



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

Niebla come innovazione: considerazioni sull'oscillazione tra realtà e finzione nella *nivola* di Miguel de Unamuno

Relatore
Prof. Maura Rossi

Laureando
Anna Meneghin
n° matr.1137546 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1 – Radici e filosofia di Miguel de Unamuno	
1.1 La storia dietro la letteratura	9
1.2 Miguel de Unamuno: biografia e produzione	15
Capitolo 2 – Innovazioni tra realtà e finzione in <i>Niebla</i>	
2.1 Ideazione e creazione di una <i>novela</i>	19
2.2 La figura di Augusto Pérez	25
2.3 L'autore-personaggio-narratore	33
2.4 Il punto di vista del lettore	39
Capitolo 3 – Opere a confronto	
3.1 Uno sguardo a due <i>novelas</i> : <i>Niebla</i> e <i>Cómo se hace una novela</i>	45
3.2 <i>Niebla</i> e <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> a confronto	49
Bibliografia	53
Resumen	55

Introduzione

Lo scrittore, filosofo e politico Miguel de Unamuno (1864-1936) fu attivo in Spagna a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Figura di spicco per il suo attivismo e la sua produzione letteraria, con il suo operato contribuì al processo di cambiamento ideologico e intellettuale allora in corso nel Paese. L'autore è anche considerato uno dei maggiori esponenti della *Generación del 98*, un gruppo di intellettuali che prese il suo nome dalla data della sconfitta coloniale del 1898. Tra i loro obiettivi vi era quello di offrire delle soluzioni alla situazione di crisi in cui il Paese si trovava, dato il clima di arretratezza e decadenza politica, economica e sociale.

Nel corso della sua carriera, Unamuno fu politicamente molto attivo contro il regime di Primo de Rivera, tanto da venire persino esiliato. Professore e rettore dell'Università di Salamanca, espresse la sua filosofia attraverso la sua vastissima produzione su temi come l'esistenza dell'essere umano e l'espressione del suo libero arbitrio, l'angoscia causata dal pensiero della morte e la conseguente ricerca dell'immortalità, per lui inevitabili, il ruolo della religione nella vita dell'uomo, e infine la definizione di realtà. Tra le tante opere da lui prodotte alcune delle più rilevanti sono: *Amor y pedagogía* (1902), *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) e *Niebla* (1914).

Niebla è probabilmente il suo scritto più noto ed è oggetto di analisi nel presente lavoro, dove si intende osservarlo tenendo in considerazione le innovazioni di forma e tematiche che apporta, in particolar modo per quanto riguarda l'oscillazione che propone tra realtà e finzione letteraria. Inoltre, l'intenzione è quella di osservare l'opera a partire dalla definizione del nuovo genere letterario che fonda, e a cui appartiene: non è, infatti, un semplice romanzo, bensì una *nivola*, genere di invenzione unamuniana con cui l'autore si allontana dai canoni narrativi sino ad allora utilizzati, e termine applicabile in seguito anche a molti altri suoi scritti. La sua struttura è costruita in prevalenza intorno a dialoghi che, come pensieri, procedono in modo spontaneo e imprevedibile, con lo scopo di rappresentare in questo modo la caoticità della vita che l'autore cerca di comprendere tramite la scrittura.

Un altro obiettivo del presente lavoro è quello di sottolineare come Unamuno usi le vicende del suo protagonista Augusto Pérez per indagare sul ruolo del personaggio nell'opera letteraria, arrivando ad attribuirgli una certa autonomia ed eternità. Augusto Pérez è un uomo volubile e riflessivo che si trova nel pieno della ricerca di se stesso. Questi, tra le pagine di *Niebla*, cerca di definire la natura e lo scopo della propria esistenza nebulosa, carattere da cui l'opera prende il titolo. In un primo momento, tenterà di affermarsi attraverso l'amore, ma dopo la beffa subita

deciderà di farlo attraverso il suicidio. In una sorta di dimensione a metà tra realtà e finzione, arriverà ad incontrare il proprio autore Unamuno in risposta al quale proverà a realizzare il proprio libero arbitrio. L'autore, infatti, rende fluidi i confini della finzione narrativa a favore di un personaggio che è così in grado di fare un salto al di fuori del libro e imporre la propria personalità e il proprio volere a discapito di quello di chi l'ha creato.

Inoltre, l'analisi mira a discutere la figura dell'autore e la sua autorità, riportandone gli aspetti innovativi che anche questa acquisisce con *Niebla*. Questi, non solo è chi ha realizzato l'opera ma rappresenta anche la voce narrante al suo interno, in terza e poi in prima persona, arrivando persino ad interrompere la narrazione con propri commenti personali sulle vicende in atto dei suoi personaggi e rivolgendosi direttamente al lettore, facendo così oscillare l'opera tra realtà e finzione. In aggiunta, Unamuno si inserisce nel suo scritto addirittura come personaggio, modalità attraverso cui mette ulteriormente in discussione la definizione di realtà e tenta di raggiungere una certa immortalità.

Con la presente tesi si intende sottolineare anche come la funzione del lettore venga reinterpretata: egli è, prima di tutto, definito come il vero responsabile dell'esistenza effettiva dell'opera poiché quest'ultima prende vita solamente dal momento in cui qualcuno lo legge; poi, un altro aspetto che rende essenziale il compito del lettore è la sua capacità di attribuire un determinato significato e senso al testo, rendendolo diverso e irripetibile ad ogni atto di lettura; infine, il lettore è chiamato a riflettere sulle tematiche esistenziali che *Niebla* tratta in modo più o meno diretto durante la narrazione, oltrepassando così i limiti tra realtà e finzione esattamente come accade per personaggi e autore.

L'analisi condotta ha come riferimenti principali le opere di Shaw (1976, 1985) per quanto riguarda la storia della Spagna e il contesto letterario e biografico di Unamuno, il lavoro di Muñoz (2010) come supporto allo studio dei caratteri innovativi di *Niebla* e il pensiero di Mora (2003) per l'interpretazione filosofica che offre di quest'ultima.

Per quanto riguarda il capitolo conclusivo la metodologia utilizzata è stata tipo di comparativo: attraverso il confronto tra *Niebla* e altre due opere di rilievo l'obiettivo è quello di sottolineare le sostanziali analogie.

Il primo paragone offerto è quello con un altro scritto molto significativo di Unamuno, *Cómo se hace una novela* (1927), con cui l'autore approfondisce il ruolo innovativo attribuito ad autore e lettore già riscontrati in *Niebla*. Quest'opera è anch'essa una *novela* per la sua struttura narrativa. Dal punto di vista tematico, viene riproposta la riflessione sull'angoscia causata dal pensiero della morte e la ricerca di una certa immortalità da parte dell'autore attraverso la letteratura e, in

particolar modo, inserendosi al suo interno come personaggio. Inoltre, viene di nuovo instaurato un dialogo con il lettore che, oltre a diventare in questo modo anche egli stesso parte del testo, continua ad avere un ruolo attivo nel poterne interpretare a proprio piacimento il contenuto.

Il secondo confronto proposto, invece, è quello tra *Niebla* e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), famosa commedia teatrale di Luigi Pirandello. Di fatto, l'opera di Pirandello presenta una struttura molto simile a quella della *nivola*, in cui realtà e finzione si fondono e vengono messe in questione. Alla ricerca della loro natura esistenziale, lo scritto indaga l'espressione del libero arbitrio dei personaggi che, nel corso della trama, cercano di realizzarsi al di fuori della volontà del proprio autore.

Il presente lavoro è organizzato come segue: il capitolo 1 è dedicato alla contestualizzazione storico-letteraria dell'autore e della corrente letteraria a cui appartiene, sottolineando le caratteristiche della loro letteratura.

Il capitolo 2 si concentra sull'analisi di *Niebla*. L'opera viene osservata a partire dal genere letterario a cui appartiene, cioè la *nivola*, e di cui vengono sottolineati i caratteri innovativi inclusa la sua capacità di oscillare tra realtà e finzione letteraria.

Infine, il capitolo 3 riporta i confronti sopracitati tra *Niebla* e le opere *Cómo se hace una novela* e *Sei personaggi in cerca d'autore*.

In questo modo attraverso il lavoro condotto si è voluto tracciare sotto vari aspetti il pensiero filosofico di Miguel de Unamuno con particolare attenzione alle diverse tematiche esistenziali presenti in *Niebla*. L'autore attraverso questa sua opera letteraria discute e indaga tali questioni in maniera del tutto innovativa per la sua epoca e invita il lettore passato e presente a riflettere con lui.

Capitolo 1 - Radici e filosofia di Miguel de Unamuno

1.1 La storia dietro la letteratura

Sebbene siano sempre molteplici gli avvenimenti storici che influenzano la letteratura, il suo contenuto e la sua forma, per l'autore Miguel de Unamuno (1864-1936) e la sua opera *Niebla* (1914), oggetto del presente studio, e per il gruppo di intellettuali di cui è considerato parte, alcuni eventi politici, economici e sociali ebbero una particolare rilevanza. Infatti, questi non solo daranno definizione al gruppo ma predisporranno anche il loro attivismo, soprattutto nel primo periodo del loro operato. Questo capitolo, pertanto, ha come obiettivo offrire una breve panoramica del contesto storico, culturale e letterario in cui Unamuno era inserito, sottolineandone l'impatto nella produzione dell'autore.

Come riporta Shaw (1976), dopo un breve intervallo repubblicano (1873-1874), in seguito al colpo di stato militare del 1874 con cui il giovane re Alfonso XII di Borbone prese il potere, la Spagna tornò ad essere una monarchia. Nonostante il dissenso di molti, ne conseguì un periodo florido dal punto di vista politico per la sua stabilità, ma anche prospero economicamente. Il sistema di governo fu caratterizzato da un bipartitismo alternato tra conservatori e liberali. Questa pacifica rotazione di partiti fu resa possibile dai *caciques*. Con le parole di Shaw, questi erano capi locali informali che controllavano che le elezioni andassero come previsto, in qualsiasi modo fosse necessario. “La presencia de los caciques, jefes políticos oficiosos en sus distritos por parte de cada partido, garantizaba con toda clase de artimañas las previsiones electorales del poder” (Shaw, 1976: 21). Tuttavia, data l'impossibilità della maggior parte della popolazione di partecipare direttamente al processo elettorale, lo Stato poté imporsi senza grandi difficoltà. Infatti, in Spagna le proteste e i movimenti organizzati della classe operaia che invece facevano già comparsa nel resto d'Europa tarderanno a manifestarsi. La classe reggente fece del cambiamento politico una priorità, mettendo in secondo piano il progresso sociale ed economico delle classi meno abbienti, presentando così un progetto destinato a fallire (Shaw, 1976).

Il Paese attraversò un processo di industrializzazione molto lento che si fermò ulteriormente verso la fine del secolo per via di una crisi commerciale, che culminò con il disastro coloniale del 1898: infatti, ormai da tempo nelle colonie spagnole oltreoceano, come Cuba e Filippine, si protraevano ribellioni per l'indipendenza e con il successivo intervento degli Stati Uniti si sfociò in un breve conflitto navale dal quale la Spagna ne uscì sconfitta e umiliata, soprattutto per via della

sua arretratezza militare. La perdita degli ultimi territori tra i Caraibi e il Pacifico segnò il crollo definitivo di un impero già in decadenza e del suo prestigio internazionale (Shaw, 1976).

In questo clima di disfatta, fece eccezione un gruppo di letterati intenzionati a cambiare la situazione. Questi prenderanno più tardi il nome dalla data del *desastre finisecular* (termine con cui ci si riferisce ufficialmente alla sconfitta coloniale) e verranno identificati come la *Generación del 98* (Shaw, 1976). Il critico Shaw spiega che il primo riferimento rilevante alla nuova generazione, e prova esplicita della sua esistenza, si trova in un articolo del politico e storico Gabriel Maura, pubblicato nella rivista *Faro* nel 1908, secondo cui il gruppo nacque intellettualmente solo dopo la sconfitta coloniale contro gli Stati Uniti. La diffusione del nome del gruppo si dovette invece allo scrittore e critico José Martínez Ruiz, detto Azorín, con il breve scritto *Dos Generaciones* del 1910 in cui attesta la presenza di uno specifico movimento letterario. Inoltre, nel suo testo, Azorín identifica il 1898 come anno critico di formazione del gruppo ed elabora un elenco dei suoi membri; tra questi, oltre a se stesso, appaiono Miguel de Unamuno, Pío Baroja e Ramiro de Maeztu. Tre anni più tardi, l'autore pubblicò anche una serie di articoli intitolati precisamente *La Generación del 1898* in cui tentò di metterne a punto le caratteristiche, creando un riferimento fondamentale per la critica che la definirà e studierà sulla base di queste opere. Nonostante l'indiscussa importanza del contributo di Azorín, Shaw ne sottolinea alcuni limiti, tra cui, la mancata integrazione nel suo elenco di ulteriori membri fondamentali e la discutibile inclusione di altri (Shaw, 1985).

En cuanto a los miembros, olvida a Ganivet y Antonio Machado, mientras que su inclusión de Benavente, Valle-Inclán e sobre todo Darío, líder a su vez de un movimiento bastante distinto, el modernismo, que nació en Latinoamérica, y se extendió a España, es muy discutible. (Shaw, 1985: 17)

Sen dalla sua definizione, l'etichetta di *Generación del 98* entrò in conflitto con il nome di un altro gruppo concomitante, quello dei modernisti¹, col quale è spesso confusa. Dopo numerosi tentativi di differenziazione, il contributo più accettato fu quello del poeta Pedro Salinas, che, nel suo saggio sul modernismo del 1940 e ne *El concepto de generación literaria aplicado al 98* del 1953, limita l'azione dei *modernistas* alla “renovación del concepto de lo poético y de su arsenal expresivo” (Salinas in Shaw, 1985: 21). I *noventayochistas*, invece, oltre che a una riforma nella scrittura “aspiran a conmovier hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual”, aggiungendo che “verdades, no belleza, es lo que van buscando” (Salinas in Shaw, 1985: 21).

¹Con modernisti si intende fare riferimento a quei letterati appartenenti alla corrente del modernismo, sviluppatasi in tutta Europa e in America tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Caratteristica fondamentale di questo gruppo, formatosi in modi differenti nei vari paesi, fu un originale rinnovamento della forma espressiva e stilistica nelle loro opere. Il modernismo fu anche un importante movimento artistico (V. A. 2005).

Anche Unamuno, nell'articolo *Nuestra egolatría de los del 98*, pubblicato ne *El Imparcial* (1916), considerò la protesta politica alla base della *Generación* e come suo carattere distintivo (Shaw, 1985). L'aspetto per cui la *Generación del 1898* è storicamente ricordata infatti fu proprio l'impegno, seppur solo teorico, nel migliorare le condizioni del Paese, politiche e sociali. Secondo Shaw, in una prima fase, i suoi membri si occuparono di identificare le cause del cosiddetto *problema de España* (tra cui povertà, sottosviluppo, educazione inadeguata, alcolismo, prostituzione) in modo da poter proporre soluzioni. Con un approccio di tipo sistematico, vennero spinti dalla convinzione per cui la crisi spirituale e razionale dei valori, su cui storicamente l'uomo moderno poggiava la propria sicurezza e felicità, fosse strettamente connessa alle condizioni della propria nazione, arretrata e immobile da tempo. Infatti, interpretarono la possibilità di cambiamento partendo dall'individuo, da una riforma in primis dello spirito, alla quale sarebbe seguita automaticamente la trasformazione pratica, dunque sociale, economica, politica. Purtroppo però, fu proprio questo l'errore della Generazione che non rigenerò la Spagna come si era ripromessa a causa della mancanza di proposte di riforma effettivamente pratiche e prediligendo un cambiamento in primo luogo interno individuale che a loro avviso sarebbe divenuto poi collettivo. Procedettero con attività collettive di tipo letterario in riviste importanti come *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La España Moderna* o quella fondata da Baroja e Azorín tra il 1901 e il 1902, *Juventud*, come strumento attraverso cui fare dichiarazioni. Il mancato appoggio da parte di un partito, l'insufficienza di risorse economiche e finanziarie e di una grande influenza contribuirono alla fine prematura dell'interventismo della *Generación*. Tuttavia, le attività politiche individuali non si estinsero ma si concentrarono sul cambiamento della società esclusivamente dal punto di vista intellettuale (Shaw, 1985).

Lo studio di nuovi orientamenti vitali impose una direzione anche alle opere creative dei nuovi scrittori che diedero priorità al contenuto ideologico significativo, posponendo un mutamento espressivo e stilistico (Shaw, 1985). Il genere dominante fu il saggio, soprattutto come loro principale strumento di divulgazione teorica. Presero il più possibile le distanze dalla letteratura precedente, ovvero dal romanzo realista², che in seguito cambiò quasi completamente forma. La struttura del romanzo iniziò ad adattarsi al processo di evoluzione mentale del suo protagonista e, mediante l'uso di un umorismo quasi impertinente, il racconto prese a svilupparsi attraverso l'alternanza di dialoghi, che segnano e seguono anche lo sviluppo interiore del personaggio. Il

²Il romanzo realista fu il tipico racconto dell'Ottocento europeo in cui viene raffigurata in modo autentico la società del tempo, attraverso i suoi personaggi e le vicende che li riguardano, in una profonda quotidianità ed umanità (V. A. 2005).

romanzo *Niebla*, di Unamuno, ne è un esempio interessante. Infine, ci fu un rinnovato interesse per il paesaggio spagnolo.

Nel corso della produzione del 98 ci furono continue collaborazioni, per cui gli autori sono spesso presenti nelle opere dei propri contemporanei. Tutti i membri appartenevano alla classe media, ed era questa che raccontavano e per cui scrivevano. La pubblicazione prima di articoli, e poi di libri, non fu mai il loro principale motivo di guadagno (Shaw, 1985). Le loro abitudini possono essere ricollegate all'immagine tipica del bohémien del 1900. Secondo Alvar-Mainer-Navarro (2000), questa è da associare alle *tertulias*, incontri nei caffè della città dove gli intellettuali dell'epoca, talvolta gravati dagli eccessi, discutevano e dibattevano sull'eroico messaggio delle proprie opere per un pubblico borghese spesso disprezzato, proponendosi di lottare per il giusto, contro le prevaricazioni, le discriminazioni dimostrando fratellanza nei confronti di coloro che erano afflitti dalla durezza della vita.

Altri cambiamenti rivoluzionari dell'epoca furono l'egemonia della sociologia come strumento d'analisi sociale, la nascita della psichiatria moderna al cui interno si trova la psicanalisi e la concezione di filosofie irrazionaliste, tra cui fondamentale quella di Friedrich Nietzsche. La celebre frase 'Dio è morto'³ spinse molti all'agnosticismo e verso nuovi modi di credere nel divino, ispirando anche l'atto artistico. Lo stesso Miguel de Unamuno affrontò una profonda crisi religiosa che lo portò a rifugiarsi in un'angosciosa e repentina ricerca di fede, e nella conversione al cristianesimo (Alvar, Mainer & Navarro, 2000). Il pessimismo di Arthur Schopenhauer fu un'altra tra le influenze più importanti per il gruppo. I componenti della *Generación del 98* si avvicinarono all'ambito filosofico con la speranza di imbattersi in soluzioni pratiche alla vita dell'uomo in subbuglio. La loro letteratura non ebbe come primaria finalità la rappresentazione della realtà e l'espressione della sua bellezza, bensì consisteva in un metodo di investigazione sulla verità, il dovere, la finalità e il destino ultimo dell'essere umano in un'epoca di disorientamento universale. Lo scrivere fu identificato come uno strumento attraverso cui accedere ed esplorare la realtà con la fiducia di ottenere risultati potenzialmente validi che rispondessero ai loro problemi (Shaw, 1985).

In conclusione, l'interesse della *Generación del 98* si focalizzò principalmente sulla situazione umana del tempo, in risposta al diffuso malcontento dell'epoca. Questo può essere considerato il loro lascito, non solo a livello nazionale in Spagna, ma più in generale come primo gruppo compatto di scrittori della letteratura moderna occidentale: ad inizio XX secolo, infatti,

³Con la celebre espressione 'Dio è morto', riportata ne *La gaia scienza* (1882) e in *Così parlò Zarathustra* (1883-1885), il filosofo Nietzsche intese il crollo totale della fiducia nei valori universalmente riconosciuti, non solo religiosi, su cui poggiava prima la stabilità dell'uomo (Alvar-Mainer & Navarro, 2000).

esplorarono rigorosamente la visione e la percezione di un mondo instabile che a partire da allora diventò oggetto principale di pensatori e scrittori (Shaw, 1985).

1.2 Miguel de Unamuno: biografia e produzione

Lo scrittore, filosofo e politico Miguel de Unamuno⁴ fu una tra le più importanti figure chiave della letteratura spagnola del 1900. Fu anche una guida per la corrente della *Generación del 98*. Le sue opere di prosa e di poesia, e le attività nei diversi campi (letterario, filosofico, politico) furono parte del processo di cambiamento che caratterizzò il panorama ideologico e intellettuale della Spagna a cavallo del XIX e XX secolo. Il presente capitolo ha come proposito offrire una panoramica sull'autore e sul suo operato, esplorando i suoi contributi letterari fondamentali - tra cui naturalmente *Niebla* - e la filosofia alla loro base.

Miguel de Unamuno y Jugo nacque a Bilbao, nei Paesi Baschi, il 29 settembre del 1864 in una famiglia borghese cattolica. La sua infanzia venne segnata dall'assedio della città natale del 1874 durante la quale provò in prima persona le violenze dei bombardamenti⁵. Da sempre uno studente brillante, si laureò in lettere e filosofia a Madrid, cominciando presto la sua attività di scrittore, prima in testate giornalistiche locali per poi passare a collaborazioni con giornali nazionali quali *La Publicidad* di Barcellona ed *El Sol* di Madrid. Dopo un periodo in cui si dedicò all'insegnamento, ottenne la cattedra di Lingua e Letteratura Greca all'Università di Salamanca, città dove passerà la maggior parte della sua vita con la moglie Concepción Lizárraga e i numerosi figli.

Pubblicò mensilmente nella rivista *La España Moderna* la sua prima opera letteraria importante, *En torno al casticismo*, durante il 1895. L'opera presenta una riflessione sul carattere nazionale spagnolo: da qui nacque il concetto di *intrahistoria*, in contrapposizione alla semplice *historia*, secondo cui la prima identifica i fatti veritieri e condivisi dal popolo, mentre la seconda si riferisce alla storia ufficialmente conosciuta e formale (Alvar, Mainer & Navarro, 2000).

Nel corso dei due anni successivi, Unamuno attraversò una dolorosa crisi religiosa innescata dalla malattia di uno dei suoi figli. Precedentemente a questa fase, Unamuno aveva vissuto un progressivo allontanamento dalla fede: influenzato da letture di intellettuali e filosofi quali Kant, Hegel e Spencer, si avvicinò sempre più a un'ottica scientifica e positivista, mettendo in discussione il suo credo e a favore di un approccio più razionale (Shaw, 1985). L'esperienza della malattia e la successiva morte del figlio, fatto per cui si sentì responsabile, lo gettò in un vortice di disperazione e paura che gli fece riconsiderare se stesso, la sua opera e i suoi pensieri (Salcedo, 1998). Si riavvicinò così al cattolicesimo, con cui però manterrà un rapporto complicato per tutta la vita,

⁴Le informazioni biografiche sono state ricostruite attraverso Shaw, 1985 e Castronuovo in Unamuno, 2016.

⁵I bombardamenti del 1874 a Bilbao furono causati dalla seconda guerra carlista, un conflitto civile di natura dinastica tra reazionari e liberali (Shaw, 1976).

portando avanti una volontà di fede che verrà costantemente messa in dubbio da pensieri razionali (Shaw, 1985). I pensieri e le riflessioni filosofiche strettamente connesse al rapporto con la religione sono contenuti nel suo *Diario* (1970), opera attraverso cui racconta il percorso di conversione.

Nonostante Unamuno prendesse parte a varie attività politiche, rifiutò molteplici proposte di cariche ministeriali, preferendo a queste sempre la professione dell'insegnamento. Venne nominato rettore dell'Università di Salamanca nel 1900: l'importanza della sua figura pubblica cominciò a crescere molto in seguito a ciò.

Il suo primo romanzo, *Paz en la guerra*, opera in cui narra della sua giovinezza, soprattutto in relazione alla guerra civile, venne pubblicato nel 1897.

Ne seguì, con grande sorpresa del pubblico abituato ad un tipo di prosa realista, nel 1902 la pubblicazione di *Amor y pedagogía*. Quest'opera è considerata un'innovativa fantasia satirica sul fallimento del positivismo poiché il personaggio principale decide di crescere ed educare il figlio esclusivamente sulla base di principi scientifici, considerandoli come una vera e propria religione. L'obiettivo dell'autore sembra essere quello di dimostrare l'incompatibilità della scienza con la pedagogia, e i profondi impulsi naturali, tra cui prima di tutti l'amore e la paura della morte. Tra il grottesco e il comico, l'opera indaga sulla verità, il libero arbitrio e l'immortalità (Brown, 1993).

Nel 1905 pubblicò un'altra tra le sue opere più ricordate, *Vida de Don Quijote y Sancho*. Utilizzando il *Don Quijote* di Cervantes come telaio, Unamuno offre la sua interpretazione simbolica di personaggi e vicende, indagando questioni nazionali e problematiche dell'uomo, tra cui anche la morte. Qui compare il famoso riferimento al sentimento dell'*angustia*, intesa come quella sensazione provata al pensiero della totale inesistenza dopo la propria morte; questa, comunque, è considerata una scoperta positiva perché innesca la consapevolezza esistenziale in chi ne fa esperienza (Shaw, 1985).

Tentò di rompere ulteriormente gli schemi a lui antecedenti anche con la sua produzione poetica, che fu estremamente brillante. La prima pubblicazione fu la collezione *Poesías* del 1907, in cui è possibile apprezzare ancora la sua posizione spirituale. A questa seguirono molteplici pubblicazioni tra cui *Recuerdos de niñez y mocedad* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911) ed *El Cristo de Velázquez* (1920).

Nel 1913 pubblicò *Del sentimiento trágico de la vida* che segnerà particolarmente la sua persona e la sua carriera in quanto opera di riferimento per quanto riguarda la sua filosofia sull'uomo, il concetto dell'esistenza consapevole e la sua negazione, l'aspirazione all'immortalità e l'idea di verità in relazione alla fede (Shaw, 1985).

La sua opera più innovativa, *Niebla*, venne pubblicata per la prima volta nel 1914. Non ascrivibile al tipico romanzo, Unamuno creò un tipo di racconto nel racconto auto-generativo fuori dai classici canoni di azione, tempo e luogo in cui avviene l'evoluzione esistenziale del protagonista. Il nuovo genere prese proprio il nome di *nivola*. Tra paradossi e giochi di parole, e con un umorismo tagliente, realtà e fantasia letteraria vengono messe sullo stesso piano come parti di un unico grande sogno creatore, quello di Dio, dove il contenuto del libro è il sogno, mentre il suo autore è il sognatore. La presa di coscienza dell'inevitabile interruzione di questo sogno crea angoscia, e un desiderio di immortalità incolmabile. Tuttavia, chi viene sognato non è alla completa mercè del proprio sognatore, bensì ha la possibilità di cambiare gli sviluppi dell'atto onirico nel suo corso. Dunque, la sfida per il protagonista è conquistare e dimostrare la propria esistenza, fatto che di per sé la esplicita. Nella *nivola* i personaggi fittizi e reali si confondono poiché realtà e finzione vivono in costante connessione (Mora, 2003). L'opera viene analizzata più nel dettaglio nel capitolo 2.

A causa delle sue dure posizioni contro il governo e la monarchia, Miguel de Unamuno venne destituito dal suo incarico di rettore dell'università (1914). Nonostante la neutralità della Spagna durante la Prima Guerra Mondiale, assieme alla quasi totalità degli artisti e degli intellettuali, l'autore espresse il proprio appoggio agli Alleati, fatto che divise l'opinione pubblica a favore e contro di lui. Inizialmente di ideologia politica di sinistra, entrò per un breve periodo a far parte del Partito Socialista, a favore del movimento operaio. In un secondo tempo, sebbene non affiliato a nessun partito, la sua posizione di opposizione liberale fu politicamente molto influente.

Nel 1917 pubblicò *Abel Sánchez*, romanzo in cui narra le vicende di due protagonisti antitetici, che prende ispirazione dal mito biblico di Caino e Abele: questi vivono un processo di evoluzione attraverso una lotta frustrante contro se stessi, verso una nuova coscienza. Le peculiarità di questo scritto sono la tematica del libero arbitrio contro la predestinazione e il forte simbolismo (Shaw, 1985).

L'ostilità di Unamuno verso la monarchia e l'esercito fu sempre presente, in seguito inasprendosi durante la dittatura di Primo de Rivera (1923-1930). Come conseguenza, venne licenziato dall'Università ed esiliato nell'Atlantico, a Fuerteventura. Dopo un breve periodo sull'isola, Unamuno preferì rifugiarsi in Francia, entrando in pieno a far parte dell'opposizione al regime.

Fu proprio in un giornale francese dove uscì *Cómo se hace una novela* (1926), opera che venne pubblicata successivamente in spagnolo nel 1927, ed ennesima indagine sulla complessità

dell'esistenza. Con una forte impronta dell'esilio e riflessioni personali su quest'ultimo, è un romanzo nel romanzo in cui il protagonista dibatte sul proprio destino (Brown, 1998).

Dopo la caduta della dittatura di Primo de Rivera, nel 1930, Unamuno tornò in Spagna e riprese la carica di rettore. In seguito, venne eletto deputato dell'Assemblea costituente e nominato presidente del Consiglio Superiore di Istruzione Pubblica. Una volta in pensione dall'insegnamento ottenne l'incarico onorario di rettore a vita. Nel 1936, con l'inizio della guerra civile Unamuno venne destituito da tutti i suoi incarichi, finendo agli arresti domiciliari per aver incitato all'insurrezione militare ed essersi scontrato violentemente con un generale. Inaspettatamente, morì poco dopo nella sua casa a Salamanca il 31 dicembre del 1936.

Concludendo, Miguel de Unamuno venne proposto svariate volte per il Premio Nobel ma il governo e la stampa spagnoli si opposero sempre. Autore di una vastissima produzione, come si evince dalle tematiche affrontate nelle opere fondamentali prima citate, l'indagine filosofica di Unamuno si è rivolta in sintesi all'esistenza dell'essere umano, al suo processo di evoluzione, alla sua presa di coscienza e dunque della sua finitezza, nozione che crea angoscia e la speranza di immortalità. In questo sogno che è la vita fatto da Dio che ne è il sognatore-creatore, l'autore esplora le possibilità del libero arbitrio rispetto al concetto di predestinazione. Infine, analizza l'idea di verità, di fine e dunque della fine, ovvero la morte, dell'uomo tra fede religiosa e ragione razionale.

L'innegabile eredità di Unamuno fu aver contribuito al mitigare il consenso passivo collettivo degli spagnoli ad ideali e credenze nazionali e religiose e intellettualmente parlando, aver preso parte in modo originale ai cambiamenti del romanzo europeo di inizio Novecento: la realtà non è più meramente osservata e raccontata ma creata, fuori dagli schemi precedenti con maggiore libertà stilistica, incitando il lettore a porsi interrogativi sulla propria esistenza e ciò che la riguarda (Shaw, 1985).

Capitolo 2 – Innovazioni tra realtà e finzione in *Niebla*

2.1 Ideazione e creazione di una *nivola*

L'opera *Niebla*, scritta nel 1907 e pubblicata nel 1914 a Madrid dall'editore Renacimiento, è lo scritto più importante e conosciuto di Miguel de Unamuno, significativo in quanto ad innovazione ed originalità, sia tematica che stilistica. La presente sezione ha come finalità addentrarsi nello studio specifico dell'opera, partendo dalla sua struttura innovativa, per poi approfondirne la trama.

Come già anticipato nel capitolo 1.2, *Niebla* non è propriamente classificabile come un romanzo. Di fatto, il termine *nivola* apparso già nella copertina della prima edizione, divenendo presto un neologismo attraverso cui poter classificare l'opera, utilizzato di lì in avanti anche per molti altri scritti di Unamuno. L'autore, infatti, riportò sotto il titolo il neologismo, creato in assonanza con il termine *novela* ("romanzo" in spagnolo); si ipotizza che la creazione del termine sia dovuta proprio all'opera *Niebla*, come probabile fusione fonetica tra *niebla* e *novela* (Castronuovo in Unamuno, 2016). L'autore coniò questo nuovo genere letterario per definire un processo di scrittura con cui si vuole imitare il flusso dei pensieri che liberamente procede alla creazione di un ragionamento e di un discorso. Pertanto, una *nivola* non solo prevede grande libertà espressiva, ma anche una spontaneità tale nell'elaborazione dell'opera da far sembrare che quest'ultima si costruisca 'da sola', mano a mano che procede, come si evince dalla lettura del testo. All'interno della stessa *Niebla* viene data una definizione della *nivola* da uno dei suoi personaggi: in un dialogo al capitolo XVII tra il protagonista Augusto Pérez e l'amico Víctor Goti, quest'ultimo dice di voler scrivere un romanzo di cui però non conosce ancora la trama perché si formerà direttamente col procedere dello scritto. Víctor infatti esclama: "Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo", aggiungendo "voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá" (Unamuno, 2012: 178). Secondo la descrizione del romanzo del personaggio, che di fatto è anche il romanzo di Unamuno, questo prevede una costruzione improvvisata, senza una struttura specifica e intenzioni narrative precedentemente ben delineate e decise: "Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place" (Unamuno, 2012: 179).

Il critico Shaw specifica altre caratteristiche fondamentali della *nivola*. Tra queste, menziona l'assenza di descrizioni e di situazioni. Infatti, le vicende di Augusto non si sviluppano in un tempo storico preciso e nemmeno in un luogo definito, se non quando si dirige a Salamanca ad incontrare

il proprio autore. I dettagli sullo spazio e il tempo della narrazione sono sostituiti non solo dai dialoghi tra i personaggi, ma soprattutto dai monologhi del protagonista, che in realtà vengono rivolti principalmente al cane confidente Orfeo; la narrazione pertanto procede attraverso queste strategie creative (Shaw, 1985).

Nonostante *Niebla* sia la prima vera e propria *nivola* etichettata pubblicamente come tale, Unamuno fece già un primo tentativo con il suo nuovo genere letterario nel 1902, con *Amor y pedagogía*. Come anticipato nel capitolo 1.2, quest'opera è una satira allo scientismo⁶ di fine Ottocento attraverso la figura di Avito Carrascal. Il suddetto protagonista è convinto di poter fare del proprio figlio Apolodoro un genio con la rigorosa applicazione di principi scientifici per la sua crescita ed educazione. Il fallimentare proposito del padre porta il figlio a vivere in lotta contro l'esistenza consapevole e oppressiva a cui è stato condannato. Questo scritto anticipa per molteplici aspetti quello di *Niebla*; tra questi, la presenza di dialoghi, che costituiscono la quasi totalità della struttura del romanzo, e la visione tragica della vita di Apolodoro come conseguenza al fallimento amoroso che culmina in suicidio. Inoltre, l'autore Unamuno fa già apparizione tra i suoi personaggi come Don Fulgencio de Entrambasmares, una sorta di sua caricatura (Shaw, 1985).

Come spiega Castronuovo (Unamuno, 2016), un'ulteriore definizione dell'opera *Niebla* viene data nel prologo, in relazione al suo peculiare umorismo. A scriverlo è Víctor Goti su richiesta dello stesso Unamuno, intenzionato quest'ultimo a dare vita ad “una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno” (Unamuno, 2012: 77). Con tragedia fa riferimento alla difficile esistenza dell'uomo e del personaggio, nonostante la sua astrattezza, su cui però è inevitabile fare anche ironia. Questa fusione tra comico, talvolta grottesco, e tragico, crea un umorismo turbato per cui diventa *malumorismo*, come coniato da Unamuno in uno scritto omonimo precedente, pubblicato ne *La Nación* nel 1910. È un umorismo amaro, presente nel tono dell'autore, con cui, attraverso una risata, “se ve más claro el sentido de la vida y del universo” (Unamuno, 2012: 78).

È appunto tra il comico e il grottesco che si apre *Niebla*, con un *Prólogo* redatto dal personaggio fittizio Víctor Goti. Lontano parente di Unamuno, Goti definisce se stesso come “un perfecto desconocido en la república de las letras españolas” (Unamuno, 2012: 73) che straordinariamente presenta il libro di un autore già molto noto, in controtendenza rispetto alla tradizione che aveva sempre visto la persona più nota ed intellettualmente rilevante introdurre quella meno conosciuta con la sua opera al pubblico. Lo scopo del romanzo, o meglio della *nivola* -

⁶Lo scientismo consistette in un movimento intellettuale della seconda metà del XIX secolo che ripose piena fiducia in un tipo di approccio scientifico per la risoluzione dei problemi e il soddisfacimento delle necessità dell'uomo (V. A. 2021).

trucco narrativo che qui Goti sancisce di aver inventato personalmente - è sin dal principio quello di differenziarsi e “indefinir, confundir” (Unamuno, 2012: 77) il lettore avvolgendolo così dalla nebbia da cui sono circondati e costituiti gli stessi personaggi. Víctor esprime nel prologo il suo rammarico per l'impossibilità di rifiutare l'invito alla scrittura fatto dall'autore, in quanto gli viene presentato più come un ordine imposto dal proprio creatore che non come una scelta libera. Tuttavia, qui Goti dubita anche del libero arbitrio dell'autore Unamuno. Infine, Goti accusa velatamente Unamuno di aver pubblicato parole e conversazioni scambiate in privato col proprio amico Augusto Pérez e di averne raccontato erroneamente il motivo della morte, anticipando così al lettore il finale della storia. Secondo quest'ultimo, infatti, il suicidio dell'amico non è che il compimento pieno della volontà del personaggio, mentre Unamuno presenta il fatto come opera della sua volontà in quanto autore. Questa serie di affermazioni e accuse è seguita dal commento dello stesso Miguel de Unamuno in un *Post-prólogo*: qui, l'autore critica Goti per aver pubblicato pareri e apprezzamenti fatti “en el seno de la más íntima amistad” (Unamuno, 2012: 83) e con un ghigno beffardo lo intima a prestare attenzione al criticare le sue decisioni, come quella di far morire il proprio personaggio Augusto, perché potrebbe riservargli lo stesso trattamento. Come spiega Zubizarreta, si ha di fronte un'opera il cui prologo e post-prologo, non danno mere informazioni tecniche o interpretazioni esterne al romanzo bensì ne fanno interamente parte, modificando l'ordinario concetto di realtà e i confini tra realtà e finzione letteraria (Zubizarreta in Unamuno, 2012).

L'opera è narrata prevalentemente in terza persona che diventa prima nel momento in cui il narratore e autore-personaggio Unamuno si intromette oppure quando si segue il corso della vicenda semplicemente attraverso i pensieri-dialoghi di Augusto o le conversazioni con e tra altri personaggi. Ribbans divide *Niebla* in tre parti. La prima comprende lo spazio narrativo che va dal capitolo I al capitolo VII (Ribbans in Shaw, 1985). La storia inizia senza alcun tipo di contesto o presentazione e Augusto Pérez fa la sua prima apparizione come proprio da un cumulo di nebbia, similitudine della sua condizione esistenziale (Castronuovo in Unamuno, 2016). Augusto comincia una passeggiata chiedendosi che direzione prendere, sinonimo di una vita incerta, senza scopo né meta. Poco dopo, quando una giovane donna gli passa davanti, decide di seguirla. Si tratta di Eugenia Domingo del Arco, personaggio che darà un obiettivo di lì in avanti al protagonista, prima con il tentativo della sua conquista e poi con il matrimonio, liberando Augusto dall'apatia e forzandolo ad agire consapevolmente con decisione (Shaw, 1985): “*Amo, ergo sum!* Este amor, Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco” (Unamuno, 2012: 120). Il sentimento dell'amore dunque esplicita l'esistenza del personaggio e la sua consapevolezza, nonostante non implichi il renderla

significativa (Shaw, 1985). Orfeo è il cane randagio che dal capitolo V diventa il confidente fidato di Augusto, che con lui riflette sulla vita nei termini più disparati, in una sorta di flusso di coscienza continuo in cui le catene dei pensieri si susseguono portando avanti il romanzo.

La seconda sezione va dal capitolo VIII al numero XXIV. In questa parte, secondo Shaw (1985), in Augusto avviene una trasformazione della propria consapevolezza; questo, infatti, mosso da una nuova visione del mondo, è impegnato nella conquista di Eugenia, la quale però ha già un fidanzato, Mauricio. Il motivo per cui la coppia non si è ancora sposata è che Mauricio non riesce (o forse non vuole) a trovare un'occupazione, mentre i profitti di Eugenia vengono tutti assorbiti dall'ipoteca sulla casa dove vive con gli zii. Questi ultimi, infatti, sono molto favorevoli alle intenzioni di corteggiamento di Augusto, unicamente per una questione economica, essendo il protagonista piuttosto ricco. Quando l'amico e confidente Víctor dubita del sentimento che Augusto nutre per Eugenia, insinuando sia solo "cerebral, o como suele decirse, de cabeza" (Unamuno, 2012: 136) e che lui non sia altro che "una pura idea, un ente de ficción" (Unamuno, 2012: 136), Augusto, ferito, decide di porre fine a questi dubbi attraverso un atto eroico: pagare l'ipoteca dell'amata per dimostrare l'autenticità del proprio sentimento. Come già anticipato, Víctor nel capitolo XIII rivela che sta scrivendo un romanzo innovativo per distrarsi dai propri problemi matrimoniali, tracciando così la definizione di *nivola*. Vengono anche raccontati una serie di aneddoti e storie di diversi personaggi relative i temi dell'amore e del matrimonio, su cui Augusto è molto confuso. Infatti, dopo essersi invaghito anche della stiratrice Rosario, decide di chiedere consiglio all'erudito Antolín S. Paparrigópulos, noto per essere dedito ad alcuni studi sulla donna.

Nella terza ed ultima sezione, che va dal capitolo XXV al XXXIII, su consiglio di Víctor Goti, Augusto decide di optare per il matrimonio come unico esperimento valido in grado di svelare la vera identità della donna, che il protagonista è curioso di capire. È proprio nel capitolo XXV che la voce dell'autore Unamuno compare per la prima volta, in una parentesi alla fine del capitolo, dove in un ghigno enigmatico ride dei propri personaggi che si preoccupano e faticano a giustificare il loro stato e le loro azioni, e dove si rivolge direttamente anche al lettore. Con questa apostrofe si vuole far riferimento all'analogia tra il rapporto personaggio-autore con quello tra l'uomo e Dio, rimandando al tema del libero arbitrio e della predeterminazione anticipati già nel prologo (Poledrelli in Unamuno, 2016). Proseguendo col racconto, se in un primo momento Eugenia si era sentita offesa dal gesto eroico dell'ipoteca fatto da Augusto, interpretato come un modo per possederla, alla fine acconsente alla proposta di matrimonio da lui fatta. Tuttavia, poco prima delle nozze Augusto riceve dalla promessa sposa una lettera in cui questa si confessa: Eugenia è scappata con Mauricio nel paese lontano in cui, con l'inganno, Augusto aveva trovato lui un lavoro, dandogli

così l'opportunità di vivere in una certa agiatezza. Il povero Augusto reagisce di primo acchito con una strana tranquillità, cosa che gli fa dubitare nuovamente della propria esistenza: "Si yo fuese un hombre como los demás -se decía-, con corazón; si fuese siquiera un hombre, si existiese de verdad, ¿cómo podía haber recibido esto con la relativa tranquilidad con que lo recibo?" (Unamuno, 2012: 250). Infatti, dopo questo momento Augusto viene avvolto da una moltitudine di emozioni e per la prima volta tace. Víctor Goti offre però una soluzione alla beffa di cui è stato oggetto Augusto: "Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla" (Unamuno, 2012: 253). In aggiunta, incita all'amico a prendersi in giro, al 'divorarsi' piuttosto che divorare o lasciarsi divorare: "Devórate a ti mismo, y como el placer de devorarte se confundirá y neutralizará con el dolor de ser devorado, llegarás a la perfecta ecuanimidad de espíritu" (Unamuno, 2012: 253-254).

Con il capitolo XXI la narrazione cambia punto di vista in modo repentino e viene condotta in prima persona dal narratore e personaggio Unamuno. Questi racconta come Augusto, deciso a suicidarsi in seguito agli avvenimenti accaduti e perché "fuente de sus desdichas propias" (Unamuno, 2012: 259), voglia incontrare l'autore per sentire un suo parere a riguardo, giacché quest'ultimo ha ampiamente trattato il tema nei suoi scritti. È in questa conversazione tra il personaggio Augusto Pérez e il suo autore Miguel de Unamuno che il secondo rivela al primo il segreto della sua esistenza: il personaggio non possiede una vera e propria esistenza ma è un ente di finzione frutto dell'immaginazione tanto dello scrittore quanto del lettore che ne fa esperienza con la lettura. In questo modo Unamuno priva il personaggio della possibilità di suicidarsi per sua volontà, essendo la morte intrinseca alla vita e Augusto un mero personaggio di finzione. Solo la volontà dell'autore può far sì che incomba la morte sui suoi personaggi, definendone le modalità. Ad ogni modo, nonostante il grande impatto che queste parole hanno su Augusto, quest'ultimo finisce per mettere in dubbio l'esistenza dello stesso Unamuno. "No sea, mi querido don Miguel -añadió-, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo..." (Unamuno, 2012: 261). Vista la sua impertinza, Unamuno allora decide che Augusto morirà, ma non per proprio volere bensì per ordine del proprio autore. Se in un primo momento Augusto a sentire ciò si oppone, in seguito torna a casa da Salamanca, rassegnato al proprio destino. Questo segmento del libro è molto importante per la teoria della letteratura perché non solo indaga sull'effettivo potere dell'autore nei confronti dei propri personaggi, dunque sulle loro vicende, ma attribuisce anche alla figura del lettore un ruolo attivo nella lettura, in quanto capace di creare sulla base di questa un'interpretazione originale e sempre nuova ad ogni atto di lettura (Poledrelli in Unamuno, 2016).

Augusto trova momentaneamente sollievo nel pensiero per cui se solo chi è vivo può effettivamente morire, allora non ha motivo di preoccuparsi, essendo lui un personaggio di finzione. Arrivato a casa, in un delirio astratto, viene colto da un feroce appetito e mangia fino a scoppiare. Con grande stupore di tutti (personaggi e lettore), Augusto muore poco dopo, lasciando irrisolto il dubbio se sia successo per sua volontà o per volontà dell'autore.

L'ultimo capitolo dell'opera si chiude con una riflessione del personaggio Unamuno sul destino che ha riservato al proprio personaggio Augusto; pentito di averlo ucciso, l'autore prende in considerazione di risuscitarlo. Successivamente, Augusto gli appare in sogno e gli svela come sia impossibile anche per lui ritornare in vita dopo la morte, perché anche gli enti di finzione come gli esseri umani in carne ed ossa hanno le proprie logiche e regole: "No se sueña dos veces el mismo sueño. Ese que usted vuelva a soñar, y crea soy yo, será otro" (Unamuno, 2012: 279). Il racconto termina con la figura di Augusto Pérez che sparisce in una fitta nebbia, la stessa da cui era apparso all'inizio della narrazione. La *nivola* si conclude definitivamente con una *Oración fúnebre por modo de epílogo*, che si riconnette ai temi metaletterari del prologo e del post-prologo (Poledrelli in Unamuno, 2016). In questa ultima parte si racconta il punto di vista di Orfeo, il fedele cane e confidente di Augusto, che dà la propria visione tragica e pietosa dell'essere umano. Anch'egli muore, ai piedi del padrone, per il dolore causato dalla scoperta della sua morte: "Y al sentirle ahora muerto sintió que se desmoronaban en su espíritu los fundamentos todos de su fe en la vida y en el mundo, y una inmensa desolación llenó su pecho" (Unamuno, 2012: 281-282).

In conclusione, *Niebla* costituisce un'opera di grande valore innovativo per molteplici aspetti, tra cui quello metaletterario che prevede nel romanzo una definizione dello stesso e dei processi attraverso cui si costruisce. Fondamentale è la forte presenza del dialogo attraverso cui procede la narrazione, con l'intento di avvicinare la finzione letteraria il più possibile alla realtà, alla sua spontaneità e alla sua confusione, rappresentata dall'idea della nebbia. Infine, viene meno la tradizionale barriera tra personaggio, autore e lettore del romanzo, motivo per cui la realtà viene così confusa con la fantasia letteraria in un gioco di prospettive, al cui centro risiede il dubbio sulla propria esistenza e sul libero arbitrio.

2.2 La figura di Augusto Pérez

Augusto Pérez è il protagonista della *novela Niebla*. Scopo della presente sezione è descrivere il personaggio principale, attraverso i suoi pensieri e le sue azioni, evidenziando come questo viva tra realtà e finzione letteraria.

Il lettore incontra Augusto Pérez per la prima volta nel prologo. Qui, Víctor Goti lo descrive come un buon amico che durante il romanzo arriverà persino a dubitare della propria esistenza, anticipandone il tragico destino che lo aspetta, ovvero la sua morte alla fine della narrazione.

Come spiega Poledrelli (Unamuno, 2016), l'eco imperiale del nome Augusto è in netto contrasto con l'essenza del suo personaggio: questi, infatti, è un uomo semplice, sulla trentina, che vive una vita statica nella sicurezza dell'abitudine e di giorni sempre uguali. Proprio come la nebbia, elemento intangibile che dà anche titolo al libro, Augusto è un uomo che vive nell'indefinitezza delle cose perché privo di carattere; è una persona indecisa, instabile e titubante. Infatti, *Niebla* comincia proprio tra le confuse domande di Augusto, che nel capitolo I si domanda: “‘Y ahora, ¿hacia dónde voy? ¿tiro a la derecha o a la izquierda?’ Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. ‘Esperaré a que pase un perro -se dijo- y tomaré la dirección inicial que él tome’” (Unamuno, 2012: 86). Augusto, dunque, crede nel caso ed è a questo che lascia il potere decisionale. Si può ipotizzare, perciò, che se non fosse poi passata Eugenia e gli avesse dato una direzione ma gli fosse capitato di incontrare una qualsiasi altra persona, questi l'avrebbe seguita comunque. Infatti, nei primi capitoli, l'autore ironizza su quanto Augusto sia rimasto abbagliato dalla bellezza di Eugenia, tanto da non essere nemmeno in grado di ricordarne l'aspetto: “Mientras iba así hablando consigo mismo cruzó con Eugenia sin advertir siquiera el resplandor de sus ojos. La niebla espiritual era demasiado densa” (Unamuno, 2012: 93).

Augusto vive in costante dialogo con se stesso. Attraverso il monologo, il protagonista esprime i propri pensieri, con cui si descrive agli occhi del lettore. In questo modo, Augusto ha la capacità di crearsi ed esplicitare la propria effettiva esistenza. In aggiunta, i dialoghi costituiscono la maggior parte del testo di *Niebla* attraverso cui il personaggio costruisce e fa procedere il romanzo, come in una sorta di conversazione continua. In questo senso, Augusto può essere definito anche come l'autore e il narratore della sua stessa storia. Il tono ironico e tragi-comico della narrazione segue prevalentemente il libero flusso di coscienza di Augusto, a imitazione della spontaneità della vita reale. Inoltre, il dialogo è importante per Augusto anche come strumento di confronto con gli altri personaggi, grazie ai quali decide come agire (Poledrelli in Unamuno, 2016). Infatti, la decisione finale di sposarsi arriverà dopo aver chiesto il parere di molti e aver ascoltato aneddoti e

storie a riguardo, tra cui quella di Víctor, da cui si lascia convincere ad essere favorevole al matrimonio.

Poledrelli (Unamuno, 2016) continua la definizione di Augusto contrapponendolo al personaggio di Eugenia: donna realista e pratica, suona il pianoforte non per proprio diletto, ma puramente per un'esigenza economica. Di fatto, afferma spesso nel testo quanto in realtà odi la musica. Augusto, d'altro canto, ha un atteggiamento di contemplazione estetica nei confronti della vita e ne ripudia l'aspetto pratico, come il dover utilizzare un ombrello nel caso piova:

¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto. Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas -pensó Augusto-; tener que usarlas. El uso estropea y hasta destruye toda belleza. La función más noble de los objetos es la de ser contemplados. ¡Qué bella es una naranja antes de comida! (Unamuno, 2012: 85)

Poledrelli sostiene che questo suo atteggiamento idealista sia dovuto anche allo smarrimento causato dalla morte dei genitori, in particolar modo della madre, a cui fa riferimento e si rivolge spesso. Nel corso del romanzo, infatti, Augusto lamenta di frequente la solitudine della propria casa.

Il giudizio che gli altri personaggi del romanzo hanno di Augusto può essere utilizzato come strumento attraverso cui comprendere la sua figura e il suo cambiamento, come suggerito in un dialogo dal domestico Domingo, nel capitolo XX: “A todos nos gusta, señorito, hacer papel y nadie es el que es, sino el que le hacen los demás” (Unamuno, 2012: 201). Qui, Domingo riflette sull'incidenza della società nella percezione e definizione della propria identità. Di fatto, i pareri e i pensieri degli altri personaggi influenzano molto Augusto, vista la sua insicurezza, tanto quanto influenzano il lettore nella creazione di una sua impressione del protagonista. Ad esempio, gli zii di Eugenia, Fermín ed Ermelinda, hanno una buona considerazione di Augusto, e lo spingono a corteggiare la nipote: “Es un mozo joven, no feo, apuesto, bien educado, fino, y sobre todo rico, chica, sobre todo rico” (Unamuno, 2012: 116) afferma la zia ad Eugenia nel capitolo VI, per cercare di convincerla a cedere alle lusinghe di Augusto esclusivamente per un ritorno economico. In contrapposizione, Eugenia è una ragazza ribelle, padrona di se stessa che non accetta imposizioni da nessuno e che di Augusto ha una pessima opinione. Infatti, si riferisce a lui come a un povero sciocco che vive tra le nuvole per cui prova fastidio e compassione, anche se alla fine arriverà ad approfittarsene. È il fidanzato Mauricio che, divertito dall'ingenuità di Augusto, incita Eugenia a prenderlo in giro. Nel capitolo XXVIII, infatti, Mauricio si reca a casa del protagonista per ringraziarlo personalmente per avergli trovato un lavoro e per fargli sapere con malizia che sarebbe poi partito con Rosario. Quest'ultima è la ragazza della stireria di cui Augusto si era invaghito, con cui si sfoga e amoreggia. Tuttavia, Augusto la abbandona, illusa, una volta che Eugenia inaspettatamente acconsente al fidanzamento. Nel corso del romanzo, ad ogni incontro col

protagonista, Rosario si rivela sempre più confusa dai suoi atteggiamenti, in cui avverte un cambiamento tale da pensare che sia pazzo. Anche altri personaggi dubitano svariate volte della coscienza di Augusto, tra cui la cuoca Liduvina e il domestico Domingo, soprattutto quando Augusto torna da Salamanca dopo la conversazione col proprio autore durante la quale prende atto della sua sentenza di morte. Una volta avvenuta la morte del protagonista, il suo cane confidente Orfeo confessa il proprio dolore nell'*Oración fúnebre por modo de epilogo* con cui *Niebla* termina. Qui rivela la percezione che aveva del proprio padrone come di un dio immortale, la cui mancanza, dunque, segna il crollo totale del suo mondo.

Ad ogni modo, il contributo più rilevante viene dato da quei personaggi che, come Augusto, sono posti a metà tra realtà e finzione letteraria (concetto che verrà approfondito nel prossimo capitolo), tra cui Víctor Goti. Innanzitutto, Víctor, notando sin da subito il cambiamento in atto nell'amico causato dall'amore, descrive Augusto come un innamorato a priori, in quanto essere capace di amare, la cui capacità innata è stata risvegliata da Eugenia. Inoltre, Víctor spiega che l'innamoramento del protagonista non è sentimentale ma solo cerebrale perché secondo la sua definizione Augusto è un ente di finzione, un "solitario [...] de doble soledad [...], soledad de cuerpo y soledad de alma" (Unamuno, 2012: 231). Infine, un altro personaggio in bilico tra realtà e fantasia che dà un'importante definizione di Augusto Pérez è senza dubbio il narratore-personaggio Miguel de Unamuno:

No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas aventuras y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de una novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. (Unamuno, 2012: 261)

Alla fine del romanzo, dunque, lo scrittore Unamuno dichiara la non esistenza del proprio personaggio Augusto negandone anche l'autonomia, affermando che questo vive solo nell'opera letteraria in balia della volontà dell'autore e nella mente del lettore.

Per quanto riguarda, invece, la percezione che Augusto ha di sé, questa subisce una trasformazione durante il corso della *nivola*: "¡No, yo no soy un vago! Mi imaginación no descansa" (Unamuno, 2012: 86) lamenta Augusto, giustificando così la sua iniziale mancanza di un obiettivo vitale. Il successivo incontro fortuito con Eugenia segna la svolta nella sua esistenza che da quel momento assume un senso, una destinazione verso cui andare e da raggiungere. "¡Lucharemos!" (Unamuno, 2012: 95) diventa l'inno attraverso cui proclama il proprio scopo, ovvero la conquista della ragazza già fidanzata, di cui si dichiara innamorato. Di conseguenza, Augusto inizia a manifestare una debole intenzione decisionale, lasciando però che sia ancora il caso a portare avanti gli eventi, come il primo incontro che ha con gli zii di Eugenia che avviene per

la fatale caduta del canarino dalla finestra della loro casa. Il primo confronto tra Augusto ed Eugenia viene descritto come il primo respiro della sua nuova vita, durante il quale constata la fermezza e indipendenza del carattere di Eugenia a confronto col suo che ne è totalmente privo.

L'amore rappresenta il motivo di cambiamento in Augusto che finalmente inizia a prendere coscienza di se stesso. Questa consapevolezza esistenziale comporta dolore e una ricerca filosofica nel suo senso:

Muchas veces se me ha ocurrido pensar, Orfeo, que yo no soy, e iba por la calle antojándoseme que los demás no me veían. Y otras veces he fantaseado que no me veían como me veía yo, y que mientras yo me creía ir formalmente, con toda compostura, estaba, sin saberlo, haciendo el payaso, y los demás riéndose y burlándose de mí. (Unamuno, 2012: 119)

Così, per la prima volta, Augusto dubita della consistenza della propria esistenza. In un interessante gioco di parole, carattere tipico della scrittura *nivolesca* di Unamuno, Augusto si definisce come 'l'altro', indubbiamente termine dal duplice significato: il protagonista si dichiara l'altro rispetto al fidanzato di Eugenia e fa riferimento anche al fatto che si sente altro, ovvero diverso da quello che era prima. A testimonianza del suo cambiamento, il protagonista prende la sua prima vera e propria decisione autonoma, ovvero quella di pagare l'ipoteca che grava sulla casa di Eugenia, per dimostrarle il proprio amore, nonostante sia spesso confuso del proprio sentimento. Più tardi, Augusto elabora una concezione teatrale della vita, in cui lui si sente sia l'operoso attore che il passivo spettatore. Zubizarreta (Unamuno, 2012), in una nota a piè di pagina del testo, suggerisce come questo testimoni il processo di autoconsapevolezza in atto nel protagonista come ente di finzione.

Nel corso del romanzo, Augusto si chiede spesso enigmaticamente se stia dormendo o se sia sveglio, o in altre parole se stia sognando o se stia vivendo. Secondo Mora (2003), questo dubbio rimanda all'innovativa concezione unamuniana per cui la vita equivale tanto a sognare quanto ad essere sognati. Il sognare è inteso come l'atto immaginativo attraverso cui le creature immaginate acquisiscono esistenza. Questa azione corrisponde alla scrittura e alla lettura di un romanzo, con cui i personaggi e le loro storie vivono. La relazione che c'è tra il sogno e il sognatore, dunque tra la creazione e il suo creatore e in ultima istanza tra il personaggio e il suo autore-lettore è un rapporto di esistenza interdipendente. Inoltre, per Unamuno la dicotomia sogno-sognatore esemplifica anche il rapporto uomo-Dio e dunque, in un certo senso, il rapporto tra il cane Orfeo e il suo padrone-Dio Augusto. La successiva consapevolezza che l'uomo ha della sua esistenza come di un sogno divino comporta l'angoscia per la sua finitezza e un desiderio impossibile di immortalità. Augusto, infatti, una volta ricevuta la sua sentenza di morte, implora il proprio autore di continuare a sognarlo. Tuttavia, il contenuto del sogno non è a completa discrezione del sognatore. Mora individua la

possibilità per il personaggio-uomo di cambiare gli eventi del sogno di autore-Dio a cui appartiene. Infatti, Augusto decide di manifestare il proprio libero arbitrio e dunque la propria esistenza attraverso il suicidio, dopo essere stato abbandonato dalla promessa sposa Eugenia.

Nel capitolo XXXI Augusto si reca a Salamanca per chiedere allo scrittore Miguel de Unamuno un parere sul suo possibile suicidio. Come riporta Zubizarreta (Unamuno, 2012), il confronto con l'autore rimanda di nuovo alla necessità di Augusto del giudizio altrui, su cui basare il proprio comportamento. Inoltre, questo non esclude la possibilità di individuare modalità alternative al suicidio attraverso cui affermare la propria esistenza. In questo capitolo di *Niebla*, il protagonista oltrepassa così il limite che solitamente giace tra realtà e finzione letteraria e con lui lo oltrepassano anche l'autore, che diventa narratore-personaggio, e il lettore. Di conseguenza, personaggio, autore e lettore si ritrovano sullo stesso piano e condividono una realtà nella quale riflettono e dubitano ugualmente della propria esistenza (Muñoz, 2010).

La scelta di Augusto di suicidarsi per affermare se stesso è paradossale. La spiegazione risiede nel fatto che la negazione della vita la afferma: se è possibile che Augusto commetta suicidio, questo allora implica la sua antecedente esistenza (Zubizarreta in Unamuno, 2012). In aggiunta, Poledrelli individua un altro paradosso: la contestazione dell'autore Miguel de Unamuno della possibilità di commettere suicidio al proprio personaggio Augusto Pérez, in quanto ente di finzione, dunque privo di autonomia decisionale al di fuori di quella del proprio creatore, che non prevede tale morte. In verità, l'impedirne il suicidio comporta il riconoscere che questa decisione è stata precedentemente formulata da Augusto, riconoscendogli quindi una certa capacità decisionale indipendente da quella dell'autore (Poledrelli in Unamuno, 2016). Di fatto, Muñoz (2010) parla di ribellione del personaggio. Durante il confronto che avviene tra Augusto e Unamuno, ciascuno cerca di imporre la propria volontà sull'altro come strumento attraverso cui determinare la propria esistenza: il personaggio vuole esprimere il proprio libero arbitrio mentre l'autore impone la propria autorità. In verità, entrambi sono reali ed entrambi sono strumenti, in una relazione di dipendenza per cui l'uno crea l'altro e in cui non esistono separatamente. Ad ogni modo, alla fine del romanzo, con la morte di Augusto si compie la volontà di entrambi.

Come spiega Muñoz (2010), alla fine della *nivola*, Augusto prende consapevolezza di essere un ente di finzione. In un certo senso, questa rivelazione lo consola perché significa che da qualche parte e in qualche modo effettivamente esiste. Nonostante ciò, il protagonista continua a percepire se stesso e ciò che lo circonda come reale e di fatto lo è. È possibile spiegare questa affermazione attraverso la teoria dei cinque cerchi concentrici di Valdés, per cui all'interno di *Niebla* sono presenti diverse realtà: la prima è la realtà dell'autore Miguel de Unamuno nel momento di

gestazione e scrittura dell'opera. Questa realtà crea tutte le successive. La seconda realtà è quella del protagonista Augusto Pérez che cambia nel corso della sua evoluzione. La terza è quella degli altri enti di finzione. Questi condividono la realtà di Augusto fin tanto che il protagonista acquisisce consapevolezza di esistenza. La quarta realtà è quella del protagonista messo a confronto col proprio scrittore al capitolo XXXI. Infine, l'ultima realtà è quella del protagonista e dell'autore a confronto con il lettore, presente in tutto il romanzo. Valdés definisce *Niebla* un gioco di specchi, un labirinto in cui coesistono differenti realtà che in molteplici sezioni del romanzo entrano in contatto e si fondono (Muñoz, 2010).

Come suggerisce Zubizarreta (Unamuno, 2012), Augusto continua a vivere (nonostante sia appena morto) apparendo in sogno al narratore-personaggio Miguel de Unamuno. Quest'ultimo, pentito di averlo ucciso, pensa di poterlo risuscitare, fatto che si rivela impossibile da realizzare. Il ripotare in vita un personaggio ormai morto creerebbe una realtà differente da quella precedente. Come nella vita reale, una volta compiuta un'azione non può essere revocata (Muñoz, 2010). Nel capitolo III, Augusto e Víctor si ritrovano al circolo per la loro quotidiana partita a scacchi. Questo gioco e le regole previste a cui fanno riferimento i personaggi possono essere considerate un'allegoria della vita tanto quanto della costruzione del romanzo *nivolesco*, dando così alla scena un tono metaletterario; una volta giocata la propria pedina non si può più tornare indietro né si può fare di essa ciò che si vuole: "Pero, hombre -le interrumpió Víctor-, ¿no quedamos en que no sirve volver atrás la jugada? ¡Pieza tocada, pieza jugada!" (Unamuno, 2012: 96), rimprovera Víctor al suo compagno di scacchi distratto. E Augusto risponde "¿Por qué no hemos de mover estas piezas de otro modo que como las movemos?" (Unamuno, 2012: 97).

Al termine di *Niebla*, non è chiaro al lettore (e forse non lo è nemmeno all'autore, né al personaggio stesso) se Augusto si sia effettivamente suicidato oppure sia morto per il volere del proprio autore. Tra le caratteristiche peculiari della *nivola*, infatti, vi è proprio la confusione e il paradosso, che hanno lo scopo di stimolare la riflessione. Ad ogni modo, nel corso del romanzo, l'esistenza di Augusto, più o meno reale che sia, si manifesta in svariati momenti. Ad esempio, il fatto stesso che venga dichiarato morto nel capitolo XXXII implica che prima fosse vivo. Inoltre, come ente di finzione Augusto esiste nella mente del lettore ogniqualvolta che questo legge la sua storia. Poledrelli interpreta questo scritto come un suggerimento a creare se stessi, come fa il protagonista, ad affermarsi attraverso l'azione e la scelta grazie a cui poter emergere dalla nebbia della vita (Unamuno, 2016). In conclusione, la figura di Augusto Pérez è innovativa in quanto sfida l'autorità del proprio creatore oscillando tra realtà e finzione letteraria. In aggiunta, opera

interessanti pensieri sull'esistenza e il suo senso, da cui il lettore viene pienamente coinvolto perché applicabili anche alla sua realtà.

2.3 L'autore-personaggio-narratore

Nei capitoli precedenti è stata spesso evidenziata la stretta connessione che lega il personaggio principale di *Niebla* Augusto Pérez e il suo autore Miguel de Unamuno, sottolineando che vivono una relazione di reciproca dipendenza e creazione. Questa sezione è dedicata all'approfondimento della figura dell'autore, altra entità che nel romanzo oscilla tra realtà e finzione letteraria.

Secondo Muñoz (2010), nella scrittura della *nivola* Unamuno suddivide se stesso in distinte entità, indossando diverse maschere che gli permettono di esprimere al meglio le proprie idee. In *Niebla*, la prima maschera ad essere indossata dall'autore è quella del narratore. Zubizarreta (Unamuno, 2012) esalta la destrezza dimostrata da Unamuno nel testo e l'abilità con cui gestisce i cambiamenti della voce narrante, giocando con i limiti della finzione letteraria. Dal capitolo I al capitolo XXV, il lettore ha l'illusoria percezione che le vicende del protagonista siano raccontate in terza persona da un narratore indistinto, quando non sono i dialoghi a portarle avanti. Il tono della narrazione è ironico e divertito dal dramma di Augusto, e invita il lettore a divertirsi allo stesso modo.

Tuttavia, nel capitolo XXIII, il narratore dà un primo suggerimento della sua natura ambigua: durante la descrizione sarcastica dell'erudito Antolín S. Paparrigópulos, la voce narrante fa riferimento a se stessa come a un'entità plurale (noi) che porta il lettore a dubitare di chi stia effettivamente raccontando i fatti. Inoltre, alla fine del capitolo XXV, la narrazione viene interrotta da una parentesi separata tipograficamente dal testo (stacco di paragrafo e corsivo) in cui si legge:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos. (Unamuno, 2012: 233)

Attraverso una voce in prima persona singolare, Unamuno commenta il comportamento dei suoi personaggi rivolgendosi esplicitamente al lettore e dichiarandosi l'autore del romanzo; la figura di Unamuno in questo modo si colloca all'interno del testo come autore-narratore. Dopo questo intervallo, la narrazione torna in terza persona fino al capitolo XXX.

Negli ultimi tre capitoli la narrazione passa ad essere in prima persona, ed è attraverso la voce a metà tra realtà e finzione dell'autore Miguel de Unamuno che le vicende del personaggio Augusto Pérez giungono a termine. Infine, nell'epilogo, la voce narrante comunica le sue intenzioni in prima persona plurale creando ancora una volta ambiguità sulla figura dell'autore Unamuno. Qui, il narratore onnisciente offre esclusivamente il punto di vista del cane Orfeo. Tenendo in

considerazione questi aspetti dell'opera, Zubizarreta ritiene di poter affermare che la strategia narrativa adottata da Unamuno in *Niebla*, o in altre parole l'oscillare della voce narrante tra una terza e una prima persona singolare e una prima persona plurale, e tra comicità e tragedia, ha come scopo riprodurre l'incertezza e l'ambiguità della propria esistenza personale, e più in generale di quella umana, ponendo l'attenzione anche sul dramma delle passioni umane, tra cui l'amore e l'angoscia (Zubizarreta in Unamuno, 2012).

Proseguendo, Muñoz (2010) afferma che un'altra maschera indossata dall'autore Unamuno è quella del personaggio; infatti, quest'ultimo si inserisce nell'azione del romanzo come se stesso. L'autore-personaggio fa la sua prima apparizione nella sopracitata parentesi in corsivo presente alla fine del capitolo XXV: qui Unamuno si autodefinisce come il dio di Augusto e Víctor, che deride di fronte al lettore per il loro tentativo di giustificare ciò che succede loro, quando in realtà è lui in quanto autore ad essere l'artefice del loro destino. Così facendo, Unamuno confonde le linee che separano realtà e finzione mettendo sullo stesso piano i personaggi del romanzo, se stesso in quanto autore-personaggio-narratore e il lettore.

Con il capitolo XXXI Unamuno arriva a incontrare personalmente Augusto Pérez, dando ulteriore prova al lettore della sua presenza nel testo in quanto autore-personaggio. Raccontando quanto succede nel suo studio a Salamanca sottolinea la propria autorità su Augusto utilizzando espressioni strategiche, che mirano a sottolineare la dipendenza del personaggio dalla volontà del suo autore; tra queste: “le mandé pasar a mi despacho-librería”, “a una seña mía se sentó”, “le tenía yo fascinado” e “intentó levantarse, acaso para huir de mí; no podía. No disponía de sus fuerzas” (Unamuno, 2012: 259-260). In seguito, Unamuno, in veste di personaggio dell'opera, relega crudelmente Augusto al mondo della finzione romanzesca affermando che questi sia un mero ente di finzione e che la sua esistenza non vada oltre il testo da lui scritto, riaffermando al contempo il suo ruolo di autore. Augusto indispettito risponde:

mire usted bien, don Miguel... no sea que esté usted equivocado y que ocurra precisamente todo lo contrario de lo que usted se cree y me dice. [...] No sea, mi querido don Miguel -añadió-, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo... (Unamuno, 2012: 261)

Tale accusa rimanda all'innovativa concezione unamuniana sul ruolo dell'autore. Poledrelli (Unamuno, 2016) spiega come secondo Unamuno sarebbero i personaggi ad apparire nella mente dello scrittore pregandolo di dare loro un'esistenza con il romanzo in cui finiscono per imporsi: “empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones” (Unamuno, 2012: 179), svela Augusto durante una conversazione con l'amico Víctor in cui i due

discutono delle caratteristiche della *nivola*. L'autore diventa così un mero strumento attraverso cui i personaggi prendono vita, e attraverso cui si racconta e perpetua la loro storia, la loro esistenza. Questa idea viene ripresa nel prologo redatto per la terza edizione di *Niebla* del 1935, intitolato *Historia de Niebla*. Muñoz (2010) aggiunge che la conseguenza di questo meccanismo creativo è che non si può più considerare valido il concetto tradizionale per cui l'autore crea il personaggio e il personaggio è semplicemente creato dal suo autore. Infatti, con Unamuno è il personaggio a creare l'autore e, in un certo modo, ad attribuire così un senso all'esistenza di quest'ultimo. Ironicamente, l'autore passa dall'esprimere la propria superiorità rispetto ai personaggi definendosi il loro dio, a dipendere dalle proprie creazioni, di cui condivide la realtà. Zubizarreta (Unamuno, 2012) sottolinea appunto la contraddizione insita nella scelta dell'autore di imporre e mantenere il controllo assoluto sul romanzo inserendosi come un personaggio, fatto che invece porta alla sua negazione. Il personaggio fittizio Miguel de Unamuno intende essere una caricatura dell'autore tradizionale autoritario.

Il potere dello scrittore viene ulteriormente ridimensionato da Augusto nel capitolo conclusivo di *Niebla*; quest'ultimo reclama di possedere una logica interiore entro la quale esiste ed agisce e da cui l'autore è escluso: “nosotros, los entes de ficción, según usted, tenemos nuestra lógica y [...] no sirve que quien nos finge pretenda hacer de nosotros lo que le dé la gana” (Unamuno, 2012: 278). Come riporta Muñoz (2010), l'autore non può più fare del proprio personaggio ciò che vuole ma solo quanto è previsto che faccia rispetto alle sue caratteristiche: attraverso questo processo il personaggio acquisisce una maggiore autonomia.

Inoltre, Augusto nel definire Unamuno un ente di finzione dubita della presunta esistenza reale dell'autore: “cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?” (Unamuno, 2012: 262). Come spiegato in precedenza, qui si allude alla nozione secondo cui l'uomo e le sue creazioni non siano altro che i personaggi del romanzo-sogno di Dio (Muñoz, 2010). Di conseguenza, l'autore e i propri personaggi vengono posti sullo stesso piano, in bilico tra realtà e finzione, diventando tanto reali quanto fittizi nel romanzo-sogno di Dio. Mora (2003) sostiene che il personaggio *nivolesco* e il suo autore si ribellano allo stesso modo alla volontà del proprio dio. Così, l'autore sembra voler fare riferimento a quella concezione religiosa per cui la vita dell'uomo seguirebbe un piano divino precedentemente scritto e in cui non è possibile intromettersi, al fatto che l'uomo sia impotente davanti al proprio destino. In una visione teatrale della vita, Unamuno individua, invece, la possibilità di imporsi al copione prestabilito improvvisando sul palcoscenico modificandone il testo e riconoscendo in questo modo all'uomo un discreto potere di azione.

Lo scrittore Miguel de Unamuno cerca di deviare dal piano di Dio con la ricerca dell'immortalità. Juan-Navarro (1998) sottolinea come l'ansia creata da un desiderio di immortalità sia centrale nel pensiero e nelle tematiche delle opere unamuniane. Questa angoscia è data da un impulso irrazionale che scaturisce dall'emotività che porta a voler perpetuare la propria esistenza nonostante la finitezza della vita promessa dalla ragione. L'uomo vive combattendo tra l'illusoria bramosia di continuare a vivere all'infinito e la ragionevole consapevolezza dell'impossibilità che questo si realizzi. Juan-Navarro (1998) individua diverse modalità attraverso cui Unamuno ha cercato di ottenere l'immortalità nel corso della sua vita. In primo luogo, la ricerca dell'immortalità si è realizzata attraverso la paternità, poiché gli ha permesso di estendersi nei propri figli, oltre il proprio corpo e la propria morte; in secondo luogo, identifica nell'acquisizione di una certa fama la possibilità che il suo nome e il suo operato vengano portati avanti nel tempo; infine, secondo l'autore, Unamuno avrebbe affermato la propria esistenza eterna attraverso le sue opere letterarie in cui si produce una trasmigrazione del suo spirito. Muñoz (2010) collega questa ricerca di immortalità a un naturale istinto di sopravvivenza, a cui Unamuno risponde con la creazione dei personaggi dei suoi romanzi e le loro storie, e ulteriormente rendendosi personaggio della sua stessa opera. Questo è confermato alla fine del capitolo XXXIII di *Niebla* da Augusto quando rivela all'autore-personaggio Unamuno, a cui è apparso in sogno, che saranno lui e tutti i personaggi come lui a portare in giro la sua anima nel mondo una volta che sarà morto.

Proseguendo, il capitolo XXXII potrebbe essere identificato come il capitolo chiave attraverso cui il lettore potrebbe arrivare a cogliere il segreto della tecnica narrativa adottata in *Niebla*. Come per l'intero capitolo XXXI, è la voce in prima persona singolare dell'autore-personaggio Miguel de Unamuno che prosegue il racconto della storia di Augusto nei primi due paragrafi del capitolo XXXII. Infatti, vengono fatte affermazioni di carattere personale come: "aquella misma noche se partió Augusto de esta ciudad de Salamanca adonde vino a verme" oppure "el pobrecillo, recordando mi sentencia, procuraba alargar lo más posible su vuelta a su casa" e "le era más doloroso pensar que todo ello no hubiese sido sino sueño, y no sueño de él, sino sueño mío" (Unamuno, 2012: 268). Dopo questi interventi, però, la narrazione riprende in terza persona e in maniera oggettiva fino alla fine del capitolo, ritornando pertanto alla modalità principale con cui sono portate avanti le vicende del protagonista nel resto del romanzo. Dunque, il lettore potrebbe arrivare a collegare questi due punti di vista narrativi e associarli alla figura dell'autore-personaggio Miguel de Unamuno che diventa quindi anche narratore. Il narratore, infatti, è in realtà l'autore-personaggio Miguel de Unamuno e lo è sempre stato sin dall'inizio del romanzo. A riprova di questo potrebbe essere il fatto che nel capitolo XXXIII, quando il protagonista Augusto comanda in

sogno al proprio autore di scrivere “la *nivola* de mis aventuras” (Unamuno, 2012: 277), quest’ultimo rivela come sia già stata scritta: l’autore-personaggio corrispondendo anche alla figura del narratore nel raccontarla l’ha creata, in linea con la definizione stessa di *nivola*. Mora (2003) identifica una corrispondenza tra la scrittura di questo nuovo tipo di romanzo e l’andamento della vita stessa: così come quest’ultima viene vissuta nel presente e procede in maniera spontanea e indipendente dal progetto di ognuno, la *nivola Niebla*, allo stesso modo, sembra costruirsi autonomamente e a partire da se stessa e ‘non esiste’ prima che il suo autore-personaggio-narratore la racconti.

Riprendendo la teoria delle maschere di Muñoz (2010), lo scrittore Miguel de Unamuno esprime se stesso anche attraverso quei personaggi a cui attribuisce alcune caratteristiche autobiografiche, fatto che porta a confondere ulteriormente la realtà con la finzione, e viceversa. Tra questi personaggi risalta quello di Víctor Goti. Questi ha redatto il prologo con cui inizia *Niebla* su richiesta-ordine di Unamuno, fatto che gli fa dubitare del proprio libero arbitrio, e che gli offre l’opportunità di dubitare anche di quello dello stesso autore: “estoy por lo menos firmemente persuadido de que carezco de eso que los psicólogos llaman libre albedrío, aunque para mi consuelo creo también que tampoco goza don Miguel de él” (Unamuno, 2012: 73). In questa introduzione, Víctor afferma anche di essere un parente dello scrittore e dichiara di essere il vero inventore del genere della *nivola*. Nel post-prologo, l’autore-personaggio Unamuno cerca di ristabilire il suo potere e risponde a tono al suo stesso personaggio minacciando di ucciderlo se dovesse continuare a non rispettare la sua volontà, esattamente ricordandogli la fine fatta da Augusto Pérez. Tuttavia, Zubizarreta (Unamuno, 2012) commenta come l’autore-personaggio Unamuno sia costretto a tollerare l’esistenza di Víctor e i suoi commenti perché Víctor è l’anello di congiunzione tra realtà e finzione: è tanto vicino alla realtà dell’autore Unamuno quanto a quella del personaggio Augusto. In questo modo, viene evidenziata un’altra relazione di interdipendenza che l’autore-personaggio ha con una sua creatura romanzesca. Il dialogo che prende forma tra prologo e post-prologo è un degno inizio del romanzo innovativo che si è in procinto di leggere in quanto:

al anteponer una discusión posterior a la obra pero en manera alguna externa a ella, cumple la función de desfamiliarizar la novela entera, convertida así, ya desde el inicio, en la anunciada *nivola*, en una meta-novela cuyo intento es crear una pregunta por el sentido de la vida y del universo. (Zubizarreta in Unamuno, 2012: 19-20)

Infine, nel corso della narrazione di *Niebla*, Unamuno utilizza la voce di Víctor per definire il genere *nivola* e ne descrive i meccanismi, dando all’opera carattere metaletterario. Ad esempio di ciò, nel capitolo XVII, Víctor sottolinea ad Augusto l’importanza che avrà il dialogo nel romanzo innovativo che sta scrivendo per distrarsi dai suoi problemi matrimoniali: “lo que hay es diálogo;

sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada” (Unamuno, 2012: 178). In seguito, Augusto domanda: “¿y cuando un personaje se queda solo?” e Víctor gli risponde: “entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige” (Unamuno, 2012: 180). Questo è precisamente quanto accade ad Augusto con Orfeo, il cane a cui rivolge i propri mono-dialoghi durante tutta la durata del romanzo. Di conseguenza si crea, in un certo senso, un paradosso: il lettore è portato a pensare che in realtà sia Víctor Goti l’autore reale di *Niebla* che implicitamente nel suo testo descrive così bene, e che invece il presunto autore-personaggio-narratore Miguel de Unamuno non sia che un mero personaggio fittizio (Zubizarreta in Unamuno, 2012).

In conclusione, le considerazioni sollevate finora in questa sezione hanno come obiettivo dimostrare che con *Niebla* lo scrittore Miguel de Unamuno è riuscito a riformulare la percezione e il ruolo dell’autore, facendolo diventare nel suo testo un autore-personaggio-narratore. Questi non solo scrive e racconta il romanzo ma si inserisce anche al suo interno come un personaggio. Secondo Muñoz (2010) questo meccanismo per cui l’autore combina realtà distinte corrisponde al suo tentativo di avvicinarsi alla comprensione delle infinite possibilità dell’esistenza umana rispetto al suo limite. Inoltre, l’ambiguità creata oscillando tra realtà e finzione può essere vista come un tentativo di riprodurre l’ambivalenza della vita umana esattamente in linea con il pensiero unamuniano.

2.4 Il punto di vista del lettore

Nel corso di *Niebla*, così come accade per i personaggi e l'autore della *nivola* stessi, anche il lettore è chiamato a riflettere sull'esistenza dell'essere umano e sulla definizione di realtà. Questa sezione ha come obiettivo dimostrare come il lettore sia presente nel romanzo e spiegare l'innovativo approccio di Miguel de Unamuno nell'attribuirgli un ruolo attivo all'interno della narrazione.

Secondo la definizione di *nivola*, questa prevede che la realtà in cui il suo lettore si trova venga fusa e confusa con la finzione (o realtà) dei personaggi del racconto. In altre parole, durante la lettura del romanzo, il lettore viene trascinato in questa nebulosa dimensione alternativa, in cui, come abbiamo visto, persino l'autore stesso si inserisce. In *Niebla*, questo si realizza da un lato attraverso la voce di Unamuno che chiama il lettore direttamente in causa; dall'altro, attraverso i riferimenti impliciti fatti attraverso la voce dei suoi personaggi o di se stesso come personaggio-narratore.

Già nel prologo, infatti, Víctor Goti afferma: “parecerá acaso extraño a alguno de nuestros lectores que sea yo [...] quien prologue un libro de don Miguel” (Unamuno, 2012: 73). Con ‘nuestros lectores’, pertanto, l'obiettivo sembra essere proprio quello di fare in modo che il lettore si senta incluso nella narrazione e nel testo stesso; inoltre, il possessivo ‘nuestros’ potrebbe portare a interpretare *Niebla* come la *nivola* tanto di Víctor quanto di Unamuno, quindi come un'opera collettiva realizzata da due persone distinte. Il dubbio e la confusione nel lettore vengono da subito alimentati nel capitolo III dalla scoperta che Víctor è un personaggio tanto quanto Augusto, e che la *nivola* a cui si riferiva nel prologo che sostiene di aver inventato è il libro che si sta effettivamente leggendo. Lo stupore del lettore sembra crescere ulteriormente al ritrovare anche lo stesso Miguel de Unamuno come autore-personaggio-narratore del romanzo. Si può ipotizzare, dunque, che tra le intenzioni di *Niebla* vi sia quella di confondere il lettore, instillando da subito in lui il dubbio su cosa sia reale e cosa non lo sia. Zubizarreta (Unamuno, 2012) afferma che spetta al lettore il compito di decretare la veridicità delle affermazioni di Víctor e di quelle di Unamuno, soprattutto nel momento in cui questi forniscono una versione differente del motivo della morte di Augusto. Il lettore, però, non possiede sufficienti prove per stabilire quale voce appartenga alla dimensione della sua realtà: nonostante la questione rimanga irrisolta, viene comunque ribadito il suo ruolo attivo all'interno della narrazione e il suo potere di direzionare l'interpretazione degli eventi. Secondo quanto riporta Mora (2003), una costante nel processo creativo di scrittura di Unamuno è lasciare le sue opere letterarie, in un certo senso, incompiute: lo scopo è quello di rappresentare il

caos della vita reale, e di usare l'opera come mezzo per tentare di comprenderla; la sua compiutezza pertanto risulterebbe opposta al senso della vita, e sarebbe inautentica. Per questo motivo, le opere di Unamuno, tra cui *Niebla*, offrono al lettore l'impressione che possano continuare all'infinito attraverso un finale aperto, lasciando appunto questioni in sospeso a cui dare una libera interpretazione, incitando sempre alla riflessione.

Alla fine del capitolo XXV, nella parentesi in corsivo separata tipograficamente dal testo, il lettore viene esplicitamente chiamato in causa dall'autore-personaggio-narratore Miguel de Unamuno che, rivolgendo il proprio commento a chi sta leggendo, rompe la quarta parete: “yo, el autor de esta novela, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo” (Unamuno, 2012: 233). In questo modo, per la prima e unica volta in tutto il testo, il lettore viene direttamente coinvolto a pieno nel romanzo. Inoltre, l'autore-personaggio-narratore sembra voler usare questo meccanismo per cui realtà e finzione si intrecciano per tentare di ristabilire il proprio potere e affermare la propria sostanzialità di fronte al dubbioso lettore.

Successivamente, con il capitolo XXX, attraverso il personaggio di Víctor viene svelato uno degli obiettivi della *novela*: “que [...] el lector de la novela llegue a dudar, siquiera fuese un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje *nivolesco*, como nosotros” (Unamuno, 2012: 256). In *Niebla*, dunque, si intende far dubitare il lettore della propria realtà a tal punto da farlo arrivare a sospettare di essere parte della finzione esattamente come i personaggi di cui sta leggendo le vicissitudini, e di essere pertanto anch'egli un ente *nivolesco*. Infatti, Víctor aggiunge poi che la forma più liberatoria dell'arte è quella che porta a mettere in dubbio, a chi ne fa esperienza, la propria esistenza e ciò che la riguarda. Come sostiene Mora (2003), di fatto, Unamuno considera come scopo fondamentale della letteratura: “to excite, to disturb, to stir up souls, [...] to change, to transform, and ultimately, to transfigure souls” (Mora, 2003: 82).

Nel penultimo capitolo di *Niebla*, Augusto Pérez risponde alla sua sentenza di morte intimando il suo autore e il lettore del medesimo finale che li aspetta:

Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco* lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez. (Unamuno, 2012: 266-267)

Qui, Augusto pare rimandare alla concezione per cui l'uomo, e quindi il lettore, non sia altro che il sogno di Dio, e al fatto che viva fino al risveglio di quest'ultimo, momento che pertanto segnerebbe

la sua fine. Continuando a fondere i confini tra realtà e finzione, Augusto ricorda all'autore-personaggio-narratore Unamuno e al lettore che spetterà loro la medesima fine a cui lui sta andando in contro, ovvero quella di una morte imminente. Di conseguenza, personaggio, autore e lettore si ritrovano sullo stesso piano a riflettere sulla stessa questione esistenziale (la morte) in quanto destino comune a tutti: in un certo senso, tutti e tre potrebbero essere considerati tanto reali quanto enti fittizi e *nivoleschi*. Tuttavia, vi è una sottile differenza tra il personaggio di Augusto, l'autore e il lettore reali: l'esistenza del personaggio della *nivola*, in realtà, gode di infinite opportunità di vivere fin tanto che esisterà il romanzo di cui è parte e la possibilità che qualcuno lo legga, mentre l'autore e il lettore, essendo esterni al testo non godono di tale privilegio. Come spiegato nel capitolo precedente, questa è la strategia attraverso cui Unamuno cerca di avvicinarsi all'immortalità: diventare un personaggio del suo stesso romanzo è per lui un modo di vivere in eterno. Inserendo pertanto il lettore all'interno del testo sembra volergli dare la stessa possibilità.

Un'altra importante affermazione concernente il lettore si trova nel capitolo XXX. Qui, sempre attraverso la voce di Víctor, si allude al fatto che la *nivola* sia in prevalenza costruita sui dialoghi dei suoi personaggi e le riflessioni che questi riportano e apportano, non essendoci, dunque, una tradizionale trama d'azione; si dice che *Niebla* potrebbe essere percepita e criticata dal lettore come un romanzo vuoto ed eccessivamente astratto, cosa che senza dubbio non è. Infatti, Víctor spiega che quanto il lettore percepisce da un romanzo dipende da quanto profondamente quest'ultimo si proietta al suo interno e, in parte anche da quello che vuole percepire da se stesso nel testo nel momento della lettura. Il contenuto di *Niebla* e la sua profondità, quindi, dipenderebbero anche da quanto il lettore è disposto a mettersi in dubbio, a giocare con se stesso e con quello che fino a quel momento ha dato per certo e per scontato.

In aggiunta, viene poi attribuito al lettore un ruolo attivo nel romanzo, forse addirittura superiore a quello dell'autore stesso: “el alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el que le da [...] el lector” (Unamuno, 2012: 256). In questo modo si intende fare riferimento all'innovativa concezione unamuniana per cui il lettore è parte integrante del processo creativo di realizzazione di un'opera letteraria. Secondo quanto riporta Muñoz (2010), il personaggio di un romanzo viene creato e trasformato con la lettura perché, durante questa, il lettore ne dà un'interpretazione personale rispetto al suo contesto. Così facendo, chi legge diventa una sorta di co-autore. Il personaggio, quindi, esiste sia in quanto tale, sia per come l'autore l'ha creato e infine per come il lettore vuole che sia. In un certo modo, il lettore può andare ben oltre quanto scritto e voluto in principio dall'autore del romanzo che legge: in *Niebla*, ad esempio, ha il potere di decidere se Augusto Pérez esiste realmente o meno, o se muore per sua volontà o per volontà del

suo autore; può inoltre determinare chi è più reale tra il personaggio Víctor Goti e l'autore-personaggio-narratore Miguel de Unamuno e dunque chi ha scritto in verità la *nivola*. Di conseguenza, si creerebbero infinite realtà entro le quali il personaggio esiste in modo differente perché definito dal lettore, in modo sempre nuovo e unico, ad ogni atto di lettura. De Toro (Muñoz, 2010) commenta come il lettore di ogni epoca storica configuri i personaggi di un'opera letteraria in modi e forme inimmaginati prima del suo autore originale. Perciò, la costante creazione di nuove realtà attraverso la continua reinterpretazione dello stesso romanzo attribuisce a quest'ultimo una certa eternità. È lo stesso Unamuno ad affermare in *Historia de Niebla*, il nuovo prologo redatto per la terza edizione di *Niebla* del 1935, che nel ripercorrere l'opera per la sua ristampa e assumendo dunque il punto di vista del lettore, l'ha come vissuta nuovamente e così l'ha rifatta: “la he revisado, y al revisarla la he rehecho íntimamente, la he vuelto a hacer; la he revivido en mí. [...] Es una obra nueva para mí, como lo será, de seguro, para aquellos de mis lectores que la hayan leído y la vuelvan a leer de nuevo. Que me releen al releerla” (Unamuno, 2012: 311-312).

Infine, secondo Navajas (Muñoz, 2010), Miguel de Unamuno vuol far percepire al lettore di *Niebla* che la sua partecipazione attiva sia essenziale e che senza questa componente l'opera non esisterebbe. Di fatto, il lettore è l'anello di congiunzione tra le diverse realtà dentro il testo e fuori da esso: senza la lettura e l'attribuzione di un determinato significato, il romanzo rimarrebbe solo una serie di frasi scritte su carta. È al capitolo XXXI che l'autore-personaggio-narratore Unamuno nel riferirsi all'esistenza di Augusto evidenzia l'importanza del ruolo che gioca il lettore nel definire quest'ultima: “no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas aventuras y malandanzas he escrito yo” (Unamuno, 2012: 261). Da un lato il personaggio esiste a prescindere nel romanzo, inciso nelle pagine del libro dal suo autore; dall'altro però prende vita solo nel momento in cui qualcuno legge la sua storia e fin tanto che questa non finisce. Di conseguenza, anche il lettore è coinvolto in quell'intima relazione spiegata nei capitoli precedenti tra personaggio e autore per cui tutti e tre si creano a vicenda e non esistono dunque separatamente.

In conclusione, per il suo carattere innovativo, *Niebla* come *nivola* prevede la fusione dei tradizionali limiti tra la realtà fuori dal testo e quella al suo interno. Questo meccanismo rappresenta il tentativo dell'autore di riprodurre il più fedelmente possibile la caoticità e l'incertezza della vita, con lo scopo di comprenderla meglio. In linea con questa visione, le figure del personaggio, del suo autore e del lettore vengono ridefinite: in primo luogo, il personaggio acquisisce una certa autonomia a discapito dell'autore; in secondo luogo, quest'ultimo diventa “spettatore passivo della propria opera” (Poledrelli in Unamuno, 2016: 253) e con questa riflette e vuol far riflettere il lettore

sull'esistenza e sulla realtà. Infine, il lettore diventa una sorta di secondo autore grazie al suo ruolo dinamico e alle interpretazioni che può dare dell'opera, attraverso la sua lettura come atto che le dà continuamente una nuova vita.

Capitolo 3 – Opere a confronto

3.1 Uno sguardo a due *nivolas*: *Niebla* e *Cómo se hace una novela*

Come già anticipato, Miguel de Unamuno scrisse molte *nivolas* nel corso della sua produzione letteraria, oltre a *Niebla*. Tra queste, *Cómo se hace una novela* del 1927 spicca per il carattere altrettanto innovativo con cui riprende e approfondisce le questioni esistenziali di *Niebla*, indagando su realtà e finzione attraverso i personaggi, l'autore e il lettore stessi. Lo scopo del presente capitolo, pertanto, è mettere a confronto queste due importanti *nivolas*, sottolineando le similitudini in termini di forma e di temi trattati.

Innanzitutto, *Cómo se hace una novela* è un'opera dalla struttura molto complessa caratterizzata da un insieme frammentato di riflessioni sull'esilio, sulla situazione politica spagnola e da considerazioni metaletterarie. La voce narrante è quella di Miguel de Unamuno che, come in *Niebla*, simula in prima persona singolare il naturale fluire dei pensieri: questi si presentano disordinati, e vengono scritti e commentati così. Inoltre, la narrazione è costruita su diversi livelli, come spiega lo stesso autore nel testo: “va a parecerle éste a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesas que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo [...] Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios” (Unamuno, 2009: 128-129). Infatti, come sostiene Azar (1970), a una prima analisi si possono individuare tre distinti piani narrativi che corrispondono ai diversi momenti di stesura dello scritto: la prima del 1924, poi quella del 1925 e infine la stesura del 1927. Queste varie parti non sono unite organicamente in un unico testo ma in un certo senso sono accostate e incluse nelle aggiunte successive, come racconti nel racconto. In questo modo, coesistono presente e passato andando a creare quella tipica ambiguità unamuniana, in primis linguistica, per cui vengono relativizzate le concezioni di tempo e di realtà. Come spiegato nei capitoli precedenti, la coesistenza di piani narrativi distinti e una spiccata ambiguità sono facilmente riscontrabili anche in *Niebla*.

A ciò si aggiungono i livelli identificabili con un tipo di analisi più profonda e legata al contenuto del testo: il primo livello è costituito dal racconto autobiografico di Miguel de Unamuno; il secondo è rappresentato dalla storia di U. Jugo de la Raza; infine, il terzo livello è identificato con il libro misterioso che il personaggio legge. Come una serie di cerchi concentrici - affermazione che rimanda alla teoria di Valdés sulle varie realtà presenti in *Niebla* spiegata al capitolo 2.2 - questi piani sono inseriti in ordine l'uno nell'altro ed esistono in funzione l'uno dell'altro. Secondo Azar (1970), questo schema reiterativo del racconto nel racconto delinea la possibilità che questa

ripetizione possa proseguire all'infinito e che addirittura lo stesso testo di Unamuno sia in realtà contenuto in un altro che qualcuno sta scrivendo o leggendo. Di conseguenza, tutto sembra reale ma, al contempo, potrebbe essere altrettanto fittizio. Di fatto, l'obiettivo della letteratura di Unamuno è mettere in dubbio la definizione di realtà, confondendo i limiti tra questa e la finzione letteraria, e inserendo in ciascuna elementi dell'altra: queste, infatti, possono crearsi e modificarsi reciprocamente perché in costante e stretta connessione, come già visto durante l'analisi di *Niebla*.

Per quanto riguarda, invece, il contenuto, l'opera riprende sin da subito il tema del desiderio di immortalità, già riscontrato in *Niebla* e spiegato nel capitolo 2.3:

héteme aquí ante estas blancas páginas -blancas como el negro porvernir: ¡terrible blancura!- buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin, [...] tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante. (Unamuno, 2009: 131)

Unamuno, dunque, si inserisce nella narrazione, diventando di nuovo personaggio tanto fittizio quanto reale. In tal modo, esplicita al lettore l'intenzione di rendersi immortale attraverso lo stesso libro. Questo sembra essere possibile creando all'interno di *Cómo se hace una novela* uno stato di eterno presente. Infatti, l'opera non ha una trama ma è costruita su una serie di riflessioni metaletterarie: la narrazione si sviluppa intorno alla voce dell'autore che spiega al lettore ciò che sta scrivendo e come lo sta facendo, anticipandogli anche le sue intenzioni per le pagine a seguire e in un certo senso esplicitando il processo di scrittura in sé, altro carattere tipicamente *nivolesco*. Identificando, pertanto, l'atto di scrittura con lo scorrere della vita, Unamuno individua la possibilità di vivere per sempre nel romanzo poiché il suo processo di scrittura risulta costantemente in corso: “escribir historia para siempre es una de las maneras, acaso la más eficaz, de entrar para siempre en la historia” (Unamuno, 2009: 124).

Inoltre, riportando nel testo le proprie intenzioni di scrittura, l'autore crea il paradosso per cui nel raccontarle in realtà le compie, realizzando così il libro. Tra queste, ipotizza, scrivendola, la stesura della storia di Jugo de la Raza. Il presunto personaggio sarebbe stato particolarmente colpito da un romanzo, un'autobiografia che avrebbe trovato in una bancarella ambulante lungo la Senna e che avrebbe iniziato a leggere da subito, ancor prima di comprarla, almeno fino a ritrovare la seguente sentenza: “cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo” (Unamuno, 2009: 141). Terrorizzato dall'idea di morire, avrebbe lasciato allora lì il libro e sarebbe tornato di fretta a casa, promettendosi di non rileggerlo mai più. Eppure, nei giorni seguenti, la curiosità sarebbe stata così forte da riportarlo dal romanzo, che avrebbe finito per comprare e consultare poco per volta giorno dopo giorno; l'intenzione sarebbe stata quella di prolungare il più possibile la sua lettura come tentativo di ‘allungare’ la propria vita. Quest'angoscia causata dal

pensiero della morte riporta chiaramente a quella propria di Unamuno presente anche in *Niebla* e si riversa nella figura del lettore, che in questo caso il protagonista Jugo de la Raza personifica. In seguito, il testo riprende direttamente anche quanto succede in *Niebla* ad Augusto Pérez e alla supplica che questi fa al suo autore di non lasciarlo morire, preghiera che diventa anche quella del lettore. Infatti, in *Cómo se hace una novela* si afferma che durante la lettura di un romanzo, il lettore fa esperienza del suo contenuto e per questo motivo si potrebbe dire che quando il libro giunge a termine, in un certo senso, egli ‘muore’ con esso. Detto ciò, come già sottolineato per *Niebla*, si può ipotizzare che un’opera con un finale aperto, o non ben definito, renderebbe possibile non solo prolungare l’esistenza dei suoi personaggi, delle loro vicende e dell’autore che le ha scritte, ma anche quella del lettore che ne ha fatto esperienza, lasciandogli un certo spazio personale di interpretazione entro il quale il romanzo potrebbe proseguire all’infinito. Infine, in entrambe le opere l’autore sembra definire la scrittura e la lettura di un’opera come atti di creazione, e sembra suggerire di scoprire e creare anche se stessi attraverso questi.

Osservando *Cómo se hace una novela* dal punto di vista del lettore, quest’ultimo è chiamato in causa direttamente dalla voce di Unamuno nel corso dell’intera opera e viene reso così parte integrante del testo stesso, come una sorta di suo protagonista. Secondo Azar, l’autore richiama costantemente l’attenzione di chi lo sta leggendo in vari modi: “apóstrofes directos, expresiones coloquiales propias del diálogo, preguntas disparadas como una flecha a un interlocutor del que parecería, por momentos, esperar una respuesta” (Azar, 1970: 190). Di conseguenza, dunque, si crea una sorta di dialogo tra le due realtà, quella dentro e quella fuori l’opera, i cui limiti vengono ulteriormente confusi.

Inoltre, si fa di nuovo riferimento al ruolo attivo del lettore nel poter interpretare l’opera che legge ben oltre le intenzioni di partenza del suo autore: “¿qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella, si es que lees lo que te enciende en vida? Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor lo que oímos” (Unamuno, 2009: 121). Lo stesso Unamuno, quindi, ponendosi nei panni del lettore, sottolinea l’importanza della lettura come mezzo attraverso cui l’opera prende vita e il fatto che quest’ultima, nel venire così ricreata, assume le caratteristiche e i significati che il suo lettore intende attribuirvi. A tal proposito, Beraldi (2013) riporta l’analisi dell’accademico Hans Jaus: questi definisce ‘distanza estetica’ la differenza tra la percezione momentanea dell’opera di cui fa esperienza il suo autore durante la sua creazione originaria, e quella, altrettanto unica, vissuta ogni volta dai suoi possibili lettori. L’autore, poi, rileggendo la propria opera, diventerebbe lettore di se stesso, riformulando il proprio lavoro e allontanandosi a sua volta dalla sua prima

interpretazione. Per lo stesso principio, l'ipotetico lettore a sua volta può essere considerato anch'egli autore: in tal senso, *Cómo se hace una novela* racchiude la concezione unamuniana per cui il libro non esiste senza qualcuno che lo legga e attribuisca in questo modo al suo contenuto un senso, diverso a seconda delle circostanze. Beraldi (2013) riflette sul fatto che ciascuna interpretazione o, come in questo caso, qualsiasi risposta alle domande enigmatiche che l'autore rivolge direttamente al proprio lettore, sarà sempre irripetibile e mai definitiva. Di conseguenza, l'opera continua a progredire grazie a questo atto di lettura creativo che quindi la rende eterna.

In conclusione, sulla base delle considerazioni appena fatte, risultano essere molteplici i punti in comune tra *Niebla* e *Cómo se hace una novela*. In primo luogo, entrambe sono due *nivolas*, per la struttura e la narrazione spontanee e per la fusione e confusione dei limiti tra realtà e finzione letteraria. In secondo luogo, sono costruite su diversi piani narrativi che comunicano tra loro e si intrecciano, andando così a creare la tipica ambiguità testuale unamuniana. Infine, entrambe le opere toccano il tema della ricerca dell'immortalità dell'autore e si strutturano intorno a una forte presenza del lettore come co-creatore dell'opera stessa.

3.2 *Niebla* e *Sei personaggi in cerca d'autore* a confronto

Come sostiene Poledrelli (Unamuno, 2016), con *Niebla* e l'invenzione della *nivola*, Miguel de Unamuno inaugurò alcuni procedimenti narrativi innovativi propri della letteratura del Novecento, riscontrabili più avanti anche in opere di altri autori altrettanto noti, tra cui, lo scrittore italiano Luigi Pirandello. Questo capitolo, pertanto, ha come obiettivo sottolineare le sostanziali analogie tra i due autori, mettendo a confronto *Niebla* e la famosa commedia teatrale del 1921 *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Nel 1923 lo stesso Unamuno pubblicò ne *La Nación* un articolo intitolato *Pirandello y yo*. Qui, lo scrittore spagnolo racconta come il nome di Pirandello venne associato per la prima volta al suo in occasione di una critica alla prima traduzione in lingua straniera di *Niebla*, ovvero la sua edizione italiana del 1921. Inoltre, riflette sul fatto che, pur senza conoscersi, entrambi portarono avanti un percorso letterario analogo per giungere così a concezioni e conclusioni simili intorno allo stesso periodo:

y de hecho, en lo poco que hasta ahora conozco del escritor siciliano, he visto, como en un espejo, mucho de mis propios más íntimos proceder y más de una vez me he dicho leyéndole: “¡lo mismo habría dicho yo!” Y estoy casi seguro que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío. Se siente su originalidad, y es precisamente por sentirle original por lo que me reconozco en él. (Unamuno, 2012: 306)

In aggiunta, Unamuno espone direttamente anche alcune delle similitudini che è possibile riscontrare tra le sue opere e quelle di Pirandello. Tra queste identifica: il concetto del personaggio autonomo, la riformulazione del ruolo dell'autore, il paradosso creato tra realtà e finzione e il carattere metaletterario dei suoi scritti.

Infatti, la struttura di *Sei personaggi in cerca d'autore* ricorda quella tipica della *nivola* perché si propone di dare l'illusione di essere un'opera in corso di realizzazione. In un certo senso, l'idea che sembra trasmettere è quella di uno scritto che si crea sulla base delle azioni che i personaggi spontaneamente compiono al suo interno e che l'autore, come un lontano ma onnisciente osservatore, semplicemente riporta. Secondo Musa (1961), lo scopo di quest'ultimo è proprio quello di rappresentare in questo modo il processo di creazione di un'opera e le difficoltà nel rendere in forma concreta un'immagine nata nella fantasia. Questo meccanismo ricorda la concezione, già riscontrata durante l'analisi di *Niebla*, secondo cui l'autore assumerebbe il ruolo di mero strumento a servizio dell'arte.

Il presupposto della commedia, spiegato dallo stesso Pirandello nella prefazione all'opera, è proprio il fatto che sei personaggi fanno la loro apparizione nella mente dell'autore e lo pregano di scrivere una nuova opera letteraria in cui inserirli. Attraverso quest'ultima, pertanto, l'autore

sarebbe in grado di dare loro un'esistenza effettiva e la possibilità di adempiere al proprio scopo vitale. Ogni personaggio, infatti, nascerebbe nel proprio autore per una ragione o necessità ben precisa, sia questa esprimere un sentimento o un'emozione, o rappresentare un fatto; fin tanto che questo non viene scritto, il personaggio non si realizza, e continua così a mancare di sostanzialità: "ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere" (Pirandello, 2014: 9). Tuttavia, l'autore si rifiuta di soddisfare queste richieste e di conseguenza, i sei personaggi sono costretti a cercare un altro autore che intenda farlo: la trama d'azione, pertanto, si focalizza su questa ricerca.

Secondo quanto riporta Musa (1961), coesistono diversi piani narrativi che durante il racconto entrano in contatto e si fondono, creando un'ambiguità tra realtà e finzione simile a quella delle opere di Unamuno. In tal senso, è possibile identificare come primo piano quello relativo allo scrittore che riporta la realizzazione dell'atto creativo dell'opera; il secondo piano è rappresentato dal dialogo tra Pirandello e i personaggi; infine, il terzo piano consiste nel dramma che ciascuno dei personaggi vive e che deve rappresentare. Come in *Niebla*, il personaggio e l'autore, e con loro il lettore, oscillano così tra le diverse realtà dentro al e fuori dal testo.

Altre similitudini tra *Niebla* e *Sei personaggi in cerca d'autore* sono strettamente legate alla figura del personaggio. Ad esempio, il fatto che i sei protagonisti compaiono con l'inizio della commedia come dal nulla in un teatro in cui una compagnia sta provando, in un tempo e in uno spazio non definito, riporta alla nebbia da cui sorge e in cui vive Augusto Pérez: "Chi sono lor signori? Che cosa vogliono?' 'Siamo qua in cerca d'un autore'" (Pirandello, 2014: 28). Questi, consapevoli della loro condizione di personaggio, individuano nel Direttore-Capocomico il loro possibile autore; quest'ultimo al loro grido di "vogliamo vivere, signore!" (Pirandello, 2014: 31) - che ricorda esattamente quello di Augusto davanti alla sua sentenza di morte - accetta di dare loro la possibilità di rappresentare il proprio dramma esibendosi su quel palcoscenico. Pirandello utilizza la strategia narrativa del teatro nel teatro, simile quindi a quella della *nivola* nella *nivola* di Unamuno, per presentare la propria idea sulla contrapposizione tra la natura del personaggio e quella dell'essere umano, in questo caso personificato dalla compagnia teatrale. Come riporta Musa (1961), l'autore elabora questa distinzione contrapponendo l' 'esser forma' all' 'aver forma': è il personaggio ad 'esser forma' dal momento che la sua esistenza viene fissata con la parola, rimanendo così eterna e immutabile. Infatti, il lettore ritrova ad ogni atto di lettura sempre lo stesso personaggio, con le medesime caratteristiche che fa le stesse cose allo stesso modo. Questo tipo di forma corrisponde anche all'opera d'arte in sé che è sempre uguale. Dall'altro lato, invece, l'uomo

‘ha forma’ perché è in costante cambiamento, è mutevole in ogni istante e non potrà mai ripetere le stesse azioni esattamente allo stesso modo. Pirandello, dunque, sembra chiedersi quale dimensione di realtà sia più veritiera, se quella mutevole dell’uomo o quella statica del personaggio. In questo modo, viene anche ribadita l’idea di immortalità del personaggio all’interno dell’opera letteraria rispetto alla caducità del suo autore e di chi la legge:

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 Sancho 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’eternità. (Pirandello, 2014: 31)

Anche la conclusione dell’opera teatrale ricorda *Niebla*, per la messa in discussione del ruolo dell’autore rispetto all’autonomia acquisita dai propri personaggi. Infatti, una volta rappresentato il proprio dramma sul palcoscenico e dopo averlo dunque vissuto, i personaggi spariscono nel nulla, nello stesso modo in cui erano apparsi precedentemente: “dietro il fondalino [...] s’accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, [...] rimanendo lí come forme trasognate” (Pirandello, 2014: 88). Tuttavia, al lettore potrebbe rimanere il dubbio su come questi si siano realizzati: ci si potrebbe domandare se questo sia stato possibile grazie alla messa in scena che ciascuno dei personaggi ha fatto di sé o se, invece, sia stato merito dell’autore che, ‘di nascosto’, ha realizzato i propri personaggi raccontando le loro azioni, e cioè scrivendo la sua opera letteraria. Questa strategia narrativa crea lo stesso tipo di paradosso riscontrabile alla fine di *Niebla*, dove si mette in dubbio il motivo della morte di Augusto Pérez, ovvero se questi sia suicidato oppure se sia morto per imposizione della volontà di Unamuno.

Sulla base delle considerazioni proposte finora, è possibile affermare che entrambi gli scrittori, Miguel de Unamuno e Luigi Pirandello, intercettarono una linea di pensiero propria del tempo e la trasformarono in una letteratura sotto certi aspetti molto simile. Le diverse analogie tra *Niebla* e la commedia teatrale *Sei personaggi in cerca d’autore* ne sono una prova. Tra queste, dal punto di vista della forma, sono presenti all’interno di quest’ultima vari piani narrativi che intrecciandosi creano quella tipica ambiguità *nivolesca* tra realtà e finzione. Anche il suo carattere metaletterario richiama altrettanto la *nivola* perché il processo stesso di stesura dell’opera viene rappresentato e così spiegato durante il suo corso. Inoltre, i sei personaggi rimandano fortemente a quello di Augusto Pérez per la forza con cui tentano di esprimere il proprio libero arbitrio sopraffacendo quello dell’autore, nel tentativo di poter vivere separatamente da esso. Infine, l’enigmatico finale aperto lascia il compito al lettore di decretare se abbia vinto la volontà dei personaggi o abbia invece prevalso quella dell’autore nel definire la loro esistenza.

Bibliografía

- Alvar, Carlos-Mainer, José-Carlos-Navarro, Rosa (2000): *Storia della letteratura spagnola. Volume secondo. L'età contemporanea*, Torino: Einaudi
- Azar, Inés (1970): “La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela*”, in *MLN*, 2, 184-206
- Beraldi, Gastón (2013): “La hermenéutica y la concepción unamuniana del lector en *Cómo se hace una novela*”, in *Nuevo Pensamiento*, III, 76-105
- Brown, Gerald G. (1993): *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcellona: Ariel
- Ferrater Mora, José (2003): *Three Spanish Philosophers. Unamuno, Ortega, and Ferrater Mora*, New York: State University of New York Press
- Juan-Navarro, Santiago (1998): “La reflexión sobre la inmortalidad en la obra de Unamuno: filosofía de la existencia, epistemología y pensamiento religioso”, in *Cuadernos de ALDEEU*, XIV, 235-252
- Musa, Mark (1961): “I sei personaggi”, in *Belfagor*, 1, 44-63
- Pérez Muñoz, Carmen (2010): “La alteración de la realidad en *Niebla*”, in *Philologia Hispalensis*, 24, 111-122
- Pirandello, Luigi (2014): *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino: Einaudi
- Salcedo, Emilio (1998): *Vida de Don Miguel: Unamuno, un hombre en lucha con su leyenda*, Salamanca: Anthema
- Shaw, Donald L. (1976): *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Barcellona: Ariel
- Shaw, Donald L. (1985): *La generación del 98*, Madrid: Cátedra
- Unamuno, Miguel de (2009): *Cómo se hace una novela*, Madrid: Cátedra
- Unamuno, Miguel de (2012): *Niebla*, Barcellona: Edhasa Castalia
- Unamuno, Miguel de (2016): *Nebbia*, Milano: Bur Rizzoli
- V. A. (2005): *Enciclopedia Treccani*, Roma: Istituto Enciclopedia Italiana Treccani [edición digital; última consulta: 11.12.2021]
- V. A. (2021): *Oxford Languages*, Oxford: Oxford University Press [edición digital; última consulta: 14.12.2021]

Resumen

Esta tesis se propone analizar la significativa contribución del escritor, filósofo y político Miguel de Unamuno (1864-1936) al cambio ideológico e intelectual en curso en España entre el siglo XIX y el siglo XX. La intención es de examinar una de sus obras literarias más importantes, o sea *Niebla* (1914), con respecto a las innovaciones de forma y temáticas que aporta. El trabajo se enfoca en la oscilación entre realidad y ficción con la que el autor investiga la existencia humana, junto a los personajes y al lector.

En el capítulo 1 se encuentra un breve paréntesis histórico-literario en que se mencionan los acontecimientos más relevantes para la vida y el trabajo de Unamuno. En particular, el análisis se detiene en el nacimiento del grupo literario al que el autor pertenece y a las características de su literatura. Es en un clima de atraso y declive político, económico y social que surge la Generación del 98. Al principio, este nuevo grupo de intelectuales se propone arreglar la situación de crisis del país después de la derrota colonial de 1898. De hecho, es a partir de esta fecha cuando toman su nombre. Unamuno es considerado uno de los máximos exponentes del grupo, junto con Azorín, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu. En una época de desorientación universal sus escritos representaban la herramienta a través de la cual se podía investigar el ser humano.

El capítulo también relata la biografía esencial de Unamuno e incluye su producción más relevante, señalando los temas y la filosofía que tratan. Algunas de las obras importantes son: *Amor y pedagogía* (1902); *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905); *Del sentimiento trágico de la vida* (1913); *Abel Sánchez* (1917) y *Cómo se hace una novela* (1927). A través de sus numerosos escritos, el autor expresa su pensamiento sobre temas como la existencia del ser humano, el libre albedrío, el miedo a la muerte, la búsqueda de la inmortalidad y, por fin, la definición de realidad. El objetivo del trabajo es discutir estas cuestiones a través del análisis de *Niebla*.

El capítulo 2 está dividido en 4 partes y analiza específicamente *Niebla* con respecto a sus aspectos innovadores, especialmente los con que se desplaza entre la realidad y la ficción literaria y las reflexiones que estos plantean.

En la parte 2.1 se ofrece una definición de la obra a partir del nuevo género literario que funda con su publicación y a que pertenece, es decir, la nivola. Con este neologismo se identifican también muchos de sus escritos posteriores que se alejan de los cánones narrativos hasta entonces utilizados en la novela tradicional. Esta parte se enfoca en los rasgos de esta invención unamuniana, a partir de diferentes puntos de vista: primero, la estructura de esta nivola está construida por su mayoría por diálogos que, como los pensamientos, avanzan de manera espontánea e impredecible,

representando así el caos de la vida que el autor trata de entender; segundo, Unamuno pone en estrecha conexión realidad y ficción, tanto que cuestiona sus límites, por ejemplo, a través de estrategias meta literarias como hablar de la novela dentro la misma novela; para último, hay juegos de palabras, paradojas y un tipo de narración que utiliza un humorismo trágico para estimular la reflexión en el lector.

Luego, el trabajo presentado sigue contando la trama de *Niebla*. El protagonista es Augusto Pérez, hombre inestable y pensativo que está en busca de sí mismo. En un tiempo y en un espacio indefinidos, aparece como de una niebla, que es la misma que lo envuelve porque no sabe quién es; este es el aspecto del que la obra toma su título. De hecho, entre las páginas del libro, el personaje intenta definir la naturaleza de su propia existencia nebulosa y su finalidad. Al principio, trata de afirmarse con el amor, pero después de la burla sufrida decide hacerlo a través del suicidio. En una historia de acción diferente a la clásica, Augusto se encontrará con su autor Unamuno contra el que intentará realizar su libre albedrío en una especie de dimensión a medio camino entre la realidad y la ficción.

La sección 2.2 examina específicamente la figura de Augusto Pérez, describiéndola desde distintos puntos de vista. Es significativo el hecho de que exprese sus pensamientos en monólogos que hacen progresar la narración y con los que el autor, y también el lector, reflexionan. Además, se pone atención a lo que los otros personajes dicen de él en comparación con la percepción que Augusto tiene de sí mismo. Entonces, el análisis se enfoca en la evolución personal que el protagonista protagoniza en busca de su propia identidad y su afirmación, subrayando los diversos modos a través de los cuales, con este propósito, se traspasa la barrera de ficción literaria hacia la realidad de su autor y su lector. De esta manera, se indaga cómo Unamuno investiga el papel del personaje en la obra literaria, llegando finalmente a atribuirle cierta autonomía y eternidad.

A continuación, la sección 2.3 se centra en la figura del autor y su autoridad con referencia a los aspectos innovadores que también esta adquiere con *Niebla*. Su presencia en el texto se justifica recurriendo a la teoría según la cual él utiliza diferentes máscaras. El autor no es simplemente quien realizó la obra, sino que representa también la voz narradora dentro de ella, primero en tercera y luego en primera persona. De hecho, llega incluso a interrumpir la narración insertando sus propios comentarios personales sobre las vicisitudes en curso de sus personajes y dirigiéndolos directamente a los que están leyendo, oscilando así entre la realidad y la ficción. Además, Unamuno se inserta en su escritura como personaje. De este modo, cuestiona aún más la definición del concepto de realidad e intenta alcanzar cierta inmortalidad.

Por último, la parte 2.4 trata del lector. Primero, se identifican los diversos momentos en los que se remite más o menos directamente a quien lee y las varias reflexiones que de ellos surgen sobre las temáticas existenciales que *Niebla* trata. Como resultado, incluso el lector sobrepasa el límite que hay entre la realidad y la ficción junto con el personaje y el autor. Luego, el trabajo llevado a cabo hace referencia a la innovadora concepción unamuniana según la cual el papel del lector es esencial para la obra literaria: es gracias a su acto de lectura que el texto cobra vida. Además, él puede atribuirle cualquier significado y sentido que quiera. Por lo tanto, depende de cada lector decidir cómo termina *Niebla*.

El capítulo 3, que es el capítulo conclusivo, ofrece una comparación entre *Niebla* y otras dos obras contemporáneas a ella, con las que es posible encontrar similitudes sustanciales con respecto a algunos temas tratados.

El capítulo 3.1 va dedicado a la primera obra y se enfoca en la comparación con otro escrito de Unamuno, *Cómo se hace una novela*. Esta es también una novela por su estructura narrativa original con la cual Unamuno explica el proceso de escritura en curso y de creación de la obra. Es a través de estas reflexiones meta literarias que se oscila entre las distintas realidades, al interior y las del exterior del texto. Por otro lado, profundiza el tema de la función innovadora atribuida al autor y también al lector llevada a cabo en *Niebla*. De hecho, Unamuno vuelve a ser un personaje, reflexiona sobre su peculiar angustia de morir y su fuerte ansia de inmortalidad que solo la literatura puede satisfacer. Además, se establece otra vez un diálogo con el lector que en esta manera forma parte integrante del texto. Por último, se reafirma el papel activo de este último en poder interpretar a voluntad el contenido de la obra.

En el capítulo 3.2, en cambio, se ofrece una segunda comparación, entre *Niebla* y *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) de Luigi Pirandello. Esta célebre comedia teatral presenta una estructura muy similar a la típica de la novela, en la que la realidad y la ficción se funden y se cuestionan. Además, a través de las vicisitudes de sus protagonistas, esta explica en su interior cómo la obra se crea. De la misma manera que en *Niebla*, sus personajes investigan su existencia y la manifestación de su libre albedrío intentando realizarse más allá de la voluntad de su autor. De hecho, nuevamente se cuestiona el papel del autor y su autoridad en favor de un personaje cada vez más autónomo.

Entonces, el presente trabajo ha así esbozado el pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno en varios aspectos con respecto a los diferentes temas existenciales que él pone en *Niebla*. El autor emplea esta obra literaria para discutir e investigar dichas cuestiones de una manera totalmente innovadora para su época e invita a sus lectores a reflexionar con él.

