

LA REALTÀ DELLA FINZIONE. UNAMUNO E PIRANDELLO ALL'ORIZZONTE DI CERVANTES*

di *Otello Lottini*

1. La prima volta che Pirandello appare all'orizzonte vitale e intellettuale di Unamuno è nel 1922, quando i loro nomi vengono accostati, nei commenti alla traduzione italiana del romanzo *Niebla*. Lo stesso Unamuno ne dà notizia, in una lettera, ad un amico: «Le manderò [...] *Niebla*, tradotto in italiano, al cui riguardo si è parlato di Pirandello»¹.

Anche la conoscenza personale avviene dopo quella data, ed è, pertanto, alquanto tardiva (e non sarà mai approfondita), se appena si pensi che Unamuno e Pirandello erano nati rispettivamente nel 1864 e nel 1867.

Si incontrarono direttamente solo in due occasioni. La prima, nel 1925, a Parigi, in occasione del Terzo congresso internazionale del "Pen Club". Il secondo incontro avvenne a Lisbona, nel 1935, ad un'altra riunione di scrittori².

Ricordando il primo incontro, tre anni dopo, Unamuno informava un suo interlocutore di aver parlato con Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, affermando che si trattava di «un problema di scacchi»: «Una volta gli dissi che, nei *Sei personaggi*, la soluzione non si trova nelle persone, ma nello scrittore che cerca di incontrare i sei personaggi»³.

Vi fu anche qualche indiretto contatto tra i due: uno avvenne sicuramente, nel 1927, quando Gilberto Beccari, traduttore di Unamuno, adattò per le scene *Nada menos que todo un hombre* (1920). In quell'occasione, Pirandello si interessò all'iniziativa, facendo rappresentare l'opera dalla sua compagnia, e consigliando anche di sopprimere il quinto atto. In seguito, si occuperà pubblicamente, ancora una volta, di un testo di Unamuno, nel 1933, quando presiederà un Comitato culturale, tra le cui iniziative vi era la rappresentazione della *Medea* di Seneca, nella traduzione unamuniana.

Nei loro rapporti, esiste una evidente dissimmetria di parola, nel senso che, mentre Unamuno ha parlato di Pirandello, almeno in alcune occasioni, lo scrittore

* Questo saggio è uscito, in origine, nel volume P. Carriglio, G. Strehler (a cura di), *Teatro italiano*, vol. I, Laterza, Roma-Bari 1993.

Poiché il volume è da tempo esaurito, ho deciso di ripubblicarlo, apportandovi solo lievi aggiornamenti di stile e lasciandolo inalterato nella forma, nei contenuti e nelle citazioni.

È chiaro che se ripropongo ora uno scritto di oltre quindici anni fa, è perché sono convinto che il discorso complessivo regga ancora, in quanto l'intuizione critica e la linea interpretativa che lo ispirarono rimangono ancora validi sul piano scientifico e stimolanti su quello culturale.

siciliano, a quanto si sa, non ha mai fatto dichiarazioni o commenti sullo scrittore spagnolo, anche se, come abbiamo visto, lo conosceva bene⁴. Del resto, Unamuno, assai prima e molto più di Pirandello, era diventato un personaggio di grande notorietà internazionale, almeno a partire dall'inizio del secolo.

Malgrado la quasi perfetta coetaneità (sono morti, infatti, nello stesso anno, cioè il 1936), non vi fu tra di loro, dunque, una approfondita conoscenza personale. E nemmeno una conoscenza intellettuale diretta, almeno fino all'inizio degli anni Venti.

2. Come si è accennato, l'incontro intellettuale e artistico tra i due scrittori è documentato da Unamuno: «Io che sono un curioso e diligente osservatore della vita italiana, non sapevo niente di lui [Pirandello], fino a poco tempo fa, meno di un anno»⁵. L'autore scrive queste parole nel 1923, nell'articolo *Pirandello y yo*⁶, in cui indica la vicinanza tra di loro, interpreta le grandi coincidenze costruttive e commenta i motivi essenziali delle rispettive filosofie estetiche, *dall'impostazione letteraria antinaturalistica all'io diviso*, dalla concezione del *personaggio* a quella del *mondo come rappresentazione*.

Unamuno trova concordanze sull'impianto costruttivo e ideativo delle rispettive opere narrative. In *Pirandello y yo* scrive: «I romanzi e i racconti di Pirandello sono brevi e schematici, concepiti e sviluppati come drammi, in cui i personaggi hanno il minor numero possibile di indicazioni e sono costruiti in modo che li si veda vivere, cioè, cambiare e contraddirsi e svilupparsi come un fascio di io» (*PyY*, p. 547).

Nella capacità e nell'abilità di Pirandello di costruire opere narrative, ricche di dialoghi e intensamente drammatiche, in cui i personaggi realizzano la loro personalità, come se fossero sulle tavole di un palcoscenico, Unamuno vede la presenza di una cellula o germe drammatico, che considera anche come specchio della propria narrativa.

A questa caratteristica delle rispettive opere in prosa, si può far risalire la frequente disponibilità a ridurre per il palcoscenico i loro romanzi e racconti: la loro scrittura narrativa, infatti, è espressione di una intensa potenzialità drammatica e di un essenziale dialogismo, al di fuori di ogni pausa descrittiva e di ogni pittorica presenza degli effetti di colore: «Ogni opera d'arte, viva e durevole, vera, anche se non presenta particolarità geografiche o cronologiche, e non descrive gesti, vestiti, maniere, ha la profonda realtà del luogo e del tempo in cui fu concepita» (*ibid.*).

Ambedue considerano che il romanzo e il dramma sono metodiche estetiche, con le quali si possono affrontare i problemi di *verità* dell'esistenza umana, nella sua autentica e originale essenza. In questo senso, Unamuno accomuna Pirandello all'idea che la letteratura e il teatro siano la via per elevarsi ad una analitica esistenziale e ad una metafisica della vita umana, cioè alle problematiche che riguardano l'essere della persona, che diventa l'oggetto essenziale della loro riflessione.

L'impianto gnoseologico, comune ai due scrittori, si fonda su una concezione dialettica del mistero e dell'arcano, che governano la natura e l'esistenza, in una polarità estetica ed etica, nella coscienza mobile dell'io, tra la società e la cultura.

L'uomo vive tra i fenomeni, cioè tra le cose, che appaiono e si manifestano in modi diversi. È questo un primo livello di realtà, quello che gli si impone in modo diretto, immediato ed evidente: è l'esperienza della realtà come percezione. Ma le cose si mostrano non *come sono*, ma come *non sono*, nel senso che si mostrano come pure apparenze, perché dotate di un essenziale dualismo tra la superficie e la profondità, tra l'esterno e l'interno.

Dietro le realtà immediate, infatti, ne esistono altre, più profonde e discrete, che emergono solo se ci sforziamo di raggiungerle. Come in ogni persona, c'è una superficie e una profondità, così c'è un vedere passivo e un vedere attivo, una lettura di superficie e una lettura profonda. Il vedere attivo interpreta vedendo e vede interpretando, cioè è in grado di *guardare* effettivamente le cose; allo stesso modo esiste un *leggere*, che è un *intelligere*, un leggere dentro: queste attitudini percettive e concettuali, rovesciandosi, si innalzano e si fondano nelle dimensioni metaforiche della letteratura, del teatro e dell'arte.

Le «terre» profonde delle cose e delle persone, dunque, sono esterne al soggetto e si consegnano solo alla sua tensione conoscitiva. Il mondo si duplica necessariamente di fronte a lui, che vive circondato da entità evidenti ed immediate (naturali e umane), dietro la cui presenza percettiva ed apparenziale vi è l'autentica realtà e verità dell'essere.

Perciò l'esperienza individuale si svolge in una costante e perenne interrogazione del mondo, degli altri e di sé, decifrando le apparenze e orientandosi tra le maschere, i ruoli e i segni: l'essere o l'essenza delle cose e delle persone è frutto di ricerca: non è un dato, è un risultato. Ma la vita come necessità di scelta e come vicenda interpretativa si realizza nel dubbio e nell'incertezza, perché niente garantisce la correttezza e la congruità, rispetto al progetto vitale, delle decisioni che, necessariamente, si è costretti a prendere.

Perché le cose o le persone possano mettere in luce il loro vero essere, si richiedono strumenti e mezzi adeguati: la verità, difatti, è un processo di pura illuminazione, che si raggiunge nell'istante in cui viene scoperta. Il suo nome greco – *alétheia* – vuol dire *presenza* dell'essere, ottenuta mediante rivelazione e svelamento, e consiste metaforicamente nell'azione di togliere il velo e la maschera, in modo che si possa manifestare l'*assenza*, per eccellenza, cioè la vita autentica e originale.

Il romanzo e il teatro permettono di affrontare il tema dell'esistenza, interiore e vera, della persona umana, e di penetrare nel segreto della vita, avvalendosi di finzioni immaginarie, nelle quali l'esistenza si identifica con l'essenza. Gli esseri "irreali" o oggetti ideali della letteratura, del teatro e dell'arte, infatti, sono diaframmi, si lasciano penetrare dal pensiero e mostrano il loro essere, senza alcuna resistenza. Essi non hanno realtà, poiché si tratta di enti di finzione, di persone immaginarie. Ma la fantasia creatrice e l'intuizione immaginativa – come è più dell'intuizione dei fatti reali – consentono di "realizzarne" le essenze: «si suole contrapporre il reale all'ideale [...]. Ma le idee non sono vere come ciò che chiamiamo cose? Anzi, più vere, perché sono più durature. E anche la verità delle cose sta nella loro idealità» (*ibid.*).

Poiché attraverso il romanzo e il teatro, si può scavare nella vera realtà dell'uomo, Unamuno e Pirandello cercano, nelle loro opere, di conseguire la mag-

giore nudità e autenticità possibili, sforzandosi di arrivare all'immediatezza del dramma umano e di raccontarlo o rappresentarlo, lasciandolo essere ciò che è. Compito della letteratura e del teatro, difatti, è quello di rendere manifesta la storia dell'uomo, mediata dagli enti di finzione, lasciando che si sviluppi in piena luce, nella varietà e nella molteplicità contraddittoria dei suoi aspetti e nei suoi interni movimenti, in modo che si possa svelarne l'autentico nucleo intimo: «Un'altra delle concezioni che quell'io sconosciuto seminò in me e in Pirandello è il modo di vedere e di sviluppare le personalità storiche – cioè di finzione – come un flusso vivo di contraddizioni, come una serie di io, come un fiume spirituale» (PyY, p. 546).

Gli enti di finzione, dunque, ci consentono di conoscere le essenze dei modi d'essere, che costituiscono gli uomini. Unamuno, infatti, concorda nella distinzione fondamentale – sua e di Pirandello – fra l'io empirico e fisiologico e l'io trascendente, storico, immanente e profondo, dalla cui scissione o dualità emergono le problematiche, che informano la loro filosofia estetica.

Per raggiungere l'essere degli oggetti, cioè per pervenire alla loro autentica realtà interiore, si utilizzano immagini artistiche e schematismi concettuali e logici, mediante i quali è possibile rivelarne la contestura definitiva e vera.

L'essere, infatti, è *costruzione* e questa è la zattera che può dare all'individuo sicurezza vitale, rispetto delle cose, consentendogli di salvarsi dal caos fenomenico.

Gli oggetti reali sono opachi, sono maschere: hanno un dentro che non si lascia penetrare facilmente, per cui diventa un *arcano*: ogni conoscenza della realtà – naturale o umana – è un'interpretazione, in base ad un orizzonte o prospettiva, determinata dalla ricerca dell'illuminazione. E poiché le apparenze fenomeniche, entro cui vive l'uomo, mandano segnali caotici e contraddittori, che spesso rinviano all'essere, ma in modo equivoco, la ricerca è una dolorosa ermeneutica, durante la quale l'uomo conosce che non vi sono tracce dirette, che portino all'autenticità e verità delle cose e delle persone.

Il doppio nasce dalla radicale differenza problematica tra l'io esterno e sociale (frutto della percezione dell'Altro) e l'io come coscienza e come ricerca interiore, cioè tra l'io pubblico e l'io riflessivo. Dalla stessa dualità di azioni, sorge la differenza e l'alienazione: è un salto tra ciò che l'io sente come riflesso della coscienza e l'io quotidiano e osservabile. Quest'ultimo non rappresenta l'altro, perché vi è differenza e distanza tra persona pubblica (maschera) e io individuale e interiore (essere).

La persona, l'attore, la maschera sono il portato della filosofia della vita come esistenza, contrapposta alla vita come essenza: il doppio, il simbolo dello specchio, la percezione dell'Altro costituiscono il problema della personalità. L'io non ha altra realtà che il suo rovescio, il suo contrario, in un processo di alienazione di sé da sé e di alienazione maturata sotto lo sguardo dell'Altro. Esso si costituisce nell'atto di mostrarsi e di esibirsi, alterandosi in persona, in maschera. Si esiste in quanto si è percepiti nelle azioni e nelle opere: *operari sequitur esse*⁷.

La maschera è la nostra azione, è il ruolo che rappresentiamo sul portico della vita. Ora l'agire si duplica nella scrittura (il suo scenario), in cui l'io si conferma come cambiamento, come storia e come finzione. Egli si converte, così, in spetta-

tore e attore della propria persona, prendendo coscienza della fragile temporalità personale, ma anche della stabilità e della permanenza nell'arte.

Da qui l'importanza che i due scrittori attribuiscono agli enti di finzione o personaggi immaginari, come strumenti essenziali per raggiungere la conoscenza dell'uomo (in quanto si può dare in profondità la rappresentazione figurativa e immaginaria della realtà umana), ma anche come espressione immanente di virtualità significative. Perciò, Unamuno, con Pirandello, considera che «don Chisciotte e Sancio hanno più *realtà storica* di Cervantes e che non è Shakespeare che ha creato Macbeth, Amleto, Otello, Re Lear; ma sono questi che hanno creato lui» (*PyY*, p. 545).

Al centro delle loro preoccupazioni estetico – filosofiche, dunque, è sempre l'uomo come essere vivente, teso tra la nascita e la morte, che costruisce gradualmente la propria personalità. La radice del suo essere interiore è nel progetto vitale, nel *voler essere*, che è una irrealtà, ciò che non è ancora, se non appunto come desiderio e come *sogno*. Quest'ultimo non si oppone alla veglia, come qualcosa di irreali a ciò che è reale, ma implica un altro tipo di realtà – la realtà del sogno –, che si va facendo nel tempo e che cessa di essere, nella misura in cui si va facendo.

Proprio perché irreali, rispetto alle cose, e poiché non è mescolato alle cose, il sogno è l'esempio più puro di quel modo sottile di realtà temporale, di storia, di romanzo e di leggenda, di cui è fatta la vita umana. In base a questa modalità di essere, gli uomini sono uguali ai personaggi di finzione, perciò è possibile sostenere, per esempio, che don Chisciotte è uguale a Cervantes o che don Abbondio è uguale a Manzoni. Ciò significa che vi è coincidenza nel modo d'essere e che vi è somiglianza tra il personaggio artistico-letterario e quello empirico.

Anche i personaggi di finzione, infatti, hanno vita, storia e leggenda; hanno biografia, insomma: sono qualcosa che si può raccontare – tema di narrazione –, e, insieme, persone con coscienza della propria leggenda e della propria realtà (come vedremo): tra l'io empirico e l'io di finzione, vi è la comune rivendicazione del modo d'essere temporale e personale, che consiste in *storia*.

La personalità dell'ente di finzione somiglia a quella reale, perché non è fatta, ma si sta facendo e si può raccontare: in ciò consiste il suo dramma o romanzo e perciò possiamo parlare con piena assennatezza di don Chisciotte o di madama Pace. Essi hanno un'esistenza propria, una struttura e una logica interna, che li determinano e li individuano; nei personaggi di finzione, si incontra – se si vuole, in modo spettrale e subordinato – lo stesso essere dell'uomo: «Ente di finzione? ente di realtà? Di realtà di finzione, che è finzione di realtà»⁸. La loro realtà consiste nel loro essere fittizio, che è differente dall'essere fisico: ciò che in loro è finzione, nell'uomo è la realtà piena della vita.

La letteratura è in grado, dunque, di mostrare e di presentare qualcosa che avviene nel tempo e di soddisfare le nostre esigenze di sapere, mentre il linguaggio è un mezzo che attribuisce realtà, in quanto è conoscenza poetica e forma in movimento, cioè vita. Perché gli oggetti – cose o persone – si mostrino nella loro forma autentica – nella loro verità e nella loro purezza originarie –, infatti, è necessario che operi il *logos*, in quanto la costruzione immaginaria della realtà temporale della vita umana ha carattere verbale.

La letteratura e il teatro sono un “dire essenziale”, ma non è la stessa cosa, naturalmente, vivere e narrare (o rappresentare): le due dimensioni trascorrono nel tempo, però la vita è chiusa in un arco temporale perituro, mentre “dire” significa sempre affermare qualcosa su qualcosa, cioè interpretarla [la vita?] mediante il linguaggio, partendo da un certo punto di vista e nella consapevolezza della sua [?] perennità.

Ebbene, la vita è effimera e temporale, dunque, mortale; la letteratura, invece, è permanenza eterna. In ogni forma d'arte, in ogni linguaggio, il personaggio vive più del suo autore e creatore: dinanzi alla letteratura, al teatro, all'arte, che cosa può fare il povero volto mortale dello scrittore, del drammaturgo? Scompare, perdersi nel nulla della finitudine dell'esistenza, mentre l'arte celebra l'epifania della presenza e della sopravvivenza, nell'immanenza e nella pienezza dei segni.

È la stessa impostazione di Pirandello nei *Sei personaggi*, affidata alle parole del Padre:

[...] perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione: la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancio Panza? chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità⁹.

Nel rilevare le coincidenze e le somiglianze con Pirandello, Unamuno si sente sconcertato e impressionato, per il fatto che, senza conoscere o aver letto le opere l'uno dell'altro, i due scrittori siano arrivati a risultati così vicini: «È un fenomeno curioso, che è avvenuto molte volte nella storia della letteratura, dell'arte, della scienza o della filosofia, cioè che due individui, senza conoscersi né conoscere le rispettive opere, senza mettersi in contatto l'uno con l'altro, abbiano intrapreso uno stesso cammino e abbiano sviluppato analoghe concezioni o siano giunti agli stessi risultati», aggiungendo che la spiegazione del fenomeno, va ricercata in «qualcosa che fluttua nell'ambiente» (*PyY*, p. 544).

Dopo aver chiarito la funzione di specchio che ha la scrittura di Pirandello, rispetto alle sue problematiche («e più di una volta mi sono detto, leggendolo: “lo stesso avrei detto io”») e dopo averne sottolineato l'originalità («è proprio perché è originale, mi riconosco in lui»), conclude, affermando che uno stesso folletto si è impadronito di entrambi: «è un ingegno *x*, un io più profondo del mio io empirico o fisiologico e dell'io empirico e fisiologico dello scrittore Pirandello, che ha cercato dimora in lui e in me, un io *x*» (*PyY*, p. 545).

Anche la maggior parte dei critici¹⁰, che si sono occupati dei due scrittori, tende a vedere le somiglianze, più che in una diretta influenza dell'uno sull'altro, nell'autonoma poligenesi delle rispettive problematiche, influenzata da letture comuni, particolarmente significative.

Ma la coincidenza problematica è anche frutto del clima culturale d'inizio secolo. Sono gli anni in cui, nel mondo occidentale, si manifesta una frattura, nella secolare tradizione dei linguaggi artistico-letterari, e si inverte la funzione dell'arte:

più che continuare a creare “buone forme”, nuove “buone forme”, nella tradizionale ritualità, che le consentivano di comunicare, mediante la partecipazione dell'autore e del lettore, allo stesso sottosuolo di senso, essa tende a stabilire uno iato tra la pratica dell'autore e l'esperienza del lettore (o dello spettatore): decostruzione della forma ed elaborazione di una nuova sensibilità estetico-filosofica, che ha i suoi riflessi in un'ispirazione artistica, che passa dalle cose alle idee e sviluppa radicali processi di irrealizzazione¹¹.

In luogo di continuare a produrre forme unificanti e riconciliatrici, anche sul piano della ricezione sociale, tra il quotidiano, marcato dal testo e il sacro, marcato dalla forma, cioè dall'arte, l'attività artistica e letteraria diventa decostruttiva, cioè attività *critica*, che è, insieme, referenziale (critica sociale) e autoreferenziale (critica del linguaggio).

Ciò significa, in primo luogo, la messa in crisi dell'aspetto formale, cioè dell'organizzazione significativa dei testi, più che dei loro significati. Emergono, così, sfide e domande, *sul modo* in cui un testo dice, oltre che su *ciò che dice*. L'arte, il teatro, la letteratura mostrano una nuova attività pratica, in funzione della loro configurazione: vulnerando la disposizione canonica¹², fanno apparire nuovi significati, al di là della tirannia del verosimile. Arte teorica, arte critica, arte artistica: le forme non più come accadimenti naturali, ma come possibilità di integrazione gnoseologica, in quanto riflessione sul fare, sul tempo e sullo spazio in cui si producono i segni, nella dinamica funzionale della società.

3. Le idee di Unamuno che venivano commentate in Italia, in relazione ai *Sei personaggi*, erano quelle contenute nel romanzo *Niebla* (1914)¹³. Più di quanto avesse fatto in passato (per esempio, con *Amor y Pedagogía*, 1902), Unamuno si dedica con decisione alla creazione di enti di finzione, cioè di eventi temporali e fittizi, costruendo la materia narrativa, in modo da fare e disfare la realtà, in base al presupposto che il tempo «è sostanza della nebbia quotidiana»¹⁴. Elabora così la dialettica tra realtà e finzione, come gioco dell'essere e dell'apparire, come duplicazione e rovesciamento del testo, in un ardito tentativo di naturalizzare il segno e di significare il naturale.

I punti centrali sono i capitoli XXX e XXXI del romanzo. Fino ad allora, il protagonista, Augusto Pérez, aveva vissuto la sua vita di personaggio, secondo gli schemi tradizionali.

Nel capitolo XXX, in un dialogo con Víctor Goti, l'*alter ego* di Unamuno, nonché, a sua volta, autore del *Prólogo* del romanzo, afferma che il grande dolore, provocatogli dalla relazione conflittuale con Eugenia, lo ha trasformato completamente e, soprattutto, lo ha dotato di *esistenza reale*.

L'elemento motivazionale della metamorfosi da ente di finzione a “persona reale”, è costituito dal dolore, in quanto solo esso dà all'uomo la coscienza di esistere, la coscienza della propria identità; il dolore diventa operatore di realtà, cioè di creazione¹⁵.

Dopo questo dialogo, Augusto Pérez, sopraffatto dalla disperazione, prende la decisione di suicidarsi; ma prima di mettere in atto il suo proposito, decide di andare a consultarsi con l'autore del romanzo. Questo accade nel capitolo XXX.

Nel successivo capitolo si svolge una drammatica conversazione, in cui Unamuno fa emergere diversi nodi problematici sulla realtà e sulla finzione letteraria, sul tempo e sulla persona.

Il processo di neutralizzazione della finzione è accompagnato da un sapiente dosaggio di «effetti di realtà»¹⁶: Unamuno riceve il personaggio nel suo studio-biblioteca, discute con lui dei propri lavori filosofici e letterari, menziona il proprio ritratto, il braciere, il letto ecc. Questi “effetti” hanno la funzione di accompagnare la naturalizzazione del dialogo tra l'autore e il personaggio, tra il creatore e la creatura, rafforzando la prospettiva culturale, che vede nella concretezza del reale la possibilità e la giustificazione del “dire”.

Queste notazioni realistiche sono particolarmente vistose e significative, per la loro novità, in quanto Unamuno, di norma, esclude dalla propria narrativa ogni “lusso” descrittivo (l'ambiente, il paesaggio ecc.); esse tendono a potenziare il verosimile del racconto e sono perfettamente funzionali all'opera di creazione della “realtà” del personaggio e del suo ancoraggio concreto alla vita quotidiana.

Unamuno, che è autore onnisciente, conosce i pensieri di Augusto e sa che vuole mettere fine alla propria vita. Lo dissuade da questo proposito, dicendogli che non può suicidarsi, perché non è un essere vivo (anche se non è morto), non è sveglio e non è addormentato; in breve: *è un essere inesistente*; e gli chiarisce:

Non esisti altro che come ente di finzione; non sei, povero Augusto, nient'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 (*Nie*, p. 143).

Il personaggio, però, si ribella al suo creatore, con grande energia, fino a minacciarlo di togliergli la vita. Tra i due si instaura una tenzone dialettica, la cui posta in gioco è *il potere di creare*: il personaggio cerca di usurpare le prerogative “divine” dell'autore, cioè la possibilità di disporre a suo piacimento della vita e della morte degli enti di finzione. Perciò, vuole andare oltre la propria condizione di “creatura”, per diventare “creatore”, in quanto solo così può dare scacco alla morte e al nulla, sostituendosi a Dio, in un estremo peccato di orgoglio.

Augusto afferma che egli è dotato di esistenza e di realtà e appoggia le sue argomentazioni sulle idee «reali» di Unamuno, cioè desunte dai suoi scritti: «non è stato lei che, non una, ma varie volte, ha detto che don Chisciotte e Sancio sono, non altrettanto reali, ma più reali di Cervantes?» (*ibid.*).

Nell'interpretazione unamuniana, ciò significa che l'uomo in carne ed ossa e l'ente di finzione sono uguali, in quanto ambedue sono opere create e, dunque, portatrici di un'autentica, sia pur diversa, realtà, che accade nel tempo, che è racconto o sogno; l'uomo vive la vita, ma non ha un autentico sapere della sua realtà, pur essendo presente alla sua coscienza: per averne un sapere rigoroso, deve elaborare una vera e propria ontologia dell'esistenza, che sia fondata sulla presenza di un io puro (cioè autentico) o di un io ideale (cioè di finzione), ambedue distinti e in conflitto con il mondo empirico delle cose e delle persone, da cui sono compressi e alterati.

In questo senso, Augusto può introdurre il tema della propria referenza, come alterità ontologica e dialettica rispetto all'autore concreto, in quanto ha l'esistenza «reale» dell'ente di finzione:

Quando un uomo addormentato ed inerte nel letto sogna qualcosa, cosa è che esiste di più: egli, come coscienza che sogna, o il suo sogno?

– E se sogna che esiste egli stesso, il sognatore? – replicai a mia volta.

– In questo caso, amico Michele, le domando a mia volta: in che modo esiste lei, come sognatore che sogna o come sognato da se stesso? E pensi, inoltre, che accettando e permettendo questa discussione con me, mi riconosce un'esistenza indipendente dalla sua (*ibid.*).

Augusto Pérez lotta con l'autore, con l'obiettivo di salvaguardare la propria indipendenza e autonomia di personaggio. Unamuno, a sua volta, cerca di affermare le prerogative dell'autore e le condizioni del linguaggio, quando sostiene che Augusto non esiste «al di fuori della produzione romanzesca»; con ciò distinguendo accuratamente tra il vissuto e l'intelligibile, tra la vita e il linguaggio, il quale implica un emittente reale, che può anche autorappresentarsi nel testo, ma che, comunque, esiste come individuo concreto.

Il personaggio, consapevole di ciò, cerca di mettere in discussione la funzione-autore di Unamuno, la sua effettiva realtà, anteriore e preesistente al testo e al personaggio. La contestazione consiste nel proporre una circolarità significativa, affermando che l'autore è subordinato all'ente di finzione e non esiste al di fuori dei personaggi che ha creato e, dunque, dell'universo del discorso: «Ed io le insinuo un'altra volta l'idea che sia lei colui che non esiste fuori di me e di tutti gli altri personaggi che lei crede di avere inventato» (*ibid.*). In questa visione, all'autore viene negata l'esistenza autonoma, e viene considerato solo un attributo delle sue creature, mentre, al di fuori di esse, rimane schiacciato in un desolante anonimato esistenziale.

Dinanzi all'ostilità di Unamuno, che continua a considerarlo come esistente solo nella propria fantasia d'autore, Augusto introduce un'altra riflessione dialettica: pur ammettendo che non esista veramente, che sia solo un ente di finzione, un prodotto della fantasia romanzesca, e che l'esistenza sia prerogativa dell'autore, nemmeno in quel caso può essere soggetto al suo arbitrio o al suo capriccio, perché «persino i cosiddetti enti di finzione posseggono la loro logica interiore» (*Nie*, p. 144).

Questa logica è, insieme, logica artistica (o, se vogliamo, coscienza del genere letterario): «un ente di finzione romanzesca può fare, secondo le leggi dell'arte, ciò che nessun lettore potrebbe sperare che facesse» (*ibid.*); e logica o coerenza individuale e personale (in quanto ogni personaggio ha una sua struttura funzionale): «ho il mio carattere, il mio modo di essere, la mia logica interiore, e questa logica richiede che mi uccida» (*ibid.*). Esse implicano un libero arbitrio, cui l'autore deve rimanere estraneo, in quanto non può coartare la volontà né entrare nella sfera di autonomia del personaggio.

Il desiderio di Augusto di disporre pienamente della propria autonomia è un espediente dialettico; egli vuole darsi la morte, ma perché vuole vivere, sia pure una vita diversa: solo scomparendo come personaggio, infatti, potrà rivivere come

autore. La sua rivendicazione di libertà è finalizzata al progetto di uccidere l'autore, per potersi sostituire a lui ed acquisire così il più grande dei poteri concessi all'uomo, cioè il potere di creare (che lo rende simile a Dio).

La decisa volontà di sopravvivenza, che dimostra il personaggio e che si manifesta come il tentativo di prendere il posto dell'autore, rende sempre più inquieto Unamuno, per cui, alla fine, comunica seccamente ad Augusto che lo farà morire, che ha deciso di ucciderlo, cioè, aggiungiamo noi, di terminare il romanzo. Questa ferma determinazione dell'autore mette in crisi le risorse dialettiche di Augusto: implora Unamuno di non eseguire il suo proposito, respinge la morte e sostiene che vuol vivere, anche a costo di «una vita qualsiasi»: nell'impossibilità di realizzare la propria sfida e, dunque, dinanzi alla prospettiva del nulla, si accontenta di mantenere il suo io, la sua personalità e la sua autonomia di creatura.

Nelle parole di Augusto, sembra echeggiare la convinzione che solo *il racconto è vita*, come avviene nelle *Mille e una notte*, dove il non morire è la motivazione e il pretesto dell'affabulazione: si parla e si narra fino all'alba, per evitare la morte, per evitare quella scadenza, che chiuderebbe la bocca del narratore. Il racconto di Shéhérazade è lo sforzo simbolico, ripetuto ogni notte, per riuscire a mantenere la morte fuori dal cerchio dell'esistenza.

Ma la decisione è già presa, anzi è «già scritta»: la scrittura è la morte o, meglio, la condanna a morte: la lettera uccide¹⁷.

Condannato a morire, il personaggio compie un'estrema ribellione dialettica, che si tramuta in una chiamata di correità mortale, con un ghigno beffardo verso l'autore e i lettori reali: non solo gli enti di finzione, ma anche gli enti reali sono destinati a scomparire, non c'è alcuna differenza tra di loro. Muore il personaggio, ma muoiono anche l'autore e il lettore:

Lei non vuole lasciarmi essere io, uscire dalla nebbia, vivere, vivere, vivere, vedermi, udirmi, toccarmi, sentirmi, soffrire, essere. Così, non vuole? Così, devo morire come ente di finzione? Ebbene, mio creatore, mio signor Michele, anche lei morrà, anche lei tornerà al nulla dal quale venne [...]. Dio tralascerà di sognarla. Morirà lei e moriranno tutti coloro che leggeranno la mia storia, tutti, tutti, tutti, senza che uno rimanga! Enti di finzione come me; uguali a me! Moriranno tutti, tutti, tutti; ve lo dico io, Augusto Pérez, ente fittizio come voi, *nivolesco*, tanto quanto voi. Perché lei, mio creatore, mio signor Michele, lei non è altro che un ente *nivolesco*, ed enti *nivoleschi* i suoi lettori, tanto quanto me, Augusto Pérez, sua vittima» (*Nie*, p. 147).

Il tema del racconto, fatto per scongiurare la morte, subisce uno scacco e la sua metamorfosi in scrittura si lega al nulla, al sacrificio stesso della realtà: esso si manifesta con l'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente e del lettore, presi, assieme agli enti di finzione, nella dialettica del *nulla come destino*.

In conclusione: Unamuno mira a rappresentare, rispetto ai personaggi, il ruolo che Dio ha verso gli uomini, sia per il suo desiderio di conoscere la realtà dell'uomo, sia anche per porsi, in modo figurato, al di sopra della morte, poiché nell'attività letteraria riesce a disporre a suo piacimento della vita e della morte altrui. Perciò, l'oggetto vero della conversazione con il personaggio è il tema della personalità e del potere di creazione, della mortalità e dell'immortalità o, se

vogliamo, del tempo e dell'eternità: sono questi gli autentici ed eterni problemi della riflessione di Unamuno e, più in generale, essi costituiscono «la questione umana» per eccellenza, che riguarda, dunque, tutti gli uomini.

L'impianto estetico-ontologico, che informa il romanzo, si può interpretare in chiave duale, distinguendo l'ente di finzione, in base ai moduli significativi del participio e dell'infinito: esso, in quanto *fictum*, in quanto racconto o sogno, è reale, cioè è vita ed esistenza temporale, simile a quella dell'uomo, ma in quanto risultato di *un fingere*, di un sogno dell'autore, non ha alcuna sostantività e appare come ente privo di fondamento, che non sostiene da sé la propria esistenza e cade nel vuoto, nel nulla¹⁸.

Ma se consideriamo anche la realtà dell'uomo, abbiamo un'analogia situazione: guardata dal punto di vista di Dio, egli manca di sostantività, in quanto è radicale mortalità e dipende integralmente dal suo Creatore, di cui appare come un sogno. Tuttavia, è una finzione di ordine superiore, nel senso che è capace di produrre finzioni di secondo grado, che sono gli enti fittizi, i personaggi artistico-letterari.

Si delinea, così, una chiara gerarchia ontologica: Dio, l'uomo, l'ente di finzione. Sono tre gradi dell'essere personale, del tipo di essere che può dire «io». La finzione letteraria o artistica e la realtà umana sono vincolate a un livello di consistenza, di natura subordinata: il reale del personaggio è fittizio, se si guarda dal punto di vista dell'uomo; ma, a sua volta, anche l'uomo è fittizio, se è guardato dal punto di vista di Dio.

4. In questo celebre *locus* romanzesco, il personaggio ha coscienza reale di sé, segue la propria legge e, una volta definito, ha esistenza propria, realtà obiettiva, indipendente e personale e può mantenerla (fino a un certo punto) dinanzi al suo autore.

Fin dal suo apparire in Italia, questo romanzo viene accostato ai *Sei personaggi* di Pirandello, in ragione dei procedimenti costruttivi delle due opere e delle relative filosofie estetiche, singolarmente coincidenti (come abbiamo visto), anche se le due opere non sono uguali e presentano diversità nell'ideazione e divergenze nell'ontologia esistenziale dei personaggi e dei loro problemi (come vedremo).

Il punto di partenza comune è la scoperta della coscienza dell'ente di finzione, volto alla ricerca della propria identità.

Anche in Pirandello, i personaggi sono «vivi»: l'autore gli ha dato la vita, pur non riuscendo a terminare la commedia, che aveva ideato per loro. Nasce da qui il loro dramma e la loro frustrazione. Si tratta, perciò, di personaggi non finiti, che vanno cercando un autore che formalizzi la loro esistenza, cioè che li faccia agire sul palcoscenico e li faccia vivere nel loro ruolo, senza alcuna mediazione, nemmeno quella degli attori.

In questa direzione, diventa preminente la caratterizzazione della coscienza generica dei personaggi¹⁹, considerati come enti di finzione, con vita propria e personale. Ma essi, contrariamente ad Augusto Pérez, non sono uomini concreti: anzi, si sentono orgogliosi della loro natura di creature artistiche, perché considerano i «personaggi» superiori all'uomo, in quanto, nella percezione culturale, presentano

un profilo e una visibilità, non solo differenti, ma anche più nitidi di quelli che si hanno nella comune esistenza umana:

IL PADRE (*con dignità, ma senza alterigia*): Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser «nessuno»²⁰.

I personaggi, insomma, sono “illusioni”, essenze pure e, insieme, esseri “reali”, cioè dotati della realtà, che conferisce loro la poesia e l’arte.

La ricerca di Pirandello è volta a scoprire in che cosa consiste l’identità degli enti di finzione. Perciò, voltando le spalle alla realtà, inventa questi strani esseri, queste figure poetiche che, in quanto schemi soggettivi e interiorizzati, pensano di andare in cerca di un autore, mentre, in realtà, cercano solo un palcoscenico su cui esibirsi.

Essi, infatti, vivono del loro ruolo e questo consiste nella continua ripetizione di uno stesso comportamento: la loro realtà è immutabile, sono idee incarnate in maschere. Nel loro mondo non esiste libertà e, pertanto, si conducono con fatalità: il loro ruolo è il loro destino.

Pirandello dà maggior rilievo alla coscienza generica dei personaggi di finzione, più che a quella individuale (in contrasto con l’emergere della coscienza personale e della libertà dei personaggi unamuniani), per cui la loro caratterizzazione è approssimativa e priva di intimità personale: la loro vita è apparente come il loro corpo e si definiscono solo per la situazione vitale, in cui sono drammatizzati.

L’accentuazione nasce dal fatto che lo scrittore scava nella coscienza dei personaggi in quanto tali, cioè di personaggi che non sono nati per vivere nel mondo, ma che sono nati per la scena e costituiscono “l’eterno teatrale”, se così possiamo dire, la grande sfida che il teatro e la rappresentazione lanciano all’uomo, nella continua ricerca della verità dell’essere: non è vera la loro vita, ma è vero il loro dramma.

IL PADRE (*interrompendo e incalzando con foga*): Ecco! benissimo! a esser vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo dello stessissimo parere²¹.

Tra il ruolo (predisposto dall’autore) e l’interpretazione (come possibilità dell’attore), il personaggio pirandelliano, proiettato nella logica teatrale, mira ad assumere il corpo dell’attore, ma per poter vivere come personaggio. Il quale, così, diventa qualcosa di più dell’insieme di ruolo e di interpretazione (rappresentazione): è un’immagine artistica, con realtà peculiare e indipendente che, sospendendo la frattura originaria tra vita e linguaggio, si eleva per improvvisa rivelazione a una intuizione superiore non della materialità, ma della forma della vita, di cui crea la totalità fittizia.

I personaggi pirandelliani devono agire sul palcoscenico come immagine artistica, ricreando di continuo la stessa situazione in cui si iscrive il loro dramma personale, perché il loro essere consiste nel soffrire, non nel vivere. E poiché sono già delimitati nella loro realtà di personaggi di finzione, si presentano più reali e più veri delle persone empiriche: mentre la realtà umana, fatta di tempo, cambia e si

modifica, la loro realtà, invece, fatta di segni si ripeterà identica in eterno. L'essenza finzionale stabilizza la sofferenza, di cui sono portatori, e funziona come operatrice di realtà: con un rovesciamento dialettico, Pirandello fonda gli enti di finzione come realtà radicali, autentiche e immediate, mentre gli altri (gli attori, gli spettatori) si trasformano in realtà derivate e secondarie, in apparenze o fantasmi:

IL CAPOCOMICO (*rivolgendosi a prenderla in riso*): Ah, benissimo! E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

IL PADRE (*con la massima serietà*): Ma questo senza dubbio, signore!

IL CAPOCOMICO: Ah sì?

IL PADRE: Credevo che lei lo avesse già compreso fin dal principio.

IL CAPOCOMICO: Più reale di me?

IL PADRE: Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani...

IL CAPOCOMICO: Ma si sa che può cangiare, sfido! Cangià continuamente; come quella di tutti!

IL PADRE (*con un grido*): Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché già fissata – così – «questa» – per sempre – (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi!²²

Si tratta di personaggi, dunque, che non dispongono di sé: sono solo il loro ruolo, definiti per sempre, in modo da ripetere la loro drammatica situazione, sulle tavole del palcoscenico, rappresentando la realtà degli oggetti ideali. Essi sono idee disincarnate, che si muovono con incerto e malfermo procedere, ma con profilo trasparente e puro, e gravitano su pressioni atmosferiche diverse, tra il palcoscenico e la sala, in quanto vivono della loro stessa irrealtà, e realizzano l'irreale in quanto irreali, oggettivando l'interiorità e la soggettività.

Rispetto a questi personaggi, quelli unamuniani non identificano la loro personalità con il loro ruolo, né si considerano astrazioni, che devono ripetere in eterno la loro essenza: sono esseri liberi e il loro dramma non è definito in anticipo; non sono idee, ma persone. Non si considerano ascritti a una sola situazione romanzesca, né la loro personalità è determinata dalla situazione o è fissata ad alcuni fatti, in quanto il loro mondo è costitutivamente apertura verso gli altri.

La coscienza di identità dei *Sei personaggi*, invece, è creazione puramente situazionale e le passioni sono sempre identicamente definite, in una meccanica che dà plasticità mondana ai paesaggi interiori, nella radicale essenzialità dell'arte.

5. Con *Niebla* e con i *Sei personaggi*, Unamuno e Pirandello inventano, a distanza di pochi anni l'uno dall'altro, il tema poetico della realtà e della finzione, sperimentando i limiti e i problemi della rappresentazione e della significazione. Ma non lo inventano *ex nihilo*: alla loro radice, vi è il gesto profondo e creativo di Cervantes che, tre secoli prima, apriva il grande capitolo moderno del romanzo, della rappresentazione e del linguaggio, della verità e della finzione, riuscendo per primo, con il suo «ingenioso hidalgo» a pensare «pensieri vari non mai finora da alcun altro immaginati»²³.

Cervantes è perfettamente consapevole di collocarsi in una condizione di frattura epistemica, e cioè di scrivere nel momento di svolta da una fase storico-culturale ad un'altra, la cui gnoseologia è vincolata al passaggio dalla naturalità della parola all'instaurarsi del linguaggio come rappresentazione, duplicato fantasmatico, conflittuale e arbitrario della realtà. Se prima c'era la somiglianza («Io non ho potuto contravvenire», dice ancora Cervantes nel *Prologo*, «*all'ordine naturale che vuole che ogni cosa generi ciò che le somiglia*»)²⁴, da allora in poi ci saranno «realtà» che non erano state mai immaginate in precedenza.

Lo scrittore, dunque, non solo percepisce, ma contribuisce a creare l'episteme moderna della cultura occidentale: rottura della similitudine tra i segni e le cose in senso ideografico e instaurazione dell'alfabeto come doppio: «La scrittura alfabetica è già in se stessa una forma di duplicazione, poiché rappresenta non il significato, ma gli elementi fonetici che lo significano; l'ideogramma, al contrario, rappresenta direttamente il significato indipendentemente dal sistema fonetico, che è un modo diverso di rappresentazione»²⁵.

Rompendo l'Analogo ideografico, Cervantes scopre il potere rappresentativo del linguaggio, quando le parole si chiudono nella loro natura di segni e si apre uno spazio del sapere, nel quale non si avrà più a che fare con similitudini, ma con identità e differenze.

Egli opera (teatralizza, rende romanzesca) la rottura epistemica. Fino a lui, ma anche fino a Velázquez (*Las meninas*, *Las hilanderas*) e a Calderón (*La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*), il sapere si fondava sulla convinzione che, come osserva Ortega y Gasset, «tutte le cose che *hanno a che vedere* tra di loro, in qualunque modo, le une con le altre, *sono la stessa cosa*. Per cui, il nome di una cosa *ha a che vedere* con essa; la cosa sarà identica al suo nome o, detto in altri termini, il nome della cosa sarebbe la cosa allo stesso modo della cosa stessa»²⁶.

Per cui – continua Ortega – nella cultura premoderna la vera realtà non consiste negli enti singoli e indipendenti, ma in grandi insiemi di fenomeni in cui essi si confondono, si unificano e si identificano: «Sulla base di questi “sincreti” o *confusioni* venerabili si sono poi praticate tutte le distinzioni successive»²⁷.

Questa concezione del sapere e della realtà, chiusi in se stessi come in un mondo magico, era frutto della galassia mentale di quegli individui. Con la sua grande intuizione, Cervantes lancia un fascio di luce nella frattura che si è creata tra le Similitudini e le Somiglianze: le parole non contrassegnano più le cose e, vagando all'avventura, producono identità e differenze, in primo luogo tra di loro e la realtà. Il linguaggio si contrae nella sua natura semiotica, allontanandosi dalla naturalità definitoria e ideogrammatica e rimane come puro segno, come rappresentazione, non più analogo al reale, ma suo doppio, fantasma, maschera: «La realtà di don Chisciotte non è nel rapporto tra parole e mondo, ma nella tenue e costante relazione che i segni verbali intrecciano tra sé e sé. La finzione delusa delle epopee è diventata il potere rappresentativo del linguaggio»²⁸.

6. L'accostamento di Pirandello a Cervantes si deve ad una intuizione di Américo Castro, il quale, già negli anni Venti del secolo scorso, ne sottolineava la filiazione diretta²⁹. Successivamente, Luis Rosales sviluppava le indicazioni di Castro, inclu-

dendovi anche Unamuno, realizzando così un triangolo creativo che saldava il precedente seicentesco alle inquietudini e alle problematiche dell'inizio del XX secolo³⁰.

Sia Castro che Rosales fondavano le loro riflessioni sul fatto che Unamuno in Spagna e Pirandello in Italia, indipendentemente l'uno dall'altro, riprendevano nelle loro opere e, in particolare, in *Niebla* e nei *Sei personaggi*, il tema del *personaggio autonomo* dal proprio autore e quello del *teatro nel teatro*, collocandosi così nell'immediato orizzonte creativo di Cervantes.

Avvicinare Unamuno a Cervantes è nell'ordine consueto e naturale delle cose, letterarie e culturali. Anzi, è ben noto che Unamuno si sentiva legato a Cervantes da un rapporto di intenso feticismo intellettuale, quasi glottofagico, fino al punto che, con la *Vida de Don Quijote y Sancho...* (1905), non solo riscrive il capolavoro cervantino, ma ne ri-crea il fantasma, infiammato dalla passione del senso.

Mentre il rapporto di Pirandello con Cervantes non è così immediato e diretto, sul piano estetico e culturale; anzi, spesso è stato segnalato come riflesso della mediazione unamuniana³¹.

E invece, già nel 1908, Pirandello fa una significativa e acuta lettura³² del capolavoro di Cervantes (che è, dunque, precedente all'uscita di *Niebla*, nel 1914), nella quale individua alcune problematiche, che costituiscono anche temi essenziali della propria filosofia estetica e della propria tecnica artistica.

Sottolinea, anzitutto, la scoperta dell'*esistenza autonoma e reale* del personaggio di finzione: «Certo, quando un poeta riesce a dar veramente vita a una sua creatura, questa vive indipendentemente dal suo autore, tanto che noi possiamo immaginarla in altre situazioni in cui l'autore non pensò di collocarla, e vederla agire secondo le intime leggi della sua propria vita, leggi che neanche l'autore avrebbe potuto violare»³³.

Individua ancora il tema del rapporto tra letteratura e mondo, come disaccordo tra idealità e realtà, considera Cervantes come personaggio, alla stessa stregua del Chisciotte e segnala, infine, le potenzialità creative del romanzo: «Nei capolavori del genio umano vive nascosta una *plusvalenza futura*, la quale si svolge di per sé sola, indipendentemente dagli autori medesimi, come dal germe si svolgono il fiore e il frutto»³⁴.

Con queste parole, Pirandello coglie le possibilità espansive del capolavoro di Cervantes, in quanto contenitore ed espressione di un valore aggiunto, che può andare anche al di là delle stesse intenzioni dell'autore, e costituirsi come tradizione e orizzonte culturale, all'interno dei quali altri libri e altri autori possono prendere posto a loro volta, come sarà il suo caso è quello di Unamuno³⁵.

Pirandello, dunque, sembra vedere in Cervantes uno di quegli autori, che, nella storia della civiltà occidentale, hanno svolto il ruolo proprio dei fondatori di «discorsività», cioè di coloro che rendono effettiva la produzione di un'infinita catena di discorsi. Oltre che autore della propria opera, insomma, diventa creatore di possibilità e di regole di formazione di altri testi. Perciò, dirige e governa molto di più del suo romanzo: ha semplicemente aperto il continente dell'immaginario della modernità, inventando la realtà romanzesca e le possibilità della finzione e, dunque, la sua *funzione-autore* si iscrive nella sua stessa opera, per cui si può parlare di un chisciotismo del personaggio e del libro, come anche di un chisciotismo di Cervantes³⁶.

Il suo apporto non consiste solo nel rendere possibile un certo numero di somiglianze e di analogie, che hanno il loro modello o principio nella sua opera (struttura, rapporti, composizione ecc.), ma anche nell'aprire il campo ad un certo numero di differenze, iscritte nella stessa matrice, in modo da allargare lo spazio creativo e culturale a nuovi anelli di significazione, nella diacronia letteraria e artistica.

In questo senso, si può dire che all'origine di Unamuno e di Pirandello vi sia Cervantes, cioè nel senso che, partendo dalla scoperta cervantina, hanno scritto opere che hanno in sé nuove virtualità. Più che di un ritorno all'origine, si tratta dell'inserimento di testi e di discorsi in un regno diacronico di applicazioni artistico-letterarie, nella riattualizzazione di procedimenti originari, frutto di trasformazioni problematiche del senso.

7. Il rapporto fra i tre scrittori, dunque, non implica affatto una relazione intertestuale, cioè incroci o contatti di enunciati superficiali, di esteriore mimesi o di semplice riproduzione, ma un influsso profondo, che si manifesta nelle opere come sviluppo creativo del discorso altrui, in un contesto dialogico, che è più filosofico-estetico-semiotico che strettamente linguistico, ed è caratterizzato dalla emergenza di materiali antropologico-culturali e letterario-ideologici, tematizzati in movimenti archetipici di rappresentabilità.

Del resto, Ortega y Gasset aveva ben avvertito che «il segreto di una geniale opera d'arte non si consegna [...] facilmente all'invasione intellettuale [...]. Un'opera del rango del Chisciotte deve essere espugnata come Gerico»; e aggiungeva che sono necessari «ampi giri» intorno, in modo che «i nostri pensieri e le nostre emozioni» possano «avvicinarsi lentamente»³⁷.

L'accostamento a quelle «mura di Gerico» consiglia prudenza, pertanto. Ma, certo, è possibile individuare e segnalare, nel Chisciotte, un nucleo problematico centrale, cioè l'invenzione dell'*autocoscienza reale dei personaggi*, da cui si possono far derivare Unamuno e Pirandello.

Abbiamo già visto che Augusto Pérez «si alza» dalle pagine del libro e protesta con l'autore, perché vuole suicidarlo. E anche i sei personaggi pirandelliani vanno in cerca di un autore, come conseguenza del fatto che si sentono personaggi. Ebbene, il tema del personaggio cosciente della propria esistenza, all'interno di un'opera, è un'invenzione di Cervantes. La letteratura moderna deve a lui la scoperta della possibilità di stabilire interferenze tra il reale e l'immaginario: in lui si trova, per la prima volta, il personaggio che parla di sé come personaggio, che reclama per sé l'esistenza, insieme reale e letteraria.

All'inizio della seconda parte, Sancio Panza informa don Chisciotte che è stato pubblicato un libro, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, scritto da Cidi Hamete Benengeli, in cui sono descritte e raccontate le loro storie ed avventure: accade allora un fatto inaudito: essi sono i personaggi protagonisti di un libro famoso e di gran successo e sanno di esserlo: il libro di Cervantes si ripiega su di sé, diventando oggetto della propria narrazione.

Lo scrittore, sottolineando il fatto che il personaggio riflette su se stesso, avvia un processo per cui, mediante l'artificio del teatro nel teatro, ne sdoppia il profilo

in due immagini diverse: la prima, che corrisponde all'immagine letteraria di don Chisciotte, scritta da Cidi Hamete; la seconda, corrispondente all'immagine reale di don Chisciotte, che commenta la propria storia.

Con questa invenzione, il personaggio si libera della sua natura testuale, si alza sui caratteri scritti e si mette a camminare nel nostro mondo reale di lettori reali.

Se nella prima parte, don Chisciotte si comportava come un libro – un libro di cavalleria – allo scopo di saggiare se i libri – dunque, la letteratura – dicevano il vero, ora egli deve essere fedele al “suo” libro, e deve conservarne la verità. Tra la prima e la seconda parte, in virtù del potere della letteratura, don Chisciotte ha acquistato la propria realtà, che deve solo al linguaggio, in quanto è un essere interno alle parole³⁸.

Assieme a Sancio mostra, così, una doppia personalità: è un essere «reale» e, insieme, è una finzione letteraria. Cervantes inventa la rappresentazione della rappresentazione, il gioco del teatro nel teatro, i cui piani si confondono nella problematica del linguaggio e della finzione della non finzione, in un sottile gioco di verità e di falsità, di vita e di letteratura, di tempo e di eternità³⁹.

Il fatto che un personaggio letterario, per la prima volta nella storia, si alzi all'interno di un libro e si definisca come personaggio, correggendo anche il suo autore, ha una importante conseguenza: significa l'intuizione della piena autonomia degli enti di finzione e l'allargamento dell'ambito romanzesco, che diventa un mondo a tre dimensioni: il piano della realtà empirica, quello della realtà storica e quello della realtà letteraria.

Con la creazione della coscienza del personaggio letterario e con il suo sdoppiamento in immagini differenziate, Cervantes è riuscito a risolvere il conflitto tra la forma dinamica e mutevole della vita e il valore immutabile e permanente della forma artistica.

La conseguenza più significativa di questa scoperta consiste nella possibilità di mettere in luce e in risalto il grande problema dell'indipendenza della creazione artistica e, se si vuole, della figura artistica, da qualsiasi altra realtà (come ha segnalato Castro). Con l'invenzione del teatro nel teatro, Cervantes libera l'immagine artistica da ogni dipendenza figurativa dal mondo naturale e conferisce all'arte (al linguaggio) la sua piena autonomia, dando vita, nei suoi continuatori, a nuove possibilità di interpretazione del mondo.

La sua riflessione rappresenta uno degli sforzi più profondi e originali dell'arte moderna, nel tentativo di aprire nuove strade e consentire ad ogni scrittore, pur nelle sue peculiari modulazioni problematiche, di recuperare la “presenza” della realtà e penetrare nell’“essenza” dell'uomo, contro gli involucri e le finzioni che lo sguardo altrui e l'alienazione propria impongono continuamente.

8. La ricerca dell'identità del personaggio costituisce una complessa figura tematica che postula la coscienza generica, quella personale e quella reale come tre aspetti di uno stesso problema, in cui si racchiude la possibilità di ricerca della verità umana, mediata dal gioco della finzione.

Di questa scoperta si sono avvalsi sia Unamuno che Pirandello: la coincidenza è evidente, anche se lo sviluppo dell'intuizione cervantina è filtrato dalle proble-

matiche dei due scrittori e l'impostazione del tema ha accenti differenziati e sviluppi indipendenti.

Il punto di partenza è la rappresentazione nella rappresentazione, il quadro nel quadro, il teatro nel teatro, cioè la strana e sorprendente situazione in cui Cervantes colloca i suoi personaggi, all'inizio della seconda parte.

In particolare, Pirandello accentua la coscienza generica del personaggio, cioè la riflessione su di sé, in quanto personaggio (essere di finzione), Unamuno accentua la coscienza personale (essere individualizzato), mentre in Cervantes il nodo centrale è la coscienza del carattere di realtà del personaggio (essere reale). Sono tre aspetti o espressioni di una verifica poetica dell'esistenza e dell'identità del personaggio letterario e teatrale, della sua funzione conoscitiva, nella ricerca del senso del mondo e del valore dei segni.

Alla radice delle due opere, il germe che ne attiva la concezione problematica sembra fondarsi sulla visione dell'esperienza più radicale ed estrema che l'uomo possa fare riguardo alla propria vita: la scoperta che essa è una realtà limitata da ogni lato e in tutte le direzioni. La condizione di finitudine e di alterità del mondo ne definisce i limiti e l'impotenza e gli fa comprendere che può raggiungere solo alcune delle cose *che desidera*, ma non può raggiungere tutte le cose *che vorrebbe*.

Una tale cognizione lo conduce ad immaginare un'altra realtà, in cui possa impossessarsi, senza alcun limite, di tutto ciò che vuole: perciò, per la condizione umana, sembra ineludibile duplicare il mondo, in quanto la coscienza della relatività è inseparabile dalla coscienza che postula l'assoluto. La dualità impotenza/onnipotenza accompagna la vicenda dei personaggi di Unamuno e di Pirandello e il contrasto, che ne scaturisce, è mobile: la limitatezza e la finitudine sono indefinite ed elastiche, per cui non si possono delimitare entro termini rigorosi: è impossibile disegnare la frontiera momentanea tra l'impotenza reale e l'onnipotenza immaginaria.

I personaggi trascorrono la propria vita, volendo essere Altro, lottando contro tutte le difficoltà e scoprendo che, per raggiungere un "oltre" pieno, autentico e assoluto, devono incatenarsi al gioco del doppio; l'unico modo perché un ente (una cosa o una persona) possa essere un'altra è la metafora, "l'essere come" un altro, il quasi-essere: perciò, hanno un essenziale destino metaforico⁴⁰.

Nella scoperta della loro limitatezza e incongruenza tra ciò che *vogliono essere* e ciò che *possono essere*, tra *ciò che sono* e *ciò che appaiono*, emerge la dinamica dello sdoppiamento come risorsa creativa e della maschera come interpretazione della vita e della realtà, come dualità e alterazione e come passaggio dalla presenza all'assenza, tra il fenomeno e il noumeno, tra l'Io e l'Altro.

Note

1. V. González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 1988, pp. 249-50.

2. E. Salcedo, *Vida de don Miguel*, Anaya, Madrid 1964, p. 394.

3. B. Raditsa, *Mis encuentros con Unamuno*, in "Cuadernos", 1, 1959, p. 47. La stessa idea era venuta all'attore catalano Joaquín Montero, che aveva parodiato i *Sei personaggi*, rappresentando

al Teatro Romea di Barcellona, il 28 dicembre 1928, una farsa dal titolo *Sis autors cerquen un personatge*. Cfr. L. De Filippo, *Pirandello in Spagna*, in "Nuova Antologia", 1964 (fasc. 1962), p. 203.

4 È noto anche che Pirandello aveva nella sua biblioteca i principali libri di Unamuno: cfr. F. F. Nardelli, *Pirandello. L'uomo segreto*, Bompiani, Milano 1986, p. 222.

5. In realtà, sembra molto insolito che Unamuno non abbia sentito parlare di Pirandello, prima del 1922, perché lo scrittore siciliano era già noto in Spagna. Di lui si era parlato sulle riviste "La Pluma" ed "España" ed era stato anche rappresentato dalla compagnia di Dario Nicodemí e Vera Vergani. Poiché, però, mancano riscontri sicuri e precisi in senso contrario, lasciamo aperto, l'interrogativo, attenendoci alla diretta testimonianza di Unamuno. Su questi problemi, cfr. González Martín, *La cultura italiana*, cit., p. 250.

6. Pubblicato su "La Nación" di Buenos Aires, il 15 luglio 1923. Poi raccolto in *Obras Completas*, Vergara, Barcelona 1964, vol. X, pp. 544-8. Le citazioni che seguono (indicate da ora in avanti con la sigla PYY, seguita dal numero di pagina) sono tratte da quest'ultima edizione. La traduzione è mia.

7. Cfr. M. de Unamuno, *Vita di don Chisciotte e di Sancio* (1905), trad. it., Rizzoli, Milano 1933, pp. 139-41.

8. Cfr. J. Marias, *Miguel de Unamuno*, Revista de Occidente, Madrid 1969, p. 307.

9. Queste parole sono commentate da Unamuno, nell'articolo citato, anche se non tutte sono tradotte letteralmente, almeno nella parte iniziale e finale. La nostra citazione, invece, è tratta da L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 1984, pp. 37-8.

10. Ampia bibliografia in González Martín, *La cultura italiana*, cit., pp. 245-9.

11. Su questi temi e su queste problematiche, oltre a J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte* (1914), trad. it., Guida, Napoli 1986, cfr. Id., *La disumanizzazione dell'arte* (1925), trad. it., Lerici, Roma 1984. In quest'ultimo testo, Ortega vede nei *Sei personaggi* una conferma empirica delle sue impostazioni estetico-programmatiche, relative all'evoluzione «disumanizzante» dell'arte, all'inizio del secolo. L'opera, a suo giudizio, «è un chiaro esempio della inversione artistica che sto cercando di descrivere. Il teatro tradizionale si propone di farci vedere nei suoi personaggi delle persone e, nelle loro passioni, l'espressione di un dramma umano. Qui, al contrario, Pirandello è riuscito a farci interessare ad alcuni personaggi in quanto tali: vale a dire, in quanto idee o puri schemi [...]. La rappresentazione del loro doloroso destino è un mero pretesto e praticamente è elusa; invece assistiamo al dramma reale di alcune idee in quanto tali, di alcuni fantasmi soggettivi, che si dimenano nella mente di un autore», mentre, al posto del dramma umano, è messa «in primo piano la stessa finzione teatrale in quanto finzione». E conclude: «il tentativo di disumanizzazione è chiarissimo, come è visibilmente provata, in questo caso, la possibilità di realizzare un simile procedimento» (ivi, pp. 73-4).

12. Unamuno, come è noto, «giocando» con la parola *novela* (romanzo) ha perfino inventato un nuovo e personale genere letterario, la *nivola*, in cui far entrare le sue produzioni narrative.

13. Ora in Unamuno, *Obras Completas*, cit., vol. X; trad. it. in M. de Unamuno, *Romanzi e drammi*, Casini Editore, Roma 1955. Le citazioni che seguono (indicate da ora in avanti con l'abbreviazione Nie, seguita dal numero di pagina) sono tratte da questa traduzione italiana.

14. Cfr. Marias, *Miguel de Unamuno*, cit., p. 98.

15. Cfr. González Martín, *La cultura italiana*, cit., p. 253. Sul rapporto fra realtà e dolore, vedi anche Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente* (1948), trad. it., Armando, Roma 1979, *passim*, in particolare, pp. 73-89.

16. L'espressione è di Roland Barthes: cfr. *L'effet du réel*, in "Communication", 11, 1968, pp. 84 ss.

17. Cfr. su questo tema, O. Lottini, *Unamuno linguista*, Cadmo, Roma 1984, in particolare, pp. 209 ss.

18. Cfr. Marias, *Miguel de Unamuno*, cit., pp. 96-101.

19. Per questa interpretazione, cfr. L. Rosales, *La comedia de la personalidad*, in "Cuadernos Hispano-Americanos", 118, 1959, pp. 249 ss., in particolare, pp. 261-5.

20. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 108.

21. Ivi, p. 35.

22. Ivi, p. 109.

23. M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia* (1605), trad. it., Mondadori, Milano 1950, p. 13.

24. Cit. *ivi*. Corsivo mio.
25. M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 75.
26. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 190.
27. *Ivi*, p. 191.
28. M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), trad. it., Rizzoli, Milano 1967, p. 63.
29. A. Castro, *Cervantes y Pirandello*, in "La Nación", 16 novembre 1924. Poi raccolto in *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid 1967, pp. 477-85.
30. Rosales, *La comedia de la personalidad*, cit., *passim*.
31. Stabilendo anche ingenuie primogeniture, in chiave nazionalistica. Cfr., per esempio, J. Chicharro de León, *Pirandelismos en la literatura española*, in "Quaderni Ibero-Americani", 15, 1954, pp. 406-14; J. Chantraine de von Praag, *España tierra de elección del pirandellismo*, in "Quaderni Ibero-Americani", 28, 1962, pp. 218-22.
32. Cfr. le pagine dedicate al capolavoro cervantino, in *L'umorismo* (1908), Signorelli, Roma 1933, pp. 129-39.
33. *Ivi*, p. 136.
34. *Ivi*, pp. 135-6.
35. Per sondaggi più estesi, cfr. J. E. Gillet, *The Autonomous Character in Spanish and European Literature*, in "Hispanic Review", 3, 1956, pp. 179-90; S. Cro, *Pirandello and the Baroque*, prefazione di M. Verdone, The Symposium Press, Hamilton (Ontario, Canada) 1993.
36. Oltre che intuizione pirandelliana, questa è anche problematica di Ortega y Gasset: cfr. *Id.*, *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 48 ss.
37. *Ivi*, p. 50.
38. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 63.
39. Questa invenzione cervantina non è la prima, né sarà l'ultima: è solo la più complessa (e commentata); analoga tecnica era stata usata già nel prologo, con lo sdoppiamento dell'autore e anche, tra l'altro, nell'episodio del teatrino di Maese Pedro: di fronte ad una rappresentazione di marionette, emerge la "follia" di don Chisciotte, che si manifesta con la distruzione del teatro, a colpi di spada, perché, pur avendo il senso della realtà, don Chisciotte è privo del senso della finzione, e questo deficit lo induce ad entrare "in scena" ed a trattare come vere le figure in movimento.
40. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 192.