  
[http://www.cienciated.com.ar/ra/usr/3/781/hologramatica\\_n10\\_vol3pp69\\_94.pdf](http://www.cienciated.com.ar/ra/usr/3/781/hologramatica_n10_vol3pp69_94.pdf)
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, *Lo sguardo silenzioso degli oggetti. Saggi e utopie*, in “Cosmo. Comparative Studies in Modernism”, n. 10, 2017, pp. 137-148:  
<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/2036/2039>
- LUMBRERAS BLANCO, Roberto, *Ramón Gómez de la Serna: claves de una incomprensión*, 2003, <http://www.robertolumbreras.com/index2/conferenciamon.pdf>
- MARTÍN, Francisco José, “‘Pensar por ensayos’. El Ensayo en la España del Siglo XX”, in “La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales”, Serie 9, 2011/2, pp. 1-23:  
<https://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/06/360.pdf>
- “Ramón Gómez de la Serna. La rebelión de la paradoja”:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Xd99fgChBy4>.
- SALMON, Laura, “*Ogni cosa è illuminata dall’umorismo russo-ebraico*, in “Quaderni di Palazzo Serra”, 18, Università di Genova, 2010, <http://www.lingue.unige.it/wp-content/uploads/2016/10/QPS-18.pdf>
- SILVESTRI, Laura (1991), “Il dizionario umoristico di Gómez de la Serna”, *Dai modernismi alle avanguardie*, 101-113, [29/06/2016],  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04\\_101.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_101.pdf)
- ZLOTESCU, Ioana, *La literatura personal de Gómez de la Serna o la resistencia al poder establecido*, Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, coord. por Juan Villegas, Vol. 5, 1994, pp. 272-279,  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih\\_11\\_5\\_032.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_032.pdf)

