

---

**GIOVANNA FIORDALISO****DIVAGAZIONI SULL'UMORISMO:  
LA CAVERNA DEL HUMORISMO DI  
PÍO BAROJA****Università degli Studi della Tuscia  
g.fiordaliso@unitus.it****Resumen**

*La caverna del humorismo*, obra que Baroja publica en 1919, se presenta como una mezcla entre ensayo, novela breve y cuento filosófico: jugando con las herramientas típicas de la ficción, el autor une la reflexión filosófica al placer del contar –modalidad, esta, típica de su literatura–, para enfocar las etapas esenciales de la historia del humor desde un punto de vista literario. Una lectura detenida del texto nos permite enfocar la participación de Baroja en la discusión europea de principios del siglo XX alrededor del humor y del humorismo, en una etapa muy rica de su producción.

palabras clave: Baroja, *La caverna del humorismo*, humorismo, ensayo

**Abstract*****Digressions on humour: La caverna del humorismo by Pío Baroja***

*Published in 1919, La caverna del humorismo is a hybrid text in which Baroja, playing with fiction, combines philosophical thoughts and the pleasure for telling, according to a typical mode of his writing, to retrace the steps that mark the literary history of humour. A deep analysis of the text allows us to identify the author's contribution to the European reflection of the beginning of XXth century on mood and humour, during the most creative years of his production.*

keywords: Baroja, *La caverna del humorismo*, *humour*, *critical essay*

Publicato nel 1919, *La caverna del humorismo* è, nella vasta produzione letteraria di Pío Baroja, un testo dalle interessanti caratteristiche tematiche e formali: si tratta di un'opera a metà tra il saggio, il romanzo breve e il racconto filosofico in cui l'autore, giocando e servendosi della *fiction*, unisce alla riflessione estetica e letteraria il gusto per la narrazione.

La critica ha dedicato a *La caverna del humorismo* solo sporadiche riflessioni<sup>1</sup>, concentrando la propria attenzione su articoli e saggi più celebri, quali il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, che apre *La nave de los locos* (1925); *La formación psicológica de un escritor*, discorso di ingresso alla Real Academia de la Lengua (1935); *El escritor según él y según los críticos* (1944) o *La intuición y el estilo* (1948), solo per fare qualche esempio.

L'elaborazione e la pubblicazione dell'opera meritano invece un approfondimento specifico, inquadrando, per cominciare, il testo nell'ambito dell'universo barojiano, ma non solo: una lettura attenta, che ne osservi la struttura e le sfaccettature del contenuto, ci permette di individuare il contributo dell'autore alla riflessione europea del primo '900 sull'umore e sull'umorismo, intesi come una modalità di approccio alla vita e una disposizione dell'animo che mettono l'accento sulla crisi e sulla dissociazione del soggetto, in quanto modi con cui "el individuo razonable duda de la razón" (Baroja 1919: 106).

Collocando l'opera al centro degli anni più creativi della produzione barojiana, il testo si rivela un'interessante formalizzazione teorica di quanto sperimentato nella sua narrativa, ma anche un'anticipazione di quanto esprimerà poi nel *Prólogo casi doctrinal*.

Una manifestazione dell'umorismo barojiano è infatti già riscontrabile nelle sue prime opere, in particolare nei due romanzi inclusi nella trilogia *La vida fantástica*: per struttura e ambientazione *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) prima, e *Paradox, Rey* (1906) poi, presentano quei tratti della satira e della farsa grottesca che Baroja riprenderà successivamente, mettendo in scena le contraddizioni della civiltà occidentale, amaramente criticata "con acusado contraste de elementos contrarios en situaciones contrapuestas por medio de la sátira más despiadada y el lirismo más tierno" (Basanta 1993: 26). Attraverso le avventure di cui Silvestre Paradox è protagonista, e che "retratan sin demasiada acrimonia la vida bohemia de Madrid, al modo de unos castizos *Papeles Póstumos del club Pickwick*" (Mainer 2012: 107), Baroja esprime in chiave giocosa e ottimista le sue idee: "[a Silvestre] la metafísica le parecía un lujo, la ciencia una

---

<sup>1</sup> Ricordiamo in particolare: Evaristo Acevedo (1966), Biruté Ciplijauskaitė (1972), José Antonio Llera (2001), Antonio José López Cruces (2004), José-Carlos Mainer (2012), Carlos R. Saz Parkinson (2012), Gonzalo Sobejano (1975).

necesidad, la religión una hermosa leyenda. [...] Reconocía el progreso y la civilización y se entusiasmaba con sus perfeccionamientos materiales, pero no le pasaba lo mismo respecto a la evolución moral; [...] no era demócrata y lo hubiera sido sólo de una manera: siendo muy rico y siendo muy noble” (Baroja 1987: 55). Al fianco di Silvestre, l'inseparabile Avelino Díaz de la Iglesia, con il quale conosce la fauna umana tipica della colonizzazione ottocentesca in *Paradox, Rey*: qui Baroja affronta umoristicamente “cómo los blancos se dedican a embrutecer a los negros” (Baroja 1987: 167) e presenta

un pintoresco saldo de la superchería patriótica, militar, científica del fin de siglo, representada por un millonario judío, un oficial mutilado, un retórico político francés, un ingeniero alemán y un flemático hombre de acción inglés, acompañados de una feminista y una excabaretera (Mainer 2012: 144).

Tra i testi elaborati dal Baroja maturo, invece, il *Prólogo casi doctrinal* è diventato un riferimento imprescindibile per conoscere le sue idee teoriche ed estetiche sul romanzo, in aperto dibattito con Ortega y Gasset: dibattito nel quale si inserisce *La caverna del humorismo* come un precedente, uno dei tanti interventi scritti in questi anni dall'autore basco in materia di teoria letteraria. In esso, Baroja commenta alcuni passi tratti dalle *Observaciones de un lector*, articolo che Ortega aveva pubblicato nel dicembre del 1915 ne *La lectura* e, più in generale, alle *Meditaciones del Quijote*<sup>2</sup>. Una risposta che viene comunicata per via apocrifia, all'interno di un “apasionado debate intelectual” (Lanz 2007: 50) senza esclusione di colpi: dibattito segnato dalla presenza di molte voci e contraddistinto da nuovi approcci, indice della modernità e dell'apertura internazionale del pensiero barojiano.

Occorre perciò osservare l'opera da più punti di vista: in primo luogo, all'approfondimento di uno stato d'animo si lega un elenco di temi tipici, condivisi con altri scrittori e intellettuali dell'epoca, spagnoli e non. La riflessione filosofica ed estetica sull'umorismo si apre infatti verso orizzonti diversi, che includono il rapporto tra egotismo e individualismo; la consapevolezza delle contraddizioni insite nella realtà; la percezione sempre cangiante e variabile della verità, che si sottrae a una definizione definitiva e globale; la relatività dei punti di vista e la considerazione del comportamento sociale dell'individuo, ridotto a una serie di

---

2 Si tratta di uno dei tanti articoli che Ortega y Gasset dedica a Baroja negli anni 1912-1915 e che confluiranno poi nelle *Meditaciones del Quijote*. In particolare, nelle *Observaciones de un lector*, Ortega illustra la sua “teoría del improprio” prendendo come riferimento *El árbol de la ciencia*, che classifica come opera filosofica.

ruoli schematici<sup>3</sup>.

Oltre a questo, l'autore basco concretizza in quest'opera la sua volontà di inserire l'elemento critico e riflessivo al centro della creazione artistica, seguendo un interesse che matura con lui nel corso del tempo e che lo porta a realizzare un proprio stile, una modalità personale di scrittura, nella quale critica letteraria e invenzione sono interconnesse, in linea con quei modelli e quelle fonti che ispirano la sua elaborazione teorica, perfettamente rispondente all'estetica di fine secolo, sia spagnola sia straniera. L'umorismo non è dunque semplicemente oggetto di attenzione teorica, bensì un vero e proprio modo, concreto, di intendere la scrittura e l'invenzione artistica, determinante di scelte tematiche e formali; un modo per instaurare una relazione originale con il lettore, coinvolto nella pratica eterodossa di un genere, quello del saggio critico, o di un sottogenere, la "crítica en forma de ficción poética" che, afferma Sobejano, "no sé si puede considerarse característicamente español, pero que cuenta en España con una tradición muy notable" (1975: 591). Ricordiamo con Mainer che per Baroja

cuando la redacción de novelas pasó a ser aquel divertido juego [...] a medias entre el folletín, el anecdótico y la historia pintoresca de España, la intimidad halló refugio en una serie de libros –*Juventud, egolatría* (1917), *Las horas solitarias* (1918), *Momentum catastrófico* (1919), *La caverna del humorismo* (1919)– donde convergieron activamente los moldes genéricos del dietario, la sátira, la autobiografía y el ensayo, y donde lo personal se exployó con una singular y provocativa fuerza (2012: 232)<sup>4</sup>.

Sono gli anni, appunto, della sua "plenitud crítica" (Mainer 2012: 219-75): Baroja è un nome ormai affermato nel panorama letterario del tempo, grazie ai romanzi con i quali ha catturato l'attenzione della critica, ma con i quali ha anche saputo

<sup>3</sup> Temi e preoccupazioni di respiro europeo: cfr. a questo proposito, tra i molti studiosi che se ne sono occupati: Inman Fox (1988), José-Carlos Mainer (1972, 1973 e 1988), José-Carlos Mainer e Jordi Gracia eds. (1997).

<sup>4</sup> Libri che sono indice di una volontà di "desahogos personales que Baroja inicia en 1917, quizá por la convicción personal de una transitoria pérdida de interés por la narrativa no histórica y, más probablemente, por una necesidad de clarificar su postura personal en un doble debate: los generalizados enjuiciamientos de la obra finisecular [...] y el replantamiento que se hace de la significación de los intelectuales, a la luz de las polémicas entre aliadófilos y germanófilos" (Mainer 1983: 135). Non solo: sempre più urgente è la "previa búsqueda de interlocutor. [...] Baroja intenta encontrar en tiempos de confusión el lugar que corresponde a ese 'hombre humilde y errante' desde donde puede ejercer [...] 'este amor intelectual e inactual y esta sordera por lo presente', además de justificar de una vez por todas las fuentes de juventud espiritual de una obra" (Mainer 1983: 135). Cfr. anche Miguel Ángel García de Juan (2015) e José-Carlos Mainer (2012).

soddisfare i gusti del pubblico. Romanzi e saggi sono strettamente legati gli uni agli altri, essendo questi ultimi i metatesti dei primi, con tematiche integrate e talvolta spiegate, in un andirivieni concettuale e discorsivo al tempo stesso.

Come per *Azorín*, Gómez de la Serna e altri, la scrittura di Baroja tenderà a concretizzarsi in un testo frammentario, fortemente metacritico, dalla struttura aperta, costruita intorno a dialoghi e a scambi di opinioni legati all'alternanza di tre "operatori semiotici" (Krynsinski 1988: 45): la voce riflessiva del narratore, il monologo esplicativo del personaggio e la posizione strategica dell'autore. In questo modo, la rappresentazione della realtà, non più sottoposta a verifica come voleva il naturalismo, diventa isomorfa e isosemiotica rispetto alla voce riflessiva del narratore, che arresta il senso e interpreta ciò che appartiene all'ordine dell'evento. Il testo, di qualsiasi genere esso sia, può così diventare una sorta di breviario di estetica, grazie all'articolazione del sapere dell'autore, del narratore e del personaggio, scissi ma in costante dialogo l'uno con l'altro: nel caso specifico de *La caverna del humorismo*, "uno de los libros-clave para entender el arte de Pío Baroja" (Ciplijauskaité 1972: 249), l'umorismo e la riflessione che ne consegue permettono di raddoppiare ogni situazione, di minare e sovvertire le idee preconcepite ed ogni loro evidenza, destabilizzando il senso. Le forme "deboli" del narrare diventano così le più congeniali ad accogliere variazioni e integrazioni, conseguenza di un tormentato pensare filosofico prossimo a quello delle forme "forti" della finzione romanzesca: nell'uno e nell'altro caso, con una preferenza per l'anarchia del cumulo di materiali eterogenei, piuttosto che per la disciplina e l'ordine argomentativo, e per il commento dell'opera stessa dal suo interno, caratteristica, quest'ultima, inquadrabile come "prueba irrefutable de modernidad" (Serrano Asenjo 2001: 134).

### 1. *La caverna del humorismo: viajeros científicos nel tempo e nello spazio*

Osserviamo innanzitutto la componente fittizia del testo, secondo Sobejano un modo con cui Baroja "vivifica, varia y levemente noveliza las proyecciones de su pensar divagatorio. Pero no sólo le mueve este anhelo de variedad y prismática matización, tan concorde con su cuidado de nunca aburrir a los lectores: le anima también el propósito de apoyar la teoría abstracta sobre un muestrario concreto de paisajes y tipos" (Sobejano 1975: 595). Tutto questo è presente in questo libriccino dalla natura ibrida, che arriva così a stabilire qualche punto fermo nella seppur sfuggente e poco inquadrabile attività critica di Baroja in questi anni.

Il libro si articola in cinque parti: *Las conferencias en el museo de Humor Point*,

*Grandeza y miseria, De las n. raíces del humorismo, Acotaciones y disquisiciones, Bastidores del humorismo*, lungo le quali si intrecciano il livello fittizio, narrativo, e quello teorico, filosofico. In apertura, tre prefazioni-dedicatorie, il prologo e l'introduzione costituiscono la cornice entro la quale collocare il contenuto dell'opera e la sua finzione, che trovano così una loro ragion d'essere. Nelle soglie del testo, giocando con l'invenzione e l'immaginazione, Baroja stabilisce le coordinate concettuali entro cui muoversi, rappresentate da tempi e luoghi significativi (nello specifico, la modernità anglosassone e nordeuropea), ma prima di tutto da quegli elementi che sono essenziali nella creazione artistica: il sé, l'altro e la scrittura.

L'autore parla infatti di sé nelle tre dedicatorie iniziali, i cui destinatari sono figure archetipiche: nella prima, una giovane lettrice, "amable sirena" (1919: X) a cui offre "este licor, elaborado por mí con manzanas agrias y otros frutos ácidos de mi huerta" (1919: X); nella seconda, un "joven literato" a cui presentare le caratteristiche del libro in relazione a quanto scritto fino a questo momento: "Todos los escritores tenemos un ciclo parecido y vamos, tarde o temprano, a pasar por el mismo signo del Zodiaco. Yo ya he pasado por el de la novela, el del cuento, el de la crónica y el de la autobiografía. Ahora estoy en el de las teorías estéticas". (1919: XI); infine, un'ultima figura, "un cometólogo influyente" (1919: XII), allegoria di quel pubblico dal quale dipende la fortuna e la circolazione del testo e delle idee in esso contenute.

Con un atteggiamento provocatorio, muovendosi nel terreno della *fiction*, Baroja lancia una sfida: "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: XII-XIII). Questo l'obiettivo principale: burlandosi di chi crede di poter ingabbiare il sapere entro ambiti esclusivi e riservati, contro ogni forma di elitismo, Baroja rompe gli schemi, libera la creatività per far sì che questa possa fluire, come la vita, che "es azarosa y cambiante, es abierta y sin destino [...]": por eso, cada vez que Baroja pretende hablar de sus creaciones novelescas, [...] acaba hablando de sí mismo, de su propia vida" (Lanz 2007: 58).

Con il prologo e l'introduzione entriamo nel vivo della finzione: merita coglierne le caratteristiche per capire il profondo legame tra la riflessione concettuale e il livello creativo e immaginativo.

I protagonisti sono una "expedición de turismo científico" (1919: XV) che, nei pressi dell'Inghilterra, viene trattenuta perché sospettata di spionaggio: "la caravana turista se detuvo algún tiempo en el promontorio de Humour-point a visitar una gruta-museo que se pensaba inaugurar y que, a consecuencia de los sucesos de la guerra, no se ha inaugurado." (1919: XV). Le pagine che stiamo leggendo

sono gli appunti presi durante il viaggio dal professor Guezurtegui, personaggio misterioso e ambiguo, descritto in queste pagine come “hombre poco respetuoso” (1919: XVI), sulla cui personalità “hemos oído muchas versiones” (1919: XVII).

Come in altre sue opere, Baroja affida la parola a un trascrittore: già in *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, leggiamo le pagine scritte da una “recopilador de datos seguros, irrefutables e indiscutibles” (Baroja 1987: 16). Una figura quindi con la quale mediare il rapporto tra il sé e la storia narrata attraverso la finzione del ritrovamento di documenti, diari e manoscritti; in Baroja però l'espedito letterario è strettamente legato a quell'approccio alla soggettività che caratterizza la sua scrittura fin dai suoi esordi: la funzione preminente consiste nel creare l'illusione di mostrare l'individualità come se fosse il prodotto di un osservatore esterno oppure, come avviene in *Juventud, egolatría* (1917) e ne *La caverna del humorismo*, il desiderio di vedersi e studiarsi da tale prospettiva viene soddisfatto attraverso un esame delle critiche ai suoi lavori.

Si tratta comunque e sempre dell' “egotismo del experimentador que toma como objeto de su faena de laboratorio la propia persona” (Sobejano 1972: 529). Un nuovo modo di autorappresentarsi in linea con il clima, diffuso nei primi anni del '900 in tutta Europa, in cui la ricerca di sé si allontana dall'orizzonte della trascendenza e del mondo per ritirarsi in quello dell'esistenza individuale: una simile costruzione diventa così una palestra istruttiva nella quale modellare e perfezionare in larga misura il pensiero nei modi e nelle forme migliori.

Utilizzando lo stratagemma, antico quanto celebre, dell'autore-trascrittore, Baroja risolve così il problema della verosimiglianza, e quindi della credibilità, rendendo più palese il doppio gioco tra l'autore, responsabile della finzione, che viene così ostentata, e il lettore che, consapevole, ne condivide le regole e apprezza di essere coinvolto e messo sul medesimo piano dell'autore stesso<sup>5</sup>.

Ne *La caverna del humorismo*, una volta svelato chi sia il misterioso responsabile di queste pagine, la parola passa direttamente a lui, al professor Guezurtegui, che presenta i suoi compagni di viaggio: alcuni saranno semplicemente comparse silenziose, altri invece rivestiranno ruoli di maggiore importanza, in special modo se in rapporto dialettico, o in contrasto, con lui, come l'austriaco Schadenfrende; il tedesco Werden, professore di Heidelberg; lo scandinavo Nissen; lo scozzese Savage.

La “caverna-museo”, luogo esemplare nel quale approfondire e articolare una riflessione estetica e filosofica sull'umorismo, è un ambiente misterioso. In essa si trovano a viaggiare, in questo itinerario tutt'altro che improvvisato, personaggi

<sup>5</sup> Cfr. a questo proposito lo studio di Cessi Montalto (1981) e quello di Rivas Hernández (1998) su questo tipo di costruzione nelle opere di Baroja.

di varie nazionalità (spagnoli, italiani, russi, inglesi, austriaci, tedeschi): i rappresentanti del Vecchio mondo, insomma, “los pueblos de la city y de los arrabales de la vieja Europa” (Sobejano 1975: 599), guidati da Chip, “una figura delgadita vestida de frac y corbata blanca”, (1919: XXIV), una sorta di cicerone che mostra al gruppo i vari luoghi in cui si articola la caverna, indicando in particolare una variegata e complessa umanità, che convive con strane creature. Chip, “un poco gnomo y un poco diablo”, si presenta: “soy de origen vasco y mi nombre verdadero es Chipi, que algunos dicen Chiqui. Uno de mis antepasados estuvo empleado en la cueva de Zugarramurdi hace cuatrocientos años, cuando aún se creía en la brujería” (1919: XXV).

Guidati da Chip, i viaggiatori si trovano a godere di una serie di visioni: affacciandosi a una finestra, vedono il Mediterraneo da una parte, l’Atlantico dall’altro; salendo fino all’osservatorio, il cielo e le stelle; e ancora, luoghi magici e incantati quali Venezia, Roma, Parigi, Londra. La meta finale è poi la sala della “Gran locura humana”: “en ella todo es confuso, absurdo y sin sentido lógico” (1919: XXXIII); popolata da “diablillos, duendes burlones y de mala sombra, aparecidos en forma de liebre, brujas con escobas, que luego se convierten en gatos, lamias y trasgos” (1919: XXXIII), ma anche, insieme a questa natura assurda, da

hombres absurdos, los iluminados, los adivinadores, los inventores de fantasías y de naderías, los que encuentran una nueva solución para la cuadratura del círculo y el movimiento continuo; ahí hay un gran departamento de artefactos que no funcionan y otros que funcionan poco, pero que son tan útiles como el órgano de los gatos inventado por el padre Kircher... (Baroja 1919: XXXIV-XXXV).

Lo stratagemma narrativo del viaggio vissuto da vari personaggi, riuniti nella caverna dell’Humour-Point, è dunque il modo con cui presentare idee giocando con i diversi punti di vista, mettendo a confronto posizioni teoriche diverse, ma soprattutto “para comunicar a este breviario de ideas estéticas [...] esa impresión de internacionalismo decadente tan adecuada al momento histórico” (Sobejano 1975: 601).

Il titolo del libro, afferma Sobejano, ha in sé il carattere dell’antitesi e rende l’idea della complessità concettuale che Baroja intende sviscerare:

‘caverna’ y ‘humorismo’ integrarían una paradoja si se piensa que ‘caverna’, ‘cavernoso’, evocan una profundidad lóbrega y que en la caverna de Trophonius (mencionada, entre otras espeluncas, por Baroja) los que entraban perdían la facultad de reír. ‘Caverna’, sin embargo, responde bien a la intención del teorizador: sugiere el mito platónico de

las sombras de las ideas proyectadas sobre el fondo del encierro terrestre, y proporciona conveniente morada al doctor Guezurtegui. [...] Por otra parte, si la cumbre del Parnaso era el empíreo de los poetas y retóricos favorecidos por Apolo, nada más sensato que instalar el humilde y humanísimo reino del humorismo en el humus, dentro de la tierra material y materna (Sobejano 1975: 601).

Merita approfondire quanto affermato fino a questo momento.

Chip dichiara: “Mi castellano será un tanto de Zugarramurdi” (1919: XXVI). La località navarra viene menzionata più volte in queste pagine iniziali, alludendo alle sue grotte e alla caccia alle streghe, qui realizzata nei primi anni del XVII secolo<sup>6</sup>. Baroja inserisce in questo modo il riferimento a episodi storici locali, che sono sempre lo spunto per creare luoghi e mondi diversi dalla realtà, ma anche per stabilire un legame tra tradizioni apparentemente molto lontane tra loro. La finzione inquadra e contestualizza così quanto sta a cuore a Baroja in questi anni: vi è da un lato il suo bisogno di difendersi dalle critiche mosse nei suoi confronti da Ortega y Gasset, a cui verrà riservato un piccolo spazio all'interno della prima parte del testo, come vedremo; per farlo, esce dai confini nazionali e si include in una comunità ampia, moderna, all'avanguardia, europea, citando e menzionando proprio quei modelli europei che sostengono la sua elaborazione teorica.

Se, come afferma Corrales Egea, Baroja “interpone entre sí mismo y el mundo un lente de observador, creando distancia” (1961: 189), tale distanza può e deve essere inquadrata per trasformare e riordinare tempo, spazio, personaggi, mondo rappresentato, prendendo l'abbrivio dalla tradizione anglosassone sull'umorismo, a cui si unisce quella specificatamente ispanica. Dando la parola ai vari personaggi, le cui idee vengono sintetizzate e commentate sempre da Guezurtegui, ascoltiamo perciò le varie opinioni sull'umorismo: tutte tessere di un *puzzle* che viene assemblato e riordinato dal professore, con l'intento non certo di fare ordine, quanto semmai di dare voce a una tendenza eccentrica, discontinua, centrifuga, in linea con quanto si sta realizzando nel resto d'Europa.

## 2. Divagazioni sull'umorismo

Negli anni in cui, all'inizio del '900, si assiste a una proliferazione e a una concentrazione di studi sul comico, sul riso e sull'umorismo, l'originale proposta di Baroja consiste quindi nel trattare l'umorismo come materia da romanzare

<sup>6</sup> Cfr. a questo proposito il racconto di Baroja dal titolo *La dama de Urtubi*, pubblicato nel 1916 e poi raccolto nei *Cuentos* (1966).

e intorno a cui inventare, oggetto di un libro in cui forma e contenuto sono inscindibili: leggiamo così un racconto nel quale alcuni personaggi esprimono i propri pensieri, facendosi portavoce dell'idea di umorismo tipica del proprio paese, anche se “ninguno de estos personajes encarna el humorismo de su país: algunos disertan sobre él, pero ninguno lo encarna. Parece más bien como si allí estuviesen para, al fin, aprender a ser humoristas” (Sobejano 1975: 598).

È ancora una volta un modo per disobbedire a un modello, per superare le aspettative legate al significato allegorico, rifacendosi e ispirandosi all'atmosfera di quegli anni critici:

Hay algunos rasgos, como la tendencia semialegórica, la curiosidad por describir fenomenológicamente el humorismo, la extravagancia de la fabulación, y la atmósfera cosmopolita, que deben ser relacionados (estamos en el año 1919) con la convulsión de la Gran Guerra ante todo, y luego, con sintonías varios de aquellas fechas (Sobejano 1975: 598).

Alla luce di tutto questo, è comprensibile quanto la *fiction* de *La caverna del humorismo* sia tutt'altro che superflua e abbia in realtà un suo perché nel desiderio di Baroja di allontanarsi dalla scrittura strettamente saggistica per dedicarsi pienamente alla creazione letteraria, realizzando la sua personale modalità con cui inserirsi nel dibattito di inizio secolo sull'umorismo. Sebbene Saz Parkinson, in un volume dedicato alla scrittura saggistica di Baroja, definisca il libro come una anomalia all'interno della produzione dell'autore, “una excepción fascinante y enigmática entre las colecciones de ensayos de Baroja” (Saz Parkinson 2012: 126), crediamo che sia possibile coglierne l'unicità contestualizzandolo nell'atmosfera europea di inizio secolo e inserendolo nel crocevia di letture e di influenze che segnano la scrittura barojiana.

Nelle pagine che stiamo leggendo, la penna del professor Guezurtegui dà indicazioni su come è pensato e costruito il testo: “Se puede estar contra los filósofos y sus sistemas de dos maneras; una, cuando se niega sus sistemas y no se opone a ellos nada, otra, cuando se niega sus sistemas y se inventa enfrente otro sistema. Esta manera es indudablemente la más fuerte...” (1919: 121). È questa modalità forte quella che Baroja sta costruendo: spostiamoci perciò adesso sul versante strettamente dottrinale per cogliere in che modo la riflessione sull'umorismo si articoli in modo sistematico, elencando teorie, citando autori e filosofi, formulando definizioni e asserzioni per arrivare a inquadrare la differenza tra umorismo e retorica, che appare come la principale preoccupazione di Baroja, anche se, afferma sempre Guezurtegui, “la materia que intento encerrar bien se

me escapa” (1919: 240).

Con questa consapevolezza si affronta perciò l'approfondimento di una problematica alquanto sfuggente: l'umorismo non è mai stato studiato e approfondito con esattezza scientifica poiché, dice Baroja attraverso le parole di Guezuertegui, “muchas razones puede tener esto; una, el que los fenómenos psicológicos sean más difíciles de penetrar, más complicados que los biológicos; otra, el desdén y el apartamiento que nuestra época de ciencia positiva ha tenido por los hechos psicológicos” (1919: 51).

Le coordinate entro le quali focalizzare la questione sono perciò chiare: si tratta di un fenomeno di natura psicologica, sul quale hanno teorizzato in molti e da tempi remoti, dato che “hay una relación estrecha entre la antigua idea del humorismo médico, predominio de ciertos humores, y el humorismo literario” (1919: 57).

Per far sì che la teoria sull'umorismo venga elencata e discussa in queste pagine, nella prima parte del libro il gruppo di viaggiatori si trova ad assistere ad alcune conferenze. In particolare, due sono quelle riportate direttamente e poi commentate in solitudine da Guezurtegui: la prima è quella dell'austriaco Schadenfrende, nome fortemente connotativo<sup>7</sup>, che si sofferma sull'etimologia di “umore”, aprendo, dice, “una pequeña digresión filológica” (1919: 40). Vediamo così entrare in relazione “humour”, “homo”, “hombria y humildad, humanidad y humorismo”, che “proceden en el lenguaje del mismo origen cenagoso y terrestre” (1919: 40); a questa digressione si unisce l'esplicitazione di una serie di considerazioni sull'umorismo, che sembra sfuggire a qualsiasi tentativo di definizione. Schadenfrende interpreta l'umorismo alla luce dell'individualismo:

Vamos a formularnos esta pregunta: ¿Es todo egotismo en el arte? Yo creo que sí. En el arte y en gran parte de la ciencia la base es el egotismo, el individualismo. Para mí no hay nada absolutamente objetivo, mas que algunos métodos de la ciencia, como, por ejemplo, la estadística. En la filosofía y en el arte no hay objetividad posible (1919: 43).

Hombrismo y egotismo; de aquí no podemos salir. El hombre es la medida de todas las cosas. Los datos de nuestra conciencia son tan subjetivos como nuestras proyecciones. (1919: 45)

La caverna, ambiente ideale nel quale riflettere sull'umorismo, diventa un luogo

<sup>7</sup> Il termine tedesco *Schadenfreude*, che viene utilizzato come prestito in molte lingue, indica infatti il piacere provocato dalla sfortuna altrui, o il compiacimento malevolo: un sentimento connotato negativamente.

dalla creativa arbitrarità: spazio privilegiato, quindi, nel quale si intrecciano esperienze diverse, grazie alle quali è possibile entrare, non a caso, nel mondo delle idee. Nietzsche e la filosofia tedesca, esplicitamente menzionata da Schadenfrende, aprono la strada per soffermarsi, ancora nelle parole di quest'ultimo, su "Egotimus, Idealimus", titolo, non a caso in tedesco, del secondo capitolo di questa prima parte, nel quale si cominciano a elencare una serie di punti-chiave.

La seconda conferenza menzionata è quella tenuta dal tedesco Werden, che definisce l'umorismo a partire dalla fantasia, distinguendo tesi, antitesi e sintesi e classificando le teorie sull'umorismo in tre gruppi: "teorías basadas en la degradación, teorías basadas en el contraste y teorías basadas en la superación" (1919: 69). Tra queste due conferenze, i commenti e la riflessione di Guezurtegui: "El doctor Schandefrende ha seguido desarrollando este punto; pero no ha dicho después a mi entender nada nuevo" (1919: 49). Così si chiude il secondo capitolo e il seguente si apre con il monopensiero di Guezurtegui: "A pesar de la conferencia del doctor Schadenfrende –dice en su fantástica memoria el doctor Guezurtegui– no se nos ha aclarado absolutamente nada la idea del humor. Nos falta el sistema. No tenemos ni el instrumento de observación, ni el de caza" (1919: 50). Dal momento che l'autore di questi appunti apparentemente disordinati è uno studioso, il suo obiettivo sarà proprio quello di individuare un sistema, mettendo in relazione i principali protagonisti che nel corso del tempo si sono espressi sull'umorismo: Lipps, Richter, Bergson, Kant. Qualsiasi proposta teorica sull'umorismo è tuttavia parziale e tutt'altro che esaustiva. Alla luce di quanto ascoltato e letto, Guezurtegui arriva a elencare

nuestras proposiciones con relativa timidez:

A. Hay tantas formas de humor como humoristas han existido.

B. Esto no quita para que el humorista tenga rasgos comunes que le dan un carácter inconfundible.

La proposición de que hay tantas formas de humor como humoristas han existido parece una proposición cierta. Humorismo quiere indicar algo orgánico, personalísimo, inaprendible, que oscila entre lo psicológico y lo patológico (1919: 56-57).

Dietro ogni asserzione, nella scelta di ogni parola, utilizzata mai casualmente, si include un mondo in cui ironicamente vengono stratificati e mischiati livelli e approcci diversi, che vanno dalla speculazione filosofica alla teoria medica sugli umori, dall'estetica all'arte e all'antropologia: una complessità, quella del sapere barojiano, che ci dà la misura della modernità e della consapevolezza etica ed estetica con cui costruisce la sua opera e con cui dibatte l'oggetto del libro.

Alla teoria si unisce sempre il risvolto pratico: i personaggi si trovano ad assistere a un vero e proprio “viaje al Parnaso del humor” (1919: 138) nel secondo capitolo della terza parte, dal titolo “La procesión de los humoristas”, a parziale smentita di chi sostiene che la patria dell’umorismo sia sempre stata la letteratura inglese.

Anche questa asserzione viene dibattuta in queste pagine:

¿El humorismo es sólo germánico, como afirma Taine? La cosa es un poco obscura. Lo que sí se puede decir es que la forma germánica, sobre todo la inglesa, del humorismo es la más sobresaliente, la más significativa en la época moderna. [...] Yo creo que el humorismo no es privativo de ninguna raza; es más bien una característica individual que se da entre gentes de sensibilidad aguzada y en medios de cultura avanzados. [...] Quizá se podría decir que es principalmente atlántico (1919: 240-41).

Oltre all’umorismo inglese e tedesco, esiste invece, secondo quanto afferma Baroja in queste pagine, una modalità spagnola, una russa, una italiana, ma le origini dell’umorismo sono riscontrabili già nella letteratura classica: sfilano dapprima gli umoristi greci, poi i latini; seguono gli italiani, gli spagnoli, i francesi, gli inglesi, i tedeschi e i russi. Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Rabelais, Molière, Dickens, Carlyle, Swift, Sterne, Thackeray, Hoffmann e molti altri ancora sono gli esponenti di un umorismo europeo: che cosa hanno in comune autori tanto diversi?

Muovendosi progressivamente nel tempo e nello spazio, toccando questioni relative alla retorica, alla fantasia e all’immaginazione, ma anche agli umori, allo stato d’animo proprio di ogni paese e determinato dalla natura e dal clima, si delinea una fenomenologia dell’umorismo, sintesi di contrari, “contra-actitud literaria” (1919: 123), “tendencia proteica, anarquista, informe” (1919: 123), contrapponendo umorismo e retorica:

La obra del retórico es una obra cepillada, lustrosa y sin poros; la obra del humorista es informe, incompleta y porosa. La una está en un tiesto esmaltado que la aísla del ambiente, la otra en un tiesto de barro penetrado por las corrientes osmóticas de dentro y de fuera. La del retórico comienza y acaba a su tiempo, la del humorista ni concluye ni empieza. La una parece un producto más de cultura, la otra un producto más de naturaleza; la una es un poco la melodía de la música clásica, la otra esa melodía infinita que quiso implantar Wágner y que siendo una cosa buscada nos parece una mixtificación (1919: 99).

Riconosciamo qui il lessico barojiano: focalizzata in diacronia, la scrittura saggistica di Baroja mostrerà quindi delle costanti che sono diretta conseguenza del profondo vitalismo e della sua concezione radicale della vita, legati all'influenza di Nietzsche e Schopenhauer, ma non solo. Le sue idee teoriche, che diventeranno celebri nel *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* del 1925, sono già al centro di un acceso e intenso dibattito negli anni in cui compone *La caverna del humorismo*, occasione per riportare e approfondire tutto ciò entro i confini del proprio paese, mettendosi però sempre in dialogo con i protagonisti del panorama internazionale del tempo.

### 3. *Observaciones de un lector*

Facciamo dunque un breve riferimento al dibattito che vede protagonisti Baroja e Ortega y Gasset e che trova una specifica collocazione ne *La caverna del humorismo*.

L'ottavo capitolo della prima parte è dedicato, come già accennato, alla lettura e al commento dell'articolo di Ortega y Gasset: la scena viene preparata mostrando uno dei personaggi, non a caso lo spagnolo Paco Luna, intento a prendere “de su maleta un artículo de J. Ortega y Gasset” (1919: 73) per consegnarlo al professor Guezurtegui e sottoporlo al suo giudizio. Richiamando alla memoria celebri scene in cui le pagine che si commentano sono fisicamente presenti nella diegesi, e in cui la lettura e il commento collettivi di un testo rappresentano una pausa narrativa e rivestono un ruolo centrale, il capitolo viene costruito riportando il dialogo tra alcuni personaggi impegnati in considerazioni riguardanti l'articolo in oggetto, dato che vi si trova “en parte sintetizada la tesis de la degradación y el rencor como productores de la novela picaresca. Se ha comentado este artículo, porque la novela picaresca tiene relaciones con el humorismo” (1919: 73). Le motivazioni saranno in realtà altre, come vedremo, riconducibili alla critiche mosse da Ortega y Gasset nei confronti delle opere pubblicate fino a quel momento da Baroja.

Non si tratta semplicemente di far assumere una dimensione patriottica alla riflessione sull'umorismo, riportando in Spagna un dibattito europeo. Il Baroja-scrittore, commentato da Ortega y Gasset nel suo articolo del 1915, sceglie di nascondersi dietro i suoi personaggi per riservare al pensatore madrilenlo lo stesso trattamento, portando però il tutto nel terreno della *fiction*:

Sin duda, la importancia del debate entre ambos autores, aparte de la trascendencia de las ideas que cada uno aporta y la defensa del modelo literario en que cada uno se incardina (Ortega escribe un ensayo filosófico sobre la novela; Baroja utiliza la técnica

del relato en su respuesta), radica en el propio hecho de que [...] se produzca una voluntad teorizadora por ambos autores (Lanz 2007: 62).

Due sono i postulati che diventano oggetto di discussione in questo ottavo capitolo, letti nelle pagine di Ortega y Gasset: “Durante los últimos tiempos de la Edad Media, coexisten dos literaturas en Europa que no tienen apenas intercomunicación: la de los nobles y la de los plebeyos” (1919: 74); di conseguenza, la contrapposizione tra “tema humilde” e “tema altisonante y noble” (1919: 79). Vediamo così il Baroja-critico letterario, che commenta il *Quijote* e il *Lazarillo*, tira in ballo Velázquez per arrivare a contestare le affermazioni di Ortega y Gasset, attraverso le parole di Guezurtegui:

- La copia es crítica y no creación, dice Ortega y Gasset; yo no lo creo. No creo que se pueda copiar simplemente en el arte, sin poner algo. [...]
- En la tesis de Ortega y Gasset, está ese dualismo, tan español, de lo real y de lo irreal, de lo material y de lo espiritual, de lo noble y de lo plebeyo. Si fuera verdad lo que afirma Ortega, pintar un mendigo sería arte bajo, y pintar un caballero arte noble. Yo no lo creo así; para la pintura todo es noble (1919: 85-86).

La posta in gioco è molto alta dato che, partendo dal romanzo picaresco, viene messo in discussione il concetto e la categoria estetica di realismo, al centro del dibattito portato avanti da Baroja e da Ortega y Gasset in questi anni, in diverse occasioni:

- Considerar el realismo como copia servil me parece una noción completamente falsa. En resumen, ¿cuáles son sus conclusiones sobre el artículo de Ortega y Gasset?
- Nuestras conclusiones son: Primera, que no sabemos si Ortega y Gasset tiene razón o no en su tesis aristocrática, que creemos que no. Segunda, que, aunque la tuviera, nos parecería poco filosófica y de un carácter demasiado dogmático su enemistad contra la literatura que él llama plebeya, porque todas las cosas pueden ser necesarias en la naturaleza y en el arte. Tercera, que no creemos que sólo en la literatura distinguida haya creación. Cuarta, que no aceptamos la excepción de Cervantes en la novela rencorosa y demótica (como diría el abogado de Pamplona), y, quinta, que no nos parece el realismo una copia servil...
- Ese plural, ¿qué quiere decir, Guezurtegui?
- Ese plural se refiere a mí solo, que somos a veces muchos (1919: 88-90).

Interessante cogliere quanto la critica letteraria sia legata alla concezione della

soggettività: lo sdoppiamento, o, meglio ancora, la moltiplicazione del soggetto, a cui il professor Guezurtegui qui allude, è centrale e costante in tutta l'opera, dal momento che acquista il carattere di una progressiva frattura tra il mondo e l'io stesso, valorizzato in quanto unico<sup>8</sup>. Contestualizzato il commento all'articolo di Ortega y Gasset ne *La caverna del humorismo*, vediamo dunque delinearsi la regolarità del discorso barojano, la cui modernità, che interessa a Ortega e che lui stesso aveva evidenziato nelle sue pagine, si concretizza sia a livello discorsivo, sia a livello concettuale secondo alcune modalità particolari, tutte strettamente legate e/o dipendenti dall'umorismo, quali la soggettività, l'ironia, la frammentazione e l'autoriflessività: condizioni che sottolineano il desiderio di esaminare il soggetto e il suo statuto, il suo senso e la sua dimensione ontologica, e che Baroja condivide con altri scrittori del suo tempo.

Le pagine che trovano concretamente spazio ne *La caverna del humorismo*, lette e commentate direttamente dai suoi protagonisti, sono in realtà una breve parte del saggio di Ortega, inserite per rispondere polemicamente al filosofo madrilenno contrapponendo un'idea di scrittura viva e vivace a quella che sarà per lui la "agonía de la novela" (1912).

Ancora Lanz sostiene:

El debate sobre la técnica novelística ha de verse a la luz de un desacuerdo más profundo en la concepción de la vida, de la existencia y del modo de instalarse en ella: desde una reflexión consciente que nace de la vida misma, en el caso orteguiano; desde un vitalismo radical e irreflexivo, en el caso barojano. Lo cierto es que el debate ideológico sobre la novela debió de extenderse en el ámbito privado de los dos amigos a lo largo de los años siguientes (Lanz 2007: 61).

Inserito nella riflessione sull'umorismo, leggiamo qui un capitolo nella storia della teoria del romanzo in Spagna nei primi decenni del XX secolo. Un capitolo scritto a quattro mani da Baroja e da Ortega y Gasset: sono questioni che non sono nuove nella riflessione e nelle analisi critiche riservate alle opere dei due intellettuali – a cui dovremmo aggiungere per lo meno quelle di Unamuno, *Azorín*, ma non solo –.

<sup>8</sup> È uno dei caratteri tipici della scrittura di questi anni, in cui la prospettiva soggettiva e la legittimazione letteraria dell'io assumono un'importanza fondamentale. Le opere di Baroja condividono uno stesso denominatore comune a prescindere dal genere di appartenenza: che si tratti di un romanzo o di un saggio, in ogni caso la riflessione parte dall'io per abbracciare la realtà e la vita stessa, estendendosi poi alla concezione della creazione letteraria, con un approccio e una prospettiva antitetici rispetto a quanto teorizzato da Ortega. Questo perché "con frecuencia expresa sus ideas de tal modo que sus novelas desbordan las fronteras entre géneros y, por momentos, más parece que el lector se halle ante un ensayo que ante una narración" (Marín Martínez 2010: 79).

Nuovo è però in questo caso il legame con l'umorismo e con le sue sfaccettature, delineate in queste pagine, riconducibili al desiderio di contrapporsi, nei modi e nei toni, a quanto teorizzato da Ortega y Gasset, trovando sostegno e conferme nelle pagine scritte altrove da altri intellettuali.

L'itinerario concreto dei viaggiatori all'interno della caverna di Humor-point ci permette quindi di toccare con mano l'evanescenza delle teorie sull'umorismo, ma anche la concretezza delle proposte provenienti da numerosi autori in tempi e spazi diversi. Il testo si costruisce infatti alla luce di una fitta rete intertestuale, pensata come un sistema culturale in cui strutture e temi convivono in uno spazio specificatamente e volutamente dinamico. Mainer sostiene che

el libro de Baroja no hace mal papel en la reflexión europea de comienzos del siglo XX acerca del humor: el autor conoce las fuentes clásicas alemanas, la psicología de Theodor Lipps (que fue divulgador del concepto de *Einfühlung*, empatía) y el libro *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) de Henri Bergson, aunque no mencione el de Sigmund Freud sobre el chiste y lo inconsciente (que tomó tantas ideas de Lipps), ni los ensayos de Luigi Pirandello (Mainer 2012: 247).

Concludiamo questo esame de *La caverna del humorismo* con una prospettiva di lettura: sebbene, in questa ricca rete intertestuale, Baroja non citi mai direttamente né Freud né Pirandello, crediamo che avesse presente sia il saggio di Freud sul motto di spirito, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, pubblicato nel 1905, e riscontrabile nei giochi linguistici presenti in queste pagine e nei riferimenti alla psicologia, sia il saggio *L'umorismo* di Pirandello, pubblicato in una prima versione nel 1908<sup>9</sup>. L'avvicinamento che ipotizziamo, in particolare con il libro dello scrittore italiano, si basa sul riscontro di numerosi punti di contatto, al di là delle evidenti differenze dovute al genere di appartenenza e alle finalità con cui questi testi vengono composti.

Per cominciare, ricordiamo il denominatore comune nel quale i due autori sembrano muoversi: la critica ha infatti ampiamente approfondito in entrambi gli autori la messa in discussione dell'interpretabilità del mondo, che non è altro che un gioco di prospettive. Sia Pirandello sia Baroja fanno proprio il prospettivismo di Nietzsche e la concezione che l'individualità di ogni essere

---

<sup>9</sup> Pubblicato nel 1908 e in una versione ampliata nel 1920, *L'umorismo* di Pirandello è “uno scritto di andamento discorsivo ed ineguale collegato direttamente ai problemi del suo gusto e del suo modo particolare di concepire e realizzare l'opera poetica”, nonché “la sistemazione della poetica personale dell'autore” (Salinari 1960: 249), legato indissolubilmente a *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato nel 1904.

umano è incomparabile, particolare ed unica: in questo modo, la soggettività, intesa come visione dell'io colto dall'interno e alla luce della particolarità della sua storia personale, si rivela come lo sfondo principale dell'ispirazione creatrice<sup>10</sup>.

Attraverso l'umorismo, Pirandello coglie delle costanti all'interno di ogni soggettività: per questo, ripercorrere la linea interdiscorsiva che mette in relazione opere e autori provenienti da epoche diverse aiuta a comprendere un'antieriorità significativa, una corrente attiva in cui si iscrivono intertesti che pongono in modo problematico il rapporto tra creatore ed opera, immaginazione e creazione, rappresentazione narrativa e ironizzazione discorsiva, struttura lineare e prospettivismo.

La modalità con cui Baroja sviluppa la sua riflessione sull'umorismo, se pur nella cornice fittizia – assente in Pirandello – che abbiamo avuto modo di approfondire, sembra richiamare da vicino il saggio dell'autore siciliano: in esso, la riflessione sull'umorismo prende l'avvio da un approccio filologico ed etimologico per poi elencare le “questioni preliminari” (Pirandello 1994: 12), ovvero una serie di interrogativi sulla presunta modernità dell'umorismo come fenomeno letterario e sulle sue eventuali radici e caratteristiche esclusivamente anglosassoni. L'itinerario percorso porta Pirandello a soffermarsi in particolare sulla letteratura del proprio paese, dedicando un ampio approfondimento alla letteratura cavalleresca, e in particolare ad Ariosto e a Cervantes; a questo si aggiungono riflessioni sulla retorica, le “distinzioni sommarie” riguardanti i vari paesi in cui l'umorismo si è manifestato e le differenze tra l'umorista, il comico, l'ironico e il satirico; il legame, infine, con la malinconia per arrivare a definire l'umorismo come il sentimento del contrario. Con un itinerario pirandelliano, Baroja stabilisce vari “Distinguiamos” (I, cap. XII), arriva a contrapporre umorismo e retorica, si sofferma sulla letteratura del suo paese e difende una retorica in “tono menor” (1919: 61) a cui aveva già accennato in *Juventud, egolatría* (1917) e che riprenderà nel *Prólogo casi doctrinal* (1925) e ne *La intuición y el estilo* (1948).

È innegabile dunque che la circolazione condivisa di temi e opere, di preoccupazioni e inquietudini tipiche di questi primi decenni del XX secolo, dovuta al clima culturale decadente e modernista nel quale sia Baroja sia Pirandello sono profondamente e consapevolmente immersi, unita alla comune radice,

<sup>10</sup> Mentre sono stati studiati i punti di contatto tra Unamuno e Pirandello, o tra *Azorín* e Pirandello, manca uno studio che inquadri e approfondisca l'opera di Baroja in relazione a quella di Pirandello. Solo Giménez Caballero, nel suo intento di legare il nome di Baroja al fascismo, afferma: “Frente a D'Annunzio, Marinetti y Bontempelli, un Gómez de la Serna, creador del sentido latino y modernísimo en España, straccittadino y strapaesano al mismo tiempo; frente a Pirandello, un Baroja, un *Azorín*, regionalistas como punto de partida en su obra y elevadores del conocimiento nacional de una tierra, creadore de anchos espero” (Giménez Caballero 1929).

individuabile nella filosofia tedesca e nel pensiero di Nietzsche, abbia portato alla stesura di opere di questo tipo, senza dimenticare che Pirandello era già celebre in Spagna negli anni della sua attività.

Il “bricolage intellettuale” (Krysinski 1998: 75) con cui sono pensati e realizzati questi testi, che sfruttano oltre la norma le finalità creative e critiche della letteratura, colloca queste pagine in mezzo a quella scissione dell’io e della realtà che non potrà mai essere ricomposta, in linea con quanto sperimentato e approfondito nelle arti e nella letteratura di questi anni in vari paesi: vi è, da un lato, il desiderio e l’aspirazione di dare una collocazione canonica e autorevole alle idee su cui si basa la realtà, ricreata ed espressa in libro, al di là del concetto di realismo inteso secondo i principi ottocenteschi, ma anche secondo la coeva proposta di Ortega y Gasset; dall’altro, il mito di un mondo in fermento, in cerca costantemente del suo autentico portavoce, di un suo affidabile cantore, non certo del suo interprete, giacché la funzione rappresentativa del soggetto e del linguaggio si è ormai dissolta in una serie di immagini con le quali dare voce alle loro potenzialità affabulatrici e alle loro manifestazioni emotive. Da questo punto di vista, *La caverna del humorismo* rientra perfettamente in quella volontà di sperimentare “un modo de novelar” (De Nora 1989: 120) nuovo e diverso, un’arte costruita su un gusto e su uno stile particolari, o, meglio ancora, su un atteggiamento ideale, per certi versi fantasioso e fantastico: un altro modo per mettere in luce il contrasto tra illusione e realtà, il senso della sconfitta e dello scacco, che si uniscono alla rottura delle forme, in linea con quanto avviene nello stesso momento nelle altre letterature<sup>11</sup>.

Questo, crediamo, il messaggio che Baroja consegna al lettore attraverso le pagine de *La caverna del humorismo*, “otro libro rompedor e iconoclasta” (Mainer 2012: 248): se nella poetica dello scrittore basco la letteratura è, al pari di tanti altri scrittori, “vicaria della vita” (Pittarello 1991: 97), la coincidenza tra Pirandello e Baroja, a distanza di un decennio e muovendoci dall’Italia alla Spagna con una tappa intermedia e condivisa in Germania, ci porta a individuare nell’umorismo la concettualizzazione del conflitto tra il mondo e il soggetto, il desiderio di essere e l’impossibilità di coesistere nel sistema sociale che aliena e annulla.

Allo scrittore non resta perciò che una scelta, o una possibilità: tra la realtà

11 In particolare, se tutto questo viene messo in relazione con le nuove tendenze sperimentate nel romanzo di questi anni – non solo da Baroja – appare evidente quanto l’eredità naturalista sia stata ormai superata per proporre un romanzo che, nell’ottica della “literatura como subversión” (Mainer 1988: 26), può essere definito come simbolista: in esso, assumono un ruolo fondamentale l’introspezione angosciosa, l’ansia di vivere, il malessere e la precarietà esistenziali poiché “la novela [...] es la dispersión de una realidad enhebrada por la tensión receptiva de un alma. Y [...] un confesionario íntimo” (Mainer 1988: 33).

e il testo si intromette l'artificio della scrittura, così come tra l'uomo reale e il personaggio si interpone il gioco dell'affabulazione. Ormai lontana dalla narrazione romanzesca naturalista, è questa invece la modernità di Baroja, che fa suonare, con i primi decenni del XX secolo, un campanello d'allarme: attraverso il gioco di prospettive e punti di vista, di scatole cinesi e di specchi rifrangenti, vengono ripensate strutture e relazioni, il fare narrativo e quello mimetico dell'autore, insieme a quello comportamentale e verbale del personaggio e a quello interpretativo del narratore.

### Bibliografia citata

- ACEVEDO, EVARISTO (1966), *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editorial Nacional.
- BAROJA, PÍO (1919), *La caverna del humorismo*, Madrid, Caro Raggio.
- , (1966), *Cuentos*, Madrid, Alianza editorial.
- , (1987), *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, Obras completas*, vol. II: 9-150.
- , (1987), *Paradox, Rey, Obras completas*, vol. II: 151-226.
- BASANTA, ÁNGEL (1993), *Baroja o la novela en libertad*, Madrid, Anaya.
- CESSI MONTALTO, DONATELLA (1981): *La struttura "aperta" nel romanzo di P. Baroja*, Milano, Unicopli.
- CIPLIJAUSKAITÉ, BIRUTÉ (1972), *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula.
- DE NORA, EUGENIO (1989), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.
- FOX, INMAN (1988), *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA DE JUAN, MIGUEL ÁNGEL (2015), "Baroja y su germanofilia en la conflictiva segunda década del siglo XX", *Revista de literatura*, julio-diciembre, 77/154: 399-422.
- GIMÉNEZ CABALLERO (1929), "Carta a un compañero de la joven España", *Gaceta literaria*, III/52: 1, 5.
- LANZ, JUAN JOSÉ (2007), "Baroja, *Azorín* y la teoría de la novela orteguiana", *Olivar*, 8/9: 43-70.
- LLERA, JOSÉ ANTONIO (2001), "Poéticas del humor: desde el Novecentismo hasta la época contemporánea", *Revista de Literatura*, 63/126: 461-76.
- LÓPEZ CRUCES, ANTONIO JOSÉ (2004), "Introducción", *La risa en la literatura española*.

(*Antología de textos*), Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [11/02/2017] <[MAINER, JOSÉ CARLOS \(1972\), \*Literatura y pequeña burguesía\*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.

—, \(1983\), \*La edad de plata, 1902-1939: ensayo de interpretación de un proceso cultural\*, Madrid, Cátedra.

—, \(1988\), \*La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España\*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

—, \(2012\), \*Pío Baroja \(españoles eminentes\)\*, Madrid, Taurus.

MAINER, JOSÉ CARLOS; GRACIA, JORDI \(eds.\) \(1997\), \*En el 98 \(Los nuevos escritores\)\*, Madrid, Visor Libros.

MARÍN MARTÍNEZ, JUAN M. \(2010\), “Introducción” a Pío Baroja, \*La busca\*, Madrid, Cátedra: 13-221.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ \(1915\), “Observaciones de un lector”, \*La lectura\*, III: 349-79.

PIRANDELLO, LUIGI \(1994\), \*L'umorismo e altri saggi\*, Firenze, Giunti.

PITTARELLO, ELIDE \(1991\), “R. Gómez de la Serna: El rastro o le novità del rigattiere”, \*Dai modernismi alle avanguardie\*, eds. Carla Prestigiacomo; M. Caterina Ruta. Palermo, Flaccovio editore: 85-99.

RIVAS HERNÁNDEZ, ASCENSIÓN \(1998\), \*P. Baroja, Aspectos de la técnica narrativa\*, Universidad de Extremadura.

SALINARI, CARLO \(1993\), “La coscienza della crisi”, \*Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello\*, Milano, Feltrinelli: 249-84.

SAZ PARKINSON, CARLOS R. \(2012\), \*Positivamente negativo: Pío Baroja, el ensayista\*, Newark Del., Juan de la Cuesta.

SERRANO ASENJO, JOSÉ ENRIQUE \(2001\), “Ideas sobre la novela en los años veinte. Metanovelas y otros textos doctrinales”, \*La novela en España \(siglos XIX-XX\)\*, ed. Paul Aubert. Madrid, Casa de Velázquez: 129-41.

SOBEJANO, GONZALO \(1972\), “Solaces del yo distinto \(Estimación de Juventud, egolatría\)”, \*Pío Baroja\*, ed. Javier Palacio Martínez. Madrid, Taurus: 517-529.

—, \(1975\), “Para la historia de la crítica literaria en forma de ficción: \*La caverna del humorismo\*”, \*Filología y didáctica hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider\*, eds. José María Navarro \*et al.\* Hamburg, Helmut Buske Verlag: 591-612.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

### Giovanna Fiordaliso

Es profesora titular de Literatura Española en la Universidad de la Tuscia (Viterbo). Se ocupa

de narrativa española, con estudios sobre la prosa de los Siglos de Oro y de la época moderna y contemporánea, con un interés al mismo tiempo por la escritura autobiográfica y ensayística (Galdós, Baroja, Zambrano, Guillén).