

Il nuovo romanzo di Unamuno e le categorie storiografiche del primo Novecento

PAOLO TANGANELLI
Università di Ferrara

Resumen

Una reflexión sobre las principales categorías historiográficas empleadas en los manuales de literatura hispánica de principios del siglo XX, con particular atención a la ambigüedad del término Modernismo, lleva, en el terreno de la novela, a confrontar el proyecto de Azorín y Baroja, fundado en la multiplicación de voces narrativas y puntos de vista, además de la dimensión simbólica y autobiográfica de los protagonistas, con la invención unamuniana de la *novola* entre 1902 y 1924. La *novola* constituye una especie de híbrido al cubo con el que Unamuno representa en clave paródica la disgregación de su propia consciencia y en donde el género novelesco se abre simultáneamente no solo al ensayo filosófico, sino a las formas del teatro. Y quizá justamente esta sustancial 'mutación de género' sea también el elemento de la narrativa Unamuniana más experimental y más cercano al Modernismo europeo.

Riassunto

L'articolo propone una riflessione intorno alle principali categorie storiografiche impiegate dalla manualistica per la letteratura ispanica primonovecentesca, con particolare riguardo alle ambiguità del termine *Modernismo*. Spostandosi poi sul terreno del nuovo romanzo, mette a confronto il progetto concepito da Azorín e da Baroja -fondato sulla moltiplicazione delle voci narranti e dei punti di vista, oltre che sulla sviscerata dimensione autobiografica e simbolica dei protagonisti- con l'invenzione unamuniana della *novola* tra il 1902 e il 1914. La *novola* costituisce una sorta di ibridazione al cubo con cui Unamuno rappresenta in chiave parodica la disgregazione della propria coscienza, e dove il genere romanzesco si apre simultaneamente non solo al saggio filosofico, ma anche alle forme del teatro. Ed è forse appunto questa sostanziale 'mutazione di genere' anche l'elemento della narrativa unamuniana più sperimentale e più vicino al Modernismo europeo.



1. CATEGORIE IN LIZZA (O FORSE NO)

I manuali ripetono che l'età a cavaliere tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo è segnata da una profonda crisi, e che la letteratura coeva è permeata dalla consapevolezza delle violente trasformazioni in atto. Non appena, però, si tenta di fare un ulteriore passo in avanti per delineare in modo meno caliginoso i contorni dell'*impasse*, nonché i caratteri dirimenti della produzione letteraria del periodo, cominciano a ogni latitudine le inevitabili diatribe. D'accordo, è questa una letteratura della crisi, forse persino una letteratura in crisi, ma -in definitiva- di quale crisi stiamo parlando?

In ambito spagnolo sono state impiegate principalmente tre categorie storiografiche complementari per descrivere la letteratura *finisecular* e primonovecentesca¹; tre categorie che costituiscono altrettante prospettive divergenti, ovvero lenti diversamente graduate per

¹ Tralascio la macrocategoria *Edad de plata*, coniata da Mainer (1975) nell'omonima monografia, perché sembra alludere solo alla nuova straordinaria fioritura della letteratura spagnola novecentesca, e sorvolerò anche sui concetti di Generazione del '14 e di Generazione del '27, che in fondo derivano dall'applicazione del metodo generazionale agli autori che pubblicarono le loro prime opere fra Otto e Novecento (Generazione del '98).

mettere in luce (e, al contempo, a turno lasciare in ombra) aspetti divergenti o francamente eterogenei nelle opere esaminate (per maggiore esattezza: nella porzione di crisi riverberata da questa letteratura). Del resto, è il destino di ogni prisma e di qualunque categoria o etichetta storiografica: mentre mostra qualcosa, nasconde irrimediabilmente qualcos'altro. Queste categorie storiografiche sono:

1. *Modernismo*. La più antica, già in uso in Spagna nell'ultimo decennio dell'Ottocento, ma di fronte alla quale ancora oggi sparute frange di critici arretrano soprattutto se si tratta d'inquadrare il romanzo o il teatro dell'epoca²; come avrò modo di chiarire, il suo spettro è così ampio da abbracciare sia il Simbolismo sia il Modernismo *stricto sensu* europeo (per quanto neppure quest'ultimo concetto risulti sempre agevolmente circoscrivibile, venendo spesso accostato a stili e orientamenti contemporanei o anteriori³). Impiegherò dunque i termini *Modernismo*₁ per indicare l'accezione indistinta e dilatata -diffusasi prima tra gli autori dell'epoca⁴ e poi, di riflesso, nella critica spagnola e ispanoamericana⁵- che include il Simbolismo e altre correnti contemporanee, e *Modernismo*₂ per riferirmi invece alla produzione letteraria ispanica che si potrebbe inquadrare con le coordinate specifiche del Modernismo europeo⁶ (nella speranza di riuscire così a cogliere elementi sperimentali e di autentica rottura⁷ non riconducibili ai modelli del Simbolismo, del Parnassianismo, del Decadentismo, dell'Impressionismo, ecc.).

2. *Generación de 1898*. Categoria nata nei primi due lustri del XX secolo e consacrata dalla omonima serie di articoli che José Martínez Ruiz "Azorín" pubblicò nel 1913 (contributo teorico di assoluto valore a dispetto delle spietate critiche degli ultimi tempi).

3. *Crisis de fin de siglo*. Etichetta ben meno radicata in Spagna tra i due secoli, e tuttavia adottata pressoché all'unanimità negli ultimi trenta o quarant'anni forse perché, superando un orizzonte nazionale o ispanofono percepito come troppo angusto, è sembrato che possedesse la virtù di sprovvincializzare la critica spagnola e di reclamare uno spazio nel canone occidentale anche per gli autori ispanici.

Questi prismi categoriali sono stati spesso contrapposti l'uno all'altro nel tentativo di fissare una gerarchia tra di essi e d'individuare il propellente del rinnovamento culturale che, anche in Spagna, precede la Grande Guerra.

L'etichetta Generazione del '98, forse caduta in disgrazia troppo in fretta negli ultimi anni, rimanda anzitutto all'ambito politico nazionale, ossia al *regeneracionismo* connesso al cosiddetto *problema de España* o *mal de España*: infermità additata soprattutto nella seconda

² Garrido Ardila (2013: 548) segnala il problema sul fronte del nuovo romanzo.

³ Già Albert Thibaudet, nella sua celebre *Discussion sur le moderne* (1920), aveva enfatizzato il carattere trasversale del Modernismo e la sua prossimità a Romanticismo, Realismo e Simbolismo. In rapporto al Modernismo britannico, sono stati messi in luce i legami col Naturalismo di Zola (Joyce, 2015), come pure le sue radici romantiche (Sherry, 2015).

⁴ Basterebbe rileggere l'articolo «El modernismo y la ropa vieja» (1901) di Machado (2000: 243-262).

⁵ Schulman (1996) presenta il Modernismo ispanoamericano come un'epoca rigeneratrice durata all'incirca mezzo secolo (iniziata tra il 1875 e il 1882, ed esauritasi, almeno nella sua fase dominante, intorno al 1932), definendolo anche come una tendenza sincretica che avrebbe assimilato le influenze di Parnassianismo, Impressionismo, Espressionismo e Simbolismo; si veda anche Schulman (2002). Il dibattito intorno alla definizione del movimento che ebbe luogo nella stampa spagnola tra il 1902 e il 1907, caratterizzatosi proprio per le diverse e contrastanti opinioni messe in campo, sembra avallare un'interpretazione lasca del Modernismo ispanico; riassume chiaramente le posizioni Mainer (2013: 38-47).

⁶ Non mancano gli esercizi esegetici di tale fattura, perlopiù ad opera di critici anglofoni. Sulla possibilità di applicare la categoria 'transnazionale' di Modernismo alla cultura ispanica dell'intera *Edad de plata*, è utile Bretz (2001). Lo studio comparato del Modernismo spagnolo e inglese di Rogers (2012) privilegia invece soprattutto gli anni venti e trenta. Sull'argomento si vedano anche Losada (2005); Delgado - Mendelson - Vázquez (2007).

⁷ Aderisco quindi alla proposta di Luperini (2005: XIII) che identifica la categoria critica del Modernismo europeo con lo sperimentalismo primonovecentesco. Mette in chiaro il perimetro teorico e cronologico del concetto Donnarumma (2012: 13-38).

metà dell'Ottocento dai liberali più o meno prossimi all'*idearium* krausista, che sarebbe giunta al parossismo in seguito alla perdita delle ultime colonie d'oltremare nel faticoso 1898. Fox (1991) demolisce i quattro articoli di Azorín del 1913 sia dal punto di vista estetico (la categoria, almeno in parte fabbricata a immagine e somiglianza della stessa opera azoriniana, nacque pure con una finalità di autopromozione commerciale), sia sotto il profilo ideologico, anzitutto per la prossimità di José Martínez Ruiz al programma politico di Juan de la Cierva, figura di punta del partito conservatore. I rilievi di Fox sono fondati; tuttavia a mio avviso non sufficienti a ricusare in blocco la proposta teorica dell'autore della *Voluntad*, che conserva almeno due punti di forza: Azorín, al contrario di come opereranno gran parte dei suoi epigoni a cominciare da Pedro Salinas (1970) e da Guillermo Díaz Plaja (1951)⁸, abbina Modernismo e spirito *noventayochista* senza postulare un'antitesi tra questi concetti; e poi, soprattutto, pone sul tavolo con grande acume la necessità di raggiungere una sintesi tra uno sguardo diacronico rivolto alla tradizione riformista ispanica (argomento dei primi tre articoli) e uno sincronico focalizzato sul contesto europeo (tema dominante dell'ultimo articolo⁹).

Per quanto spesso, come dicevo, con Modernismo si sia voluto intendere anche la declinazione ispanica del Simbolismo (nel lessico che propongo: *Modernismo₁*), Federico de Onís (1987: 37) lo definì argutamente come la forma ispanica della crisi universale in ambito letterario¹⁰; e il termine è stato poi sovente impiegato per descrivere un atteggiamento di ribellione sociale¹¹, talvolta di matrice anarcoide, collegabile alla repentina metamorfosi dell'istituzione letteraria spagnola che avrebbe avuto come protagonista il "proletariato di penna" dei giovani autori alla disperata ricerca di un nuovo pubblico¹².

Ancora più vasto, infine, sembrerebbe l'orizzonte evocato dalla categoria Crisi di fine secolo, che colloca in primo piano le fibrillazioni dell'intera cultura occidentale, ossia l'implosione dei rassicuranti modelli epistemologici di taglio positivista e il sopravvento preso in particolare dalle filosofie nichilistiche (pure nella Spagna d'inizio secolo i filosofi più citati, sebbene non sempre i più letti, sono Schopenhauer e Nietzsche).

L'etichetta Generazione del '98, che ha dominato la scena dal 1934 fino agli anni settanta del secolo scorso –*La invención del 98* di Ricardo Gullón (1969) è uno dei primi attacchi a questo prisma categoriale¹³–, è stata sempre più di frequente messa in disparte in nome dell'imperativo di una visione europea e del recupero delle radici occidentali della vasta crisi socioeconomica e culturale. Per lo stesso motivo si è venuta affermando una sorta di alleanza tra le altre due categorie in lizza che invece offrivano una lettura europeizzante dei processi culturali studiati; e proprio da questo binomio sono giunte le interpretazioni del primo Novecento spagnolo forse più vicine alla categoria del Modernismo anglosassone o europeo (*Modernismo₂*).

⁸ G. Gullón (2006) mantiene, sia pure rovesciandola e reinventandola argutamente, l'opposizione fra *Noventayochismo* e *Modernismo* di Salinas e di Díaz Plaja: la sua tesi è che il secondo discorso era ben più pericoloso per la cultura spagnola d'inizio secolo, e che perciò venne ridotto al silenzio.

⁹ L'ultimo articolo viene infatti introdotto da queste parole: "En la literatura española la generación de 1898 representa un renacimiento [...]. Un renacimiento es sencillamente la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero" (Martínez Ruiz "Azorín", 1998: 995).

¹⁰ Juan Ramón Jiménez e Onís sono tra coloro che più allargano, anche dal punto di vista cronologico, il concetto di Modernismo, come ricorda Suárez Miramón (2006: 155).

¹¹ Anche Juan Ramón Jiménez definiva il modernismo come una *actitud* (Suárez Miramón, 2006: 207).

¹² Almeno questa era l'impostazione marxista di Mainer (1975).

¹³ Serna (2012: 178-179) condivide l'idea, formulata da Ricardo Gullón, di un "medio siglo modernista": dal 1880 al 1940. Silvestri (1999: 246, nota 2) elenca i più autorevoli studiosi che hanno giudicato la Generazione del '98 soltanto come una forma del Modernismo; contro questa schiera, Silvestri difende la validità della categoria *noventayochista* fondata sul concetto orteghiano di generazione.

Di grande rilievo per la recente svalutazione del *Noventayochismo* è stata l'esegesi di Pedro Cerezo Galán¹⁴ che, essendo incentrata sul versante del pensiero spagnolo, in realtà trascura la lente modernista e specilla invece i nessi tra le altre due etichette; la lettura di Cerezo Galán muove dal presupposto che solo a partire dal contesto europeo si possano comprendere davvero le molteplici inquietudini (esistenziali, politiche, filosofiche, religiose, sociali...) degli autori del '98, dato che la crisi nazionale altro non sarebbe che un riflesso, un'emanazione, della proteiforme malattia dell'Occidente (il definitivo scontro tra Illuminismo e Romanticismo). Questa prospettiva, imperniata sulla preminenza della cornice culturale *fin de siècle* (e orientata segnatamente sul piano filosofico), si è imposta rapidamente con due sottili varianti inerenti alla delimitazione del *Modernismo*₂: alcuni studiosi hanno continuato a vedere la tendenza modernista perlopiù come una declinazione estetica della Crisi di fine secolo¹⁵ (qualcosa in fondo di non troppo dissimile al ruolo di mero riflesso che, riguardo al contesto ideologico, lo stesso Cerezo Galán assegna al *noventayochismo*); altri, di contro, hanno difeso un'interpretazione meno concreta, ossia meno letteraria, del *Modernismo* fino quasi a identificarlo con la stessa categoria Crisi di fine secolo. In ogni caso, in virtù di ciò che per semplificare chiamerò lo schema di Cerezo Galán, entrambi gli schieramenti in campo hanno descritto la Generazione del '98 e anche la successiva Generazione del '14 come fenomeni locali quando non epidermici¹⁶.

Si dovrebbe però avvertire una pericolosa semplificazione in questo paradigma che, in tutte e due le versioni, contrappone in modo alquanto spiccio la superficie della crisi spagnola all'ipostasi della crisi occidentale. Di questo avviso è Francisco José Martín, il quale non a caso ha proposto di rovesciare lo schema interpretativo di Cerezo Galán proprio per ribadire, all'interno della letteratura ispanica d'inizio secolo, la netta preminenza delle preoccupazioni legate all'ambito nazionale rispetto alla dimensione europea: "En España, la conciencia de la crisis fue principalmente [...] nacional. La crisis de fin de siglo adviene y se desarrolla aquí dentro del dominio del espacio intelectual de la «enfermedad de España»" (Martín, 2007: 31, 40-41). Ora, per quanto possa giudicare condivisibile una simile affermazione per numerose opere del periodo, e nel fondo comprenda le ragioni di questo richiamo alla concreta circostanza nazionale, temo che con la sola permutazione dei fattori il prodotto non cambi e che dunque si faccia poca strada. Nei testi primonovecenteschi spagnoli s'intrecciano, senza perdere la propria fisionomia, i differenti discorsi intorno al nichilismo e all'incertezza epistemologica, al collasso della nazione e alla ribellione estetica (risposta a una circostanza vitale che include e trascende gli elementi precedenti). Di conseguenza, ciascuno di questi discorsi sembra richiedere ancora l'applicazione di specifiche lenti categoriali per non essere travisato. Insomma, se ormai si accetta che sia venuto il momento di lasciar perdere la rigida e sterile contrapposizione fra le categorie, forse varrebbe anche la pena di accantonare l'idea di doverne per forza incoronare una perché primeggi sulle altre; tutt'al più, per mettere meglio a fuoco il prisma modernista, si potrebbe provare a distinguere, nella letteratura della *Edad de plata*, i tratti simbolisti e decadenti da ciò che invece chiamo *Modernismo*₂, e che

¹⁴ Mi riferisco in particolare a Cerezo Galán (1996) e (2003).

¹⁵ "A partir del empleo de la palabra «modernista» en la misma época como calificativo despectivo de lo novedoso y la rebeldía de algunos de estos jóvenes creadores, la crítica posterior de principios de los años treinta convino aglutinar como modernismo el clima general de rechazo del positivismo burgués desde finales del siglo XIX. Sin embargo, se debe reiterar que los nuevos valores vitales e intelectuales de fin de siglo fueron un fenómeno más amplio que el movimiento estético modernista; inicialmente, el modernismo fue una de las manifestaciones que adoptó el rechazo de la sociedad moderna en medio de la disolución de las certezas racionales y de la relativización del conocimiento general por el redescubrimiento neorromántico de la conciencia individual" (Sevillano Calero, 2004: 10).

¹⁶ Tra i numerosi contributi di questo orientamento critico, si può ricordare, oltre al già citato studio di Suárez Miramón (2006), Díaz-Cristóbal (2002).

ovviamente designa un'estetica a vocazione anti-mimetica, intenta a mostrare gli ingranaggi e i limiti del prodotto letterario, scaturita dall'implosione dei modelli epistemologici tradizionali di riferimento e dalla crisi della nozione stessa di soggetto.

Riconosco che il mio relativismo ha numerosi punti deboli. Non saprei dire, per esempio, quale titolo manualistico assegnerei a un capitolo dedicato agli autori del primo Novecento spagnolo. Di certo, se un giorno dovessi scriverlo, ripeterei che molti di loro furono modernisti alla stregua degli altri scrittori europei che raggruppiamo sotto questa etichetta (per quanto proprio Unamuno rivendicasse polemicamente l'*eternismo* contro il Modernismo¹⁷); e che furono, seppure con qualche eccezione, intellettuali *engagés* ansiosi di risollevare le sorti del proprio paese; e soggiungerei, infine, che non è possibile interpretare la loro produzione senza una solida cognizione della storia delle idee, dato che si mossero in un contesto culturale, e soprattutto filosofico, consapevolmente europeo.

Questo viluppo discorsivo è particolarmente intricato nel romanzo ed è su questo terreno dove tenterò di mostrare l'utilità di un eclettismo che sappia combinare le categorie summenzionate a partire da quella di *Modernismo*². È un luogo comune ripetere che in Spagna la rottura modernista affiora con i quattro romanzi del 1902: *La Voluntad* di J. Martínez Ruiz "Azorín", *Camino de perfección* di Pío Baroja, *Amor y pedagogía* di Miguel de Unamuno e *Sonata de otoño* di Ramón del Valle-Inclán¹⁸. Dato che la pluridiscorsività del *Modernismo*² è evidente soprattutto nei primi tre testi, metterò a confronto il progetto elaborato da Azorín e Baroja, fondato sulla moltiplicazione delle voci narranti e dei punti di vista, oltre che sulla viscerata dimensione autobiografica e simbolica dei protagonisti –eroi della *noluntas vivendi* al pari delle creature di Svevo o dell'uomo equidistante da ogni qualità di Musil–, con l'invenzione unamuniana della *nivola*, da collocare tra il 1902 e il 1914, ovvero tra *Amor y pedagogía* e *Niebla* (Øveraas, 1993), che costituisce una sorta di ibridazione al cubo con cui l'autore basco rappresenta in chiave parodica la disgregazione della propria coscienza, e dove il genere romanzesco si apre simultaneamente non solo al saggio filosofico ma anche alle forme del teatro.

2. IL PROGETTO DI AZORÍN E DI BAROJA

La fusione tra generi letterari, oltre alla volontà di assimilare linguaggi artistici differenti¹⁹, caratterizza tutta la prosa modernista europea; e fondamentale è anzitutto la sovrapposizione fra scrittura romanzesca e saggistica. Non si tratta naturalmente di una peculiarità ispanica: di fronte al crollo dei modelli razionalistici, è ovvio che, un po' ovunque, si passi a fabbricare letterariamente il soggetto chiamato ad abitare la desolata contrada del nichilismo, congiungendo invenzione narrativa e speculazione filosofica (Johnson, 1997; Martín, 2003). Tuttavia, in terra spagnola questa commistione consente di far confluire nel romanzo anche la ricca panflettistica e, in particolare, l'articolo politico di protesta. Volendo semplificare: questa commistione continua ad assicurare un notevole spazio pure all'orientamento *regeneracionista*, già molto presente nella letteratura del Realismo ispanico. Un modo pedestre di mostrare l'accavallamento di questi discorsi saggistici nella narrativa modernista (il primo connesso alla Crisi di fine secolo, il secondo imperniato sul *mal de España*) potrebbe essere

¹⁷ M. de Unamuno, "Sobre el modernismo", *Eclos Literarios, Religiosos, Históricos, Artísticos*, 36, Bilbao 29/09/1898; riprodotto in Ereño Altuna (2006: 217-219). La contrapposizione tra modernismo ed *eternismo* figura anche in altri testi unamuniani; cfr. la tesi dottorale di Cucchia (2012: 181, 666).

¹⁸ È stato proposto l'inserimento di altri romanzi in questo canone, come *Trece dioses* di Pérez de Ayala o *Del jardín del amor* di Llanas; cfr. Calvo Carilla (1991) e Rueda Garrido (2013).

¹⁹ Prellwitz (2003) si occupa dei rapporti tra pittura e romanzo nel Modernismo spagnolo.

quello di segnalare un ventaglio di *topoi* o di simboli condivisi da saggi e romanzi spagnoli d'inizio secolo²⁰. Seguirò dunque tale scorciatoia limitandomi a un paio di esempi.

Per quanto riguarda il versante *fin de siècle*, nella saggistica come nel romanzo s'insiste *ad nauseam* sull'incapacità della ragione di ricomporre la frammentazione del soggetto, e quindi sulla necessità di sprofondare nell'introspezione -unica ricerca cognitiva ammissibile-, rinunciando a qualunque illusione teleologica. Unamuno, nel saggio *¡Adentro!* del 1900, denuncia l'assenza di un piano razionale per la vita umana



¡Nada de plan previo, que no eres edificio! No hace el plan a la vida, sino que esta lo traza viviendo. No te empeñes en regularizar tu acción por tu pensamiento; deja más bien que aquella te forme, informe, deforme y transforme este. Vas saliendo de ti mismo, desvelándote a ti propio [...]. Tu vida es ante tu propia conciencia la revelación continua, en el tiempo, de tu eternidad, el desarrollo de tu símbolo; vas descubriéndote conforme obras. Alcanza, pues, las honduras de tu espíritu, y descubrirás cada día nuevos horizontes... (Unamuno, 1994-2009: VIII, 314-315)

quasi con le medesime parole che Azorín impiega nei suoi primi romanzi:

Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan, no tengo idea, no tengo finalidad ninguna. (Martínez Ruiz "Azorín", 2000: 156-157)

[Azorín] no tiene plan de vida. (Martínez Ruiz "Azorín", 1989: 196)

Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... (Martínez Ruiz "Azorín", 1989: 133)

Confessioni del genere sembrano incarnare in modo compiuto l'alleanza tra le lenti modernista e *finisecular* (ovvero, la possibilità di osservare il panorama ispanico col prisma del *Modernismo*₂); in effetti, vanno lette contestualmente sia sul piano filosofico sia nella loro dimensione metaletteraria, visto che alludono anche a tecniche narrative tipicamente moderniste quali il pluri-prospettivismo o il rallentamento e la frantumazione della trama²¹.

In altri casi, invece, nel romanzo domina l'elemento panflettistico *noventayochista*. Si consideri, per esempio, l'importante ruolo assegnato al clericalismo nella *Voluntad* e in *Caminno de perfección*. In entrambi i testi il processo di formazione dei rispettivi protagonisti è marcato dall'ambiente di Yecla (ribattezzata Yécora da Baroja), città simbolo del più intransigente tradizionalismo cattolico per Antonio Azorín e per Fernando Ossorio²² (com'è noto, l'internato nel collegio dei padri scolopi di Yecla è un tratto della biografia di J. Martínez Ruiz prestato pure al personaggio barojiano²³). Perciò al clericalismo sono rivolte critiche che, in fondo, sembrerebbero solo proseguire la battaglia liberale di Galdós o di Clarín; e difatti, esaminandole con la lente della Generazione del '98, forse non si coglierebbe che una sostanziale continuità.

²⁰ A giudizio di Prieto de Paula (2010: 42), nei romanzi di Unamuno non vi sarebbe tanto l'innesto di differenti generi letterari, quanto una forte componente soggettiva di autofabulazione che renderebbe perciò simile ogni testo del suo *corpus*: "Así las cosas, Unamuno se muestra ante el lector actual como un autor que, más que desbordar la compartimentación propia de la novela, mediante la inserción de elementos procedentes sobre todo del ensayo y de la lírica, lo hace como un escritor que traza sendas de incursión en unos géneros con elementos provenientes de otros, entre ellos la vertebración de fuerte componente subjetivador -y por ello mismo poético- que afecta a toda su producción literaria".

²¹ Sulle tecniche moderniste applicate nel romanzo ispanico, si veda Garrido Ardila (2013: 549).

²² Anticlericalismo, antimilitarismo e *anticaciquismo* sono i tre fronti di battaglia degli intellettuali spagnoli d'inizio secolo; cfr. Mainer (2013: 125-134).

²³ Come spiega E. I. Fox nello studio introduttivo a Martínez Ruiz "Azorín" (1989: 13).

Tuttavia, il clericalismo acquisisce anche un nuovo significato nel discorso *fin de siècle* dei due personaggi, perché, essendo dipinto come il meccanismo perfetto per reprimere ogni istinto vitale, viene di fatto a saldarsi al nichilismo. Per rendersene conto basterebbe rileggere l'ultima sequenza di *Camino de perfección*, in cui Fernando Ossorio medita accanto alla culla del figlio appena nato, immaginando che possa diventare una sorta di *Übermensch* senza religione alcuna, e non si rende conto che proprio in quel momento la suocera è intenta a cucire fra le fasce del bambino una pagina piegata del Vangelo; l'anticlericalismo di Baroja nelle sue diverse sfaccettature (condensazione della malattia nazionale e quintessenza del nichilismo) esige quindi l'impiego in coppia delle lenti Generazione del '98 e Crisi di fine secolo, perché si tratta ancora una volta di accostarsi all'irriducibile dualismo fra diacronia (tradizione nazionale) e sincronia (influenza del pensiero europeo).

3. LO SPERIMENTALISMO UNAMUNIANO: "VIVIPARISMO" E "NIVOLA"

Se l'osmosi con la produzione giornalistica costituisce uno dei pilastri della commistione fra generi diversi in Baroja e in Azorín, la stessa cosa non si può dire dei romanzi sperimentali di Unamuno. Per spiegare la novità di *Amor y pedagogía* l'antico rettore di Salamanca parlò di viviparità (*viviparismo*), da intendersi come l'arte di scrivere "a lo que salga", senza seguire un piano tracciato a tavolino (di nuovo il *topos* dell'assenza di un progetto razionale). Però il *viviparismo* rappresenta solo la *pars destruens* della scommessa modernista unamuniana, il mero rifiuto dell'impianto del romanzo realista che spinge l'autore basco a infrangere in modo sistematico l'illusione di realtà servendosi, tra l'altro, di continui ammiccamenti al lettore (Criado Miguel, 1986: 17).

Per comprendere anche la *pars construens* è necessario ripercorrere il cammino che lo condusse alla stesura di *Amor y pedagogía*. Quando stava ultimando il primo romanzo che diede alle stampe, *Paz en la guerra* (1897), opera realista frutto di una gestazione che l'autore definì 'ovipara' avendolo impegnato per oltre un decennio, Unamuno aveva già sperimentato una primitiva forma di narrazione vivipara e decisamente autobiografica: il romanzo breve intitolato *Nuevo Mundo* (1895-1896), che non divulgò ma riciclò in parte nel dramma *La Esfinge* (scritto tra il 1898 e il 1901, e rappresentato per la prima volta nel 1909).

Senza dubbio sarebbe un errore considerare *Nuevo Mundo* come il primo romanzo modernista spagnolo, per quanto García Jambrina (2002) vi scorga un'anticipazione proprio di *Camino de perfección* e della *Voluntad*. È vero che in *Nuevo Mundo* s'intrecciano forse i due elementi principali del paradigma azoriniano-barojiano, ossia la proiezione autobiografica dell'autore in un personaggio spiritualmente in crisi e la dimensione simbolica del protagonista che intende comunque dare voce a un dramma generazionale. Nondimeno, mentre Fernando Ossorio e Antonio Azorín sono emblemi di una sconfitta assoluta, il volitivo Eugenio Rodero di *Nuevo Mundo*, per quanto calpestato dall'intolleranza di una società anchilosata e insensibile, alla fine assume dei tratti messianici in grado di riscattare la sua oscura vita. In altre parole, Rodero appare ancora come un personaggio troppo romantico perché si possa giudicare davvero modernista.

Di contro, in *Amor y pedagogía* Unamuno elimina proprio quella patina mitologica romantica dei personaggi che riverberano più da vicino l'incubazione e la manifestazione della sua famosa crisi personale del 1897, ovvero Eugenio Rodero e la sua naturale evoluzione: Ángel, il protagonista della *Esfinge*. *Amor y pedagogía* è, al pari di *Nuevo Mundo*, un testo viviparo nel quale sedimentano materiali apparentemente eterogenei inclusi anche per le richieste di ampliamento ricevute da parte dell'editore catalano, come documentato dal carteggio dell'autore con Santiago Valentí Camps, oltre che dall'"Epílogo" stesso (e questa graduale espansione, come è stato osservato, incarna alla perfezione il processo di mercificazione dei prodotti letterari e di emarginazione dello scrittore modernista); ma questo ro-

manzo del 1902 non intende più tracciare un ritratto fededeigno di un'anima malata. Ci si dovrebbe chiedere, di conseguenza, per quale ragione Unamuno, che si era avvicinato nel 1895-96 alla formula della *Voluntad* e di *Camino de perfección* (il *portrait* del giovane artista angosciato), arrivò a scrivere sei anni più tardi un testo, almeno in apparenza, che ribalta questo modello. Credo che quest'evoluzione si debba spiegare, nel lessico dell'estetica unamuniana, come il passaggio dal semplice *viviparismo* a ciò che nel 1914 avrebbe chiamato *nivola* (il neologismo, com'è noto, figura quale sottotitolo di *Niebla*).

D'altronde *Amor y pedagogía* può legittimamente considerarsi una *nivola* sperimentale *ante litteram*, dato che l'antico rettore di Salamanca fece uso di questo termine nel "Prólogo-epílogo" scritto nel 1934 per la seconda edizione del suo originale contributo alla "ruptura modernista" d'inizio secolo; e la critica, in generale, ha ritenuto valida questa pista, che ci invita a sondare i legami tra *Amor y pedagogía* e *Niebla*, indubbiamente le narrazioni più innovative fra quelle nate dalla penna unamuniana. Vediamo dunque in cosa consisterebbe il nucleo *nivolesco* di *Amor y pedagogía*; o, in altre parole, quale sarebbe la *pars construens* del modernismo unamuniano.

Nel "Prólogo" a *Tres novelas ejemplares...* Unamuno parrebbe liquidare la *nivola* come un semplice scherzo ai danni dei neghittosi esegeti:

Eso de *nivola*, como bauticé a mi novela -¡y tan novela!- *Niebla*, y en ella misma lo explico, fue una salida que encontré para mis... -¿críticos? Bueno; pase- críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecía su pereza mental. La pereza mental, el no saber juzgar sino conforme a precedentes, es lo más propio de los que se consagran a críticos... (Unamuno, 1994-2009: II, 191)²⁴

E la medesima idea viene ripetuta nel secondo prologo alla terza edizione di *Niebla* (1935), dove si insiste sull'autotelia del personaggio *nivolesco*:

¿Plano? Desconocía que las basílicas se han hecho a sí mismas, saltando por encima de los planos, llevando las manos de los edificadores. También de una novela, como de una epopeya o de un drama, se hace un plano; pero luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. [...] Así se me impuso Augusto Pérez. Y esta *tragedia* la vio, cuando apareció esta mi obra, entre sus críticos, Alejandro Plana, mi buen amigo catalán. Los demás se atuvieron, por pereza mental, a mi diabólica invención de la *nivola*. Esta ocurrencia de llamarle *nivola* -ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto- fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos... (Unamuno, 1994-2009: I, 481)

La *nivola* non può essere definita in modo univoco o razionale; però credo che non sia sufficiente affermare, malgrado le parole appena citate, che tale neologismo si forgiò unicamente per burlarsi di critici stolti o per fare il verso ai tecnicismi filosofici di stampo razionalistico che circolavano in Spagna fra i due secoli, dalle formule neoscolastiche al gergo krausopositivista. Del resto, la spiegazione di ciò che è la *nivola* si trova proprio all'interno di *Niebla* e non è affatto oscura. Come sostiene l'eteronimo Víctor Goti nel "Prólogo", la *nivola* è "una bufonada trágica o una tragedia bufa, [...] en que lo bufo o grotesco y lo trágico est[á]n [...] fundidos y confundidos en uno" (Unamuno, 1994-2009: I, 472); una tragicommedia moderna nella quale si sopprimono le pleonastiche descrizioni del

²⁴ L'idea viene poi ribadita nel testo: "Sí, ya sé la canción de los críticos que se han agarrado a lo de la *nivola*; novela de tesis filosóficas, símbolos, conceptos personificados, ensayos en forma dialogada... y lo demás" (Unamuno, 1994-2009: II, 195).

Realismo²⁵ e il narratore si eclissa affinché i personaggi possano liberamente intrattenersi con dialoghi (o anche, in assenza d'interlocutori, con 'monodialoghi') paradossali: quelle conversazioni brillanti e assurde che, a cominciare da *Amor y pedagogía*, si trasformano in un elemento tipico dello stile unamuniano. La *nivola* presuppone, pertanto, una estrema teatralizzazione del romanzo: prima si fondono teatro e romanzo, e poi si confondono tragedia e commedia²⁶.

Amor y pedagogía costituisce il trionfo della teatralità; o meglio: il riconoscimento del fatto che la teatralità è la sostanza di ogni esistenza. Unamuno confessa a Valentí Camps: "por debajo fluye cierta concepción de la vida como algo teatral, en que todos representamos un papel" (lettera del 29-XI-1900; Tarín Iglesias, 1966: 125). Anche la nascita di Apolodoro è presentata come l'entrata in scena di un nuovo attore: "entra en el escenario y se pone a berrear. Es lo único que se le ocurre hacer, ya que ha de hacer algo al pisar las tablas" (Unamuno, 1992: 75). Però il teorico della teatralità è lo strampalato pensatore don Fulgencio Entrambosmares:

Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que un accionar; recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconsciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia; el Apuntador nos guía; el gran tramoyista maquina todo esto... (Unamuno, 1992: 87)

Dopo la crisi del 1897 Unamuno aveva tentato di rinnegare questa terribile concezione nichilistica della teatralità che permea ontologicamente l'essere storico, come testimonia il *Diario íntimo*:

...y es todo nuestro empeño ser fieles al papel que en el miserable escenario nos hemos arrogado y representarlo del modo que más aplausos nos gane [...]. Es cosa terrible vivir esclavo del yo que el mundo nos ha dado, ser fieles al papel sin ver fuera del teatro la inmensa esplendidez del cielo y la terrible realidad de la muerte. (Unamuno, 1986: 97)

Però all'epoca di *Amor y pedagogía* si era dissipata la speranza di riuscire a trovare una via d'uscita metafisica per la crisi; e allora Unamuno comprese che l'abborrita teatralità, l'inautentica e temuta dimensione storica e sociale, equivaleva all'ineludibile storicità dell'essere con cui doveva per forza fare i conti, poiché non poteva vivere (soltanto) nell'*intrahistoria*, nel nucleo della tradizione eterna vagheggiato nella raccolta di saggi *En torno al casticismo*.

Rileggendo il dialogo in cui Víctor Goti spiega a Augusto Pérez cosa sia la *nivola*, si comprende che tanto il *viviparismo* o scrittura senza un piano previo – "Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo"

²⁵ Sono le descrizioni che, come rammenta Augusto Pérez a Víctor Goti, tanto annoiano Elena: «-Sí, cuando en una [novela] que lee se encuentra con largas descripciones, sermones o relatos, los salta diciendo: ¡paja!, ¡paja!, ¡paja! Para ella solo el diálogo no es paja. Y ya ves tú, puede muy bien repartirse un sermón en un diálogo...» (Unamuno, 1994-2009: I, p. 572). Un passo parallelo figura in *A lo que salga*: «"¡Paja!... ¡paja!", decía una señorita que conocí yo algo y que gustaba mucho de leer novelas, cuando en estas venían páginas sin los guiones y los renglones cortos de los diálogos» (Unamuno, 1994-2009: VIII, 701).

²⁶ Le relazioni tra Unamuno e Valle-Inclán non furono mai molto buone. Da uno degli abbozzi di *Amor y pedagogía* si ricava, per esempio, che il personaggio del poeta modernista Menaguti nacque come caricatura dell'autore di *Sonata de otoño* (Tanganelli, 2004). Si osservi, tuttavia, che l'*esperpento* di Valle-Inclán sembra costituire una replica e una emulazione della *nivola*, come dimostrano certe battute di Max Estrella, il protagonista di *Luces de Bohemia*: "El sentido [Unamuno avrebbe scritto "sentimiento"] de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada" (Valle-Inclán, 2001: 162).

(Unamuno, 1994-2009: I, 571)–, quanto l'autonomia che reclama di conseguenza l'ente fittizio – “Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo” (Unamuno, 1994-2009: I, 571-572)– derivano appunto da questa estrema teatralizzazione che intende eliminare il narratore tradizionale e con esso la pretesa di scavare nella coscienza dello scrittore in crisi (fulcro, invece, del modernismo azoriniano-barojiano):

–¿Y hay psicología?, ¿descripciones?

–Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada. (Unamuno, 1994-2009: I, 572)

Il romanzo unamuniano, per trasformarsi in nebulosa *nivolesca*, si teatralizza. Questa è la strada che intraprende l'autore basco per andare oltre le fluttuazioni delle voci narranti di *Camino de perfección* e della *Voluntad*.

Revista de lenguas y literaturas

4. IL MODERNISMO TRAGICO E FARSESCO DI UNAMUNO

Come ha illustrato Bénédicte Vauthier (2004), *Amor y pedagogía* è un raffinato dispositivo caricaturale, una gigantesca criptografia all'interno della quale si parodiano le principali voci della Restaurazione. Però in questo compendio ironico del dibattito intorno al *mal de España*, e in questa burla degli opposti modelli filosofici ed estetici che affollano lo scenario di fine secolo, Unamuno non si limitò a fustigare la società come avrebbe fatto uno scrittore satirico del *Siglo de Oro*. Al contrario, iniziò a decostruire il suo mondo –la sua circostanza, avrebbe detto Ortega–, sapendo che questa operazione si sarebbe dovuta realizzare a partire dalla sua stessa coscienza. Da qui la decisione di mettere sotto accusa il suo processo di formazione, il suo pensiero e la sua stessa arte. Insomma, *Amor y pedagogía* fu concepito come una brillante e cinica autoparodia: l'ironia *nivolesca* doveva corrodere e ridurre in frammenti anzitutto il personaggio autobiografico.

Tutti sanno che in Avito Carrascal, in Don Fulgencio e in Apolodoro si riconoscono, deformati, differenti volti della personalità unamuniana. E forse persino si potrebbe congetturare una cronologia elementare tra queste maschere complementari: Carrascal rappresenterebbe i prodromi positivisti della crisi del '97; Don Fulgencio, per quanto con la sua *ars magna combinatoria* paia evocare di tanto in tanto la base neoscolastica della formazione unamuniana, dal momento in cui espone la buffa dottrina *erostratista* passa a incarnare il disincantato Unamuno fuoriuscito dalla fase più acuta della crisi²⁷; e Apolodoro, infine, si potrebbe collocare fra questi due estremi: si può leggere come una parodia sfacciata dell'autore in crisi, o –per maggiore esattezza– dei personaggi che avevano rappresentato in modo serio quella tappa cruciale della sua biografia: Eugenio Rodero di *Nuevo Mundo* e Ángel della *Esfinge*.

In effetti, anche Apolodoro viene preso per pazzo e patisce il netto rifiuto del suo *entourage*. Inoltre, muore fra le braccia della madre che ripete come un litanìa “¡Hijo mío!” (proprio il grido che lanciò Concepción Lizárraga, la consorte di Unamuno, durante la notte della crisi, e che nell'ultima scena della *Esfinge* viene posto sulle labbra di Eufemia, la moglie di Ángel), e si suicida come avevano immaginato Ángel e prima ancora lo stesso Unamuno (l'iniezione letale di morfina evocata nel *Diario íntimo*), e come più tardi forse riuscirà a fare anche Augusto Pérez (il dialogo fra costui e il suo creatore Don Miguel, nel capitolo XXXI di *Niebla*, deve leggersi come un'altra rievocazione caricaturale della crisi del '97).

²⁷ Sull'erostratismo unamuniano si può consultare Tanganelli (2005) e (2006: 57).

In altre parole, l'autobiografia simbolica di *Nuevo mundo* e della *Esfinge* si sbriciola e dilata entropicamente in *Amor y pedagogía*. Gli elementi costitutivi del ritratto dell'anima inferma sperimentano un processo di deformazione che li distacca dal *mythos* evangelico alla radice (il sogno di santità del giovane don Miguel). In fin dei conti, Apolodoro si sente rigenerato dall'amore e non da un fervoroso apostolato²⁸; le sue disgrazie cominciano con un evento banale quale la pubblicazione di un romanzo sentimentale (forse un'allusione alla narrativa unamuniana anteriore a *Nuevo Mundo*); non lotta con il mondo che lo circonda per liberarlo, ma solo col suo tirannico progenitore e con la sua ottusa scienza; e alla fine si suicida per un fallimento amoroso, oltre che per sottrarsi definitivamente all'autorità paterna (mentre Eugenio Rodero e Ángel si sacrificano per una nobile causa).

I primi segnali dell'insubordinazione di Apolodoro contro il positivismo del padre, e forse anche contro la scolastica (Díaz Peterson, 1983), affiorano in un episodio appena abbozzato che, a mio parere, rappresenta la migliore dimostrazione del fatto che *Amor y pedagogía* si concepì come parodia e decostruzione della 'scrittura della crisi' immediatamente precedente. Come è noto, Unamuno intercalò il racconto intitolato *Beatriz* prima in *Nuevo Mundo* e quindi nel romanzo del 1902 (Tanganelli, 2003: 73-78; 189-196). In tutte e due le narrazioni questo inserto svolge una funzione essenziale: nel primo esplicita l'operatività del paradigma di santità (laica), nel secondo inaugura la ribellione di Apolodoro (riproduco in corsivo i frammenti coincidenti):

Era una mañana de primavera en que se fue solo a la alameda del río, sosegado y limpidísimo entonces. El aire le aliviaba todo peso pareciendo rellenarle por entero y difundirle hasta las más recónditas entrañas frescor primaveral y aromáticos efluvios de flores en fiesta nupcial. Se echó sobre la yerba a ver correr el agua y cómo en ella tiritaban los reflejos álamos. De tal modo espejaba el cristal del río al cielo azul que la faja de árboles de la opuesta orilla parecía suspendida, como zona burilada, en el cielo mismo [...] Perdida la sensación del contacto con la tierra y olvidado de sí, hallábase como suspendido en el cielo frente al friso de los álamos de la opuesta orilla. De pronto sintió un nudo en la garganta y que el corazón le llamaba con grandes latidos [...]. Volvió la cabeza e invadió su alma llenándola de nuevo aliento una visión potente [...]. Sobre el fondo del campo fragante se destacaba la figura pura y limpia de una muchacha vestida de rosa. [...] Pasó y dos trenzas rubias le caían sobre el fondo rosado de la espalda. Parecióle [...] que la visión había surgido del ámbito mismo, que era condensación misteriosa de la verdura primaveral del campo, del aroma nupcial de las flores [...] se fue apresurado a su casa[...]. "Voy a inventar un nuevo sistema filosófico", se dijo con cándida petulancia, y aquella noche la pasó en vela, llenando cuartillas con definiciones y cuadros sinópticos y procesionales deducciones esquemáticas. (Unamuno, 2005: 60, 62)

Y allá va, puesto que está tan buena la tarde, [...] camino del río, a la alameda. Es un día sereno y tibio de primavera; [...] sonrío el río; está terso el océano del cielo, sin más que una ligera espuma de nubes al occidente; sustancioso y henchido de aromas el aire. Siéntase el mozo en el césped; ciérranse villanos por el aire. Al otro lado del río la ciudad con sus torres y chapiteles [...] refléjase en el espejo tersísimo de las mansas aguas, así como el bruñido azul de que se destaca, y de tal modo se reflejan que parece continuarse el cielo en el río y que es la desdoblada imagen de la ciudad friso en mármol cerúleo burilado [...]. Y mira los álamos reflejados en las aguas [...]. El alma de Apolodoro se vierte y empapa en esta visión [...] ¡Qué sueño con los ojos abiertos y abierta el alma a la visión de primavera! De pronto ahora le llama el corazón con un latido, vuelve la cabeza, y tras la ráfaga de esos ojos sólo ve dos trenzas rubias que por la espalda le caen [...] El pobre

²⁸ "Se le altera la sangre; muda de piel espiritual y brota en él un nuevo hombre, el hombre. Emprende ahora su corazón un galope, y este galope le echa a la cabeza un ataque de amor" (Unamuno, 1992: 123).

corazón le toca a rebato. ¿Qué es esto? De vuelta a casa se pone a escribir febrilmente su concepción del universo, pero tiene que suspenderla para escribir versos. (Unamuno, 1992: 119)

Apolodoro non perde la sensazione del contatto con la terra come Rodero; non ha l'impressione di levitare prima che compaia la fanciulla vestita di rosa; e, soprattutto, questa figura femminile non allude più alla rivelazione dell'amore mistico come in *Nuevo Mundo*, ma solo alla scoperta adolescente dell'attrazione carnale. È importante anche la diversa conclusione dell'episodio: all'ingenua petulanza di Rodero, che decide in modo repentino d'inventare un nuovo sistema speculativo sul modello di un sincretismo idealista-positivista analogo al Krausopositivismo, e senza dubbio simile all'epitome filosofica che Unamuno stesso abbozzò nel taccuino *Filosofía Lógica* (1886), si sostituisce la frustrazione di Apolodoro: questi intraprende con la stessa determinazione il compito di mettere per iscritto la sua visione del mondo assegnatogli dal padre, ma poi decide di abbandonare il progetto per comporre dei versi²⁹; così l'amore inizia a imporsi sui vacui disegni della pedagogia.

In conclusione, la ricerca di una forma nuova e pienamente moderna all'interno del corpus unamuniano, culminata nei romanzi del 1902 e del 1914, non si può comprendere solo attraverso il dualismo viviparità vs oviparità, perché così si trascurano le sostanziali mutazioni di genere che sperimentano gli autoritratti unamuniani. Non è un caso che dal romanzo *Nuevo Mundo* si passi al dramma *La Esfinge* per approdare poi all'ibridazione della *novela*: fusione di narrativa e teatro, oltre che di elementi buffi e tragici, in cui il profilo unamuniano si scompone e si moltiplica con una tecnica quasi cubista. È questa la vera scommessa modernista di Unamuno. Ed è senza dubbio questa una fra le più nitide e precoci testimonianze della letteratura modernista europea –il *Modernismo*₂– in ambito ispanico.

Bibliografia

- BRETZ, Mary Lee (2001) *Encounters Across Borders: The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- CALVO CARILLA, José Luis (1991) "Fin de siglo y novela (Del jardín del amor, una «novela de 1902»)", *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, pp. 63-74.
- CEREZO GALÁN, Pedro (1996) *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta.
- (2003) *El mal del siglo. El conflicto entre ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CRiado MIGUEL, Isabel (1986) *Las novelas de Miguel de Unamuno. Estudio formal y crítico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CUCCHIA, Alberto (2012) *Miguel de Unamuno y el Modernismo religioso italiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

²⁹ «Le tiene encargado su padre que le ponga por escrito su concepción del universo...» (Unamuno, 1992: 118). Questa rivolta poetica concorda con la biografia (o con l'autofabulazione) di Unamuno, che confidò in una lettera dell'8-IV-1900 a Valentí Camps: «Acaso en el fondo sea mi concepción del Universo, poética más que otra cosa, y de raíz poética mi filosofía. A nadie admiro acaso más que a Goethe, cuya comprensión del Universo fue tan vasta que no cupo en sistema alguno...» (Tarín Iglesias, 1966: 121).

- DELGADO, L. Elena, Jordana MENDELSON, Óscar VÁZQUEZ (2007) "Introduction: Recalcitrant modernities—Spain, cultural difference and the location of modernism", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13, 2-3, pp. 105-119.
- DÍAZ-CRISTÓBAL, Marina (2002) "¿La Generación clásica? Modernidad, Modernismo y la Generación del 14", *Historia y Política. Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 8, pp. 143-165.
- DÍAZ PETERSON, Rosendo (1983) "Amor y Pedagogía, o la lucha de una ciencia con la vida", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 384, pp. 549-560.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1951) *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DONNARUMMA, Raffaele (2012) "Tracciato del Modernismo italiano", in R. LUPERINI, M. TORTORA, *Sul Modernismo italiano*, Napoli, Liguori, pp. 13-38.
- EREÑO ALTUNA, José Antonio (2006) *Unamuno. De la crisis a Ecos Literarios (Bilbao). 1897-1898*, Bilbao, Ediciones Beta.
- FOX, E. Inman (1991) "Hacia una nueva historia literaria para España", in *Dai Modernismi alle Avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Flaccovio, Palermo, pp. 7-17.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis Miguel (2002) "Los antecedentes unamunianos de 1902: Nuevo Mundo o la anticipación de la «Nueva novela»", *Ínsula*, 665, mayo, pp. 11-13.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2013) "Itinerario de la novela modernista española", *Revista de Literatura*, LXXV, 150, julio-diciembre, pp. 547-571.
- GULLÓN, Germán (2006) *La modernidad silenciada: la cultura española en torno a 1900*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GULLÓN, Ricardo (1969) *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos.
- JOHNSON, Roberta (1997) *Fuego cruzado: filosofía y novela en España (1900-1934)*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.
- JOYCE, Simon (2015) *Modernism and Naturalism in British and Irish Fiction, 1880-1930*, Cambridge, Cambridge U. P.
- LOSADA, José Manuel (2005) "Modernisme: Questions de théorie", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 20, pp. 149-162.
- LUPERINI, Romano (2005) *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza.
- MACHADO, Manuel (2000) *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas 1899-1909*, a cura di R. ALARCÓN SIERRA, Valencia, Pre-Textos, pp. 243-262.
- MAINER, José Carlos (1975) *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Asenet.
- (2013²) *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Barcelona, Crítica.
- MARTÍN, Francisco José (2003) "Filosofía y novela", in F. J. MARTÍN (a cura di), *Las Novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 183-193.
- (2007) "Introducción", in AZORÍN, *El Político*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 11-120.

- MARTÍNEZ RUIZ "AZORÍN", José (2000) *Diario de un enfermo*, a cura di F. J. MARTÍN, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1998) *Obras escogidas. II. Ensayos*, Espasa-Calpe, Madrid.
- (1989) *La voluntad*, a cura di E. I. FOX, Castalia, Madrid.
- ONÍS, Federico de (1987) *Sobre el concepto de Modernismo*, in H. CASTILLO, a cura di, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, pp. 35-42.
- ØVERAAS, Anne Marie (1993) "Nivola" contra novela, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- VON PRELLWITZ, Norbert (2003) "Pintura y novela", in F. J. MARTÍN, a cura di, *Las Novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 215-235.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2010) "Unamuno: la abolición del género novela", *Anales de Literatura española*, 22, pp. 33-48.
- ROGERS, Gayle (2012) *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*, New York, Oxford U. P.
- RUEDA GARRIDO, Daniel (2013) "Ramón Pérez de Ayala y las novelas de 1902: ruptura modernista y renovación literaria", *Analecta Malacitana electrónica*, 35, pp. 23-46.
- SALINAS, Pedro (1970 [1938]) "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus", in *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 11-25.
- SEVILLANO CALERO, Francisco (2004) "El «mito del 98» en la cultura española", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 3, pp. 5-40.
- SILVESTRI, Laura (1999) "Per una ridefinizione della Generazione del 98", in *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Atti del XVIII convegno AISPI*, Roma, Bulzoni, pp. 245-270.
- SCHULMAN, Iván A. (1996) "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo", in *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 2, pp. 239-265.
- (2002) *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo*, Siglo XXI, México.
- SERNA, Ricardo (2012) "El Modernismo, un fenómeno amplio", *Archivo de Filología Aragonesa*, 68, pp. 177-184.
- SHERRY, Vincent B. (2015) *Modernism and the Reinvention of Decadence*, New York, Cambridge U. P.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2006) *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- TANGANELLI, Paolo (2003) *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa, ETS.
- (2004) "Vauthier, Bénédicte, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno...*" [recensione], *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39, pp. 263-265.
- (2005) "Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del sentimiento trágico de la vida*", in *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 175-194.
- (2006) "Introducción", in M. de UNAMUNO, *Meditaciones evangélicas*, Salamanca, Diputación de Salamanca, pp. 15-59.

TARÍN IGLESIAS, José (1966) *Unamuno y sus amigos catalanes (Historia de una amistad)*, Barcelona, Peñíscola.

UNAMUNO, Miguel de (1986 [1ª ed., 1970]) *Diario íntimo*, Madrid, Alianza.

— (1994-2009) *Obras completas*, a cura di R. SENABRE, Madrid, Fundación José Antonio Castro/Turner, X voll.

— (1992) *Amor y pedagogía*, a cura di A. Caballé, Madrid, Espasa-Calpe.

— (2005) *Nuovo Mondo*, a cura di P. Tanganelli e trad. di S. Borzoni, Caserta, Saletta dell'uva.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2001) *Luces de Bohemia. Esperpento*, a cura di A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.

VAUTHIER, Bénédicte (2004) *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

