

Geométrica explosión

Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi

editado por Eugenia Sainz González, Inmaculada Solís García,
Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández

Come non si fa un romanzo

Note su metalessi, antiromanzo e metaromanzo,
da Henry James all'ultimo Unamuno

Alessandro Scarsella

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Unamuno expressed a particular interest in the theory of the novel, but he did not allow himself to formalise his position. Anti- and meta-novel, Unamuno's *How to Make a Novel* (1927) avoids the common conventions of the novel. Likewise Henry James's *The Figure in the Carpet* (1896) was a fiction about fiction and an allegory of the reading fiction. The symbolic death of the critic and the fear of death of the reader set a limit on the literary experience in either case.

Keywords Miguel de Unamuno. Metaliterature. Henry James.

«Il personaggio è un *come*»
(Bottiroli)

Secondo la definizione di Gérard Genette la figura della metalessi è rappresentata da «ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico)» (Genette 1972, p. 282). Questa concezione risulta condivisa nella più recente letteratura critica su *Cómo se hace una novela* (1926-1927) di Unamuno,¹ rinviando ad analoghi procedimenti di forzatura della verosimiglianza narrativa sul piano formale beninteso, non esclusivamente tematico, preannunciati nella prima metà del Novecento e quindi sublimati dalla cinematografia in virtù di effetti speciali tendenti a visualizzare sequenze appartenenti a logiche separate e a universi possibili distinti. Il testa a testa tra il lettore 'personaggio' e l'autore, inteso come funzione multipla all'interno del testo, determina in Unamuno uno scatto meno comune e caratterizzato da momenti perturbanti esplicitamente connessi alla struttura del romanzo fantastico e soprannaturale, senza che il lettore

1 Cfr. l'edizione italiana, a cura di Giuseppe Mazzocchi, *Come si fa un romanzo*, 1994; quindi la seconda edizione 2012. Al saggio introduttivo di Mazzocchi, pp. 9-37, si rimanda per il contesto generale dell'opera e per la storia del testo, ritradotto in parte da Unamuno dal francese allo spagnolo.

‘personaggio’ perda centralità e quel libero arbitrio che la strategia autoriale gli concede. Si tratta si del «romanzo della sua lettura del romanzo» (Unamuno [1927] 1977, p. 71),² il cui intreccio si snoda a partire dall’effetto di una frase insolita che sgretola il patto di non belligeranza tra il libro e il lettore: «Quando il lettore arriverà alla fine di questa dolorosa storia, morirà con me» (Unamuno [1927] 1977, p. 67).

Jugo de la Raza, si chiama il lettore, per il cui nome Unamuno attinge alla onomastica familiare: Jugo il cognome del nonno materno; Larraza, cognome della nonna paterna. Ma trasformandolo in modo da farlo divenire nome parlante: Jugo = succo, de la Raza = della Razza. La cornice parigina conferma la proiezione autobiografica nel personaggio, essendo in quel momento Unamuno, sessantaseienne esiliato a Parigi (Unamuno, Pérez 1991, pp. 184 ss.). *Cómo se hace una novela* è a giusta ragione considerata «obra clave de la vida, pensamiento y expresión de Unamuno. Construcciones metafóricas, motivos, temas y técnica de su vida y obra entera, en sus múltiples facetas, aparecen en ella claramente estructuradas», come asserisce Zubizarreta (1960, pp. 5-27) da ritenere il miglior conoscitore forse di questo testo, sebbene in una prospettiva ancora anteriore alla formalizzazione dei complessi procedimenti in questione suggerita da Genette.³

In verità l’esperimento di Unamuno si colloca all’interno della crisi del realismo, quale era stata già elaborata in modo analogo intorno alle asimmetrie dei rapporti interni alla produzione del senso letterario, tra autore, lettore e critico, almeno a partire da *The Figure in the Carpet* (1896) di Henry James, testo che ha suscitato l’interesse dei maggiori teorici, da Iser a Todorov. Si trattava anche in quel caso di un’allegoria della lettura⁴ con fondamenti indubbiamente autobiografici e nomi sottosamente parlanti come Vereker (*verum*), Erme (icona di duplicità),⁵ Corvick (*corvus*). Nel terzo caso è il critico che preannuncia l’intuizione del significato nascosto nel testo di Vereker, trovando però (come in *The Raven* di E.A. Poe: ‘Nevermore’) subito dopo la morte, quale esito forse indissolubile dal senso del libro e secondo la sorte che toccherà alla moglie scrittrice, Erme, custode del segreto. Quanto nelle interpretazioni di *The Figure in the Carpet* sembra

2 La traduzione italiana delle citazioni da Unamuno e quelle da tutti i testi in lingua spagnola sono di chi scrive; la citazione originale sarà siglata CHN.

3 Cfr. il ragguaglio bibliografico sugli studi posteriori in Serrano 2001, pp. 133-137; vedi quindi: Orringer 1988, Fernández 2010.

4 Nell’ampio diorama critico sullo sconcertante romanzo breve di James, cf. la sintesi di Intonti 1996.

5 «Know it’s the real thing? Oh I’m sure that when you see it you do know. Vera incesu patuit dea! ‘It’s you, Miss Erme, who are a ‘dear’ for bringing me such news!» (James, Henry [1896] 1986, p. 366); sin tratta di una citazione dall’*Eneide* I, 405, che dà luogo al gioco di parole dea / dear intraducibile nelle lingue neolatine.

essere sfuggito è il retroterra *gothic* della storia e la sua trasposizione a un livello di astrazione superiore del motivo del libro maledetto. Le infrazioni nella logica narrativa e le sovrapposizioni dei livelli sarebbero del resto divenute ammissibili, con Pirandello e Unamuno, all'interno di sistemi letterari in cui la tradizione del realismo borghese fosse ancora debole e intaccata da pratiche della comunicazione letteraria relativamente sottosviluppate, e quindi con una minore incidenza sulla cultura e la visione del mondo dei modelli della realtà proposti dai generi narrativi.

In tal senso quello che più sorprende è l'impianto notevolmente sofisticato della costruzione intertestuale, che in *Cómo se hace una novela* prevede fin dall'inizio la costante dell'ipotesto indicato abbastanza chiaramente in *La Peau de chagrin* (1831) di Balzac.⁶ Questo romanzo interessa a Unamuno evidentemente per il motivo della assimilazione magica alla durata di un feticcio dell'esistenza stessa del suo possessore, quindi per il suo accentuato simbolismo fantastico.⁷ Presente in *The Picture of Dorian Gray* (1891) di Oscar Wilde come in *El talismán* di Emilia Pardo Bazán,⁸ il motivo dell'identificazione per metonimia o contiguità della vita umana con un oggetto mimetico o simile (il ritratto o la mandragola, pianta dalla forma umana) si dimostra conosciuto e valorizzato da Unamuno, sebbene del genere letterario fantastico egli dimostri una concezione soltanto intuitiva e come parte della narrativa di consumo.⁹ Sottoposto pertanto a parodia, il fantastico diviene in questo caso la metafora dell'abitudine proiettiva, e di conseguenza talismanica, di fruire compulsivamente la *fiction* da parte del 'triste uomo' esponente della classe media e inetto a fare di se stesso un eroe romanzesco. «E per questo gli piacciono i romanzi. Gli piacciono e li cerca per vivere in un altro, per essere un altro. È almeno quanto crede, ma in realtà cerca i romanzi allo scopo di trovarsi, di vivere in se stesso, di essere se stesso [...]» (Unamuno [1927] 1977, p. 66).

Una pratica dunque identificante e autoreferenziale della lettura viene quindi messa in crisi da Unamuno smontando la convenzione della diegesi.¹⁰

6 CHN p. 62. Cfr. anche quanto riferisce Olson nell'introduzione, pp. 19-20.

7 Nella imponente bibliografia sul capolavoro balzachiano, anche qui cf. almeno, Brix 2006-2006.

8 *El talismán*, in Pardo Bazán 1947, pp. 1475-1479. Nel racconto si ricostruisce la coincidenza tra la morte del personaggio, un gentiluomo ungherese, in un disastro ferroviario, e la contemporanea distruzione, da parte di un ignaro domestico, della radice di mandragola che egli considerava il suo portafortuna.

9 In proposito, non lascia dubbi quanto è dall'autore affermato nel saggio *Historia y novela* (Unamuno 1951, vol. 2, p. 1206).

10 Come era avvenuto in *Niebla* (1914), dove Augusto Perez, consapevole della propria 'personaggità', intraprende un viaggio fino a Salamanca per incontrare il suo autore e domandargli come dovrà morire. «Non si può invece ignorare - osserva Meregalli, sulla possibile convergenza con Pirandello - che il tema del personaggio che si ribella e critica

In questo senso il romanzo acquistato da Jugo de La Raza è un antiromanzo mentre, considerato nel suo insieme, è certamente un metaromanzo costruito - lo si ripeta - sulla parodia di un romanzo fantastico. D'altro canto a ben vedere è il basamento già fragile della *fiction*, la cosiddetta e volontaria *suspension of disbelief*, quello che il protagonista-lettore, e insieme con lui anche il lettore implicito, sentirebbe franare sotto i suoi piedi.¹¹ Ormai fuoriuscito dalla finzione diegetica, inverificabile, al protagonista-lettore non resta altra possibilità che accedere suo malgrado al discorso magico verificabile, invece, secondo presupposto almeno dal punto di vista del soggetto di una credenza nei poteri soprannaturali. Davanti alla prefigurazione della propria morte indicata come eventuale, la sua reazione è del tutto topica, dal momento che è la medesima che deve improntare i comportamenti del personaggio di un racconto fantastico, tra incredulità, esitazione, paura, somatizzazioni, stati d'animo perturbati e contrastanti che approdano alla rinuncia definitiva al compito di portare il romanzo alla conclusione:

È a questo punto che s'imbatte in un passaggio, un passaggio eterno, in cui legge tali parole profetiche: «Quando il lettore leggerà la fine di questa dolorosa storia morirà con me».

Allora Jugo de La Raza vide che i caratteri del libro gli si cancellavano davanti agli occhi, come se svanissero nelle acque della Senna, come se lui stesso svanisse. Avvertì un calore alla nuca e freddo in tutto il corpo, gli tremarono le gambe [...].

«No, non toccherò più questo libro, non lo leggerò, non lo comprerò per terminarlo - si diceva -. Sarebbe la mia morte. È sciocco, lo so; fu un capriccio macabro dell'autore a mettere lì quelle parole, che però quasi

il suo autore è tema tipicamente cervantino» (Meregalli 1974, p. 70). Ma Orfeo, il cane di Augusto Perez che ne pronuncia dentro di sé la commemorazione funebre (cf. Unamuno 1983, pp. 82-85) non è un simile del Berganza di Cervantes e di E.T.A. Hoffmann, collocato come è oltre la barriera della diegesi-mimesi. Come analogamente la personificazione di Berganza è usata da Unamuno nel dialogo 'morale' *Berganza y Zapiron* (Unamuno 1951, vol. 2, pp. 497-503).

11 Sul concetto, al centro di ben più aggiornate riformulazioni neuronarratologiche e con attenzione a fumetti, videogiochi e ad altre trasmigrazioni della *fiction*, cf. comunque il classico studio di Schaper 1978; sull'auspicata disponibilità del lettore moderno di mettere tra parentesi le proprie credenze, Iser 1987, pp. 76-77. In verità Unamuno indica un percorso alternativo a quello prescelto dalla teoria del romanzo degli anni Venti e Trenta, determinata da una valutazione esplicita o implicita, comunque positiva, della cosiddetta tecnica del 'punto di vista', fondante su un piano oggettivo il processo identificante. Secondo gli stessi presupposti, ormai condivisi, di cui farà uso anche Sartre nella sua lettura del fantastico: «[...] non si può entrare nel mondo fantastico, se non si diventa fantastici. Si sa che il lettore inizia la lettura identificandosi con l'eroe del romanzo. Il quale, facendoci partecipe del suo punto di vista, costituisce l'unica via d'accesso al fantastico [...] Eccoci dunque costretti, dalle leggi stesse del romanzo, ad accettare un punto di vista diverso dal nostro» ecc. (*Amindab [di M. Blanchot] o del fantastico come linguaggio*, in Sartre 1966, p. 234).

mi uccidevano. È più forte di me» [...]. Ma il povero Jugo de La Raza non poteva più vivere senza quel libro. (Unamuno [1927] 1977, p. 67)

‘Agonia’ è espressione familiare ad Unamuno e destinata a entrare, con Ortega (Mazzocchi 2012, pp. 15-16), direttamente in teoria del romanzo.

Dalla ‘tremenda pesadilla’ (95) al tentativo di una spiegazione razionale, al gesto contraddittorio di acquistare finalmente il romanzo per poi bruciarlo, la lettura si configura come dipendenza e stillicidio mortale. «Il vizio della lettura comporta il castigo di una morte continua» (Unamuno [1927] 1977, p. 66), e ogni lettore è un «lector trágico» (CHN 78) come Jugo de La Raza. Con Henry James, anche Unamuno precorre il successivo dibattito sulla letteratura e la morte (Eco 2002, pp. 7-22), tuttavia lo scrittore americano muove le sue pedine su una scacchiera *novel* e in un ambiente secolarizzato, in cui la morte sembra intrinseca alla letteratura ma scollegata da quel sentimento del sacro rimosso e messo tra parentesi. Al contrario Unamuno intende approssimarsi alle cause ultime dell’anomalia descritta. Apparentemente accessorie, le frecciate destinate da Unamuno al fantastico come genere della partecipazione identificante e contaminata del lettore regredito vanno per questo disambiguate con cura.

La decisione di Jugo de La Raza di dare alle fiamme il libro maledetto sembra apprezzabile nella misura in cui potrebbe porre termine alla vicenda vissuta dal lettore implicito o materiale che sia, facendo finire il romanzo nel romanzo «del lettore attore, del lettore per il quale leggere è vivere ciò che legge» (Unamuno [1927] 1977, p. 75). Non cessa però il tormento della *suspense*: «¿cómo acabaría la historia?» (CHN 75), che induce invece il protagonista-lettore a mettersi in cerca di un’altra copia del romanzo, durante il viaggio che lo avrebbe dovuto distrarre dalla sfiibrante questione.

Analogamente, al livello di dialogo con il lettore-lettore, non essendo disposto a compiacere l’interesse ‘folletinesco y frívolo’ del protagonista-lettore, Unamuno mette in guardia contro la lettura provocata e incentivata dalla *curiositas*: «Il lettore affezionato a morti strane, il sadico alla ricerca di eiaculazioni della sensibilità, colui che leggendo *La pelle di Zigrino* si sente svenire per gli spasmi della voluttà, quando Raphaël chiama Pauline [...]» (Unamuno [1927] 1977, p. 92).

La censura delle pratiche di consumo rappresenta soltanto un ingranaggio del sistema, talvolta in verità anch’esso sofferto e macchinoso,¹² della poetica di Unamuno, che non è possibile ricostruire in questo momento nella sua interezza determinata da una tensione interna, talora centrifuga e contraddittoria, che va talora ricondotta a matrici autobiografiche.

12 «Un romanzo per essere vivo, per essere vita, deve essere come la vita stessa, organismo e non meccanismo» (Unamuno [1927] 1977, p. 106).

Conviene piuttosto accennare, tra gli elementi portanti, all'affinità latente, stigmatizzata nello stesso testo/manifesto di *Cómo se hace una novela*, tra letteratura di massa e letteratura barocca, nella misura in cui l'autore prende posizione nell'incipiente recupero del gongorismo. Conclusione che risulta inevitabile se, ripiegando implicitamente sulla vecchia distinzione interna al concetto di fantasia, alla fantasia impura come menzogna si contrappongono l'*alta fantasia* dantesca e l'immaginazione come coscienza:

E la chiamano poesia questi intellettuali? Poesia senza fuoco di fantasia né fiamma di passione?¹³ [...] Per quanto mi riguarda resto dalla parte della fantasia e della passione di Dante [...] non voglio dire solo fantasia, per quanto casualmente fantasia e coscienza siano una e una stessa cosa [...] (pp. 89, 100)

Se un altro aspetto pregnante della poetica di Unamuno risulta il un deciso orientamento controrealistico, questo non si riduce alla personale idiosincrasia nei confronti dei generi, come di ogni forma di inquadramento, dal momento che il suo realismo autentico e poetico, secondo il suo modo di concepirlo, si confonderebbe nella definitiva equiparazione di finzione e di realtà.¹⁴ Anzi, «in quanto espressione autentica della attività creatrice» (Ferrater Mora 1957, p. 117), il romanzo tematizzerebbe nella sua essenza la inseparabilità stessa di finzione e di realtà.¹⁵

È in tal modo che, per la *mise en abyme* metaromanzesca di *Cómo se hace una novela*, si doveva imporre quale riferimento intertestuale un romanzo fantastico. Meno pertinente si sarebbe rivelata la scelta di un campione realistico, anche dello stesso Balzac, naturalmente, perché solo una leggenda moderna come *La Peau de chagrin* e la trasposizione della sua struttura simbolica nell'oggetto mediatore del libro maledetto, riescono a suscitare la dialettica che sta a cuore allo scrittore e che si presta alle più suggestive parafrasi.¹⁶ L'identificazione, peculiare all'efficacia

13 Qui Unamuno ribadisce metafora della immaginazione calda e secca, dunque benefica. Sia consentito il rinvio al precedente contributo di chi scrive, Scarsella 2012.

14 Nella densa letteratura interpretativa cf., in questo caso, le glosse non del tutto invecchiate, di Ferrater Mora 1957, pp. 107, 116.

15 «Tutto il libro -tutto il grido, avrebbe preferito dire Unamuno - intitolato *Cómo se hace una novela* - continua Ferrater Mora - è una prova di tale indistinzione costitutiva. Il personaggio del romanzo vive ossessionato dal personaggio di un altro romanzo: le loro morti devono coincidere e, per questo la sua lettura è una agonia vera e propria [...]. La 'dottrina' unamuniana del romanzo è pertanto, in definitiva, un aspetto fondamentale della sua filosofia della tragedia [...]» (Ferrater Mora 1957, p. 120).

16 «Unamuno sviluppa contemporaneamente la realtà letteraria e la realtà vivente. Quella è la leggenda o essenza di questa, ed entrambe giungono a mescolarsi totalmente. Vale a dire che la leggenda ha la stessa importanza della realtà» (Nicholas 1987, p. 96); il critico vi leggeva il testo come un romanzo, nonostante tutto e *tout court*, ma trascurando la fonte

della narrazione realistica, può infatti non necessariamente sottoscrivere, bensì mettere in discussione il mondo percepito come reale quale modello mimetico prima che effettivamente come dato materiale o esistenziale. L'identificazione del lettore funziona quindi come un'arma a doppio taglio, inoffensiva finché il lettore non sia direttamente coinvolto, a quel punto infatti il banco rischia di saltare.

Mentre Don Chisciotte è il lettore che l'influenza del meraviglioso induce all'azione stravagante e trasgressiva, il dott. Montarco rappresentava, nel racconto fantastico forse più interessante scritto da Unamuno,¹⁷ l'autore che andava a riversare nel racconto la sua nevrosi, giacché la crudeltà dei suoi racconti di finzione impediva al personaggio-autore Montarco di commettere delitti e atrocità nella realtà. Nevrosi e ancora follia, ricapitolando, appunto, non corrispondono a un tipo di ricezione possibile della narrativa insolita, bensì ai presupposti interni della produzione di fantastico e alle sue motivazioni contagiose. Jugo de La Raza incarna infine il lettore che ha rifiutato di divenire personaggio di un romanzo fantastico con un epilogo tragico, ma troppo tardi, perché quella storia è già il succo della sua vita e contemporaneamente il tema della sua morte. Epilogo quest'ultimo verosimile e sempre attuale per ogni membro di quel genere umano, di quella 'raza' destinata per natura a perire e alla quale Jugo per destino appartiene. Vera cifra nel tappeto, filo conduttore e nello stesso tempo strappo nel tessuto della cosiddetta vita reale.

Bibliografia

- Brix, Michel (2006). «Balzac et la symbolique de La Peau de Chagrin». *Anales de Filología Francesa*, 14, pp. 53-68.
- Eco, Umberto (2002). *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.
- Fernández Urtasun, Rosa (2010). «Teoría de la autobiografía en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno». En: Estévez González, Fernando; de Santa Ana, Mariano (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Outer, pp. 73-88.
- Ferrater Mora, José (1957). *Unamuno: Bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Genette, Gérard (1972). *Figure III: Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Intonti, Vittoria (1996). «The Figure in the Carpet as an Allegory of Reading». *RSA Journal*, 7, pp. 27-37.

balzacchiana anche quando Genette aveva già attirato l'attenzione sul talento intertestuale di Unamuno). Ma cfr. direttamente Unamuno [1927] (1977): «Ogni uomo che sia veramente uomo, è figlio di una leggenda, scritta o parlata. E non c'è altro che leggenda, ovvero romanzo» (p. 107).

17 Per *La locura del doctor Montarco*, cfr. Scarsella 2012.

- Iser, Wolfgang (1987). *L'atto della lettura: Una teoria della risposta estetica*. Bologna: il Mulino.
- James, Henry [1896] (1986). *The Figure in the Carpet and Other Stories*. Ed. by Frank Kermode. Harmondsworth: Penguin.
- Meregalli, Franco (1974). *Presenza della letteratura spagnola in Italia*. Firenze: Sansoni.
- Nicholas, Robert L. (1987). *Unamuno narrador*. Madrid: Castalia.
- Orringer, Nelson R. (1988). «El choque de fuentes en *Cómo se hace una novela* de Unamuno». *Epos*, 4, pp. 13-23.
- Pardo Bazán, Emilia (1947). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Sartre, Jean Paul (1996). *Che cos'è la letteratura?* Milano: il Saggiatore.
- Scarsella, Alessandro (2012). «Immaginazioni umide e secche: Note sull'uso metalinguístico del fantástico in Unamuno». *Rassegna iberistica*, 34 (97), pp. 147-154.
- Schaper, Eva (1978). «Fiction and the Suspension of Disbelief». *The British Journal of Aesthetics*, 18 (1).
- Serrano Asenjo, José Enrique (2001). «Ideas sobre la novela en los años veinte: Metanovelas y otros textos doctrinales». En: Aubert, Paul (ed.), *La novela en España (siglos XIX y XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 129-141.
- Unamuno Pérez, María de la Concepción de (1991). *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Unamuno, Miguel de [1927] (1977). *Cómo se hace una novela*. Madrid: Guadarrama. Edición de Paul R. Olson.
- Unamuno, Miguel de (1951). *Ensayos*, voll. 1-2. Madrid: Aguilar.
- Unamuno, Miguel de (1983). *Niebla*. Edición de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra.
- Unamuno, Miguel de [1994] (2012). *Come si fa un romanzo*. 2a ed. A cura di Giuseppe Mazzocchi. Pavia: Ibis.
- Zubizarreta, Armando F. (1960). «Unamuno en su 'Nivola' (Estudio de *Cómo se hace una novela*)». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 10, pp. 5-27.