



## Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra "identità" e "creazione del personaggio"

Carmine Luigi Ferraro

Nella letteratura critica, si può riscontrare, per tutto il corso del secolo scorso, un interesse nella correlazione fra questi due autori.

Lo stesso Unamuno scrive nel 1923 un articolo dal titolo: *Pirandello y Yo*, nel quale mette in evidenza come entrambi pur non conoscendosi<sup>[1]</sup>, esprimano una concezione della vita, oltre che dell'arte, simile. Tant'è che don Miguel si sente di sottoscrivere molte espressioni di Pirandello riguardanti la creazione letteraria, mezzo dell'immortalità dell'autore; la creazione uscita dalla penna dell'autore è altrettanto reale e vivente di lui, giacché *realità*, reale deriva da *res: cosa*. E le idee che l'autore esprime nella propria creazione sono altrettanto reali, vere, come lo sono le cose (VIII, 501-504).

"È un fenomeno curioso e che si è dato molte volte nella storia della letteratura, dell'arte, della scienza o della filosofia, quello che due spiriti, senza conoscersi né conoscere una per una le loro opere, senza porsi in relazione l'uno con l'altro, abbiano perseguito uno stesso cammino ed abbiano tramato analoghe concezioni o arrivati agli stessi risultati. Si direbbe che è qualcosa che fluttua nell'ambiente. O meglio, qualcosa che è latente nelle profondità della storia e che cerca chi lo riveli" (VIII, 501).

Subito dopo la pubblicazione di quest'articolo da parte di Unamuno, avvenuto su "La Nación" di Buenos Aires nel 1923, la critica ha iniziato ad associare il nome di Unamuno a quello di Pirandello.

C'è allora chi come Adriano Tilgher, cerca di stabilire la precedenza di certi procedimenti tecnici usati da Pirandello in: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920) e già usati da Unamuno in *Niebla* (1914)<sup>[2]</sup>. Nell'individuazione di questa precedenza unamuniana, rispetto alle opere pirandelliane si accodano anche José A. Balseiro, che ritiene che le innovazioni pirandelliane non erano in realtà tali in Spagna, perché già Unamuno le aveva introdotte con *Niebla*, antecedente ai *Sei personaggi*, nonché di *Così è se vi pare* (1935)<sup>[3]</sup>. Sulla stessa linea è Mafalda di Gennaro, la quale evidenzia come *Niebla* sia stata pubblicata nel 1914, anche se il manoscritto risale al 1907; mentre i *Sei personaggi* sono del 1921<sup>[4]</sup>.

Le opere più analizzate, per l'individuazione delle affinità e divergenze fra i due autori, sono state, oltre a quelle già citate: *El Otro, Dos madres, El mundo es teatro, El hermano Juan, Nada menos que todo un ombre* di Unamuno; *Enrico IV, Il piacere dell'onestà, La signora Frola ed il signor Ponza, Lumie di Sicilia, Il berretto a sonagli, Il gioco delle parti, La signora Morli* di Pirandello.

L'analisi di queste opere dei due autori ha dato vita a degli studi nei quali si è messo fondamentalmente in evidenza la presenza del problema della personalità, tema simile

probabilmente per le loro comuni letture, quale sarebbe quella del *Chisciotte*<sup>[5]</sup>, quindi il Cervantes a partire dal quale nasce il personaggio autonomo<sup>[6]</sup>.

Unamuno, al contrario, non imputava le affinità con Pirandello alle stesse cause, ma al fatto che esiste:

"C'è un ingegno, X, un io più profondo del mio io empirico o fisiologico e che l'io empirico e fisiologico dello scrittore Pirandello, che ha cercato ingegno in lui ed in me, un Io X, come direbbe Silvio Tissi, un altro scrittore italiano. E questa distinzione fra l'io empirico o fisiologico e l'io trascendente -forse immanente- o storico è ciò che apparenta le nostre singole opere, quella di Pirandello e la mia" (VIII, 501-502).

Don Miguel ricerca quindi un legame ben più in là delle semplici letture comuni.

Sulla scia del personaggio autonomo/ente di finzione, J. Chicarro de León evidenzia come sia una intuizione che trova le sue radici in Galdós e che Unamuno si allontana da Pirandello proprio nel trattare gli esseri di finzione<sup>[7]</sup>.

Ma anche qui Unamuno disegna un legame su questo tema che va al di là delle pure tecniche e fonti in merito agli enti di finzione, oltre a segnare un distacco in ciò da Pirandello:

"Ed ho incontrato in Pirandello un'altra espressione che mi sembra caratteristica, ed è quella per cui questi esseri storici che gli uomini empirici e fisiologici chiamano di finzione sono forse meno reali, ma più veri. Meno reali, ma più veri! E che cos'è la realtà? Che cos'è la verità? C'è una realtà non vera? C'è una verità non reale? È tutto il problema dell'arte e tutto il problema della filosofia. È il problema della storia. Problema della storia? La storia non ha un problema. È la stessa storia che è un problema che si sviluppa continuamente, risolvendosi ad ogni momento e nel momento in cui si risolve e per risolversi, torna a porsi. Ed il problema della storia è più quello della verità che quello della realtà" (VIII, 502-503).

Ritengo, che manchi uno studio sistematico sui due temi indicati nel titolo: quello dell'*identità*, ovvero dell'esistenza, e quello della *creazione del personaggio*, ovvero dello *scrivere*, condotto dal punto di vista più filosofico; un punto di vista imprescindibile per la migliore comprensione degli stessi. Ed è uno studio che considererò: *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello; *Niebla* e *Como se hace una novela* (finora credo mai considerata) di Unamuno.

*Identità e scrittura*: temi presenti in Unamuno, come in Pirandello. Se tuttavia in Unamuno iniziano a configurarsi nella terza tappa intellettuale (1913-1927)<sup>[8]</sup>, nella quale si fa specifico lo studio delle intime contraddizioni della personalità; in Pirandello sono già presenti ne *Il fu Mattia Pascal*, la cui prima edizione viene pubblicata a puntate sulla "Nuova Antologia", fra l'aprile ed il giugno del 1904.

### ***I. Identità e coscienza in L. Pirandello.***

In Pirandello si può allora osservare un atteggiamento critico non solo verso le forme letterarie e romanzesche, che vuole rinnovare, ma verso la filosofia moderna, ed in particolare il positivismo ed il sociologismo, specie nelle implicazioni deterministiche, che prevedono una

società ormai assestata sui suoi fondamenti naturali. È la conseguenza dello scientismo, della tendenza a considerare gli eventi umani al livello di fatti biologici; sono i risultati, tragici e risibili insieme, del voler ridurre i fenomeni di vita e fisica sociale al mero piano biologico-meccanico.

Di fronte a tutte queste ambizioni che vogliono formulare previsioni ed ipotesi a partire dalla *legge universale della causalità*, Pirandello vede un uomo destituito dal mondo, che non conosce più le norme della propria condotta, che non possiede nessuna conoscenza, nessuna nozione sulla vita, ma solo un *sentimento*, che come tale è *mutabile* e *vario*.

Il suo interesse allora verte tutto verso l'uomo problematico, all'*uomo-dramma* ed all'*uomo-maschera*; è un uomo che soffre e farnetica, nel quale si può evidenziare il difetto d'un'*ingenita forza vitale*, disgregazione e *morbosa impulsività*, mancanza di *stabile assetto alla vita* che comporta smarrimento, solitudine ed estraneità; senso di un esistere senza riposo, così come non ha riposo il mare; irrisolutezza, *inanismo* ed impotenza a vivere<sup>[9]</sup>.

Tutti temi che troviamo nel *Fu Mattia Pascal*, dove oltre ai sentimenti, dolori e contrasti, al motivo della vita che pur triste inamora, c'è il tema della protesta, del vivere liberi, fuori dalle convenzioni sociali che sono le norme di condotta adattata alla vita sociale.

Il romanzo pirandelliano si snoda su alcuni punti fondamentali:

1. anzitutto la presentazione del personaggio principale, Mattia Pascal, cosciente di una cosa fondamentale per lui: *Io mi chiamo Mattia Pascal*. Cosa questa importante in una circostanza in cui c'è un forte condizionamento socio-ambientale di tipo naturalistico e zoliano, che vorrebbe spiegare le vicissitudini della vita di Mattia con la *corruzione dei costumi, i vizi, la tristezza dei tempi*. Ma è anche un immediato riferimento al tema dell'*identità*, chiave di tutto il romanzo, oltre che al *relativismo assoluto* delle conoscenze umane.

Dalle due premesse al romanzo, possiamo apprendere come Mattia, per scrivere la storia/romanzo della sua vita, sia consigliato da Don Eligio Pellegrinotto a seguire dei modelli letterari contenuti in libri del 500-600, raccolti in quella biblioteca che il sacerdote gestisce e custodisce, e dove anche Mattia Pascal lavorò prima che inizi la sua avventura peregrinazione. La cronaca della sua vita invece sarà stesa secondo uno stile che rifiuta ogni pretesa letteraria, avviata dal *Cominciamo*, che sta alla fine della seconda premessa<sup>[10]</sup>, giustificata dal fatto che Mattia Pascal è in una particolare situazione: *già fuori della vita*<sup>[11]</sup>. Una seconda premessa nella quale, oltretutto, s'introduce un tema filosofico, in quel motto del protagonista: *Maledetto sia Copernico*; e questo perché il sistema copernicano ha svelato agli uomini che la Terra è un'*invisibile trottolina*, privandoli di quel ruolo primario che essi credevano di avere nel mondo<sup>[12]</sup>. In ciò si può mettere in evidenza non solo una concreta sensazione di svuotamento della realtà, ma si fa evidente anche un concetto per cui la Terra, pur avendo sempre girato, era come se fosse immobile al centro del creato, fintanto che gli uomini l'hanno considerata così; quasi ad attribuire una valenza cosmica all'umana capacità di dare oggettività al proprio vissuto.

Ma oltre a questo tema e parallelo a quello della *identità*, nei primi capitoli del romanzo ne troviamo un altro, altrettanto filosofico: il contrasto fra *essere* ed *apparire*, riassumibile in questa citazione:

"se un usignolo dà via le penne della coda, può dire: mi resta il dono del canto; ma se le fate dar via a un pavone, le penne della coda, che gli resta?"<sup>[13]</sup>.

Tutti elementi che ci fanno pensare a come Mattia sia alla ricerca di una collocazione esistenziale, che sarà tuttavia sempre frustata.

Intorno ed a partire dal personaggio principale, Mattia Pascal, si svilupperà tutto, si racconterà la sua vita con tutte le vicissitudini legate alle sopravvenute difficoltà economiche della sua famiglia, per delle ipoteche e ruberie sulla proprietà lasciata dal padre, il proprio matrimonio forzato quasi per un dispetto, nei confronti del Malagna (amministratore delle proprietà della famiglia), che non solo rubava loro la *roba* (tema verghiano) arricchendosi, ma anche insidiava delle donne per la sua smaniosa voglia di un figlio che non era venuto dalla prima, né dalla seconda moglie, al quale Mattia vuole sottrarre la nipote Romilda. Proprio essa si vede costretto a sposare dopo che in grembo aveva già un figlio.

Mattia, si vede costretto a fare un matrimonio "riparatore", per le circostanze che si determinano, e che lo costringe a mettersi in casa una moglie ed una suocera che non solo danno a lui le colpe per l'accaduto, ma che mettono da parte, in un angolo, anche sua madre, cui tanto Mattia vuol bene.

Il racconto che di ciò fa Mattia rivela tutto il suo legame amoroso con la madre; quella madre che ha cresciuto e mantenuti i figli con grande amore, dopo la morte del marito, quando loro erano ancora piccoli; quella madre che, con la sua innocenza e fiducia negli altri, aveva permesso le ruberie del Malagna, che continuava -dopo la morte del padre- ad amministrare i loro terreni; quella madre che ora vedeva sofferente per la sorte toccata a Mattia.

La necessità di trovare di che vivere, dopo che la zia Scolastica porta via, da casa sua, la madre, lo porta a trovare lavoro come bibliotecario del paese, al posto dell'ormai vecchio signor Romitelli, sordo oltre che zoppo, che nonostante il pensionamento, continua a recarsi al lavoro, dove ha il gusto di leggere libri, nonostante l'età e le condizioni fisiche. Mattia, dopo la morte del vecchio, maturò improvvisamente per una parte, per un'altra si sente anche *annoiato* ed intimorito dalla possibilità di vedersi costretto, un giorno, a *leggere* dei libri, a farsi cioè cosciente della propria vita:

"E scaraventai il libro a terra. Ma poi lo ripresi; e -sissignori- mi misi a leggere anch'io con un occhio solo, perché quell'altro non voleva saperne. Lessi così, di tutto un po', disordinatamente; ma libri, in specie, di filosofia. Pesano tanto: eppure, chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole. Mi sconcertarono peggio il cervello, già di per sé balzano. Quando la testa mi fumava, chiudevo la biblioteca e mi recavo per un sentieruolo scosceso, a un lembo di spiaggia solitaria. La vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito... Sedevo su la spiaggia e m'impedivo di guardarlo, abbassando il capo; ma ne sentivo per tutta la riviera il fragorio, mentre lentamente... mi lasciavo scivolare di tra le dita la sabbia densa e greve, mormorando: "Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai..." L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri súbiti, strani, quasi lampi di follia"[14].

Lo spaventa la coscienza che stanno risvegliando in lui i libri di filosofia, il desiderio che gli danno di scoprire il senso della sua vita, di riflettere su se stesso. Quella coscienza rappresentata dal fragorio del mare, di contro alla sabbia che è la stasi, l'immobilità della sua esistenza.

La morte poi di quelle che dovevano essere le sue bambine e di sua madre, ed in particolare di quest'ultima è la causa principale per la quale Mattia si troverà a raccontare la sua vita. Per la sepoltura della madre, infatti, il fratello Roberto manda dei soldi che Mattia non utilizzerà, giacché si occupa di tutto la zia Scolastica.

"Quelle cinquecento lire rimasero un pezzo tra le pagine di un

libraccio nella biblioteca. Poi servirono per me; e furono -come dirò- la cagione della mia *prima* morte"[15].

Una morte che scaturirà anche da una vita che precipita sul terreno della degradazione, dell'intorpidimento, dissonanza e squilibrio; pur tuttavia in questa circostanza viene a maturare l'anima di Mattia. Prima è infatti uno *scioperato*, che non si occupa, né preoccupa di nulla; ora invece nelle circostanze cieche ed estreme, fra le scenate, paure ed angosce, viene fuori nel mezzo di un disastro ed all'immobilismo psicologico.

Stessa maturazione che ritroveremo nell'Augusto Pérez di Unamuno, quando scopre di essere *padre di se stesso*, di essere *viviente*, dopo essere stato *ucciso* dal tradimento di Eugenia, come avremo modo di vedere nel prossimo paragrafo di questo studio. Ma è il caso di sottolineare anche come i racconti, le novelle, dei due autori siano corti, scheletrici

"concepiti ed eseguiti -come rileva lo stesso Unamuno- come drammi, con il minor numero di note marginali ed in modo che i personaggi li si veda vivere, cioè, cambiare e contraddirsi, e svilupparsi, che sono ognuno di loro un manipolo di io" (VIII, 503).

Mattia decide con quella somma di partire per Montecarlo, dopo una lite, l'ennesima, con moglie e suocera, e lì tenta la fortuna alla *roulette*. La fortuna gli è favorevole; vince una buona somma di danaro e si prende una prima rivincita sulle *ammaccature* che aveva dovuto subire dalla sorte nella sua vita.

Ma quando sale in treno per far ritorno a casa, strada facendo, mentre lui s'immagina la sorpresa che farà a casa con i soldi che porterà, e con i quali intende riscattare dei poteri, e con il pensiero si rallegra per certe situazioni che si sarebbero potute determinare; d'un tratto apprende, leggendo il giornale, che nel suo paese lo davano per morto, suicida, riconosciuto, in particolare dalla moglie e dalla suocera, nel corpo di un uomo annegato nel molino della Stia: uno dei suoi poteri.

2. Mattia è scosso da un terremoto esistenziale: da quella noia, immobilismo, al sentirsi morto fisicamente. Questo pensiero lo spinge a tastarsi per sentirsi, perché non sente più la propria identità. Ma è in questo stesso momento che inizia a costituirsi come attore-autore di una nuova vita, sebbene finta ma sua, a farsene protagonista: decisione questa che sarà anche il motivo per cui Mattia si sente di dover scrivere il libro della sua vita; un libro quindi vivo, scaturito non da una teoria, ma da un vissuto. Insomma un'autobiografia.

Nel momento in cui viene messa in dubbio la propria identità e proprio nel momento in cui la stava ricercando, grazie anche alla lettura di testi di filosofia che lo stavano mettendo di fronte alla sua coscienza, ma nel contempo lo inducono a vivere anche da solo con se stesso, ecco che Mattia, morto, deve prendere in mano la propria esistenza, costruirsi un altro io.

Inizia quindi un narrare in prima persona, rivelandosi come attore-autore di quegli avvenimenti caotici che sono stati la sua vita, pur essendone ancora preso e segnato nella parte più profonda del suo animo. E tuttavia ciò gli consente anche di tenere un tono disinvolto, discorsivo, con il quale Mattia Pascal si rivolge direttamente ai lettori, richiedendone la complicità attenta, un'integrazione di consenso ed ascolto da parte del lettore-uditore.

Superato però questo dissesto esistenziale, capito che la moglie voleva solo liberarsi di lui, si prospetta in Mattia la possibilità di un cambio di vita per il quale intravede una nuova libertà, parallelamente ad un senso di smarrimento per la perdita della propria identità: *Chi sono io ora?*

Da una parte c'è quindi l'ebbrezza della libertà, dall'altra l'incertezza psicologica di sentirsi *sperduto*; ma è da ciò che scaturiranno delle intuizioni sulla consistenza affettiva e psichica del nostro io.

Oltre allora alla fortunosa vincita, la notizia della sua falsa morte, contribuisce a scuotere Mattia dal suo immobilismo esistenziale, dall'avvilimento familiare ed umano. Allo stesso tempo, però, la decisione di cambiar vita, si muove su un sostrato di *memoria-coscienza* che si evidenzia dalle riflessioni, i ricordi, i dubbi e rivelano l'ansia dell'*attore* che in questo punto, inizia effettivamente a farsi *autore* di un'esistenza più sua.

"Avevo da pensare a tante cose; pure, di tratto in tratto, la violenta impressione ricevuta alla lettura di quella notizia che mi riguardava così da vicino mi si ridestava in quella nera, ignota solitudine, e mi sentivo, allora, per un attimo, nel vuoto, come poc'anzi alla vista del binario deserto; mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, in attesa di vivere oltre la morte, senza intravedere ancora in qual modo"[16].

L'immobilità causatagli da quei pensieri, da quelle riflessioni, dubbi, scompare quando decide di scendere dal treno che lo riportava al suo paese e si decide per la libertà, per una vita nuova<sup>[17]</sup>.

Cambiato treno, cambiata vita, è necessario costruirsi una nuova identità, con tutto quello che ciò comporta: una nuova nascita, nuove origini, la storia passata della propria esistenza, nella quale si esercita la fantasia del nuovo *attore-autore* della propria esistenza, inserendo aspetti piacevoli della fanciullezza che avrebbe voluto vivere e che non ha invece vissuto, come, ad esempio, la presenza di un nonno. Ma anche di darsi una *nuova educazione*, prepararsi ad una nuova vita, con tutti gli aspetti relazionali, esistenziali, affettivi, che ciò implica. Da qui anche la ricerca di un nuovo aspetto, parallelo a quello dell'identità che gli viene offerta mentre è in treno ed ascolta i discorsi di due signori su filosofi e fatti religiosi e da cui gli scaturisce il nome: Adriano Meis.

Ma già in questo dobbiamo notare come Mattia-Adriano non riesca a fare a meno di quella società di cui vuole liberarsi, giacché il nuovo nome gli viene dall'aver ascoltato il discorso di due signori sul treno<sup>[18]</sup>. Nome che è frutto di una coscienza storica sociale.

Siccome poi la vincita a Montecarlo gli permette l'indipendenza economica, da qui parte per ipotizzare rapporti *facili* e *lievi* con il prossimo, senza impegni. Il rispuntare poi del bisogno di amicizia, di rapporti più intimi con le persone, farà riemergere il problema con toni più drammatici. Con la *fantasia* cerca di ricostruire le fila di questa nuova esistenza che si appresta a vivere, seguendo per le vie i bambini, osservando i loro giochi... cercando di proiettare tutto ciò nella costruenda infanzia di Adriano Meis.

E gli riesce così bene, da sembrargli *realtà*. Ed ecco allora il nuovo personaggio, autore/attore di se stesso, attratto, felice e smarrito per quella *libertà sconfinata* ed *unica*, che poteva vivere; ma nel contempo:

"mi sentii -dice Adriano- così ebro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzirne, di non potervi resistere a lungo"[19].

È tuttavia proprio quest'ebbrezza che lo porterà a riscoprire un *sentimento di vita* nuovo, scaturente anche da un nuovo contatto con la natura, con il paesaggio.

Contemporaneamente vive però esperienze intime opposte: *l'estraneità* per essere *niente*, in quanto non registrato allo stato civile; la scoperta della *contemplazione* grazie all'ozio di cui può godere in questa nuova vita e che lo induce alla scoperta di interessi prima mai immaginati. E tuttavia la sua libertà senza limiti inizia a presentare degli inconvenienti: oltre a non poter avere corrispondenza, non può nemmeno avere un cagnolino; e questo perché, per poter fare ciò, occorre che la propria esistenza sia documentata da qualche istituzione, dato l'obbligo di pagare una tassa per il cane. Ed Adriano invece non paga le tasse.

Con ciò continua ad essere affascinato da quella libertà, ma inizia a percepirla anche come tiranna<sup>[20]</sup>.

Davanti al vuoto della libertà assoluta, Adriano scopre la nostalgia, la delusione, l'incertezza su questa sua nuova vita. L'impossibilità quasi di trovarsi una nuova casa, un nuovo focolare, contrapposta alla "normalità" degli altri abitanti con le relative abitudini ed occupazioni.

Il senso di solitudine, derivante da quel senso di libertà assoluta, spinge alla meditazione ed a vedere, immaginare, proiettare negli oggetti, ricordi cari, tali da farli percepire come animati. E ciò in una camera d'albergo. Per questo in Adriano nasce la voglia d'avere una nuova casa per sé; desiderio che abbandona subito, per non avere quell'identità legale necessaria. Allora quasi si rassegna ad essere *forestiero* della vita, semplice spettatore, privo di una confessabile esistenza propria. Ecco la differenza principale con gli altri<sup>[21]</sup>.

L'entrare in comunicazione con gli altri, volente o nolente, fa sì che abbia modo di riflettere su temi come quello della *coscienza*, assunta come espressione di una relazione essenziale fra me che penso e gli altri esseri che io penso. Non è quindi, in Pirandello, un assoluto che basti per sé. E forse proprio il tema della coscienza è ciò che riporta la sua riflessione, la sua azione nel tessuto sociale.

Ma un'altra riflessione è quella sul diletto e l'obbligo alla menzogna e quest'ultimo è sicuramente il caso di Adriano Meis, per la sua condizione, nonostante egli provi vergogna ed avvillimento per tutto ciò. Questo gli comporta anche l'impossibilità d'avere un'amicizia sincera, fatta di condivisione di pensieri, d'idee, di affetti. C'è allora la contrapposizione fra: la volontà di vivere solo di sé per continuare ad essere libero e vivere ciò che prima non ha potuto vivere; la paura di non riuscire a bastarsi, ma anche la paura di perdere la propria identità, di *non essere più*, tanto da avvertire la necessità di tastarsi per sentirsi. Ed allora si rende conto che è proprio quella *libertà assoluta*, che gli impedisce d'iniziare a vivere, perché ogni volta che è sul punto di decidersi per qualcosa, ha sempre visto impedimenti, ombre<sup>[22]</sup>.

È sempre comunque la solitudine a rimanere protagonista nella vita del Meis; la solitudine che gli provoca una riflessione filosofica e che contrasta con la sua voglia di vivere, facendo tornare aspetti della vita di Pascal, chiuso nella Biblioteca<sup>[23]</sup>.

Dopo tanto viaggiare, Adriano Meis decide di stabilirsi a Roma, nella Pensione Paleari. Qui, la figlia dei titolari della pensione, è un tipo esile e minuto, che intenerisce il Meis; tutti particolari rivelatori di una personalità mesta, molto sensibile, ma insieme forte, mite, innocente, ansiosa ed in attesa di affetto. Tutto ciò fanno pensare Adriano a lei come ad una *cara mamma* ed insieme lo riporta ai valori autentici della vita (= amore, comprensione...). A noi, invece fanno vedere un Meis che ricomincia la sua vita, dalla cosa più bella che aveva Pascal: sua madre, una bambina ingenua, ma piena di vita interiore autentica<sup>[24]</sup>.

Il padre invece, il signor Paleari, è un accanito studioso di *teosofia*, che fa riscoprire ad Adriano, il problema della morte. Grazie al Paleari, Adriano si rende conto del fatto che una volta morti, non si vuol tornare indietro: *il forte è morire*. E l'accorgersi che ancora doveva morire, nonostante i fatti successigli, viene a giudicarlo come un problema. Problema che

scaturisce dal fatto che, dopo la sua morte fittizia, dinanzi a sé aveva visto solo vita; ed invece ora, il Paleari gl'introduce l'*ombra* continua della morte.

Il Paleari risulta essere personaggio complementare, o *strumentale* che aiuta e collabora con Adriano Meis perché rinasca secondo una dimensione vitale d'interiorità e di problemi. L'esistenza va creata sempre in senso individuale; da qui il continuo dubbio ed assillo per la morte. Da qui parte anche la polemica di Pirandello contro il positivismo evoluzionista, perché non è vero che l'individuo finisce e la specie continua, ma l'uomo è sempre *singolo* ed il suo dramma sempre relativistico e personale.

Ed il dramma principale e determinante della vita è quello della morte, di sapere di dover morire<sup>[25]</sup>.

Adriano si riavvicina alle persone, a partire dalla constatazione che non può sostenere un rapporto con gli oggetti che si trovano nella sua stanza, nonostante essi vengano abbelliti dalla fantasia ed irraggiati da immagini care. Si riavvicina perché si rende conto di non poter vivere senza gli altri, che non può ogni sera semplicemente starsene in silenzio a guardare dalla sua finestra lo *scorrere del fiume*, lo scorrere della vita, che ha bisogno degli altri per riempire la sua *vuota* libertà, la quale non è mai assolutamente illimitata e semmai ha *confini precisi*. Da questo punto di vista i discorsi serali con la signorina Caporale ed Adriana, raccontando dei suoi viaggi ed avventure, servono allo stesso Mattia-Adriano per scoprirsi e conoscersi.

Ma è poi l'amore per Adriana, che rappresenta la vita, ad indurlo a riavvicinarsi agli altri, discorrere sui propri viaggi anche con la signorina Caporale; discorsi che servono allo stesso Mattia-Adriano per scoprirsi e conoscersi:

"Ed ora io, dopo un anno e più di forzato silenzio, provavo un gran piacere a parlare, a parlare, ogni sera lì nel terrazzino, di quel che avevo veduto, delle osservazioni fatte, degli incidenti che mi erano occorsi qua e là, meravigliato io stesso d'aver accolto, viaggiando, tante impressioni, che il silenzio aveva quasi sepolte in me e che ora, parlando, risuscitavano, mi balzavano vive dalle labbra. Quest'intima meraviglia coloriva straordinariamente la mia narrazione; dal piacere poi che le due donne, ascoltando, dimostravano di provarne, mi nasceva a mano a mano il rimpianto d'un bene che non avevo allora realmente goduto; e anche di questo rimpianto s'insaporava ora la mia narrazione"<sup>[26]</sup>.

Parlare per Adriano ha valore d'azione, di creazione.

Nel momento in cui nel Meis si accende il sentimento di simpatia ed amore nei confronti di Adriana, ecco che essa diventa datrice, portatrice di vita; ecco che gli fa scoprire e raccontare la propria coscienza. L'amore che il Meis sente rinascere in sé, lo induce a sentirsi di fronte ad una scadenza risolutiva e vitale, ad una tappa del suo destino ed *educazione* umana.

Il nuovo sentimento che prova per Adriana, lo induce a vivere diversamente gli oggetti che lo circondano, le giornate; arriva:

"Dopo aver errato un pezzo sperduto in quella nuova libertà illimitata, avevo finalmente acquistato l'equilibrio, raggiunto l'ideale che m'ero prefisso, di far di me un altr'uomo, per vivere un'altra vita, che ora, ecco, sentivo piena in me"<sup>[27]</sup>.

Ma ciò che più scaturisce nel capitolo X dell'opera è la poesia degli intimi e segreti sentimenti per Adriana<sup>[28]</sup>. A questo punto, il protagonista del romanzo, che potrebbe esser fuori dalla

mischia, del sistema delle convenzioni sociali ed umane, volenteroso d'esser libero dai fili e dai legami dell'esistenza, uomo che si è auto-inventato e non marionetta; inizia invece ad avvertire, proprio per amore di Adriana, quasi il bisogno di riavere dei "fili", dei rapporti col mondo e si riavvia ai ritegni, agli intoppi, alle perplessità.

Il Meis insomma finisce col riassorbirsi nel tessuto sociale, per riscoprire il proprio ruolo nel mondo, giacché, alla fine, l'uomo è fondamentalmente un individuo sociale. Insomma solo nella società e per il ruolo che occupiamo in essa, riusciamo ad essere reali, realmente esistenti. Senza una definizione di sé nella società, nella quale si vive, si rischia di non lasciare traccia di sé, di morire definitivamente.

L'amore per Adriana cresce a tal punto, che il Meis avverte in sé una smaniosa *mal contentezza*, per due motivi:

"La lotta che facevo contro me stesso, per non assumer coscienza di ciò che sentivo per Adriana, m'impediva intanto di riflettere alle conseguenze della mia anormalissima condizione d'esistenza rispetto a questo sentimento"[29];

e per altro verso

"Perdetti... il dominio di me stesso; cominciai a sforzare apertamente la timidezza di Adriana; chiusi gli occhi e m'abbandonai, senza più riflettere, al mio sentimento"[30].

E questo *sforzare* risponde quasi ad un bisogno di compromettere affettivamente Adriana, per giustificare il suo abbandono all'intensità del proprio sentimento per lei. Ciò nonostante, o forse proprio per ciò, avuta l'occasione di scambiare un piccolo bacio con Adriana, nel buio di una seduta spiritica, organizzata dal Paleari, Mattia-Adriano Meis, si ritrova, il giorno dopo, nella difficoltà di afferrare il proprio io, di costruirlo come soggetto concreto ed invariabile. In Adriano si verifica quasi uno sdoppiamento della personalità, fra quello che ha vissuto per quaranta giorni al buio per l'operazione di cataratta, e l'altro che *alla luce del giorno* si rende conto di ciò che ha fatto in quei quaranta giorni:

"Adriana! Adriana! Che speranze le avevo acceso in cuore con quel bacio? Mia sposa, è vero? Rimasi, non so per quanto tempo, lì su quella poltrona, a pensare... Vedevo finalmente: vedevo in tutta la sua crudezza la frode della mia illusione: che cos'era in fondo ciò che m'era sembrata la più grande delle fortune, nella prima ebbrezza della mia liberazione"[31].

Egli cioè si rende conto che non potrà mai parlare di matrimonio ad Adriana, perché altrimenti crollerebbe tutta l'invenzione sulla propria vita, tutto il suo personaggio/finzione: perché la sua esistenza, la sua libertà non sono che illusorie, tentativo di un mettersi fuori dalla propria vita anteriore, credere di poterla rinnegare, senza mai riuscirci realmente. È quindi l'amore per Adriana a risvegliarlo alla vita reale, a far sì che egli si renda conto del fatto che l'atto con cui si era illuso di recuperare la libertà e rifarsi una vita, non ha liberato lui; semmai ha liberato sua moglie e la suocera.

In effetti ad Adriano per poter essere un *altro uomo*, un *protagonista* e non uno *spettatore*, manca: la dimensione *umana*, perché non può disfarsi e ripudiare il proprio essere senza compromettere e falsare la realtà dei propri sentimenti; la dimensione *civile*, quella sì che

c'imprigiona nella società degli uomini, ma è anche quella che gli permetterebbe di sposarsi, di avere una casa e rendere felice Adriana.

Ma è anche interessante sottolineare la teoria filosofica sostenuta dal Paleari: la *lanterninosofia*, nella quale si può evidenziare un tema esistenziale molto interessante; infatti:

"mi dimostrava -dice Adriano- che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirci* vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?"[32].

Oltre quindi a Mattia-Adriano Meis che vuole trasferire ed indirizzare il suo *sentimento d'esistere* verso determinati affetti e valori, per inventarsi come uomo nuovo, educandosi nelle prove, esperienze d'incontri e rapporti umani (intese, amicizie, amore) molto autentici e persuasivi; Pirandello costruisce un altro personaggio: Anselmo Paleari, che con i suoi discorsi ci lascia intendere come non sia una figura generica e schematica, bensì caratterizzata da una sua umana filosofia, e quindi da un *sentimento della vita* concettualmente strutturato e composto, rispetto a quello di Adriano. E tuttavia Pirandello parte da questo stesso *sentimento* e stati d'animo relativi, per tradurli, suscitarli, ricrearli nell'*educazione* del Meis. Quindi Adriano ed Anselmo, alla fine, risultano due personaggi necessari l'uno all'altro, come il maestro col discepolo, complementari l'uno all'altro e fra i quali s'instaura un rapporto interindividuale.

Quando Adriano incontrerà Adriana, dopo quella seduta spiritica in cui i due si erano baciati, lui si ritrova nella difficoltà di afferrare il proprio io, di costruirlo come soggetto concreto ed invariabile<sup>[33]</sup>. Ad Adriano per poter essere un *altro uomo*, un *protagonista* e non uno *spettatore*, manca: la dimensione *umana*, perché non può disfarsi e ripudiare il proprio essere senza compromettere e falsare la realtà dei propri sentimenti; la dimensione *civile*, quella che si ci imprigiona nella società degli uomini, ma che gli permetterebbe di sposarsi, di avere una casa e rendere felice Adriana<sup>[34]</sup>.

Ed ecco allora che nel momento in cui i due s'incontrano nuovamente, se Adriana mostra l'ansia di vedersi confermata nella speranza di un affetto che si prolunghi e si faccia più concreto, al di là delle circostanze; Adriano ha invece il rimorso dei gesti compiuti al buio. Per ciò nascono in lui due nuovi sentimenti:

"un'*improvvisa tenerezza* mi prese, comprendendo ch'ella era venuta con la scusa di quella nota per avere da me una parola che la raffermaesse nelle sue speranze; un'*angosciosa profonda pietà* mi vinse, pietà di lei e di me, pietà crudele, che mi spingeva irresistibilmente a carezzarla, a carezzare in lei il mio dolore, il quale soltanto in lei, che pur ne era la causa, poteva trovar conforto"[35].

Ma la sua nullità d'uomo, la nullità della sua vita viene messa in evidenza ancora una volta quando subisce un furto di denaro nella sua camera e pur individuando il responsabile (Terenzio Papiano) non può denunciarlo. Ed ecco il ripensare alla propria vicenda esistenziale:

"M'è sembrata una fortuna l'esser creduto morto? Ebbene, e sono morto davvero. Morto? Peggio che morto; me l'ha ricordato il signor Anselmo: i morti non debbono più morire, e io sì: io sono ancora vivo per la morte e morto per la vita. Che vita infatti può esser più la mia? La noja di prima, la solitudine, la compagnia di me stesso?"[36].

3. Ed Adriano torna allora a sentirsi un escluso, un forestiero della vita, e stavolta non solo fisicamente per non avere più una casa e per dover tornare nuovamente per le strade; ma soprattutto sentimentalmente, perché il *sentimento della vita* torna a spegnersi, e fa spazio nuovamente alla diffidenza, alla solitudine, alla paura, alla lontananza degli uomini.

Più che uomo, gli sembra d'essere un'ombra, e neppure di se stesso, bensì quella di un morto; ma quell'ombra aveva però un cuore<sup>[37]</sup>.

Tutto ciò lo induce a pensare ad un ritorno all'antico, e tuttavia *vivo* Mattia Pascal, uscendo da quella *folle, assurda finzione* che è Adriano Meis, costretto esso perciò a mostrarsi *falso, duro, volubile* con Adriana ed interessato piuttosto ad un'altra (Pepita Pantogada); con il che pensa di poterla deludere e *guarire* dal suo amore per lui.

Ecco allora la tentazione del suicidio, non reale ma del personaggio/finzione Adriano Meis, per tornare al vero Mattia Pascal; mentre la resurrezione di quest'ultimo deve invece essere un castigo per la moglie e la suocera, che godevano della sua presunta morte. Perciò:

"Io non dovevo uccidere me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile; quell'Adriano Meis dovevo uccidere... Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso! Annegato, là, come Mattia Pascal!...E riparavo tutto! Che altra soddisfazione avrei potuto dare ad Adriana per il male che le avevo fatto?... Ed ora, ecco, Adriano Meis s'uccideva. Non c'era altra via di scampo per me!"[38].

Prepara quindi la finzione del suo suicidio e prende il primo treno per Pisa, dove si ferma per alcuni giorni prima di tornare al suo paese originario, riflettendo sul fatto che non possiamo vivere distaccati dalle nostre *radici* (tema verghiano), che sono la nostra umana personalità fatta di azioni, sentimenti, *infelicità* e destino; in fondo, lo stato civile e giuridico, proprio quello che gl'impediva di avere una vita con Adriana, è solo l'aspetto esteriore, ufficiale del nostro radicarsi nella realtà.

In ciò ritroviamo un problema proprio anche di Unamuno: ossia se possiamo identificare il *discorso* con la *finzione*; fin dove ci può essere una relazione fra *essere* e *discorso* e dove inizia invece quella fra *essere* e *discorso finto*. C'è un discorso finto in Mattia-Adriano Meis?

Come si è visto finora, l'identità del personaggio principale del romanzo pirandelliano resta indiscussa: il suo essere più profondo (causa di quel mancato cambiamento radicale nella sua vita), resta sempre quello di Mattia Pascal; anche quando cerca di inventarsi una nuova vita, l'invenzione scaturisce sempre da quella che è stata la sua reale biografia. È il caso della ricerca dell'invenzione della figura del nonno, da lui mai avuto, ma desiderato.

La finzione è solo esterna e nata consapevolmente, accompagnata sempre da quella memoria-coscienza che abbiamo avuto modo di sottolineare finora. Ed è a tal punto coscienza da scoraggiare, allontanare l'amore nascente di Adriana per Adriano, dopo averlo peraltro sollecitato, ritornando ad essere anche esteriormente: Mattia Pascal, con la sua vita e la sua famiglia, di cui pure non è soddisfatto.

Quando il *discorso* nasce da una biografia, da un vissuto, com'è nel caso del romanzo pirandelliano, sostanzialmente autobiografico e come lo sono quelli unamuniani, e dov'è presente una costante e forte ricerca del sé, non è che un modo di esplicitazione del proprio essere e delle istanze più profonde dello stesso. La finzione ha una funzione catartica.

E quando il discorso di un personaggio di finzione si fa testo, esso si fa forza sociale, realtà. Una realtà non meno vera nel caso del *Don Chisciotte* di Unamuno, ad esempio, che pure si crea una personalità falsa, ma che pure lotta per una necessità urgente, reale: la difesa dei valori ed il recupero etico della società. Una personalità falsa che nasce tuttavia dalla sua bontà, dalla sua conoscenza e volontà di liberare la società, la Spagna, dalla corruzione e degrado; e proprio per questo *Don Chisciotte* può dire: *¡Yo sé quien soy!* Senza quella falsa personalità, senza quella pazzia, avrebbe avuto effetto la sua lotta contro il degrado etico della società?

Ora, in relazione a ciò, finto è quel discorso -sembra di poter dire- che non scaturisce dalla coscienza della propria identità e del fine della propria esistenza.

Prima di tornare a Miragno, Mattia Pascal si ferma dal fratello Roberto, ad Oneglia, che lo soprannomina *Mattia-Matto*, intendendo *matto* nel significato medioevale di colui che vive al di là del canone comune di ciò che la società ritiene debba essere la *normalità* e dal quale apprende che la moglie si è, nel frattempo, risposata con quello che era il suo miglior amico: Pomino. Ed ecco allora che, arrivato al paese, subito si dirige al palazzo di Pomino per vendicarsi di coloro le quali erano le responsabili della sua prima morte (la moglie e la suocera), costringendolo ad inventarsi Adriano Meis. Dal suo dialogo con gli altri tre personaggi, filtra ad un tempo: odio, paura, affetto, rimorso; ma soprattutto si rivedono le caratteristiche del primo Mattia, ancora non sposato, con le sue battute, paradossi... . Poi d'un tratto Mattia abbandona la vendetta, lo scontro, lo sconvolgimento d'animo insieme agli altri:

"Eravamo stanchi della veglia e delle forti emozioni provate; eravamo anche infreddoliti"[39]

Mattia non vuol certo reclamare a Pomino la moglie, come potrebbe, tanto più che avevano ormai una bambina, nata da poco.

Ma in quel freno all'odio, al desiderio di vendetta, vediamo anche chiara l'impossibilità di attuare un simile sentimento nei confronti dei personaggi oggetto della stessa creazione dell'autore, in quanto comunque parte di lui e quindi della sua autobiografia e volersi vendicare di loro, significherebbe volersi vendicare, odiare anche la propria vita. Tale impossibilità è visibile nella citazione appena fatta, per l'uso che Mattia fa del plurale, nell'indicare lo stato d'animo: *eravamo stanchi...*

Perciò Mattia va via, esce per strada:

«"E ora?" domandai a me stesso. "Dove vado?". Mi avviai guardando la gente che passava. Ma che! Nessuno mi riconosceva, perché nessuno pensava più a me... E io che m'era immaginato uno scoppio, uno scompiglio, appena mi fossi mostrato per le vie! Nel disinganno profondo, provai un avvillimento, un dispetto, un'amarezza che non saprei ridire... Ah, che vuol dir morire!»[40].

Ossia morire significa più della fine dell'esistenza fisica; morire viene qui ad essere cessare nel ricordo degli altri, della gente, non aver lasciato memoria di sé nella gente, nei conoscenti. Il solo che si ricorda di lui, che lo riconosce è Don Eligio Pellegrinotto che diffonde poi la voce nel paese, che accorre sorpreso e curioso di sapere dei due anni della sua vita.

Mattia si stabilisce infine da sua zia Scolastica ed insieme a Don Eligio passa la sua giornata

«Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare.  
"Intanto, questo", egli mi dice: "che fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere"»[41].

Ma Mattia non è ancora rientrato nella legge, perché non ha fatto valere i suoi diritti sulla moglie; né sa dire *chi sia*, non sa definire bene la propria personalità.

Infatti di ritorno dal cimitero, dove va a depositare una corona di fiori sulla tomba dell'ignoto uomo per il quale venne scambiato, un curioso che lo seguiva da lontano gli chiede:

«"Ma voi, insomma, si può sapere chi siete?" Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo: "Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal"»[42].

Pirandello chiude in modo esistenzialmente tragico il romanzo, perché lascia il Pascal con un passato, ma senza un presente, senza un futuro, senza un amore che gli dia la possibilità di capire chi fosse, senza una finalità, lo lascia nella *nebbia*. Un nebbia però dalla quale è scaturita una creazione.

Mattia Pascal è il testimone dell'assurda condizione dell'uomo prigioniero delle maschere sociali (marito, padre, figlio...), della somma di leggi, doveri, parole, contro cui lotta la vita. Il sentimento più interno, più profondo ed autentico che l'uomo ha della vita e di se stesso è condannato a non trovare mai *realtà fuori di sé*. Da qui l'affermazione di Don Eligio: *Fuori della legge... per cui noi siamo noi... non è possibile vivere*.

Da qui anche che la *realtà umana* è un continuo, tragico conflitto fra *forma* e *vita*.

Un conflitto che non si risolve nemmeno alla fine, quando cioè Mattia ritorna a Miragno con l'intenzione di uscire da quella morte che è l'anonimato e la privazione d'identità, e riacquistare una parvenza di vita vera. E tuttavia anche questo tentativo è in una certa misura frustrato, perché trascorrerà quella vita in malinconiche passeggiate al cimitero, ove giace uno sconosciuto: il fu Mattia Pascal.

Il romanzo è la storia, la verità di un uomo che non riesce a conoscere se stesso in un momento in cui sono venuti meno gli assoluti, di cui è stato schiavo e figlio nel contempo. Figlio di un padre che lo ha tenuto al riparo dalla consapevolezza del vuoto che circonda l'uomo e la propria identità. Schiavo di un padrone che gli impedisce il *dubbio* e la feconda ricerca che da esso può scaturire, dando vita ad una coscienza.

## **II. Essere e scrivere in M. de Unamuno.**

Finalità che ritroviamo nella ricerca di Augusto Pérez, il personaggio principale della novella *Niebla* (1914) di Miguel de Unamuno, quando incontra per caso Eugenia.

«"E adesso dove vado? Giro a destra o a sinistra?", perché Augusto non camminava, ma passeggiava nella vita. "Aspetterò che passi un cane" si disse "e prenderò la direzione che lui prenderà". In quell'istante passò per la strada non un cane, ma una graziosa ragazza, e seguendo i suoi occhi, Augusto se ne andò come magnetizzato e senza accorgersene. E così per una strada ed un'altra ed un'altra ancora» (II, 557).

E si accorge di averla seguita, solo quando Eugenia si toglie dalla strada per entrare nel palazzo nel quale abita.

A quel punto Augusto da *paseante* passa ad essere *caminante*, ossia un uomo che ha una meta, anziché vagare nella *niebla* del suo mondo, un uomo che, innamorandosi di Eugenia, arriva all'uso della ragione, diventa persona. Allo stesso modo in cui, potremmo dire, Adriano Meis, nel momento in cui s'innamora di Adriana, passa ad essere persona anziché ente di finzione: quell'ente che si sforzava di rimanere solo, solitario, senza amicizie né contatti con altre persone e che invece, per Adriana, riscopre il piacere di parlare con gli altri, di curare il proprio aspetto. E forse entrambi gli autori, utilizzano proprio l'innamoramento come occasione per fare degli esperimenti sul problema della personalità.

In particolare in *Niebla*, Eugenia svolge il ruolo di Dulcinea nella *Vida de Don Quijote y Sancho*, quello della Gloria, dell'ideale che dà senso alla vita; con la differenza che qui, ciò che si cerca non è un bene concreto (la gloria appunto), ma di far chiarezza nella propria vita, seguire un cammino al termine del quale poter dire *chi e cosa si è*, poter scoprire la propria identità. Un'identità che anche Augusto scopre dialogando con se stesso, sin dalla prima *apparizione* di Eugenia:

«Ah, mia accidentale Eugenia! Questa mia vita tranquilla, abitudinaria, umile, è un'ode pindarica, tessuta con i mille nonnulla di ogni giorno. Le cose quotidiane! Dacci oggi il nostro pane quotidiano! Dammi Signore i mille nonnulla di ogni giorno. Noi uomini non soccombiamo alle grandi pene o alle grandi allegrie perché queste pene e queste allegrie sono avvolte in un'immensa nebbia di piccoli incidenti. E la vita è questo, nebbia. La vita è una nebulosa. Ed ora sorge da essa Eugenia. Ma chi è Eugenia? Oh! Mi accorgo che da molto tempo la stavo cercando. E mentre la cercavo, ella mi è venuta incontro» (II, 561).

A partire da Eugenia, cioè, Augusto inizia un discorso per capire il proprio essere e ciò che lo circonda: dalla logica nel gioco ed il caso nella vita, alla precedenza fra *amore* o *conoscenza* nella relazione con una donna, la differenza fra il dormire e sognare soli ed il farlo in compagnia, sull'essenza del mondo che diventa musicale, per essere Eugenia maestra di musica, perché espressione di armonia e con ciò d'amore; fino a sorprendersi nel fare gesti o cose inconsuete e quasi in modo inconsapevole, perché

« L'amore è un'estasi; ci strappa da noi stessi» (II, 570)

Ma la lotta per arrivare a sapere *chi si è*, è continuamente frustata e sin dall'inizio; e questo perché se è Eugenia colei che deve costituire la meta, lo scopo, l'amore che dà un senso alla sua vita, ebbene essa, sin dall'inizio, ha un fidanzato e nonostante Augusto lotti in tutti i modi per conquistare il suo amore e sia in ciò incitato da certi atteggiamenti d'incoraggiamento da parte di lei, alla fine è costretto a rendersi conto di essere solo stato oggetto di una burla. Eugenia -con

l'assenso ed anzi la spinta del fidanzato- fa credere ad Augusto di amarlo, di essere disposta a condividere la vita con lui; e tutto ciò fino a quando non riscatta, con i suoi denari, un'ipoteca sui beni ereditati da Eugenia e per la quale è costretta a dare lezioni di musica, per nulla aiutata dal suo fidanzato vagabondo.

E tuttavia, nel momento in cui Augusto scopre di esser stato oggetto di burla, ecco che la sua categoria ontologica passa da quella del *caminante* a quella del *viviente*; passa ad essere da *ente di finzione* a personaggio reale che sente la propria vita.

Eugenia l'*ha ucciso*, come lui stesso dice a Liduvina, la sua governante, ma ora

- ... io sono padre, Vittorio.  
 - Come! Sei padre?  
 « - Sì, di me stesso! E diventando padre, credo di essere nato davvero.  
 E per soffrire, per morire.  
 - È vero; la seconda nascita, quella vera, è nascere, attraverso il dolore, alla coscienza della morte incessante della quale stiamo sempre morendo. Ma se ti sei fatto padre di te stesso, ti sei anche fatto figlio di te stesso.» (II, 662).

Ed ancora:

«adesso, dopo quel che mi ha fatto, dopo quel che mi hanno fatto, dopo questa beffa così feroce, adesso, sì, adesso mi sento, mi tocco, adesso non dubito della mia reale esistenza» (II, 664)

Quell'esistenza che Mattia Pascal sentiva essere messa in dubbio alla notizia della propria morte, del riconoscimento del proprio corpo da parte della moglie e della suocera e di cui riprende invece coscienza nel momento in cui Adriano Meis bacia Adriana. L'amore sbocciato per questa donna, innocente e pura, lo risveglia alla sua vita reale, al fatto che come Adriano Meis non può offrire nulla a quella donna, perché lui semplicemente non esiste. Ecco allora la decisione di prendere coscienza della propria vita, una decisione che non viene da una teoria, da un preconcetto, da uno schema preconstituito, ma da un vissuto; un vissuto che ci impone quasi, ad un tratto, un salto nel vuoto, dando origine ad una nuova luce: prendere coscienza della vita, appunto.

Un tentativo frustrato nel Mattia Pascal, come nell'Augusto Pérez di Unamuno, perché proprio quando Augusto nasce alla vita attraverso l'amore, dopo che per lungo tempo il suo essere è stato in costitutiva contraddizione con se stesso, senza sapere ciò che voleva essere e, con ciò, senza poter dire definitivamente: *io sono io*, senza quindi arrivare ad essere un io perfetto come lo è Don Chisciotte o il Cristo-uomo; proprio quando Augusto è arrivato a sapere ciò che è e sente di poter disporre di un'assoluta libertà nei propri atti, persino ricorrendo al suicidio per passare ad una vita migliore, ecco che si accorge che tutta la lotta condotta per definire se stesso si basa solo sulla convinzione di essere un esistente: cosa che scopre essere un filo molto fragile, un fatto minimo, giacché la vita dura poco e si muore<sup>[43]</sup>.

Nel capitolo XXXI infatti, la trattazione di Unamuno si sposta dal problema dell'*essenza* a quello dell'*esistenza*; *ex-sistere*: esser fuori dalla causa che si crea, nell'immortalità. E questo perché, se esistessimo realmente, ogni lotta per la conquista della personalità, ci meriterebbe l'immortalità.

L'incontro di Augusto con Unamuno a Salamanca rispecchia questo tema: Augusto infatti intende suicidarsi e vuol chiedere un parere a don Miguel:

« - Tu non puoi suicidarti anche se lo vuoi.  
- Cosa! -esclamò, vedendo come mi opponevo e come lo contraddicevo.  
- Sì. Perché uno si possa uccidere, cosa è necessario? -gli chiesi.  
- Che abbia il coraggio di farlo -mi rispose.  
- No, -gli dissi- che sia vivo!  
- Evidentemente  
- Ma tu non sei vivo.  
- Come non sono vivo? Sono forse morto? -e cominciò... a palparsi. ...  
- Ebbene; la verità è, caro Augusto... che non puoi ucciderti perché non sei vivo, e non sei vivo e neppure morto, perché non esisti.....  
- ... non esisti altro che come ente di finzione; non sei, povero Augusto, niente altro che un prodotto della mia fantasia e di quella dei miei lettori che potrebbero leggere il racconto delle tue finte avventure e sfortune che io ho scritto; tu non sei altro che un personaggio di romanzo e di nivola o come vuoi chiamarlo. Ora sai, perciò, il tuo segreto» (II, 666).

Siccome tuttavia il problema dell'immortalità non ha soluzione, ecco che l'unica reazione umana possibile è agonizzare di morte, com'è per Augusto che, alla fine, si può suicidare, disponendo liberamente della propria vita, quantunque muoia per un'indigestione (II, Cap. XXXI)<sup>[44]</sup>.

Il conflitto autore/lettore è un rapporto che ritroviamo anche nell'altra novella di Unamuno, *Come se hace una novela* (1927):

«Se la tua vita, lettore, non è un romanzo, una finzione divina, un sogno di eternità, allora lascia queste pagine, non continuare a leggermi. Non continuare a leggermi perché ti sarò indigesto e dovrai vomitarmi senza vantaggio né per me né per te» (VIII, 276).

Come in Pirandello c'è un atteggiamento critico non solo verso le forme letterarie e romanzesche, che vuole rinnovare, ma verso la filosofia moderna, ed in particolare il positivismo ed il sociologismo, specie nelle implicazioni deterministiche che prevedono una società ormai assestata sui suoi fondamenti naturali; una conseguenza questa dello scientismo, della tendenza a considerare gli eventi umani al livello dei fatti biologici e risibili insieme, del voler ridurre i fenomeni di vita e fisica sociale al mero piano biologico-meccanico. E come di fronte a tutte queste ambizioni che vogliono formulare previsioni ed ipotesi a partire dalla legge *universale della causalità*, Pirandello vede un uomo destituito dal mondo, che non conosce più le norme della propria condotta, che non possiede nessuna conoscenza, nessuna nozione sulla vita ma solo un *sentimento*, che è per questo *mutabile* e *vario*; da qui che il suo interesse verte tutto sull'uomo problematico, sull'*uomo-dramma* e sull'*uomo-maschera*; è un uomo che soffre e farnetica, nel quale si può evidenziare il difetto d'*una ingenita forza vitale*, disgregazione e *morbosa impulsività*, mancanza di *stabile assetto alla vita* che comporta smarrimento, solitudine ed estraneità; senso di un esistere senza riposo, così come non ha riposo il mare; irrisolutezza, *inanismo* ed impotenza a vivere<sup>[45]</sup>.

Temi questi che ritroviamo in *Como se hace una novela*, dove l'attenzione primaria è rivolta all'*individualità*, alla sua salvezza, di contro alla società che soffoca e fa sparire la personalità e rispetto alla quale è preferita la *solitudine*:

«la solitudine è il midollo della nostra essenza, e aggregandoci, raccogliendoci in greggi, non facciamo che approfondirla... Oh, sì, c'è un'umanità all'interno di quell'altra triste umanità ridotta a gregge, c'è un'umanità che confesso e per cui elevo il mio grido» (VIII, 720-721).

Per questo Unamuno afferma anche:

«No, non mi importano i problemi cosiddetti di attualità e che non lo sono; la vera attualità, quella sempre attuale, è quella del presente eterno... Il presente e l'individuale; l'ora e il qui» (VIII, 723);

l'intesa con gli uomini può nascere, per don Miguel, solo a partire da un riconoscimento del *valore infinito ed eterno dell'individualità*, perché in questo modo si può scrivere la *storia*.

«Scrivere storia per sempre è uno dei modi, forse il più efficace, di entrare per sempre nella storia, di fare storia per sempre. E se la storia umana è, come ho detto e ripetuto, il pensiero di Dio sulla terra degli uomini, fare storia, e per sempre, è far pensare Dio, è organizzare Dio, è impastare l'eternità» (*Ibidem*).

E cos'è la storia se non commento, se non romanzo?

«La vita di ciascuno di noi è qualcosa di più che un romanzo? C'è romanzo più romanzesco di un'autobiografia?» (VIII, 724)

E siccome l'autobiografia è la storia di un'individualità,

«La caratteristica di un'individualità viva, sempre presente, sempre cangiante e sempre uguale, che aspiri a vivere sempre - e questa aspirazione è la sua essenza-, la caratteristica di un'individualità che sia individualità, che sia ed esista, consiste nel nutrirsi delle altre individualità e nel darsi loro in nutrimento» (*Ibidem*)

Proprio per darsi agli altri, Unamuno pensa di scrivere questa novella, che non è propriamente un romanzo, come si scrive una storia, come si crea un personaggio, come si ottiene un argomento. È insomma una storia aperta, come la vita, e come questa sempre cambiante, dinamica e per poter essere descritta allora non può che essere autobiografica appunto:

«ogni romanzo, ogni opera di finzione, ogni poesia, quando sono vivi sono autobiografici. Ogni ente di finzione, ogni personaggio poetico creato da un autore è parte dell'autore stesso. E se l'autore mette nella sua poesia un uomo di carne ed ossa che ha conosciuto, lo fa dopo averlo reso suo, parte di se stesso... Tutte le creature sono il proprio creatore. E mai Dio si è sentito più creatore, più padre, di quando morì in Cristo, di quando in lui, in suo Figlio, gustò la morte» (VIII, 732).

Ecco come don Miguel passa dal terreno letterario al terreno storico. Persino il personaggio che incarna il nemico storico che si odia è un'altra creatura dell'autore e sua parte. "Nell'atto della creazione di se stesso e del personaggio si uniscono entrambi" come sostiene Zubizarreta nel suo: *Unamuno en su nivola* (Madrid 1960, p. 75). Ed Unamuno riassumendo la propria speculazione sull'argomento, afferma

«Ho detto che noi, gli autori, i poeti, ci poniamo, ci creiamo, in tutti i personaggi poetici che creiamo, fino a quando facciamo storia, quando

poetizziamo, quando creiamo persone di cui pensiamo che esistono in carne ed ossa fuori di noi» (*Ibidem*).

Gli è sufficiente narrare qualcosa, descrivere qualcuno, purchè lo si faccia *vivamente*, perché l'opera risulti *autobiografica*; allo stesso modo, basta scrivere un'autobiografia autentica, perché sia *novella*. Inoltre per don Miguel *raccogliere la storia è fare autobiografia e novella* e questa confusione esistenziale di generi -come sostiene Zubizarreta- è dovuta ad una fondamentale concezione poetica della realtà; infatti egli ritiene che *ogni espressione di un uomo storico vero è autobiografica*<sup>[46]</sup>.

Ed a proposito del tema del nemico che non si odia perchè altra creatura dell'autore e sua parte, lo stesso si può trovare nel romanzo di Pirandello, quando Adriano Meis, tornato Mattia Pascal, corre a trovare la moglie risposatasi con Pomino, con l'intenzione di vendicarsi. Ma dopo i primi momenti di agitazione, di sfogo, si rende conto di non poter attuare un simile sentimento nei confronti di coloro che in fondo sono parte di se stesso.

*Como se hace una novela* Unamuno la scrive nel 1927, quando si trova nell'esilio comminatogli dalla dittatura di Primo de Rivera, durante la quale pensa

«di fare un romanzo in cui porre la più intima esperienza del mio esilio, crearmi, eternarmi con i tratti dell'esiliato e del proscritto. Ed ora penso che il modo migliore di fare questo romanzo sia raccontare come bisogna farlo. È il romanzo del romanzo, la creazione della creazione. O Dio da Dio, Deus de Deo» (VIII, 734).

Un romanzo che non può sfuggire -proprio per essere autobiografico- all'*uomo-dramma* (esiliato) ed all'*uomo-maschera*, ossia l'uomo personaggio, alla ricerca perenne della propria identità:

«Il mio romanzo! La mia leggenda! L'Unamuno della mia leggenda, del mio romanzo, quello che abbiamo fatto insieme il mio io amico ed il mio io nemico, e tutti gli altri i miei amici e i miei nemici, questo Unamuno mi dà vita e morte, mi crea e mi distrugge, mi sostiene e mi affoga. È la mia agonia. Sarò come mi credo, o come mi si crede? Ed ecco che queste righe si trasformano in una confessione innanzi al mio io sconosciuto e in conoscibile, sconosciuto e in conoscibile a me stesso» (*Ibidem*).

È la teoria dei tre io che qui fa la sua comparsa: l'io che sono, l'io che credo di essere, l'io interpretato dagli altri. Cosa questa che compare anche in Pirandello e nei tre fondamentali personaggi del suo romanzo: Mattia Pascal, Adriano Meis, il fu Mattia Pascal.

Tutti personaggi che esprimono, in qualche modo, la tragica necessità di una *maschera*, che è nel contempo una prigione. Se da una parte c'è il fallimento di Mattia Pascal come uomo, nemmeno l'apparenza di Adriano Meis può sopravvivere, perché nemmeno si possono inventare nuove forme per vivere, non si può fingere un nuovo sentimento della vita. Non ci sono altro che le convenzioni sociali, al di fuori delle quali c'è solo la frantumazione dell'io; fuori dei *centomila* che ciascuno insegue non c'è l'unità dell'io, ma nessuno. Alla fine, dalla ribellione alla società corrotta si scopre l'inconsistenza dell'uomo. Il fu Mattia Pascal non è altro che la nullificazione di una persona, o una maschera, che non era, non è stato e non può più essere, né avere un ruolo nella società. Stesso destino che spetta ad Augusto Pèrez.

Ecco allora che don Miguel si muove nell'indicazione del modo in cui scrivere una *novella autobiografica*. Ma nelle parole, sopra citate, culmina anche un tema costante di tutta l'opera di

Unamuno: *ser y escribir*. Se, infatti, l'*esistenza* è un testo che si scrive e l'io umano è riflessivo di se stesso, lo *scrivere*, come plasmazione di questa coscienza, è una forma di realizzarsi. Nello scriversi però l'uomo corre il pericolo di farsi un'immagine falsa. Un tema che don Miguel affronta in modo diverso, nelle diverse tappe della sua vita<sup>[47]</sup>, e che a partire da *Niebla* (1914) è visibile nella differenza fra *essere* e *coscienza* o *scrivere*.

In *Como se hace una novela* poi l'identità e differenza di uomo e libro è oggetto d'indagine e drammatizzazione; cosa che si rende evidente nei tre livelli in cui si struttura la novella: 1) l'inizio di una lettura di un libro che fa il protagonista Jugo de la Raza, con la certezza che alla fine di quello sopraggiungerà la morte. Il tentativo di fuggire dalla lettura/morte e nel contempo l'attrazione irresistibile esercitata su di lui dalla stessa. 2) Da qui che la lettura è un destino e la novella è la vita dell'autore che si autorivela nello sviluppo del testo. 3) Infine lo stesso autore, Miguel de Unamuno, prenderà il suo ruolo di confinato e ridefinisce il sentimento tragico come differenza fra autenticità personale e ruolo sociale. Ne scaturisce una concezione della *vita come teatro*:

"Rappresento una commedia perfino per i miei? Ma no!, è che la mia vita e la mia verità sono il mio ruolo" (VIII, 746).

Nella novella quindi Unamuno riassume la propria funzione nella società, quale aspetto della parte più intima dell'io<sup>[48]</sup>; potremmo dire che assume la sua identità nel personaggio che rappresenta nella scena pubblica.

Vediamolo nel suo sviluppo.

In primo luogo il personaggio principale, cui dà nome -e con ciò gli crea l'identità-: U. (= Unamuno) Jugo (= primo cognome del nonno materno di don Miguel) de la Raza (= Larraza è nome basco; don Miguel scrive La Raza per un gioco di parole).

Chi è, e cosa fa U. Jugo de la Raza?

«U. Jugo de la Raza è preda di una noia sovrana... perché ormai non vive più che in se stesso, nel povero io sotto la storia, nell'uomo triste che non si è fatto romanzo. Perciò gli piacciono i romanzi. Gli piacciono, e li cerca per vivere in un altro, per essere un altro, per eternarsi in un altro. Perlomeno questo è quel che crede lui, ma in realtà cerca i romanzi per scoprirsi, per vivere in sè, per essere lui stesso. O piuttosto per sfuggire al proprio io, sconosciuto ed in conoscibile persino a lui» (VIII, 734).

Ed in fondo qual è il motivo per cui Mattia Pascal scrive il romanzo, storia della sua vita, se non per capire o *sfuggire a quel suo io sconosciuto ed in conoscibile persino a lui?* O quale il motivo per cui inizia a leggere libri di filosofia, se non per scoprirsi?

A causa di questo gusto per i romanzi, un giorno, passeggiando sulle rive della Senna, si trova per le mani un romanzo che lo assorbe completamente, *lo fa uscire da se stesso, lo introduce nel personaggio del romanzo*, identificandosi con il personaggio del romanzo stesso, dandosi in tal modo una storia. Una storia, un protagonismo cioè, che sente venir meno quando:

«per un istante, staccandosi dalle pagine del libro, fissa gli occhi sulle acque della Senna, sembra loro che quelle acque non corrano, che siano quelle di uno specchio immobile, e li distoglie allora pieni di orrore e li fa ritornare alle pagine del libro, del romanzo, per ritrovarsi in esse, per vivere in esse. Ed ecco, trova un passo, un passo eterno, in

cui legge queste parole profetiche: "Quando il lettore arriverà alla fine di questa dolorosa storia morirà con me"» (VIII, 735).

Davanti a queste parole Jugo sente la morte, sente la possibilità dell'annullamento definitivo e lo rifiuta, sente l'esistenza che gli viene meno, come il terreno sotto ai piedi; sente cioè, d'un tratto, l'esistenza proprio per quello spettro della morte. Decide allora di non leggere più il libro; ma il suo destino è ormai legato proprio a quel libro:

«non poteva vivere senza il libro, senza quel libro; la sua vita, la sua esistenza intima, la sua realtà, la sua vera realtà era già definitivamente e irrevocabilmente unita a quella del personaggio del romanzo. Se continuava a leggerlo, a viverlo, correva il rischio di morire quando fosse morto il personaggio romanzesco; ma se non lo leggeva più, se ormai non viveva più il libro, sarebbe vissuto?» (VIII, 736).

È il libro, la storia, quello che può far sì che si senta vivo, che inizi a vivere; ed infatti, come dice lo stesso don Miguel:

«un giorno il povero Jugo de la Raza non poté più resistere, fu vinto dalla storia, ossia dalla vita, o meglio, dalla morte. Passando accanto alla bancarella di libri, sui moli della Senna, comprò il libro, se lo mise in tasca e iniziò a correre, lungo il fiume, verso casa sua» (VIII, 738).

Ormai Jugo sente la propria esistenza, il suo avvenire irrimediabilmente legato alla finzione di quel romanzo, del personaggio di quel romanzo con il quale si è identificato e grazie al quale *si sentiva sprofondare in se stesso*.

«Un po' più calmo aprì il libro e riprese la lettura. Si dimenticò di sè, completamente, ed allora poté dire veramente di essere morto. Sognava l'altro, o piuttosto l'altro era un sogno che si sognava in lui, una creatura della sua solitudine infinita. Alla fine si svegliò con una terribile fitta al cuore. Il personaggio del libro gli aveva appena ridetto: "Devo ripetere al mio lettore che morirà con me". E questa volta l'effetto fu spaventoso. Il tragico lettore perse conoscenza nel suo letto di agonia spirituale; smise di sognare l'altro e smise di sognare se stesso» (*Ibidem*).

Manca quindi la completa identificazione di Jugo de la Raza con il personaggio del libro proprio per la paura dell'annullamento finale, della morte: per questo brucia il libro, prima di terminarne la lettura. C'è ancora una resistenza a vivere realmente. E tuttavia il mattino seguente, quando si rialza e vede le ceneri di quel libro:

«Il suo tormento si riacutizzò: come finiva la storia? E scese ai moli della Senna cercando un'altra copia, sapendo che non l'avrebbe trovata e il motivo per cui non l'avrebbe trovata. E soffrì di non poterla trovare; soffrì a morte» (VIII, 741).

A questo punto don Miguel ci narra qual'era la sua intenzione nella creazione e sviluppo del personaggio Jugo de la Raza; del suo romanzo, che è insieme quello della vita dell'autore:

«Pensavo di fargli intraprendere un viaggio fuori Parigi, in cerca dell'oblio della storia; avrebbe vagabondato, inseguito dalle ceneri del

libro che aveva bruciato, fermandosi a guardare le acque dei fiumi e persino quelle del mare. Pensavo di farlo passeggiare, afflitto da angoscia storica, lungo i canali di Gand... Avrei posto nel mio romanzo ricordi dei miei viaggi... Al suo arrivo in una di quelle città il mio povero Jugo de la Raza si sarebbe avvicinato a una bancarella di libri e si sarebbe imbattuto in un'altra copia del libro fatidico, e tutto tremante l'avrebbe comprata e se la sarebbe portata a Parigi con il proposito di continuare la lettura fino a soddisfare la sua curiosità, fino a poter prevedere il finale senza arrivarci» (VIII, 742).

Ma abbiamo detto che Unamuno scrive la novella durante il suo esilio parigino, e proprio perché impedito da questa circostanza a partecipare alla vita storica del proprio Paese, si rivolge -come già rilevato attraverso le sue stesse parole- alla letteratura quale cammino di salvezza; un cammino minacciato dalla morte, (ha infatti durante l'esilio delle crisi cardiache, unitamente alla preoccupazione di morire fuori dalla Spagna, ed alla compartecipazione alla morte di propri amici, con i quali si sentiva morire anche lui; il tutto evidente anche nella novella quando racconta dello spettro dell'*angina pectoris* in Jugo de la Raza mentre corre verso casa, dopo aver ricomprato il libro (VIII, 738)), ma che tuttavia gli consente di *attualizzarsi, realizzarsi*. Ed il miglior modo di realizzarsi è quello di fare la propria vita storica attraverso la letteratura:

«Un modo di vivere la storia è raccontarla, crearla in libri» (VIII, 733).

*Como se hace una novela* risponde ad una concezione della letteratura, dello scrivere, come opera di salvezza, di realizzazione della vita personale strettamente legata alla vita storica del momento; è un'opera che vuole fare *storia per sempre*, come da insegnamento di Tucidide. Con la letteratura, don Miguel vuole arrivare al prossimo, ai suoi co-uomini, perché per esistere, l'uomo che esiste veramente si nutre delle altre individualità e ad esse si dà in pasto. A partire da ciò si può capire come non fosse interessato alla letteratura pura: *agua destilada impotable, inútil para la vida*, e volesse invece scrivere un'opera estratta dalla sua spiritualità più profonda, perché è nella scrittura, alla fine, dove l'uomo si dà nel modo più profondo, perché nella scrittura si esprime la sua coscienza riflessa, la parte più profonda della vita di un uomo, quella parte che va mangiata -e quando è in un libro, ne va mangiato il libro- per averne nuova vita, chi se ne ciba.

Ed Unamuno si riassorbe nel libro della sua Spagna, per le cui vicende politiche soffre e che sono continuamente assorbite in quella che è la propria situazione di esiliato.

## ***II. Conclusioni.***

In questo studio ho potuto mettere in evidenza come Pirandello ed Unamuno indaghino le stesse problematiche. Fondamentalmente ne ho descritte due.

*L'identità*: è quella che cerca Mattia Pascal (ma anche Adriano Meis, sebbene finta e quindi *apparenza*) per trovare un senso alla propria vita, uscendo dalla noia esistenziale che lo attanaglia e che lo farà scivolare nell'avventurosa ricerca di costruirsi una nuova identità: Adriano Meis. Un'avventura non meno noiosa, perché l'assenza di un'identità civile, se gli consente una libertà assoluta, lo fa sentire anche un *forestiero* della vita, impossibilitato a relazionarsi con gli altri in modo sincero, ad avere una famiglia, una casa. A volere questa vita lo risveglia l'amore per Adriana, portandolo però anche alla coscienza di non poterla avere e quindi anche alla coscienza di essere sul punto d'ingannare Adriana, oltre che se stesso. Ed allora, anche se ciò significa privarsi di quella libertà agognata, forse vale la pena ritornare nella legge,

ritornare al Mattia Pascal che non è mai cessato di essere; quel Mattia Pascal che ha il suo stato civile e può quindi vivere una vita da vero protagonista; quel Mattia Pascal che comunque ha un'identità, sebbene esteriore. Permane quindi il conflitto fra *essere* ed *apparire*, perché la legge, lo stato civile ci dice chi siamo per gli altri, per la società, ma non ci dice chi siamo per noi stessi. E questa ricerca del sè, che si fa particolarmente forte quando davanti a noi si presenta lo spettro della morte, perché siamo gli unici esseri cui è stato concesso di *sentirci*, non raggiunge mai comunque il suo obiettivo. Tant'è che al ritorno al paese, Mattia deve fare i conti col fatto che gli altri hanno portato avanti la loro vita prescindendo da lui, che ora è solo un elemento di disturbo. A Mattia, a questo punto, non resta che identificarsi con l'uomo seppellito al suo posto al cimitero: ossia con il fu Mattia Pascal.

Questa ricerca dell'*identità* la ritroviamo anche in Augusto Pérez, personaggio principale di *Niebla* di Unamuno, anche lui immerso in una noia esistenziale, in un vivere senza scopo, fino a quando non scopre Eugenia, donna per il cui amore, scopre una finalità nella propria vita e dal dolore che ne scaturisce per la delusione e la beffa di cui è oggetto, scoprendosi come *vivente*, con un'identità propria. Scoperta frustata dall'incontro a Salamanca con Unamuno, che gli svela il fatto di non essere un soggetto realmente esistente, ma solo un ente di finzione, figlio della fantasia del suo autore: don Miguel. Ecco allora che Augusto non potrebbe nemmeno suicidarsi, come ultima appropriazione di se stesso, perché ciò può deciderlo solo il suo Dio: Unamuno; quantunque riesca a procurarsi la morte con un'indigestione.

Ma la ritroviamo anche in U. Jugo de la Raza, personaggio principale di *Como se hace una novela*, che cerca d'identificarsi nella storia del personaggio di un romanzo, dalla cui lettura tenta tuttavia di sfuggire per non morire con quello stesso personaggio. Pur volendo uscire da quella lettura/morte, tuttavia proprio quella lettura è un destino, perché il romanzo è la vita dell'autore; una vita che si autorivela nello sviluppo del testo.

Con ciò ci avviciniamo all'altra problematica: quella del *discorso* o dello *scrivere*; ossia di come si crea un argomento, che è creare un personaggio e di come dalla descrizione delle vicissitudini della vita di questo non si fa altro che creare la sua vita, fare la storia della propria vita, che altro non è se non il vero romanzo. Romanzo di una persona, ma che si dà in pasto agli altri per esserne spunto nella ricerca di una conoscenza di sè e del ruolo che si svolge nella società e per la società: un ruolo protagonista quindi. Per questo, nella seconda novella, don Miguel alterna al racconto delle vicende di Jugo de la Raza, le sue e della sua circostanza di esiliato che guarda con apprensione alle vicende politiche della sua Spagna, con la quale si è completamente identificato.

Ma entrambi gli autori presentano il nostro modo di avvicinarci al grado di coscienza e di conoscenza, sempre relativo, cui ognuno può giungere sia nei riguardi di sé come degli altri.

Attraverso la schematicità dei personaggi, si mette in luce il loro modo di essere per giungere al nucleo della personalità di un uomo, e quindi di un personaggio, che non è certo esaurita dalla gioia o il dolore, pur essendone parti; ed entrambi attuano questa ricerca ricorrendo all'*ironia*, come strada per conoscere se stessi.

I loro romanzi, che non sono se non il voler far vivere a dei personaggi la realtà intima dell'uomo, precedentemente studiata ma anche vissuta in prima persona, sono, per ciò stesso, dei romanzi nudi, spogli d'esteriorità; sono romanzi vissuti nell'intimo, nei quali le circostanze servono solo a che uno acquisti coscienza di sé. Coscienza che i personaggi acquistano a partire da qualcosa di esterno, così come si spiegano a se stessi, più che agli altri, attraverso le loro parole: si creano ai loro stessi occhi man mano che parlano, giacché raramente agiscono e quando lo fanno è in conseguenza di ciò che già hanno scoperto in sè. Il dialogo ha infatti valore d'azione, anche se per lo più chi parla è sempre uno e l'altro serve per dar modo al primo di esprimersi. È

il caso dell'incontro di Augusto con Unamuno, o della scena del ritorno di Mattia a Miragno e della sua volontà di vendetta sulla moglie e l'amico Pomino in Pirandello.

Attraverso il dialogo, Unamuno e Pirandello, agiscono dall'interno delle loro creature spingendole ad esprimersi direttamente; può essere il caso, ad esempio, di Augusto che parla con i suoi governanti o con il cane Orfeo, o di Adriano Meis che racconta dei suoi viaggi alle pensionanti del Paleari<sup>[49]</sup>.

In ultimo, entrambi si allontanano dai canoni del romanzo corrente -, che pone attenzione all'immediatezza della narrazione, la concentrazione su un solo personaggio perché la storia è sempre storia dell'individuale, l'utilizzo del linguaggio quotidiano per poter incarnare nei personaggi lo *stile* di una persona realmente esistente.

Unamuno, in particolare, su questo tema, afferma di aver inventato un nuovo tipo di novella: la *nivola*. E, concludendo la sua novella *San Manuel Bueno, mártir* (II, 1115-1154; 1930), evidenziando il valore storico ed universale della novella, dice con più forza:

«la novella è la storia più intima, la più vera, per cui non mi spiego come mai c'è chi s'indigna per il fatto che si chiami novella il Vangelo, il che significa, in realtà, elevarlo al di sopra di una qualsiasi cronaca» (II, 1154).

---

## Note

[1] Unamuno non ha modo di conoscere nulla di Pirandello nemmeno quando viene in Italia nel 1917, come lui stesso afferma nell'articolo. Nella sua Biblioteca personale, nella Casa-Museo Unamuno dell'Universidad de Salamanca, si conserva comunque una copia del romanzo di L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, con la schedatura U/5.333.

Per quanto riguarda le opere di Unamuno, si citerà dalle *Obras Completas*, ed. Escelicer, Madrid 1966, IX voll., indicando direttamente nel testo, fra parentesi tonde, il numero del volume in romano, seguito dal numero delle pagine in arabo.

[2] A. TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma 1923, p. 207.

[3] J. A. BALSEIRO, *Unamuno, Pirandello, Conrad y una teoría de Bernard Shaw*, in "El Vigía", Madrid 1925, pp. 77-85.

[4] M. DI GENNARO, *Unamuno, Svevo, Pirandello e la tragedia dell'uomo contemporaneo*, in AA.VV. *Las conversaciones de la víspera*, Viareggio 1999-2000, pp. 257-271.

[5] S. PUTNAM, *Unamuno y el problema de la personalidad*, in "Revista Hispánica Moderna", 2, gennaio 1935, pp. 103-110.

[6] J. M. MONNER Y SANS, *Unamuno, Pirandello y el personaje autónomo*, in "La Torre", nn. 35-36, 1961. Segnala Cervantes come radice comune dei due autori anche: L. ROSALES, *La Comedia de la personalidad y la Comedia de la felicidad*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", nn. 118, ottobre 1959, e 119, novembre 1959.

[7] J. CHICHARRO DE LEÓN, *Pirandellismo en la literatura española*, in "Quaderni Ibero-Americani", n. 15, 1954, pp. 406-414. Per una prospettiva generale sugli studi pubblicati su Unamuno e Pirandello, si può cfr.: A. KELLY, *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo 1976; V. GONZÁLEZ MARTÍN, *La cultura italiana en M. de Unamuno*, Salamanca 1979; G. FORESTA, *Pirandello e Unamuno. Analogie e revisione critica*, in "Nuovi quaderni del Meridione", Gennaio-Marzo 1973.

[8] Sulle tappe intellettuali di Unamuno, cfr.: C. MORÓN ARROYO, *Hacia el sistema de Unamuno*, Palencia 2003.

[9] Cfr. L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, Roma 1908, poi in *Tutte le opere*, vol. VI: *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano 1960.

[10] L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Verona 1987, p. 61.

- [11] *Ibidem*.
- [12] *Ivi*, pp. 58-60.
- [13] *Ivi*, p. 96.
- [14] *Ivi*, pp. 105-106.
- [15] *Ivi*, p. 109.
- [16] *Ivi*, p. 136.
- [17] *Ivi*, pp. 129-142.
- [18] *Ivi*, pp. 145-147.
- [19] *Ivi*, p. 153.
- [20] *Ivi*, pp. 143-157.
- [21] *Ivi*, pp. 159-162.
- [22] *Ivi*, pp. 166-167.
- [23] *Ivi*, p. 168.
- [24] *Ivi*, pp. 171-173.
- [25] *Ivi*, pp. 176-185.
- [26] *Ivi*, pp. 194-195.
- [27] *Ivi*, p. 197.
- [28] Cfr. *Ivi*, pp. 187-205.
- [29] *Ivi*, pp. 209-210.
- [30] *Ivi*, p. 214.
- [31] *Ivi*, pp. 250-251.
- [32] *Ivi*, pp. 224-225. Il corsivo è mio.
- [33] *Ivi*, pp. 249-250.
- [34] *Ivi*, pp. 251-252.
- [35] *Ivi*, p. 252. Il corsivo è mio.
- [36] *Ivi*, p. 160.
- [37] *Ivi*, pp. 261-262.
- [38] *Ivi*, pp. 284-285.
- [39] *Ivi*, p. 310.
- [40] *Ivi*, pp. 311-312.
- [41] *Ivi*, p. 313.
- [42] *Ivi*, p. 314.
- [43] Cfr. C. MORÓN ARROYO, *Hacia el sistema de Unamuno*, Palencia 2003, pp. 69-76.
- [44] *Ivi*, pp. 79-81.
- [45] L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, Roma 1908, poi in *Tutte le opere: Saggi, poesie, scritti vari*, vol. VI, Milano 1960.

[46] Cfr. A. ZUBIZARRETA, *Unamuno en su nivola*, Madrid 1960, pp. 74-75.

[47] Cfr. C. MORÓN ARROYO, *cit.*, pp. 103-121.

[48] *Ivi*, p. 114.

[49] Cfr. F. ROSSINI, *Introduzione a M. DE UNAMUNO, Romanzi e drammi*, Roma 1955, pp. V-XIV.

© Artifara

ISSN: 1594-378X

