Valdemar Munhoz Rodrigues

A Dicotomia Tensiva na Poética de Luigi Pirandello

unesp

Valdemar Munhoz Rodrigues

A DICOTOMIA TENSIVA NA POÉTICA DE LUIGI PIRANDELLO

Tese apresentada para o Concurso de Livre-Docência no conjunto de disciplinas de Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus de S. J. Rio Preto, SP

1988

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T-454/90

t850.09Pi
R696d
v.1

Basta. Con quale arma converrà scendere in questa lizza incruenta? Con un'altra vessica gonfia di vento? No. Meglio, io dico, con uno spillo.

Pungere e sventare.

Luigi Pirandello

DEDICATÓRIA

A minha amada mãe e saudoso pai, cujo empenho possibilitou o início da minha vida acadêmica.

Aos queridos Mada, Valmar e Valdelena, que sempre procuraram estimular-me, sobretudo durante o período de permanência em Pisa, sem cujo sacrifício este trabalho não teria chegado a termo.

À Sra. Ambrosina Menezes Meneghini (minha prezada sogra, que deixou a sua casa para vir cuidar da nossa) e queridas irmãs, Caitana e Veranice, a cuja dedicação devemos a indispensável e produtiva tranqüilidade durante a vigência da nossa bolsa de estudos na Itália.

Ao Prof. Dr. Edoardo Querin, inesquecível mestre e insubstituível guia, pela confiança e pelo permanente incentivo que, quando ainda entre nós, carinhosamente nos dispensava.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, caro amigo e sempre bem disposto interlocutor, que, além do permanente incentivo (inclusive à distância), fez, desde o início, valiosíssimas sugestões para melhorar este estudo.

Ao Prof. Dr. Guillermo de la Cruz Coronado, querido mestre de sempre, que continuamente procurou estimular-me, honrando-me com seus preciosos conselhos.

Aos prezados Profa. Dra. Elvira Rina Malberbi Ricci e Prof. Dr. Carmelo Distante, a cuja intercessão devemos a carta-convite do Diretor do Istituto di Letteratura Italiana dell'Università degli Studi di Pisa, sem a qual não teríamos obtido a bolsa de estudos do CNPq.

Aos estimados Wilson Salles Navarro e Dária Candido Gonçalves, que assumiram os nossos encargos didáticos durante dezesseis meses, o que tornou possível o nosso afastamento, permitindo-me realizar a pesquisa sobre Pirandello na Itália.

Aos caros amigos Prof. Dr. Celso Abbade Mourão e Prof. Dr. Fahad Moysés Arid, que se empenharam tanto para a renovação da nossa bolsa de estudos na Itália, concedida pelo CNPq, propiciando as condições para o avanço da pesquisa, de que resultou este trabalho.

À Maria Márcia Benzatti Tremura pela eficiência e pelo capricho na datilografia deste longo texto.

Í N D I C E

I. INTRODUÇÃO 5

A dicotomia tensiva 5

Fundamentação teorética da dicotomia tensiva 16

II. O CONCEITO DE POÉTICA E SUA IMPORTÂNCIA 49

III. A HISTÓRIA DA CRÍTICA E A DICOTOMIA TENSIVA NA POÉTICA DE PIRANDELLO 89

IV. A VISÃO PIRANDELLIANA DA REALIDADE, DA VIDA E DO HOMEM 130

V. A DICOTOMIA TENSIVA EXISTENCIAL 141

VI. A FORMAÇÃO CULTURAL 171

VII. A PARTICIPAÇÃO CULTURAL 251

VIII. A POÉTICA EXPLÍCITA 334

IX. A METAPOÉTICA 375

IX.1. A METAPOÉTICA NOVELÍSTICA 375

IX.2. *QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE* 410

IX.3. A METAPOÉTICA TEATRAL 510

X. CONSIDERAÇÕES FINAIS 632

BIBLIOGRAFIA 658

I

INTRODUÇÃO

A Dicotomia Tensiva

Tomando como base a relação entre contexto histórico e formação cultural, entre esta e atividade crítico-ensaística, entre estes e poética explícita, entre esta e a metapoética patente em duas novelas (*La tragedia di un personaggio* e *Il pipistrello*) — aludindo a outras, também significativas do ponto de vista da poética e da metapoética —, num romance (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) e em duas peças de teatro (*Sei personaggi in cerca d'autore* e *I Giganti della montagna*) pretendemos, com este trabalho, fornecer subsídios para uma mais ampla compreensão, uma mais precisa interpretação da arte narrativa bem como da arte dramática pirandelliana, à vista da sua consciência artística, traduzida na forma de poética. Trata-se de uma opção metodológica que corresponde a uma indicação fornecida pelo próprio Pirandello.

Esta contribuição, como esperamos poder demonstrar, está centrada na pertinência da individualização de uma estrutura profunda, representada pela *dicotomia tensiva*, que pretendemos caracterizar no âmbito da culturologia e, mais especificamente, na atividade crítica de Pirandello, na sua poética explícita e na sua metapoética.

Opondo-se aos que defendiam que só é possível avaliar artisticamente uma peça de teatro tomando como base a representação, Pirandello (mesmo sendo considerado um dos maio

res dramaturgos do início do século XX, tendo inclusive constituído e dirigido uma companhia teatral) é de parecer que toda representação no palco é uma tradução e, como tal, uma cópia mais ou menos imperfeita, nunca idêntica ao original, que é a obra codificada pelo emissor ou autor, isto é, o texto escrito. Analogamente, julga que o original também perde, quando se "repensa" a obra lida ao pretendermos transmitir a nossa leitura a outros: "Avvenuto il passaggio da uno spirito a un altro le modificazioni sono inevitabili"[1]. Não obstante essa ressalva, ele reconhece que uma menor alteração do original se verifica no ato da leitura, "... durante il quale lo spirito è disposto ad accogliere e a riflettere in sé le idee che lo scrittore espone o le impressioni che l'opera vuol destare"[2]. Ora, se a obra pretende suscitar impressões, isto significa que ela repudia o isolamento e requer o fruidor como constitutivo do processo artístico, visto que, para que haja *ato*, é absolutamente imprescindível que haja um escritor, um emissor.

Umberto Eco, considerando que o texto representa uma cadeia de artifícios expressivos que devem ser atualizados pelo destinatário, chega a afirmar que "In quanto da attualizzare, un testo è incompleto"[3], de modo que o destinatário é postulado como operador necessário.

Em *Illustratori, attori e traduttori*, Pirandello escreve: "Può avvenire, anzi avviene non di rado, che noi, man mano leggendo, ripensiamo meglio ciò che lo scrittore ha pensato, esprimiamo meglio in noi ciò che l'autore ha espresso male o non ha espresso affatto...[4].

Ora, o que para Pirandello ocorre "não raramente", pa

ra Umberto Eco é uma condição constitutiva do texto: "Un testo si distingue da altri tipi di espressione per una sua maggiore complessità. E motivo principale della sua complessità è proprio il fatto che esso è intessuto di *non-detto* (cfr. Ducrot, 1972).

Non-detto significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venir attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore"[5]. Esta cooperação do destinatário, do leitor, é tão significativa que fundamenta a definição de texto defendida por Eco: "Possiamo dire meglio che *un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo*"[6]. Por esta razão, segundo Eco, todo emissor ou autor do texto não só prevê um "leitor modelo", como, pelo seu texto, procura construí-lo. Isto não equivale a afirmar que uma só leitura é possível, sobretudo porque os códigos do destinatário podem variar, total ou parcialmente, com relação ao código do emissor, visto que o código não é uma unidade simples, mas é, freqüentemente, um complexo "sistema di sistemi di regole che il codice linguistico non è sufficiente per comprendere un messaggio linguistico"[7]. A multiplicidade de leituras e, conseqüentemente, de diferentes interpretações atestam a vitalidade da obra. Todavia, mesmo nos textos considerados "abertos", o autor pode controlar a cooperação do leitor, para que ela se insira num processo de afirmação, de reconhecimento da obra: "una cosa sola tenterà con sagace

strategia: che per quante interpretazioni siano possibili, l'una ricchieggi l'altra, così che non si escludano ma anzi si rinforzino a vicenda"[8].

Contudo, o processo de construção e de fruição de uma obra literária é, essencialmente, uma dicotomia tensiva. O emissor tem em maior ou menor conta um leitor modelo, que ele procura controlar através de uma estratégia que se traduza em afirmação da vitalidade de sua obra. Mas também o leitor empírico, por seu turno, para realizar-se como leitor modelo, procura delinear um autor modelo, que se consubstancia num estilo ou num idioleto textual de um certo *corpus*, relacionando o que está num determinado texto do autor em questão, que pode, a nível culturológico, precisar-se ainda mais pela consideração das circunstâncias em que se encontra o sujeito da enunciação ou autor empírico: "Tuttavia non ci si può nascondere il peso che acquistano le *circostanze di enunciazione*, spingendo a formulare una ipotesi sulle intenzioni del soggetto empirico dell'enunciazione, nel determinare la scelta di un Autore Modello"[9]. O destinatário ou leitor empírico, procurando construir o Autor Modelo, estabelece uma relação dialética intertextual e contextual do autor empírico, com vistas a precisar a estrutura profunda do seu estilo ou idioleto, de modo a obter o seu Autor Modelo.

Nesta perspectiva, cada uma das partes mencionadas, relativas à poética explícita e a cada uma das obras a serem vistas como manifestação de metapoética pirandelliana, serão, concomitantemente, parte de um mais amplo conjunto

e, em outra escala, conjuntos relativos que significam, a título de amostras, partes de um conjunto maior, que seria o todo da poética de Pirandello. Mas também este todo não é absoluto, pois poderia ser considerado como relativo de um conjunto maior, que seria a literatura italiana do mesmo período histórico e, analogamente, a um todo ainda mais amplo (o todo da literatura italiana) e assim sucessivamente. Pirandello, indubitavelmente, tinha consciência dessa relação da parte com o todo: "L'insieme, insomma, crea il particolare. E dunque innanzi tutto, bisogna aver l'insieme..."[10]. Ora, isto nos indica que o seu pensamento corresponde perfeitamente à concepção dialética, o que nos faz tender para o estruturalismo genético.

Em *Origem da Dialética* Lucien Goldmann mostrou a importância do pensamento de Kant para o desenvolvimento da filosofia posterior, tanto para a direção metafísica e abstratamente sistemática, como para a direção dialética.

No entender de Goldmann, Kant traduz a tomada de consciência de dois valores fundamentais: o homem e a liberdade, o indivíduo e a sociedade. Enquanto seus predecessores se ativeram à liberdade e à autonomia do indivíduo, isto é, a uma das faces da medalha, Kant não perdeu de vista também a outra face, representada tensivamente pela comunidade humana e pelo universo: "As ações e as relações do indivíduo, egoístas e opostas à comunidade, marcam sua *dependência* com relação à natureza biológica e ao mundo exterior e constituem sua *heteronomia*; as tendências que conduzem para uma comunidade superior constituem sua nature

za espiritual e racional, sua *autonomia*[11]. Embora também em Kant a comunidade seja ainda uma meta transcendente, portanto não dialética, Goldmann o considera o "primeiro pensador moderno que de novo reconheceu a importância da totalidade como categoria fundamental da existência"[12], reconhecimento compreensível quando se tiver presente que "... a *totalidade*, em suas duas formas principais, o *universo* e a *comunidade humana* constitui para nós a mais importante categoria filosófica, tanto no campo epistemológico, como no ético e estético"[13].

Não obstante o expresso reconhecimento do pensamento kantiano, Goldmann não só distingue as concepções de totalidade em Kant e nas filosofias dialéticas, como, num certo sentido, chega a opô-las: "... como Georg Lukács, não vemos nessa totalidade alguma coisa de já existente e de dado, mas somente um fim a ser atingido pela *ação*, única capaz de criar a comunidade humana, o *nós*, e o conjunto do universo, o *cosmos*... Às filosofias contemplativas do "eu" de Descartes a Kant, à filosofia ativa do "eu" do jovem Fichte, às filosofias modernas da angústia e do desespero, cremos poder opor uma filosofia da comunidade"[14]. Explica melhor essa oposição, recorrendo a uma distinção de lógicas[15].

Goldmann, referindo-se à interpretação do pensamento kantiano por parte de Lask, dá relevo à distinção entre *lógica emanantista* e "lógica analítica": para esta, atomista, os elementos individuais constituem a única realidade autêntica; ela elabora os conceitos por abstração e designa simplesmente a classe dos indivíduos que apresentam certos

caracteres comuns[16].

Bem diferente é a *lógica emanantista* que, segundo Lask, "compreende tudo o que é limitado e parcial, a partir do conhecimento necessariamente anterior do *todo*, do universo e da comunidade humana. Lask mostrou admiravelmente porque ... toda lógica emanantista conseqüente deve ser uma lógica de *conteúdo* e não pode reconhecer qualquer separação entre conteúdo e forma"[17]. Pirandello certamente acolheria de bom grado esta lógica, porque, também para ele, é criticamente insustentável a distinção entre forma e conteúdo, como persistem em fazer muitos críticos contemporâneos[18]. É esta lógica que, no entender de Goldmann, no plano das ciências sociais leva necessariamente a um método verdadeiramente dialético.

O pensamento dialético, segundo Goldmann (e agora passamos a *Dialética e Cultura*), se opõe a toda filosofia analítica, a qual se fundamenta em princípios racionais ou sensíveis, que se tornam absolutos, e para a qual o pensamento científico avança em linha reta[19]. Para o pensamento dialético o conhecimento verdadeiramente significativo só pode ser relativo, reciprocamente complementar:

> A marcha do conhecimento aparece assim como uma perpétua oscilação entre as partes e o todo que se devem esclarecer mutuamente.[20]

Tomando como base o fragmento 72, Goldmann ressalta que Pascal representa a grande virada no pensamento ocidental, que passa do atomismo racionalista e do empirismo para o pensamento dialético. O mencionado fragmento, opondo-se a

toda filosofia baseada em sistemas apriorística e definitivamente construídos em torno de primeiros princípios, afirma a necessidade da passagem constante do todo às partes e destas ao todo: o homem, antes de tudo, deve reconhecer-se como uma parte em relação com outras mais ou menos proporcionais, mais ou menos próximas e convencer-se de que é impossível conhecer uma parte sem conhecer as outras e sem conhecer o todo. À vista do fragmento 72 é que Goldmann afirma que se deve tomar "*rigorosamente ao pé da letra* o fragmento 19, dando-lhe seu sentido mais forte: "A última coisa que se encontra ao fazer uma obra é a compreensão do que se deve colocar em primeiro lugar"[21]. Isso equivale a dizer que não se pode afirmar que um problema esteja acabado nem no conjunto, nem em suas partes, que, não sendo princípios primeiros nem últimos, tornam-se conjuntos relativos. Assim o pensamento deixa de ser algo definitivo, como ocorre nos sistemas fechados, e se torna uma operação viva, cujo progresso é real, mas não é linear, nem se pode considerar acabado.

Todo pensamento filosófico, segundo Goldmann, deve ter como objetivo o homem, sua consciência e seu comportamento. Todavia, é preciso ter presente que o pensamento é um aspecto de uma realidade mais concreta: "... o homem vivo é inteiro. E este, por sua vez, é apenas um elemento do conjunto que é o grupo social. Uma idéia, uma obra só recebe sua verdadeira significação quando é integrada ao conjunto de uma vida e de um comportamento..."[22]. O método dialético vai do texto ao indivíduo, deste aos grupos sociais em relação aos quais ele se posiciona. Como não é possível,

nem necessário,nem pertinente estudar todos os fatos individuais e sociais, procede-se a uma seleção do que é essencial em relação ao que é acidental e, não sendo possível chegar a uma totalidade que não seja ela mesma uma parte, atua-se por "corte do dado empírico em totalidades relativas suficientemente autônomas para servir de quadro a um trabalho científico"[23].

Procurando um critério para determinar a significação de um texto, Goldmann afirma que ele é possível "*integrando-o no conjunto coerente da obra*. O acento é colocado aqui sobre a palavra *coerente*. O sentido válido é aquele que permite reencontrar a *coerência integral da obra*". A constatação da inexistência dessa coerência integral é já um julgamento negativo sobre o valor filosófico ou literário do texto em questão. Goldmann manifesta expressamente a sua irrestrita concordância com Pascal, no tocante à relação entre sentido e coerência integral da obra de um autor, sob pena do comprometimento do próprio sentido como valor ineliminável[24]. Como base para a determinação dessa indispensável coerência, Goldmann propõe a noção de *visão de mundo*, que ultrapassa o pensamento e a obra de um só escritor[25].

Goldmann ilustra a sua tese, referindo-se ao parentesco assinalado por estudos entre algumas obras literárias e certas obras filosóficas (Descartes e Corneille, Pascal e Racine, Hegel e Goethe), podendo-se inclusive relacionar escritores tão diferentes - Kant e Pascal, por exemplo -, porque ambos têm uma visão trágica do mundo, que, antecipando, é também a de Pirandello, negativamente conotada, enquanto

não surgir um pensamento que consiga transformá-la para melhor, já que a volta, pura e simples, à felicidade do passado é absolutamente impossível.

O sujeito da ação, no entender de Goldmann, não é o indivíduo, mas o grupo (identificado com a classe social): a concordância entre o pensamento e o comportamento é rigorosa. A visão do mundo é o conjunto de aspirações, sentimentos, convicções que reúne os membros de um grupo, opondo-os aos outros grupos. Isto significa que existe uma tensão constante entre as classes sociais. Há ideologias reacionárias, próprias de grupos dominantes que tudo fazem para evitar qualquer modificação do estado de coisas que lhe é favorável, como há ideologias progressistas e revolucionárias, próprias de grupos em ascensão que desejam transformar mais ou menos profundamente a situação vigente. Porém, ainda que só raramente, pode acontecer que homens excepcionais consigam alcançar a coerência integral: são os filósofos e os poetas ou literatos que, segundo Goldmann, mais se aproximam do máximo de consciência possível do grupo social a que pertencem.

Goldmann enfatiza que, no estudo de uma obra, o estudioso não se deve limitar à constatação da expressão de uma determinada visão de mundo: "Ele deve ainda se perguntar quais são as razões sociais ou individuais que fazem com que esta visão (...) tenha sido expressa nessa obra, nesse lugar e nessa época, precisamente desta ou daquela maneira (...)"[26]. À medida que se passa da visão de mundo do grupo, do esquema geral às manifestações concretas, mais os deta-

lhes dessas manifestações estão ligados às situações localizadas no tempo e no espaço, à personalidade do pensador e do escritor: "... quando se trata de fatos humanos, seu estudo só tem valor na medida em que se os enquadra no conjunto dinâmico das relações sociais e históricas de que fazem parte"[27]. Quando conseguem transpor a situação histórica própria para o plano dos grandes problemas fundamentais, o pensamento filosófico e, o que mais nos interessa neste caso, uma obra de arte guardam seu valor além do lugar e da época em que surgiram.

O nosso propósito no presente estudo é, então, verificar como Pirandello se posiciona perante os problemas fundamentais da humanidade, do homem e da sociedade, da ciência, da arte, da crítica artística do seu tempo e como precisa seu projeto teórico e artístico. Tudo isto, resumindo, está contido no sentido que damos à *poética*, como instrumento fornecido pela consciência que cria, para uma mais completa compreensão do significado dialético do conjunto de escritos de Pirandello, visto sob o prisma da dicotomia tensiva.

Isto nos leva a precisar duas diferentes, mas relacionadas preocupações: fundamentar teoreticamente o que, num sentido amplo, entendemos por dicotomia tensiva e como ela se relaciona com o estudo da poética explícita e da metapoética pirandelliana.

Fundamentação teorética da dicotomia tensiva

Como a entendemos, a dicotomia tensiva está intimamente relacionada com o método dialético do estruturalismo genético de Goldmann, de modo que, epistemologicamente, se precisa na relação das partes com o todo dentro do processo histórico, sem que, contudo, isto signifique que ela se exaura na visão materialista do universo. Estamos convencidos de que a dicotomia tensiva traduz uma postura dialética, portanto crítica, e não uma visão dogmática da realidade da vida e da arte. Aliás, cremos que nenhum símbolo representaria melhor, em sua essência, a dicotomia tensiva do que a cruz, historicamente representativa de duas naturezas diferentes, que diversamente se relacionaram no decorrer do tempo: a divina e a humana, a luz e as trevas, a vida e a morte, a vertical e a horizontal. As duas naturezas, após a crucifixão de Jesus Cristo, Filho de Deus que assumiu a sua humanidade para, morrendo como homem, ressuscitar como Deus, vencendo assim a morte, as trevas e abrindo o caminho da salvação para todos os homens confiantes na Verdade por Ele revelada, ficaram definitivamente relacionadas. Assumindo a humanidade sem perder a essência divina, Ele relacionou concretamente a vertical e a horizontal, podendo, como homem divino e em nome da Verdade, opor-se criticamente ao dogmatismo míope e prepotente do homem "culto" que, pela horizontalidade do seu conhecimento, sufocara nos menos esclarecidos a propensão para os valores espirituais. Por esta relação interseccionante, que reconhece a superioridade natural do homem em relação aos outros seres vivos, mas tam

bém a sua imperfeição no confronto com Deus, se dá a reintegração dos homens numa perspectiva de profundidade, de interioridade, evidentemente contrastante com a do homem superficial, que se auto-idolatra na sua cega horizontalidade ou exterioridade e imanência. Do ponto de vista teológico, parece ser patente a dicotomia tensiva, aqui entendida como complementação da Verdade revelada (se assim não fosse a Verdade, tida como absoluta, deixaria de sê-lo, porque conteria em si a contradição, isto é, o que é essencial na verdade horizontal não pode, sob pena de auto-anulação, ser aceito no sentido vertical), entre o velho e o novo testamento: somente a interpretação do homem dogmático, que só consegue ver pelo prisma da horizontalidade, vê entre eles uma contradição. Aliás, o próprio Cristo, na sua direta transmissão da Verdade, diz inequivocamente aos apóstolos que passarão a Terra e o Céu antes que uma só vírgula das Escrituras seja alterada. Acreditamos que este é o sentido que deve ser dado ao princípio básico que norteia a interpretação da Escritura que Pascal dá no Fragmento 684, em razão do que é considerado por Goldmann o precursor do pensamento dialético: "Assim, para compreender a Escritura, é necessário ter um sentido em que todas as passagens contrárias concordem..."[28].

O princípio axiomático da epistemologia pascaliana, que consubstancia a essência da filosofia dialética (assim como da dicotomia tensiva, que nos empenhamos em caracterizar), é que "uma afirmação não poderia ser válida se não houvesse a afirmação contrária"[29]. Esta, no entender de Goldmann, é a idéia central da "epistemologia pascaliana",

pressuposto indispensável para a correta compreensão do problema da Aposta, que, em razão daquele princípio axiomático, se torna importantíssimo para, num nível de macrotexto cultural, precisar o sentido da dicotomia tensiva. A tese fundamental dos *Pensamentos*, para Goldmann, "é que o homem para ser homem não poderia deixar de procurar uma verdade verdadeira, uma justiça justa, que no entanto jamais poderia encontrar. O homem é assim um ser paradoxal, grande por essa busca, pequeno por sua impossibilidade de êxito. O trágico de sua condição reside exatamente na impossibilidade de formular alguma verdade sem acrescentar-lhe seu contrário"[30]. Também para Pirandello, como pretendemos demonstrar mais adiante, o homem é um ser paradoxal, porém num contexto menos transcendente, ou mais imanente do que o de Pascal, mas não menos trágico, mais arraigado à sua existência, mais preocupado com a sua imagem como entidade social do que com a Verdade absoluta, entendida como princípio norteador da vida: não se constrange, embora na maior parte das vezes nem tenha consciência disso, em violentar-se continuamente como pessoa, como valor espiritual, movido pela ilusão, freqüentemente inconsciente, de que pode *ser* concomitantemente tantos quantos os outros, ou cada um deles, esperam que ele seja. Assim procedendo, ele se multiplica e se cristaliza em várias "imagens", que, além de não corresponderem ao seu íntimo, equivalem a uma contradição do inextinguível movimento vital. Ora, aquelas imagens "fixas" equivalem a uma morte do seu ser que, para afirmar-se como vivente, teria que negar tudo aquilo que os outros o imaginam: toda afirma

ção seria uma negação ou, o que dá no mesmo, uma afirmação contrária.

Isto nos leva à postura teorética da Escola de Frankfurt, ou "teoria crítica da sociedade", com que possui laços de parentesco o estruturalismo genético de Goldmann, e que se opõe não só ao materialismo radical, como também, e sobretudo, à dialética idealista de Hegel.

Procuremos, antes de tudo, pela relação que, a nosso ver, tem com o sentido de "dicotomia tensiva", que estamos procurando fundamentar teorética e historicamente, especificar o sentido dinâmico que Horkheimer dá à "teoria crítica da sociedade": "A filosofia que pretende se acomodar a si mesma, repousando numa verdade qualquer, nada tem a ver, por conseguinte, com a teoria crítica"[31]. Por não partir da idéia, do abstrato "todo" aprioristicamente pressuposto (o "Todo falso" a que se refere Adorno), a teoria crítica só analisa e julga o que está no tempo. Mais ainda: encontra a sua razão de ser numa insatisfatória situação social que, por isso mesmo, procura modificar, de modo a torná-la menos injusta, libertando o homem de uma estrutura repressiva e escravizadora. Não se conforma, por isso mesmo, com mudanças promovidas pela classe dominante, no sentido de estimular mais consumo e propiciar mais conforto "programado", com o propósito de, assim, manter no presente e projetar para o futuro a sua ideologia de repressão administrada: "A dialética não está em repouso. Não existe harmonia entre o pensamento e a realidade social. Antes, a contradição prova, mesmo hoje, ser a força propulsora"[32].

A filosofia da harmonia, da identidade a que a Escola de Frankfurt se opõe é, indubitavelmente, o idealismo hegeliano, que se inclui no que Marcuse denomina "cultura afirmativa", que se caracteriza pela defesa de um mundo eternamente melhor e mais valioso, que deve ser afirmado incondicionalmente, um mundo essencialmente diferente do mundo factual da luta diária pela existência, realizável,no entanto, por todo indivíduo por si só, "'a partir do seu interior', sem qualquer transformação da realidade social"[33].

A "dialética dos opostos" de Hegel, partindo da afirmação (tese), à qual opunha a negação (antítese), para chegar à identidade (síntese) - ou, em outras palavras, arte(tese), religião (antítese) e filosofia (síntese) - consubstanciava-se na unidade superior, na onipotência do conceito universal e abstrato formulado pela filosofia, síntese de positivo e negativo, isto é, de verdade como abstrata identificação, como harmonização dos contrários num sistema manifestamente metafísico.

Merleau-Ponty, no capítulo "Interrogação e dialética" de *O Visível e o Invisível*, ao caracterizar a má dialética, afirma que ela se torna autônoma e termina no formalismo, como a dialética hegeliana: "A má dialética é a que acredita recompor o ser usando um pensamento tético, com um conjunto de enunciados, como tese, antítese e síntese". A boa dialética ou, como ele a chama, "hiperdialética", ao contrário da má dialética, é um pensamento que é capaz de autocrítica e de verdade, "pois encara sem restrição a pluralidade das relações e o que chamamos de ambigüidade ... é a que

tem consciência de que toda tese é idealização, de que o ser não é feito de idealizações ... mas de conjuntos ligados onde a significação aparece apenas como tendência, onde a inércia do conteúdo nunca permite definir um termo como positivo, outro como negativo e ainda menos um terceiro como supressão absoluta dele por ele mesmo"[34].

Esta, que Merleau-Ponty denomina "hiperdialética", é a que Adorno define como "dialética negativa", expressão que dá título a uma sua importante obra, que ele considera como um anti-sistema, visto que não aceita o princípio da unidade, a onipotência e superioridade do conceito: substitui esses componentes pela idéia daquilo que é excluído por aquela unidade abstrata[35]. Valendo-se dos meios da lógica dedutiva, na segunda parte dessa obra, Adorno demonstra que não existe *ser* sem *ente*, isto é, antes do conceito existe "algo", que é *o pensado*. O próprio "algo", que é o *pensado*, é a abstração extrema da realidade, que é diferente do pensamento. O máximo das determinações idênticas corresponde à aspirada imagem da filosofia tradicional, isto é, da estrutura apriorística e da "sua tardia forma arcaica", representada pela ontologia. No entender de Adorno essa estrutura é negativa, porque precede todo conteúdo específico. Alerta que essa negatividade ainda está muito presente e prejudica toda determinação particular[36].

Esclarece que ao denominá-la "dialética negativa" já está indicando a diferença que a distingue da dialética hegeliana, que concilia e faz coincidir indentidade e positividade num todo que, além de negar toda determinação parti

cular, acaba compreendendo também o negativo e o falso[37].

Se a totalidade compreende, além do positivo, não só a negação do particular, como também o negativo e o falso, ele conclui que a identidade e a contradição do pensamento estão tão unidas, que a totalidade da contradição é a falsidade da identificação total: "La contradicción ... Es índice de lo que hay de falso en la identidad. ... La contradicción es lo no idéntico bajo el aspecto de la identidad"[38].

Cremos que neste princípio lógico, expressamente oposto à dialética hegeliana, que põe a ênfase no momento negativo, na antítese, sem, contudo, eliminar o "positivo" a que se opõe, podemos encontrar o fundamento teorético da dicotomia tensiva, explicitado na formulação que Adorno apresenta na teoria crítica da sociedade e da dialética crítica da arte. Lembremos que a primeira obra de Adorno — *A situação social da música* — foi escrita em 1932 (antes do desaparecimento de Pirandello, ocorrido em 1936) e que a sua *Teoria Estética*, fruto da sua amadurecida concepção dialética da arte em relação à realidade social, é de 1968. Consideremos, inicialmente, a análise que ele faz da situação da música numa sociedade de consumo e, por isso, alienada.

Sem querer forçar semelhanças ou relações, recordamos, preliminarmente, que, para Pirandello, "Dopo il trionfo delirante della personalità, la negazione di essa"[39] e "Il numero può dare, tutt'al più, l'urto bestiale. Il numero non ci può salvare. Chi può salvarci è l'uno"[40], que traduzem o estágio cultural da sociedade de seu tempo e a possível saí

da da situação crítica. Aliás, Horkheimer percebeu isso claramente: "O fascista Pirandello conheceu seu tempo melhor do que pressupunha"[41]. Também para Adorno à personalidade, ao individual está relacionada a liberdade que orientava o gosto na escolha e avaliação das obras de arte. Com o advento da primazia da quantidade na sociedade industrial, ficou prejudicada a categoria do gosto, que, como critério de julgamento, foi substituído pela popularidade, o que, inevitavelmente, leva à padronização ou, em outras palavras, subordinação à opinião pública, que é mantida pela indústria cultural, criada e alimentada pela burguesia industrial através do monopólio dos meios de comunicação de massa.

Também a oposição entre música ligeira ou popular e música séria ou "erudita" é uma criação do sistema dominante, que se empenha em mantê-la e alimentá-la com vistas à manutenção da sua hegemonia. Não tem outro objetivo a difusão de que para a música séria se dirigem os que pretendem "aparentar" distinção social. Isso se explica, quando se tiver presente que "Toda arte ligeira e agradável tornou-se mera aparência e ilusão..."[42]. Também com relação à música considerada *séria* o processo é, substancialmente, o mesmo. O sucesso de uma peça musical ou o renome de um instrumentista freqüentemente não decorre das qualidades da primeira ou dos méritos do segundo, mas da quantia que se pagou para ouvir o concerto, coisificando assim o sucesso. O alienado consumidor nem se dá conta de que a música séria, que ouve, é uma redução arranjada pela indústria cultural, sob a alegação de que são mais econômicas e, por isso, acessíveis aos que têm renda menor: a unidade e a totalidade são sacrificadas por

momentos parciais, por fragmentos. Este procedimento não é casual ou aleatório: impedir ou dificultar a visão do conjunto e a capacidade de concentração dos "consumidores" são meios eficazes, para bloquear a conscientização da alienação e coisificação das massas, o que facilita consideravelmente a continuação do seu controle, sobretudo porque contam com a colaboração das "vítimas", "escravos dóceis" plenamente conformados, que chegam até à contraditória e aparentemente cômoda convicção de se sentirem "protegidos do perigo de aparecerem publicamente como são"[43]. Com isto, o ouvinte alienado, que já renunciou à própria individualidade, não só não reage contra a substituição de suas necessidades reais por necessidades artificialmente criadas pela indústria cultural, como atua a favor da sua própria coisificação: "A aceitação e o acordo social harmonizam a contradição"[44]. Institui-se assim uma recíproca subordinação entre produção e consumo, de que o especialista, tematizado por Pirandello em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, é o rebento mais notável. Aliás, também Lucien Goldmann, em "Crítica e Dogmatismo" inserido no volume organizado por David Cooper, intitulado *Dialética da Libertação* —, chama a nossa atenção para o grave processo de empobrecimento e desaparecimento da personalidade, transformando o homem "unidimensional" num ser que executa cada vez melhor as ordens vindas não se sabe bem de onde, recebendo, em troca, uma garantia da possibilidade de maior consumo: "... o verdadeiro produto em massa do capitalismo organizacional ... é o especialista ... que está perdendo cada vez mais o contato com o resto da vida humana, e cuja personalidade está, as-

sim, sendo deformada e diminuída a um grau extremo..."[45]. Para Adorno, além dos arranjadores, na figura do maestro está bem representado o fetichismo: "... ao mesmo tempo o mais manifesto e o mais oculto de todos"[46].

O que normalmente é exaltado como atributo positivo da música atual — a vitalidade, o progresso técnico, a ampla aceitação coletiva — a Adorno parece negativo, de modo que o positivo só poderia consistir na sua negação, jamais na exaltação, e aqui nos encontramos no âmbito próprio da dicotomia tensiva. Justamente por isso, Adorno enfatiza não só a repressão do indivíduo pela coletividade, como também centraliza no indivíduo a possibilidade de uma eficaz conscientização e de um conseqüente resgate[47].

Em *Idéias para a sociologia da música*, Adorno precisa que o sujeito musical é coletivo e não individual. Mesmo a obra musical com o estilo mais individualista tem uma substância social. A sociedade não é algo estratificado, com uma forma permanente, mas é, em sua essência, um processo que produz os seus momentos. Como o sujeito da música é coletivo, cada época histórica tem uma música própria, à qual é imanente a sua significação social; esta, atualmente, é distinta da significação originária e contraditória relativamente à sua posição e à sua função social. É por isso que "na grande música tradicional, a idéia da unidade dinâmica da totalidade, não era outra senão a da própria sociedade. Nela estão, indistintos, o reflexo do processo social — o processo produtivo no final das contas — e a utopia duma solidária 'associação dos homens livres'... Porque é a voz desta situação, por sua construção, a música transcende a

sociedade, na sua imagem antecipadora reconcilia o inconciliável"[48]. Porém, com a sociedade burguesa, após a revolução industrial, organizada para utilizar a força da produção, representada pela mão de obra operária, com vistas a um lucro cada vez maior, inclusive com o sacrifício das necessidades reais e da liberdade do homem, a música se tornou simples representação da sociedade, numa unidade eminentemente ideológica, ao invés de fermento de mudança em consonância com a sua substância de verdade[49]. Ao aprovar a evolução do pensamento burguês, que reduz toda imagem espiritual a simples função, a música trai a sua significação social e se transforma num mero bem de consumo, numa mercadoria. Na medida em que se torna setor do lazer organizado pela indústria cultural, a música se iguala àquilo de que, pela sua substância, deveria divergir: assim entra em contradição consigo mesma. A esta "consonância" entre música, ou ideologia, e indústria cultural é que Adorno denomina "a falsa conciliação", que corresponde, no nível da sociedade, à relação de conveniência, caracterizada por Pirandello como uma "mentira comunitária", como se verá adiante.

Mesmo a música divergente do sistema só se torna econômica e socialmente viável através da proteção da indústria cultural, o que constitui "uma das contradições mais flagrantes da situação social da música"[50].

A música atual só deixará de ser ideologia para se tornar arte, quando fizer a sua verdade consistir na contradição à sociedade de que emana e com a qual se relaciona: "é preciso que ela seja crítica"[51].

Analogamente, abordando a relação entre lírica e so-

ciedade, isto é, o gênero tradicionalmente representativo da individualidade confrontada com a coletividade, Adorno sublinha que o caráter de oposição, de crítica, que a lírica, em sua essência ou originalidade, faz é, inevitavelmente, social: "Os senhores têm a lírica como algo oposto à sociedade, como algo visceralmente individual... Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e exprime negativamente esse estado na formação lírica ..."[52].

Também no romance, considerado como forma literária específica da era burguesa, Adorno destaca o paradoxo constitutivo: romance é narração; narrar significa ter algo especial a dizer que, contudo, não pode ser dito, porque é impedido pela indústria cultural; assim sendo, não se pode mais narrar. Veremos como isso se torna especialmente significativo na conclusão do romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, citado por Walter Benjamin, ainda com o título *Si gira*. Evidentemente realista em sua origem, o romance, para manter-se sem trair a sua significação social, assume uma postura anti-realista, adota uma dimensão metafísica, como resposta à sociedade que coisifica todas as relações entre os indivíduos, levando à alienação e à auto-alienação: "... os romances de hoje que contam — ... — se assemelham a epopéias negativas. São testemunhas de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual. Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontre também sua satisfação na dissonân

cia e no desligamento"[53].

Após a referência a postulações concernentes à música, à poesia lírica e à narrativa, tomemos rapidamente em consideração a sua mais amadurecida e abrangente obra teorética: *Teoria estética*, que desenvolve os pontos fundamentais já abordados. Coerentemente com a sua concepção dialética da arte e da estética, Adorno contesta toda definição de arte formulada com base somente na sua origem, como se lá se encontrasse uma essência permanente, sem qualquer implicação temporal. A definição de arte baseada exclusivamente na sua autonomia e no seu caráter unitário, válida plenamente quando correspondia a uma época em que a sociedade era um conjunto harmônico e integrado, foi sendo abalada à medida que a sociedade foi se tornando menos humana, mas ainda humana. Diante de uma sociedade menos humana, a arte, inconformada com o encaminhamento do processo social, contestou-a afirmativamente postulando, como se fosse também real, um outro mundo, com a sua própria essência, oposto ao insatisfatório mundo empírico. Depois, porém, com o desenvolvimento do processo da desumanização progressiva na realidade empírica, a essência afirmativa da arte tornou-se insuportável, como, dramaticamente, Pirandello o figura em *I Giganti della Montagna*. Por conseguinte, a definição da arte, baseada somente na sua originária unidade e autonomia, não traduz a realidade do processo histórico percorrido pela arte e que se tornou uma característica também essencial. Por isso, para definí-la, é preciso ter em conta o que ela foi no passado, mas também no que ela se tornou e, sobretudo, no que poderá tornar-se: "A arte só é interpretável pela lei do seu movi-

mento, não por invariantes... a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. As obras de arte só se tornam tais negando a sua origem"[54]. Isto significa que ela se define também pelo seu *outro*, que ela não é, e ao qual ela se opõe. Ora, se a arte continuasse sendo só autonomia e unidade, seria normal que, na sua unidade, integrasse harmonicamente o seu *outro*. Todavia, como o seu *outro* atual é oposto àquele "*outro*" com o qual, na sua origem, se identificava, não pode, sem trair a sua essência e a sua significação social, com ele se identificar: "A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade"[55]. Diante de uma realidade de não-liberdade do "todo", ela só pode continuar sendo autônoma, se for livre para modelar as partes segundo suas necessidades num todo oposto à realidade.

A *dicotomia tensiva*, a nosso ver, tem como fundamento um princípio que Adorno reconhece em toda verdadeira arte contemporânea: "A arte é a antítese social da sociedade e não deve imediatamente deduzir-se desta"[56]. Se é a antítese social, isto significa que as obras de arte estão relacionadas tensivamente com a sociedade, que renegam, mas de que tiram o seu conteúdo. Disto podemos tirar as seguintes conseqüências: se é tão estreita a relação antitética, não é possível conceituar a arte com um caráter definitivo, mas deve, como a sociedade a que se opõe, ser considerada como um processo necessariamente dialético, em que cada obra é uma pausa, um instante de equilíbrio, que se relaciona tensivamente com os que a precedem e com os que a seguem; a segunda conseqüência é que "A liberdade das obras de arte, cu

ja autoconsciência é celebrada e sem a qual elas não existiriam, é a mentira da sua própria razão"[57], pois todos os seus elementos a acorrentam à realidade empírica, do que decorre o caráter ambíguo da arte, enquanto autônoma e como fato social. Nesta ambigüidade está consubstanciada teoreticamente a dicotomia tensiva como *estrutura profunda* da poética explícita e implícita nas obras de Pirandello: "A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte à sociedade."[58].

É esta tensão que caracteriza o moderno na arte, assim como o ineliminável caráter de utopia, que é inerente a toda arte autêntica: "A modernidade opor-se-á antes a todo o espírito do tempo que domina em cada época e hoje mesmo o deve fazer..."[59]. Para Adorno o moderno implica a necessidade de ir ao mais extremo e que o moderno moderado é, em si, contraditório. O moderno, cujo conteúdo de verdade se funde com o seu conteúdo crítico, corresponde ao utópico que, por sua vez, se opõe ao novo. Cria assim uma relação tensiva entre utópico e novo, que corresponde à relação tensiva entre moderno e espírito do tempo: "O que se experimenta como utopia permanece algo de nagativo contra o que existe... Central nas antinomias actuais é o facto de que a arte deve ser utopia. O Novo... é a imagem da decadência; só através

da sua negatividade absoluta, é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna."[60].

Na arte contemporânea só a arte administrada pela indústria cultural (isto é, *ideologia* e não *arte* autêntica) se louva no princípio de integração, que é extrema só na aparência, porque, como moderada, é, de fato, contraditória em si e, portanto, falsa do ponto de vista do seu significado social. A arte autêntica é autônoma, crítica e, como tal, só pode encontrar a verdade do seu conteúdo na desintegração e na dissonância, isto é, no que a estética contemporânea classifica como *feio*, que constitui um momento da arte. Neste ponto Adorno se refere à *Estética do Feio* de Rosenkranz[61].

Rosenkranz, com a *Estética do Feio*, se insere na linha que liga a imagem harmônica e luminosa da vida grega, defendida por Winckelmann, e a concepção dramática e perturbadora de Nietzsche, por exemplo. Interessa-nos aqui, pela maneira como precisa a natureza do *feio*, sua relação tensiva com o *belo*, com o cômico e, sobretudo, pela relação que ele faz entre arte e contexto cultural, que é contemporâneo, ainda que espacialmente diferente, do de Pirandello. Com relação aos pontos de referência da mencionada linha em que se encontra, é preciso ter presente que, mesmo reconhecendo que os gregos viviam no ideal, daí o caráter apolíneo de sua arte, Rosenkranz foi um dos primeiros a sublinhar entre eles elementos representativos do feio (ciclopes, Arpias, além de horríveis homicídios, como o de Édipo), que, todavia, eles idealizaram, superando e transformando-o no belo

positivo.

Para Rosenkranz o *feio* é inseparável do *belo*, que é o seu pressuposto positivo, isto é, só há o *feio* porque antes existe o *belo*, de que ele é a negação. O *belo* é a idéia divina, originária, absoluta e perfeita, enquanto que o *feio*, como seu correspondente negativo, é derivado, relativo e imperfeito. Disto decorre a exata delimitação do *feio* em decorrência da sua natureza. A unidade de *belo* e *feio*, a seu ver, constitui o cômico: o *feio*, em contato com o *belo*, se liberta do seu egoísmo congênito e se encaminha para o puro e simples ideal do *belo*. Portanto, o *belo* é a condição positiva, o limite natural do *feio*, e o cômico é a forma em que ele se livra do seu caráter exclusivamente negativo, constituindo o seu limite final.

Concretamente, contudo, existe também o belo relativo ou convencional, como é o caso da moda que está, dialeticamente, muito mais relacionada com o feio: modas do passado, especialmente recente, são julgadas feias e cômicas pelo momento sucessivo, justamente "perché il mutamento di sensibilitã può svilupparsi solo per opposizione"[62].

Assim como existe o feio natural, em suas formas originárias ou pela mediação de doenças, e o feio espiritual, baseado na esquizofrenia e no mal, também existe um feio artístico. Originariamente, segundo Rosenkranz, a arte tinha a tarefa de trazer à luz o *belo*; como na natureza e no espírito o *belo* aparecia junto com o *feio*, a arte, sob pena de deixar de ser uma imagem da totalidade, acabou não podendo prescindir do *feio*, que se encontrava na natureza e também no espírito humano. Não obstante essa presença do *feio*, em

razão da sua natureza secundária, derivada, uma diferença substancial se mantém: o *belo* pode ser produzido irrelatamente pela arte, o que não vale para o *feio* que, como momento negativo, só pode aparecer em contraste com o seu correspondente positivo. Ele se torna artisticamente necessário, no caso do encaminhamento de uma ação para o trágico ou para o cômico. O que Rosenkranz rejeita é a pretensão de embelezar o *feio* (como, no entender de Pirandello, faz D'Annunzio), pois isto significa a contradição de uma contradição necessária entre *belo* e *feio*. Todavia, ele considera necessário que a arte purifique o *feio*, assim como faz com o *belo*, ou seja, deve eliminar do *feio* o que é meramente casual na sua existência natural e que enfraquece e falseia as suas características; em contrapartida, deve ressaltar as determinações e as formas que o tornam *feio*, isto é, submete-o às mesmas leis gerais do *belo*.

A seu ver, o *belo*, em geral, é a manifestação sensível da liberdade natural e espiritual numa totalidade harmônica, é uma unidade em si, portanto com uma forma própria. Isto significa que o *belo* se fundamenta sempre em "relações gerais de medida: unidade, simetria, harmonia". A negação desta "unidade universal da forma" é a falta de forma:"L'assenza di forma diventa brutta solo là dove un contenuto dovrebbe avere una forma ma ancora è privo, oppure dove una forma c'è ma non ancora come dovrebbe essere in conformità al concetto del contenuto"[63].

O *belo* tem em si essencialmente um "lado sensível", justamente porque, enquanto forma, faz parte da natureza. Para ser belo, mesmo o conteúdo mais espiritual, precisa da

mediação da manifestação sensível, isto é, de uma forma que o delimita exteriormente e o distingue internamente. Para Rosenkranz, o autêntico conteúdo ideal do belo é a liberdade, entendida como necessidade que se autodetermina. Também esta liberdade implica uma dicotomia tensiva, pois pode levar à elevação em direção ao infinito, ou projetar para baixo, para o finito. A repressão, ou não-liberdade, que caracteriza o *feio*, confrontando-se com a necessidade da liberdade, própria do *belo*, se torna distorção da liberdade e da beleza, isto é, caricatura. A livre variedade, que caracteriza tanto o conteúdo quanto a forma do belo, quando entendida como uma unidade abstrata que se repete, institui a regularidade que, pela sua estereotipada igualdade, acaba saturando e criando a rotina. Para escapar dessa mortificante rotina, no entender de Rosenkranz, nós aspiramos à liberdade, ainda que, paradoxalmente, se trate de uma liberdade caótica. O desejado, na sua concepção de simetria, é que exista identidade na diversidade, o que só é possível quando observada a substancial tensão[64]. A harmonia se lhe apresenta como a totalidade que produz livremente as diferenças que lhe são próprias, a "totalidade orgânica", a que os antigos submetiam a individualidade das distinções, "mentre i moderni hanno la tendenza a sacrificare l'armonia alla caratteristica individuale"[65]. Analogamente à distinção e relação entre *belo* e *feio*, ele considera que a desarmonia provém da inversão da harmonia e, por consistir na separação da essência de si própria e porque reúne todos os momentos do *feio*, se torna o meio mais eficaz para produzir o cômico.

No tocante à relação por contigüidade, Rosenkranz ra

tifica a teoria platônica da unificação dos positivos belo e bem, como também afirma a identificação dos negativos feio e mal. Entre as duas séries institui uma relação tensiva, de modo que o homem, de acordo com a época, valendo-se da liberdade da sua existência, do seu espírito, oscila entre os termos antitéticos, que reciprocamente se determinam. O mal é a passagem para a caricatura, que transforma o repugnante em ridículo. Graças ao humorismo, sobremaneira valorizado por Pirandello, a caricatura, podendo reunir em si todas as formas do feio, pode tornar-se bela.

Deixamos, de propósito, para depois da sumária apresentação da parte sistemática, a consideração das referências ao contexto histórico e sua relação com o *feio*. Remo Bodei, na sua excelente apresentação da edição italiana da *Estetica del brutto*, afirma que, mais do que o aspecto sistemático, interessa aos leitores atuais o que diz respeito às relações sociais e aos gostos artísticos e literários do seu tempo, caracterizado por um evidente paradoxo entre a realidade social e a posição oficial, que, adotando a decência como critério exclusivo para a apreciação da arte, acabou por mutilar a história literária alemã para adequá-la às escolas femininas[66].

Na conclusão Rosenkranz afirma que a representação do diabo é a da caricatura absoluta, como mentira, que ficticiamente destrói a verdade, e como vontade perversa, que visa à destruição da beleza, é a imagem da feiúra[67]. Isto claramente se liga a uma abrangente consideração introdutiva que, a nosso ver, sumariamente delineia o panorama crítico do seu tempo: "L'inferno non è solo etico e religioso, è an

che inferno estetico. Noi siamo immersi nel male e nel peccato, ma anche nel brutto. ... è in quest'inferno del bello che vogliamo discendere. È impossibile farlo senza contemporaneamente introdurci nell'inferno del male, nell'inferno reale, perché il brutto non è quel che in natura ci ripugna ...; è l'egoismo che manifesta la sua follia nei gesti perfidi e frivoli, nelle rughe della passione ..."[68]. Rosenkranz não tem dúvida de que vive num período de dissolução, de fatuidade, de degeneração, de modo que o problema do *feio* é inserido no amplo contexto da patologia social, como se depreende de uma carta sua de 18/1/1854, endereçada a Varnhagen von Ense: "Certo, raramente vi è stata un'epoca più superficiale, edonistica, irrazionale, priva di carattere di questa. ... la mia *Estetica del brutto* ... sarà l'inizio di una serie di lavori che scaveranno un più profondo accesso all'inferno dell'esistente"[69], com a qual se assemelha muito esta afirmação de Pirandello: "Non mai credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata ..."[70]. Nos períodos de crise, quando é caótica a percepção da realidade, quando a consciência se perde no multíplice, se acentua a preferência pelo *feio*, como sublinha no subtítulo "Il piacere del brutto": "In modo patologico, quando un'epoca è fisicamente e moralmente corrotta, le manca la forza per concepire il bello autentico ma semplice e vuole ancora gustare nell'arte il piccante della frivolezza e della corruzione. ... La disarmonia degli spiriti si pasce del brutto, che per lei diventa l'ideale della sua negatività"[71].

Referindo-se especificamente à poesia, na terceira

parte — "Lo sfiguramento o deformazione" —, ao tratar do terceiro item ("l'orrendo") do repugnante, quando a completa insensatez, sem uma razão mais profunda, se atém ao puro caos, Rosenkranz expressamente afirma: "A ciò, como si è detto, non può interessarsi l'estetica ma solo la psichiatria. Non si può negare che una parte non piccola della letteratura poetica del nostro secolo appartiene propriamente solo a questa categoria. In Inghliterra, Francia e Germania, sia da parte della reazione divenuta stupida e superstiziosa sia da parte della rivoluzione divenuta atea e libertina è comparsa tutta una messe di prodotti, romanzi soprattutto, che meritano attenzione solo come sintomi della mentalità del tempo, in una prospettiva politica e psicologica, ma non come opere d'arte"[72].

Um outro valioso depoimento sobre a crítica situação do período nos é dado por Lukács no seu estudo "Karl Marx e Friederich Theodor Vischer", incluído em *Contributi alla storia dell'estetica*, em que também faz referência à citada obra de Rosenkranz, pois trata do predomínio do *feio* na arte contemporânea e da necessidade de ampliar o tradicional conceito do belo, de modo a poder compreender o *feio* como seu momento: "La questione è, in poche parole, questa: l'epoca contemporanea, in quanto contenuto e materia dell'arte, rende impossibile una creazione, cui si possa applicare la categoria del "bello" nella sua accezione usuale. Tale caratteristica sfavorevole del presente nei confronti della realizzazione della "bellezza" deve essere incorporato nel l'estetica in quanto elemento integrante di essa e non soltanto in quanto mera negazione del "bello". Mentre per l'e-

stetica classica il brutto, in quanto antitesi contraddittoria del bello, è situato al di fuori dell'estetica, e ha valore di negazione di tutta l'estetica, di principio che essa deve assolutamente negare, gli autori da noi citati — ... — cercaronc di costruire un rapporto dialettico di antiteticità tra il bello e il brutto. Il sublime e il comico sono dunque quei momenti del processo dialettico — idealistico —, mediante i quali cotesti pensatori — ciascuno in maniera diversa — effettuano il superamento dialettico del bello per opera del brutto..."[73].

Para Adorno a importância fundamental do *feio* na arte moderna decorre do fato de ser expressão da reação à irracionalidade do desencantado mundo racional, enquanto administrado pela sociedade capitalista, do qual ela é um momento e por cuja esmagadora totalidade acaba sendo contaminada. Ao se opor, ela representa duplamente a verdade: conserva a imagem da sua finalidade obstruída pela racionalidade irracional, denuncia a sua dominação e o absurdo do estado de coisas em questão. Graças ao seu caráter construtivo, ela consegue libertar os elementos da realidade do seu contexto originário e, modificando-os profundamente, os torna capazes de novamente constituirem uma unidade, que contém em si o "outro" (a realidade repressora), tensivamente representado. Ora, a arte que, visando o belo formal, desvaloriza as partes em função da totalidade, força uma integração que se reduz a mera aparência, isto é, "por causa do belo, o belo deixa de existir"[74]. O belo enquanto aparência, unidade integrada, formalizada, foi um momento de equilíbrio, destruí

do progressivamente pela relação com o dissemelhante, que a identidade do belo tenta em vão afastar de si, o "outro" a que a arte se opõe. Todavia, como afirma Adorno, "A separação só pode ser anulada pela separação"[75]. Representar como harmônica uma realidade caracterizada pela contradição, pela repressão, pelo desencantamento é trair o belo em sua essência, pois este, como também o feio, é dinâmico: ambos se subtraem a toda tentativa de fixá-los em conceitos. É por isso que ele considera que, quanto mais integradas forem as obras de arte, isto é, quanto mais impositiva se torna a totalidade em detrimento das partes, mais ela se conforma com a ideologia, ou seja, reconciliação irreal às custas da reconciliação real, que só pode ser alcançada pela separação.

Por isso as obras só se tornam belas pela oposição que fizerem à realidade, sem anular a relação tensiva com ela: "São, porém, bem sucedidas as obras de arte que, do amorfo, ao qual elas incondicionalmente violentam, algo preservam para a forma que, enquanto separada, o provoca. Só isso é o reconciliado na forma"[76]. A beleza não se limita ao resultado final, "mas sempre e ao mesmo tempo à tensão que produz o resultado. A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante, transforma-se assim em elemento perturbador e, se se quiser, dissonância. O aspecto harmonioso do feio ergue-se, na arte moderna, em protesto"[77]. A arte autêntica toma como matéria o que, tido como *feio*, é repudiado pela indústria cultural do poder opressor, para denunciar o mundo que o cria e testemunhar a favor daquilo que a realidade reprime e nega: "Torna-se, assim, expressão da de

cadência da totalidade, do mesmo modo que a totalidade fala do declínio da expressão"[78]. Assim entendida, a arte só pode relacionar-se tensivamente com a realidade e exprimir isto na sua forma pela valorização das partes na unidade, ou seja, exige a tensão e se opõe ao equilíbrio que, no caso da arte moderna, é aparente e falso. É esta tensão que caracteriza a melhor arte moderna, assim como é a sua falta que compromete grande parte dela: "A perda de tensão é a mais severa objeção contra muita da arte contemporânea, por outras palavras, a indiferença na relação das partes ao todo"[79].

É sob o prisma desta tensão, como relação com o contexto social, político, humano, enfim cultural do período histórico e também como relação imanente das partes na unidade tensiva de algumas obras, tomadas como amostras do conjunto, que pretendemos caracterizar a modernidade da poética pirandelliana.

Depois de ter precisado teoreticamente a significação da dicotomia tensiva, antes de ater-nos especificamente à poética explícita pirandelliana, procuremos delinear a acepção de *poética*, de que nos valeremos, e suas implicações.

1 PIRANDELLO, Luigi. *Saggi, Poesie e Scritti varii*. Milano. Mondadori. Classici Contemporanei Italiani. IV edizione, 1977, p. 220-221.

2 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 220.

3 ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milano. Bompiani, 1983, p. 51.

4 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 221.

5 ECO, U, *o.cit.*, p. 51.

6 ECO, U, *o.cit.*, p. 54.

7 ECO, U. *o.cit.*, p. 53.

8 ECO, U. *o.cit.*, p. 58.

9 ECO, U. *p.cit.*, p. 64.

10 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 284-285.

11 GOLDMANN, Lucien. *Origem da dialética*. Tradução de Haroldo Santiago. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, p. 248.

12 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 25.

13 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 41.

14 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 41-42.

15 PIRANDELLO, L. *L'Umorismo* in *o.cit.*, p. 154-155: "È una specie di pompa a filtro che mette in comunicazione il cervello col cuore. La chiamano LOGICA i signori filosofi. Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za... ma dobbiamo anche attossicarci la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica. E molti disgraziati credono di guarire così di tutti i mali di cui il mondo è pieno... Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido, tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per se stesso."

16 É à filosofia sistemática, conjunto de normas pré-estabelecidas, relacionada com essa lógica formal que Pirandello se opõe, quando ela pretende legislar no campo da arte: "Nessuna formula, dunque; nessun sistema, nessuna finzione e, sopra tutto, nessun metodo prestabilito nell'arte" (PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 186).

17 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 45.

18 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 368: "E ancora oggi, nelle nostre disquisizioni, che vogliono essere critiche, sentiamo parlar di forma e di contenuto, come se la forma fosse un abito, o più o meno elegante, o più o meno tagliato alla moda ... da vestire un manichino."

19 PIRANDELLO, L. *Eccessi* in *o.cit.*, p. 909: "È proprio fatale ... che non si debba perciò progredire mai in linea retta, ma quasi a zigzag..."

20 GOLDMANN, L. *Dialética e Cultura*. Tradução de Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967, p. 6.

21 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 7.

22 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 8.

23 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 13-14.

24 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 14: "O sentido de um elemento depende do conjunto coerente da obra inteira."

25 BARILLI, Renato. *La barriera del naturalismo*. Milano. Mursia, 1964, p. 17: "Di fronte a un'opera d'arte, ci si impone dunque il compito di integrarla in seno a tutta una cultura, di mostrar come essa si adatti entro alcune fondamentali strutture di quella. Ma un punto risulterà ormai ben chiarito: è l'opera stessa che richiede le strutture opportune per esser intesa; nel tentar di applicare a essa certi modi generali di comprensione, certe chiavi interpretative, dovremo preoccuparci che questi si adattino alla sua realtà globale, che si mostrino in grado di illuminarla in ogni sua parte, di darle un senso, di farla vivere in una pienezza di relazioni con altre opere, con altri momenti e prodotti umani della cultura del tempo in cui è nata... Il problema da risolvere non sarà mai quello di

confrontare un romanzo da una parte, un pensiero filosofico evoluto ed esplicito dall'altra: confronto illecito, per la mancanza di omogeneità fra i due termini di paragone. Si tratterà di vedere come entrambi confluiscono e si adattino nel quadro di alcune strutture primarie, di una *Weltanschauung* complessiva."

26 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 22.

27 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 42.

28 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 177.

29 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 180-181.

30 GOLDMANN, L. *o.cit.*, p. 181.

31 HORKHEIMER, Max. "Filosofia e Teoria Crítica" in *Os Pensadores*. Traduções de José Lino Grünnewald e outros. São Paulo. Abril Cultural, 2a. ed., 1983, p. 161.

32 SLATER, Phil. *Origem e Significado da Escola de Frankfurt*. Tradução de Alberto Oliva. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1978, p. 70.

33 SLATER, Phil. *o.cit.*, p. 175.

34 MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. Tradução: José Artur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo. Perspectiva, 1971, p. 95.

35 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica Negativa*. Versión española de José María Ripalda. Madrid. Taurus Ediciones S.A., 1975, p. 8.

36 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 148: "Cualquiera que se presente como coherente se muestra tan contradictoria como los modelos ontológicos ser y existencia."

37 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 145.

38 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 13.

39 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 200.

40 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1064.

41 HORKHEIMER, M. *o.cit.* in *Os Pensadores*, p. 161.

42 ADORNO, T.W. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição" in *Os Pensadores*, p. 168.

43 ADORNO, T.W. *o.cit.* in *Os Pensadores*, p. 179.

44 ADORNO, T.W. *o.cit.* in *Os Pensadores*, p. 173.

45 GOLDMANN, L. "Crítica e dogmatismo" in *Dialética da Libertação*, organizado por David Cooper. Tradução de Edmond Jorge. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968, p. 157-158.

46 ADORNO, T.W. *o.cit.* in *Os Pensadores*, p. 178.

47 ADORNO, T.W. *o.cit.* in *Os Pensadores*, p. 191: "As forças coletivas liquidam também na música a individualidade que já não tem chance de salvação. Todavia, somente os indivíduos são capazes de representar e defender com conhecimento claro o genuíno desejo da coletividade face a tais poderes."

48 ADORNO, T.W. *o.cit.* in *Os Pensadores*, p. 265.

49 ADORNO, T.W. "Lírica e Sociedade" in *Os Pensadores*, p. 194-195:"... ideologia é inverdade, consciência falsa, mentira. Ela se manifesta no malogro da obra de arte, no que esta tem em si de errado, e é alvo da crítica."

50 ADORNO, T.W. "Idéias para a sociologia da música" in *Os Pensadores*, p. 268.

51 ADORNO, T.W. *o.cit.* in *Os Pensadores*, p. 267.

52 ADORNO, T.W. "Lírica e Sociedade" in *Os Pensadores*, p. 195.

53 ADORNO, T.W. "Posição do narrador no Romance contemporâneo" in *Os Pensadores*, p. 273.

54 ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1982, p. 13.

55 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 15.

56 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 19.

57 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 17.

58 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 16.

59 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 47.

60 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 45-46.

61 A atual significação do *feio* é o resultado de um processo histórico caracterizado, esteticamente, pela sua constante tensão com relação ao *belo*, de modo que, segundo Remo Bodei, "Tutta la storia dell'estetica o, per meglio dire della 'metafisica del bello", si può leggere anche come un variare dei rapporti e delle distanze reciproche tra bello e brutto" ("Presentazione" in Rosenkranz, Karl: *Estetica del brutto*, p. 7). Esse processo se inicia com uma fase de máximo afastamento ou de uma contraposição total, representada pela concepção que Platão, no seu idealismo transcendente do mundo perfeito das idéias, tinha do belo como ser, proporção, harmonia, eternidade, e do feio como não-ser, caos, pura privação ou, em outras palavras, a perfeição da essência confrontada com a imperfeição da existência, da matéria. Não obstante a concepção platônica, a arte da Grécia clássica, em consonância com a teoria aristotélica, é eminentemente apolínea, harmônica. Em contrapartida, seria um disparate imaginar com as formas da beleza artística dos gregos o Cristo flagelado, coroado de espinhos, arrastando a cruz, crucificado e agonizante, porque é a expressão do sofrimento por que teve de passar o Filho de Deus como homem para o bem de todos os homens. Igualmente inadmissível seria, numa pintura da crucificação de Cristo, imaginar os seus algozes com expressões angelicais, porque eles figuram a injustiça do arbítrio, das paixões, do mal que há no mundo. Por isso, tanto para Hegel como para Victor Hugo e Rosenkranz, o *feio* está ligado à dor cristã, à dramática concepção da realidade terrena como domínio do mal, do pecado, das paixões que deformam o corpo e o espírito do homem. Todavia está sempre aberta a possibilidade de, através desta existência dolorosa, chegar ao mundo perfeito do além, onde tudo é harmonia, beleza e felicidade.

O Renascimento, retomando o mundo clássico como modelo e a razão como fundamento para a afirmação do seu culto ao homem, valorizou a

beleza enquanto imagem harmônica e unitária.

Kant distinguiu o *belo*, que provoca um prazer positivo, e o sublime (no qual se concentram o desarmônico, o desproporcional, o dissonante, o conflitante), que provoca um prazer que merece ser chamado *negativo*, pois não é uma alegria positiva.

Lessing, no *Laocoonte*, iniciou as análises temáticas do *feio*. Para Remo Bodei, o texto mais inovador com relação ao *feio*, e que não é mencionado por Rosenkranz, é *Sobre o estudo da poesia grega*, de F. Schlegel, de 1795, reelaborado em 1823, que considera o *feio* como "negação do belo" e elemento específico da arte moderna, de que *Hamlet*, um autêntico protótipo da dicotomia tensiva, é o símbolo.

A Hegel coube o mérito de, contrariando a tradição de Aristóteles até Schopenhauer, atribuir a primazia artística à comédia, capaz de exprimir o mal, o feio e a corrupção do real, que se conciliam com a reconquistada serenidade do riso.

Concomitantemente com Hegel, em Paris, Victor Hugo, no prefácio ao drama *Cromwell* de 1827, leva o *feio* a coincidir com o *belo*, completando as grandes fases do processo tensivo. Segundo ele, o *feio* acrescenta ao *belo* mais energia espiritual. A poesia moderna se dá conta que na criação o *feio* está a par do *belo*, assim como o gracioso do disforme, o grotesco do sublime, o mal com relação ao bem, a sombra junto da luz. A arte, para não se contradizer, procura o *feio* e Quasimodo se torna o protótipo do "feio belo". O *feio*, como matéria artística, passa a suscitar a reflexão dos estetas. É na Alemanha, entre 1830 e 1857, que surgem as teorias mais elaboradas sobre o *feio*. O início dessas reflexões se dá com a publicação, em 1830, do *Sistema de estética como ciência da idéia do belo* de Weisse, para o qual o "feio é a beleza invertida". Outra teoria sobre o *feio* deriva de Vischer, para o qual a razão moderna não pode universalizar o particular ou harmonizar o que é fragmentário: o *feio*, então, se lhe apresenta como suspenso entre o terrível e o sublime, o ridículo e o cômico, como momento de passagem ao *belo*. Vischer, segundo Remo Bodei, tem uma importância especial, não pelo significado do seu pensamento, considerado reacionário, mas por ter sido o destinatário de uma carta de 13/7/1850, em que Rosenkranz expõe o plano geral de sua *Estética do Feio* e onde, entre outras coisas, ele afirma que a obra pretendia ser "parte di una teoria generale, trattata in modo autonomo, ma pensata all'interno di un qua-

dro sistematico" (Rosenkranz, K.: *op.cit.*, p. 15). Nessa mesma carta, ao expor o esquema da sua metafísica do *belo*, ele situa o *feio* entre o belo em si e o cômico, subdividindo-o em vulgar, repugnante e caricatura.

Karl Rosenkranz é conhecido, sobretudo, pela sua *Estética do feio*, publicada em *Königsberg* em 1853, ou seja, 14 anos antes do nascimento de Pirandello, o que equivale a dizer que são, praticamente, contemporâneos, especialmente se lembrarmos que o estudioso alemão só faleceu a 14/6/1879 e que o escritor siciliano, como estudante universitário, viveu dois anos (1889-1891) em Bonn, o que nos leva a supor que tenha tomado conhecimento, mesmo se indiretamente, da citada obra.

62 ROSENKRANZ, Karl. *Estetica del brutto*, a cura di Remo Bodei. Bologna. Il Mulino, 1984, p. 52-53,

63 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 80.

64 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 106: "Solo la contrapposizione positivo e negativo produce contrasto..."

65 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 112.

66 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 46: "Ne è venuta fuori una storia della letteratura dal conio incredibilmente falso."

67 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 320.

68 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 49.

69 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 20.

70 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 901.

71 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 79.

72 ROSENKRANZ, K. *o.cit.*, p. 240.

73 LUKÁCS, G. *Contributi alla storia dell'estetica*. Milano. Feltrinelli, 1a. edizione, 1957, p. 247.

74 ADORNO, T.W. *Teoria estética*, p. 68.

75 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 69.

76 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p.64.

77 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 61.

78 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 67.

79 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 68.

II

O CONCEITO DE POÉTICA E SUA IMPORTÂNCIA

Mesmo tendo procurado delinear a base teorética e metodológica do nosso enfoque, centrando-o nas concepções de Goldmann e de Adorno, pretendemos não orientar-nos por nocivas restrições de ordem dogmática. Por esta razão, no tocante à delimitação do conceito de *poética* e sua importância como subsídio crítico, procuremos, nos limites impostos pela própria condição de conceito operatório, ressaltar a posição de alguns dos mais conhecidos teorizadores e críticos de diferentes posturas ideológicas contemporâneas, de modo a caracterizar a importância da abordagem da poética tanto do ponto de vista teórico como do histórico, de que o primeiro acaba sendo uma inevitável decorrência, visto que a valorização do estudo das poéticas se intensifica com a crise da filosofia sistemática ou metafísica.

Não pretendemos, obviamente, proceder a uma verificação exaustiva, pois isso demandaria um estudo específico e profundo; limitar-nos-emos a situar o problema, tomando como base a posição de alguns pensadores, numa escolha inevitavelmente arbitrária, mas, esperamos, não por isto dogmática, encaminhando-nos para a contextualização mais específica, a Itália do período em que viveu o autor de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

Para Michele F. Sciacca, como para Gustavo Corção[1], a

crise, que desintegra o homem contemporâneo, começa no século XVI com a desvalorização dos valores fundamentados num princípio unificador transcendente (Deus), substituindo-os por valores imanentes, centrados na ciência. Sciacca distingue duas tendências no pensamento filosófico contemporâneo: "... quello che può anche chiamarsi il nostro idealismo - trascendente ed oggettivo - è metafisicamente antitetico all'idealismo trascendentale - immanentista e soggettivo - e ad ogni altra forma d'immanentismo, che è sempre naturalismo e riduzione dello spirito al finito del mondo e della natura..."[2]. O idealismo transcendental é que pretende absolutizar valores imanentes, "divinizar" o homem pela "humanização" de Deus, exatamente o contrário do que é defendido pelo idealismo transcendente ou metafísico. O primeiro não pode ser senão um processo que se exaure na descrição, na análise das multíplices experiências. Esta distinção corresponde à que ele, já no título, faz entre *Filosofia e antifilosofia* ou, em outras palavras, entre filosofia da verdade ou do ser e filodoxia, retórica sofista ou "sistema do erro". Ora, para Sciacca, as tendências filosóficas contemporâneas, quantitativamente mais representativas, se enquadram perfeitamente no "idealismo transcendental", na filodoxia ou nos empiristas "sistemas do erro" que, na sua intransigente ruptura, pretendem eliminar a metafísica, a religião e a moral[3].

Considerando, relativamente à Itália, que seria um grave erro aceitar a posição de Nicolau Marselli (que começou como hegeliano e acabou positivista), conforme o qual a grande "virada" da cultura nacional dos anos 1860 era re-

sultante do choque entre idéias revolucionárias e realidade efetiva, por um lado, e, conseqüentemente, do contraste entre hegelianos do sul, vivendo num mundo feudal, e positivistas ou empiristas do norte, representando regiões adiantadas e industrializadas, por outro lado, Eugenio Garin, à semelhança de Sciacca, observa que a divisão era entre espiritualistas, ligados à tradição cristã e católica, e seguidores de ideologias imanentistas, racionalistas e laicas[4].

Não obstante a ressalva de Garin, não deve ser menosprezada também a consideração histórica, que agora se destaca como fundamental. Aliás, o próprio Pirandello nos alerta sobre o engano que habitualmente cometemos: "E il nostro inganno è questo, che crediamo di poter crearci il momento, senza riflettere che non è dell'uomo il crearlo; ma che viceversa, il momento crea l'uomo"[5]. Análoga é a posição de Adorno, para o qual as obras de arte autênticas "são a historiografia inconsciente de si mesma da sua época", de modo que disso depende o seu conteúdo de verdade: "O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo"[6].

A nosso ver, a dicotomia tensiva, como estrutura profunda da poética e da metapoética pirandelliana, não pode ser verdadeiramente valorizada, se não tivermos na devida conta que Pirandello, como siciliano, não poderia deixar de viver, de padecer a tensão político-social entre norte e sul, assim como a tensão cultural que caracterizou o seu momento histórico[7].

A tensão entre norte e sul era constitutiva da própria unificação proclamada a 17/03/1861. A unificação do

país, constituindo o Reino de Itália, fora realizada sob o patrocínio e orientação da burguesia industrial do norte, cujos interesses coincidiam com os dos grandes proprietários de terras do sul, que chegaram até a assumir a aparência de liberais por ocasião das campanhas de Garibaldi em 1860. Em decorrência dessa aliança das classes dominantes, o novo Estado surgiu sem embasamento no povo, constituído de camponeses pobres e analfabetos, de trabalhadores braçais e operários de pequenas indústrias de manufatura e artesanato do centro-norte, que se sentiam vítimas de seus patrões. Os governos do decênio 1861-70, desconsiderando a peculiaridade política, social e tributária de cada região, se pautaram por uma excessiva centralização das decisões e pela imposição de deveres próprios do Piemonte, incompatíveis com a tradição e com os hábitos das regiões, como, por exemplo, a obrigatoriedade do serviço militar, o pagamento de impostos que, ao invés de incidirem sobre as grandes propriedades, recaíam sobre os gêneros de primeira necessidade. Isso, obviamente, gerou um descontentamento generalizado, que se transformou em rebelião contra o que na época foi denominado "piemontesismo". No sul estas equivocadas medidas dos governos centralizados, comandados pela burguesia, provocaram o gravíssimo fenômeno denominado "brigantaggio". Contribuiu também para o crescente descontentamento dos camponeses do sul o não cumprimento, por parte do Estado, das promessas feitas por Garibaldi, com relação ao loteamento das terras pertencentes ao Poder Público, que deveriam ser vendidas, com facilitação para o pagamento, a lavradores sem terras. O go

verno, todavia, necessitando de recursos, vendeu-as a quem podia pagar à vista, isto é, foram compradas pelos ricos proprietários de enormes áreas de terra, que assim aumentaram ainda mais o seu já grande poder econômico e político.

A revolta dos camponeses se fez sentir mais violentamente entre 1861 e 1865, na forma de grupos guerrilheiros, constituídos de rebeldes conhecidos como "briganti". Ignorando as razões sócio-econômicas de tal revolta, o governo italiano a reprimiu violentamente. Só depois de 1870, quando dela se ocuparão estudiosos de valor como Giustino Fortunato, Franchetti e Sonnino, a chamada "questão meridional" será colocada em toda a sua dramaticidade.

Candeloro, numa caracterização genérica, ressalta a estabilidade dos regimes políticos, acompanhada da consideração das instituições liberais, de gradual evolução para a democracia, do desenvolvimento dos partidos socialistas e dos sindicatos de operários, assim como do extraordinário progresso científico e industrial, que levou à formação de grandes concentrações das finanças em poucas mãos. O mencionado estudioso divide o período em duas fases bem distintas, a primeira das quais se estende de 1871 a 1896, politicamente importante porque foi o ano da queda de Crispi. Do ponto de vista econômico, esse período foi caracterizado por fatores negativos, desencadeados pela crise de 1873, conhecida como "a grande depressão", que atingiu especialmente a agricultura de muitos países europeus. Em contrapartida, verificou-se um acentuado progresso da metalurgia, da mecânica e da indústria química, determinando uma diminuição do custo dos produtos[8].

Destacando o movimento operário na Europa, Candeloro configura o panorama da segunda etapa do período como um autêntico quadro de tensão[9].

Camera e Fabietti sublinham, como fato politicamente mais importante, a ascensão da esquerda ao poder a partir de 1876 e o progressivo desaparecimento da velha direita histórica.

Os homens de esquerda, que compunham o governo, apesar de serem mais sensíveis aos problemas sociais, eram sempre expressões de segmentos ligados à burguesia. Os governos de esquerda cumpriram, formalmente, os principais pontos do programa proposto, mas substancialmente deixaram insatisfeitas as grandes massas[10]. Toda a falta de sensibilidade e de habilidade política da esquerda culminou no governo de Francesco Crispi, historicamente marcado, como nenhum outro, pelo autoritarismo[11].

Durante o primeiro governo Giolitti (maio de 1892-novembro de 1893), como inevitável conseqüência da miséria provocada pela errada política aduaneira, que prejudicara a exportação das frutas e dos vinhos meridionais, desenvolveram-se na Sicília os "fasci dei lavoratori". Giolitti, conforme o seu bom senso, não reprimiu aquelas revoltas com a força, porque estava convencido, e isto permanecerá como a característica primordial do seu governo, que somente através de greves e agitações, porém dentro dos limites da lei, os trabalhadores podiam conquistar melhores condições de salários, de trabalho e que, diversamente do que pensava Crispi, as lutas sociais são um momento, ainda que dramático, do desenvolvimento da sociedade. Isso, somado à propos-

ta que encaminhou ao parlamento de aumento progressivo do imposto conforme a renda, provocou o descontentamento e a movimentação dos grandes proprietários de terras. Crispi aproveitou a oportunidade, acusando os socialistas de agitadores e Giolitti de fraqueza. Nacionalistas extremados, ligados a Crispi, tudo fizeram para convencer a opinião pública do envolvimento de Giolitti no grave escândalo bancário, procurando transferir o comprometimento de seu líder. Em novembro de 1893 caía o governo Giolitti e, como maior expoente da burguesia industrial e dos proprietários de terra,que no seu autoritarismo e energia viam a melhor defesa, voltou a governar Crispi.

Foi um período de dura repressão, de injustiças e de perseguição. Insensível ao complexo problema social e à miséria da grande maioria da população meridional, sentiu-se no dever de reprimir com a força as agitações, especialmente na Sicília. Paralelamente, cometia outra insensatez também na política externa, pretendendo retomar o programa imperialista de expansão na Abissínia, provocando a união dos que se sentiam ameaçados, que conseguiram derrotar as forças italianas em Amba Alagi (1895) e em Macallé (janeiro de 1896). A 1/3/1896, perto de Adua, seis mil italianos caíram. O fracasso político foi total e definitivo: Crispi, símbolo de uma época de transição e de crise, teve de demitir-se e retirar-se para sempre[12].

Naturalmente se fortalecia o partido socialista, que se tornava a agremiação política dos mais esclarecidos e da maior parte da população civil. Após o ministério Zanardelli, de 1901 a 1903, Giolitti, como ministro do interior, pô

de preparar as condições para a sua indicação, mantendo-se como Presidente do Conselho de 1903 a 1914, assegurando uma estabilidade política, um progresso industrial e social até então desconhecidos. Lamentavelmente nem no governo de Giolitti o sul mereceu a atenção que desde sempre reivindicava[13].

Todavia, não nos parece possível entender a crise, que caracteriza o período histórico em que viveu Pirandello, assim como a dicotomia que fundamenta a sua poética, se não se levar na devida conta a significativa virada porque passou a cultura, particularmente a italiana, na segunda metade do século XIX, como a propósito nos alerta E. Garin[14]. Análoga é a interpretação dada por E.P. Lamanna ao tratar dos primeiros positivistas italianos, que, pela maneira sintética e completa como relaciona historicamente o Romantismo com o "Risorgimento" e o Positivismo com a consolidação dessa unidade, parece-nos útil aqui transcrever:

> Le grandi idealità che avevano ispirato e promosso il Risorgimento, pareva avessero esaurito la loro funzione storica... Compiuto il sogno dell'unità politica, s'imponeva ora il cómpito di dare assetto al giovane Stato, organizzandone l'amministrazione, l'esercito, l'economia, la scuola; era la prosa della vita quotidiana, che succedeva agli slanci della poesia; una somma di questioni, per le quali occorreva soprattutto senso pratico, spirito critico, virile realismo. A creare queste qualità, necessarie all'italiano nuovo, parevano inadatti il dottrinarismo degli epigoni di Rosmini, di Gioberti, di Mazzini ... Prendere a guida l'esperienza, tenere il contatto con la realtà concreta, curare il particolare, attenersi ai

> fatti: in una parola applicare nell'esame della vita umana, individuale e sociale,quel metodo *positivo* che tanto era stato fecondo nelle indagini sulla natura...[15]

Gaetano Trezza, em *Scienza e Scuola*, convictamente afirmava: "L'avvenire dell'Italia è qui tutto; se non sapremo organizzare la scienza nella scuola, non isperiamo giammai di redimerci"[16]. Nessa mesma obra, dedicada a Roberto Ardigò, Trezza ressalta o paradoxo entre a unidade política da Itália e a sua divisão social e intelectual: a seu ver, a unidade intelectual, conseguida através da adoção de um modelo pedagógico científico, levaria à consecução também da unidade social.

Pirandello participa ativamente da cultura contemporânea, dialogando com seus maiores expoentes, pondo-se diante deles em posição crítica, como faz na primeira parte do ensaio sobre *L'Umorismo*, com relação às teorias de Taine, que nivelam por baixo os fenômenos humanos, considerando a história destes como parte da história da natureza e a arte como produto necessário de determinados fatores e de determinadas leis, que regem a inelutável dependência - raça, ambiente e momento[17].

Também diante da filosofia evolucionista, cujo maior representante na Itália foi R. Ardigò, Pirandello questiona as "prometidas" vantagens de uma "libertação" racional, que se torna desorientação, decepção e crise profunda de valores[18]. Ainda em *Rinunzia*, ele se pergunta e responde:

> ... abbiamo veramente una dottrina infallibile della

> conoscenza e una nozione precisa dell'universo? chi potrebbe darcela? La scienza. Ma questa si basa soltanto su fenomeni e rapporti; conosce la faccia, non il dentro delle cose; spiega sí, ma riconducendo le cose a rapporti di rapporti nello spazio e nel tempo, in riallacciamenti di leggi astratte, in meccanismi, che son poi soltanto, più o meno, teoremi di geometria.
>
> Ella insomma astrae la vita e quasi la distrugge per poterla anatomizzare. ... Come dunque operare, se la scienza ci manca e l'essere ci sfugge? Cosí noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio, voglio dir, senza guida. Abbiamo, negando, distrutto: e quindi dichiarato la nostra impotenza d'affermare, rinunziando a quel problema che è in fondo della piú alta importanza per noi.[19]

O Positivismo deixara de ser um método, pois a Ciência pretendera tornar-se o fundamento da realidade,da vida, da sociedade, da educação, de tudo, isto é, a "metafísica" do cientismo, que, ao privar o homem de sua essencial liberdade, acabou provocando o descontentamento dos próprios positivistas, como, por exemplo, Gabelli que, em *La Nuova Antologia* de 16/2/1891, tornava pública a sua condenação dos "resultados" metafísicos do cientismo[20]. Em razão do exagero, da pretensão de se transformar numa metafísica, o mesmo Gabelli observava: "la stessa esagerazione farà nascere, come sempre, un ritorno"[21]. Entrara em crise a ideologia dos grupos burgueses que haviam concretizado a unificação da Itália. Isto, contudo, não significa o término da influência do Positivismo, que se projeta para além da Primeira Guerra Mundial.

Porém, como nos demonstra Luisa Mangoni em *Una crisi fine secolo - La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, é uma crise de alcance europeu, que se propaga a partir da França, como, aliás, ocorrera na fase de divulgação do Positivismo, através da *Revue des deux mondes*.

Em fevereiro de 1892 Eugène-Melchior de Vogüé, na citada revista, havia chamado a atenção para algumas obras recentemente editadas na França, ressaltando um traço comum a todas: o testemunho de um mal-estar que não era somente individual. Entre os autores nomeados por Vogüé estão: Tolstoi, Ibsen, Nordau e outros de países diversos, de diversas religiões e de culturas diferentes. Esses depoimentos são a prova indiscutível da crise profunda do século XIX, que "era stata vissuta come un'angoscia collettiva, da indagare al di là delle singole opzioni, unitariamente, da parte di personaggi che in seguito avrebbero percorso itinerari diversi e spesso opposti"[22].

Uma síntese ímpar deste complexo quadro de crise não só de uma região, mas do mundo ocidental em geral, encontramos nas páginas 11-12 de *Degenerazione* de Max Nordau, editado em Milão em 1893-94[23].

Também Pirandello, que cita Max Nordau (que ele conhecia bem, como se verá mais adiante) e a sua *Degenerazione*, conscientemente caracteriza com extraordinária precisão o caótico quadro da cultura e do seu momento histórico, da indecisão e confusão diante da multiplicidade de insatisfatórias soluções, da grave crise dos valores tradicionais, sem afirmação de novos que pudessem verdadeiramente substituí-los como tais:

> Di vie, ce ne son tante: quale sarà la vera? ... Qual criterio direttivo seguire? Nessuno osa percorrere fino in fondo la sua via, ci fermiamo a metà, ci volgiamo indietro a guardar gli altri,e il dubbio ci viene alle labbra: E s'io sbaglio? Forse per di là si trova l'uscita. E ci mettiamo per un'altra via. ... Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. ... Nessuno piú riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. ... Aspettiamo, e invano, purtroppo! che sorga finalmente qualcuno ad annunziarci il *verbo nuovo*. E intanto ci volgiamo ora a questo, ora a quel banditore, che berciando con enfasi molta, promette mari e monti, e nulla ottiene naturalmente...[24]

No entender de Garin, não houve, como pretendem alguns, uma "virada" ou uma cesura na passagem do século XIX para o século XX, porque os maiores protagonistas (entre os quais ele nomeia Giolitti, Croce, Turati, D'Annunzio, Pareto e Pirandello) da cultura, pelo menos até a Primeira Guerra Mundial, tinham formação do século passado. Para Garin, o que se verificou foi a conseqüência trágica das tensões não resolvidas do século XIX e que explodem nas filosofias do irracional, "che indicavano, a chi avesse saputo intenderne la profonda disperazione, una crisi giunta agli estremi[25].

A multiplicidade de tendências, freqüentemente conflitantes, é, segundo Pirandello, a demonstração mais evidente da falta de unidade e, por conseguinte, do caráter anticientífico do cientismo positivista[26].

No *Diario* de Sidney Sonnino, relativamente ao dia 3/

4/1896, portanto menos de dois meses após a *Rinunzia* de Pirandello, encontramos a expressão do mesmo estado de espírito, caracterizado pela dúvida, pela desorientação e pela descrença[27]. Segundo Sonnino, a crise moral e a crise social tinham a mesma origem: o progressivo enfraquecimento de um Estado liberal, excessivamente individualista, e que cada vez mais demolia as próprias defesas. Aliás, já a 1/10/1894, no *Giornale degli Economisti*, Pareto havia evidenciado a relação dialética entre a ambição, a corrupção dos políticos e a repressão social[28].

Pirandello figura tudo isso num romance "densamente povoado" - *I vecchi e i giovani* -, imagem da sua decepção diante da corrupção dos governantes, que haviam traído os ideais do "Risorgimento" e comprometido os mais significativos valores da burguesia e do liberalismo. Porém, antes desta obra (e em termos de poética explícita isto é muito importante) no precioso ensaio *Arte e coscienza d'oggi*, publicado em *La Nazione Letteraria* de Florença em setembro de 1893, Pirandello já havia traçado decididamente a base que caracteriza a estrutura profunda do romance.

Na opinião de Sonnino, como conseqüência do caótico quadro emergente da crise do Positivismo, se delineiam dois perigos, a saber, o clerical e o socialista, relacionados como os dois lados de uma medalha[29].

Pirandello, no ensaio referido, vê os dois riscos como uma indiscutível certeza da frustração de duas gerações, ou seja, os velhos, representantes da fase heróica das lutas pela unificação da Itália, e os jovens, produto deplorável de uma crise profunda e total[30]. A invocação de Deus

pelos velhos, depois de tê-lo negado pelo cientismo, se lhe apresenta como manifestação do doentio espírito moderno, pois é uma invocação negativa[31]. A passagem de Deus como suprema luz a Deus símbolo de espessa treva traduz o itinerário percorrido pelo homem interior, espiritual, cuja moral emanava de uma concepção transcendente, que vivia em função de uma decidida fé e esperança no paraíso, de um significado positivo do mistério. Transferindo o objeto de fé para o imanente, completamente "explicado" pela razão humana valendo-se dos seus recursos científicos, o que era expressão da verdade única, acabou tornando-se imagem da crise extrema em que mergulhara o homem exterior. Com a negação do centro transcendente e sustentáculo de todos os valores, desapareceu o princípio moral unificador, precipitando-se na multiplicidade fenomênica, na pluralidade empírica. É a crise da teologia, da filosofia metafísica e o advento das filosofias materialistas[32].

Uma das conseqüências mais significativas dessa crise, como esclarece Luciano Anceschi, foi a profunda alteração do sentido de sistema: aos tradicionais sistemas fechados da filosofia metafísica, que tentavam unificar o real em torno de um princípio, de um eixo unitário, capaz de sustentar uma ordem de valores absolutos, sem, contudo, conseguirem resolver o problema geral do real, sucedem os sistemas abertos, que criticam aqueles pela sua pretensão de se considerarem absolutamente universais e eternos, quando,na verdade, não passavam de abstratas universalizações de aspectos parciais, historicamente explicáveis.

A crise da filosofia metafísica significa, inevitavel

mente, a crise também da estética filosófica e, concomitantemente, a supervalorização das poéticas, que tiveram um reconhecimento teórico a partir de 1936, quando foi publicado *La poetica del decadentismo* de Walter Binni[33].

Nesta sua primeira obra ele explica que *poética* significa a consciência crítica que o poeta tem da própria natureza artística, o seu ideal estético, o seu programa de arte e os modos para realizá-lo[34]. Distinguindo a poética programática da poética em ato, esclarece que o verdadeiro sentido está na fusão das duas acepções, ou seja, como intenção que se torna modo de construção. Também especifica os que ele considera como equivalentes de *poética*: poesia de um poeta vista como *ars*, fundo cultural animado pelas preferências pessoais do poeta, psicologia do poeta traduzida em termos literários, poeta transformado em mestre, etc.

Binni distingue a estética (que, teorizando, procura dar um rigor científico ao gosto) da *poética*, que tem valor pessoal de experiência e gosto[35]. A tarefa do crítico se lhe apresenta como confronto da poética com a poesia, entre o programa e a sua realização artística. Parece-nos importante ressaltar aqui que o estudo da relação entre poética e poesia vale também para a história literária, visto que, pelo prisma de uma personalidade, acaba indicando o gosto de uma época e as tendências de um período literário. Manifesta já aqui a sua convicção de que os estudos de poética se revelam mais eficazes nos períodos em que abundam os programas, as correntes, como ocorre na civilização decadentista, a que voltaremos mais adiante. Aliás, a este propósito, ele afirma: "Si può dire anzi che non si fa mai storia di

poesia, ma di poetica"[36]. Não obstante o sentido pioneiro dessa obra, a formulação mais amadurecida da metodologia baseada no estudo das poéticas se encontra no importantíssimo *Poetica, critica e storia letteraria*, que já pelo título indica a considerável ampliação do campo da pesquisa.

A obra de arte é entendida por Binni como o núcleo em que se consolida a tensão de uma experiência fundamental na vida dos homens, relacionada com todas as experiências da vida humana. Essa experiência é tanto mais intensa, quanto mais realizada artisticamente; mas será artisticamente tanto mais profunda, quanto mais forem transformadas em arte todas as forças morais, intelectuais e culturais do poeta. Binni confessa que não conhece verdadeiros e grandes poetas desprovidos de uma problemática histórica profunda. A crítica, tomada como reconstrução dialética integral e dinâmica, pressupõe a colaboração ativa do crítico[37]. O poeta deixa de ser um "gênio" ou "ser inspirado" e passa a ser considerado como um homem inteiro e histórico, dotado de consciência e vontade operadora, ente moral, intelectual, cultural e social. A poesia não está depois nem fora da história: vive e significa no interior da história, de que ela é parte, porque está inseparavelmente ligada com os problemas concretos, historicamente vivos, posicionada com relação à ideologia dominante, aos problemas político-sociais,à cultura contemporânea. O conhecimento do contexto histórico, artístico e não-artístico, é um momento essencial para a compreensão da poesia, etapa indispensável para a posterior interpretação e julgamento de valor, de que a crítica e a história literária não podem prescindir, sob pena de se reduzirem a me

ra descrição. Embora num trabalho crítico se possa encontrar a poética, como subsídio, num capítulo inicial, deve-se ter sempre presente o intercâmbio dinâmico e constante entre poética e poesia; assim como, relativamente à poética, se passa dinamicamente da personalidade à história[38].

Em estreita conexão com essa concepção de poética, a história literária é vista como reconstrução dinâmica de relações e de nexos, em que se desenvolvem personalidades e obras, nas quais a variada tensão de uma época se torna valor artístico.Essa reconstrução não deve ser feita independentemente da realidade da história,da personalidade e,principalmente, das obras em que a poética se transformou em arte. Binni insiste e repete que a reconstrução é sempre histórico-crítica e, portanto, substancialmente unitária. A história da arte, em geral, e da literatura, em particular, não podem prescindir da avaliação crítica, para não se reduzirem a história de costumes; mas também no caso de um escritor individualmente considerado, que é o que aqui nos interessa, não se pode prescindir da reconstrução do conjunto, o que, como já vimos, constitui o cerne doutrinário do método dialético, defendido pela Escola de Frankfurt, como também do estruturalismo genético de Lucien Goldmann. Por essa relação entre história literária e poética também os escritores, considerados "menores", assumem um papel importante como representantes de tendências desconsideradas no quadro das linhas tensivas principais, superando-se assim a dogmática concepção crociana de uma história literária feita com base em monografias dos escritores considerados "grandes".É preciso, porém, ter sempre presente que tudo isso só vale,

quando a história literária for entendida como história das poéticas e da tensão entre poética e poesia, assim como a presença efetiva desses valores na obra de arte[39].

Evidentemente o estudo crítico da gênese histórica da poesia, o método da sua "historicização" integral pressupõe, essencialmente, que a personalidade em questão tenha em si força e endereçamento artístico que se concretizem em obras. A arte é parte da história, não uma ilustração ou documento dela; por isso participa da história como uma sua força, mas somente quando transforma forças, experiências vitais e históricas em tensão constitutiva de obras artísticas. Assim, se é imprescindível o conhecimento amplo e profundo do contexto histórico (político, social e cultural), não menos importante, para a autêntica interpretação histórico-crítica de um artista, é o estudo da sua experiência vital, evidentemente sem cair no biografismo ou no psicologismo. Declarando que esse é um dos temas por ele mais apoiados e aplicado nos seus trabalhos críticos mais recentes, Binni entende a metodologia histórico-crítica proposta por ele como uma "necessária" reação ao purismo estético, ao impressionismo, à abordagem exclusivamente estilística e à rígida separação entre a obra e a personalidade viva que a cria. Como decorrência do aprofundamento da noção de *poética* - não só programa e reflexão sobre a arte, mas consciência e direcionamento artístico total -,a metodologia histórico-crítica é proposta como modo de interpretação não só das poéticas, como também da poesia, da história da sua gênese e da sua realidade.

Por essa razão, embora a nossa meta específica seja a

poética de Pirandello, ao pretender seguir a orientação histórico-crítica de Walter Binni, não podemos deixar de caracterizar, ainda que sumariamente, o Decadentismo como civilização de crise também na literatura.

Efetivamente não se pode afirmar que haja um consenso dos historiadores e dos críticos sobre o Decadentismo[40]. À vista dos resultados artisticamente vanguardistas obtidos por algumas dessas tendências irracionalistas,na própria escola de Croce começaram as manifestações discordantes da condenação moral desses movimentos. Primeiramente Luigi Russo e, em seguida, Francesco Flora[41]. Na denominação *Decadentismo*, entendida como "civilização", estavam, segundo Flora, compreendidos quase todas as correntes de pensamento,os movimentos artísticos, as opiniões, as poéticas, programas artísticos e não-artísticos do final do século XIX e início do século XX. Flora precisa a origem da civilização decadentista na crise religiosa, de que é vítima o homem moderno,o qual, após a perda de Deus, acabou rompendo o equilíbrio renascentista entre o homem e o universo. Se confrontarmos essa convicção com a que Pirandello expõe em *Rinunzia*, certamente observaremos que são, essencialmente, muito semelhantes. Pirandello , partindo da definição científica de natureza[42], que ele apresenta como uma demonstração determinística, afirma que essa mesma natureza fora antes poeticamente identificada com Deus, porém com a diferença de que a sua lei era uma afirmação ética[43]. À ética cristã, que da teologia extraía as suas normas, Pirandello contrapõe a ética racional do cientismo contemporâneo: ambas implicam uma renúncia, com a diferença de que a primeira é uma renúncia em

virtude de uma afirmação que projeta para o transcendente, enquanto que a segunda é uma negação, pois elimina aquela esperança, mas sem substituí-la por um outro princípio norteador[44].

Para Flora, do ponto de vista literário, são escritores típicos do Decadentismo: os franceses discípulos de Baudelaire (Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), os ingleses Oscar Wilde e W.B.Yeats e, além dos "scapigliati" italianos, D'Annunzio, Pascoli, Gnoli, Fogazzaro, Pirandello, os "crepuscolari", os futuristas e os herméticos.

Particularmente significativo o livro *La poetica del decadentismo* de Walter Binni, onde ele expõe a sua convicção de que o Decadentismo deve ser encarado historicamente, como se faz com relação ao Romantismo,distinguindo-o do abstrato conceito de decadência, evitando assim o equívoco de, com base no étimo comum, condenar moralisticamente como decadência o que tem um significativo valor artístico e literário. Se não se fizer essa distinção, corre-se o risco de considerar o Decadentismo como um conjunto de manifestações patológicas, oriundas da degeneração do Romantismo. Por entender que o risco, mesmo existindo, carece de fundamentação, Binni, depois de sublinhar que o Romantismo se prolonga em dois pontos essenciais, que são a prepotência de personalidade e o misticismo[45], insiste na distinção, afirmando que há nos românticos uma forte religiosidade e um ímpeto construtivo que os decadentes, cujo interesse é substancialmente místico-estético, não têm[46].

Não obstante essa exclusividade, há motivos românticos que o Decadentismo desenvolveu de maneira própria, como

é o caso do motivo místico, basilar no Romantismo alemão, com o qual o Decadentismo tem um inegável contato: as três personalidades mais representativas do extremo Romantismo - Schopenhauer, Nietzsche e Wagner - são também os três legítimos pais do Decadentismo[47]

A visão da música interior como método de conhecimento, como manifestação do subconsciente constitui um traço marcante da gênese do Decadentismo; não obstante essa convicção, Binni declara a dificuldade em isolar uma característica da poética decadente, porque são consideráveis as divergências de pontos de vista dos próprios artistas do período, o que novamente ressalta a multiplicidade como sua marca principal. Apesar dessa advertência (p.36), o próprio Binni destaca pontos comuns aos decadentistas, como é o caso da música como meio de conhecimento[48], que constitui o fundamento comum a todos os artistas da civilização decadente[49]. Ainda mais passível de restrições é a afirmação que os decadentistas só visavam a pura sensação[50].

Passando da teoria à história, Binni compara a literatura italiana com a francesa, a inglesa e a alemã, ressaltando que, enquanto aquelas chegaram aos excessos próprios da última fase do Romantismo, a literatura italiana foi caracterizada por uma resistente e sempre atuante tradição classicista, que remonta a Petrarca e se manifesta ainda na poesia de Leopardi: isto, de maneiras e graus diferentes, provocou uma reação dos escritores, inclusive Pirandello, contra a tradição, suscitando diversificadas, e até contrapostas, posições no interior do mesmo período, o que caracteriza, com traços e cores marcantes, o contexto de crise

em que se configuram as poéticas decadentistas, de que as dos "scapigliati" se apresentam como as mais rebeldes. Propugnando que Carducci deve ser cada vez mais ligado ao Romantismo, Binni indica Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli como iniciadores do Decadentismo italiano[51], mas considera a "Scapigliatura" milanesa como o primeiro ambiente de aspecto decadente. Os "scapigliati", do seu ponto de vista, ainda não estavam positivamente na nova atmosfera, mas reconhece que eles foram os primeiros a introduzir na poesia procedimentos volitivos e brutais, mostrando primeiramente um desequilíbrio moral, assim como o descrédito nos ideais românticos, manifestando a sua exigência pelo moderno, de que decorre o seu valor sobretudo histórico[52].

Discordando da distinção feita por Binni, Mario Marcazzan, no ensaio de 1959, intitulado *Dal Romanticismo al Decadentismo*, afirma que não há ruptura e que o Decadentismo é um desenvolvimento do Romantismo; com isso provocou a resposta de Ricardo Scrivano, discípulo de Binni, que acentuou ainda mais a distinção feita pelo mestre.

Paralelamente, com o advento do Neo-realismo e da sociologia da literatura, deslocou-se a tônica para o contexto do Decadentismo, para a crise individual e social: não literatura decadente, mas da decadência social, literatura de crise dos valores, das instituições e dos costumesda burguesia capitalista. Relativamente à crise individual, Leone Arcangelo De Castris, em *Decadentismo e realismo* (1959), afirma que do próprio interior do Decadentismo provém a exigência de um renovado realismo, que toma como objetivo de pesquisa o próprio sujeito da crise, o *eu*, o homem interior,

a consciência, que, aprofundando a sua indagação, chegou a determinar, como origem de sua crise, a sua relação com o mundo e com a sociedade.

Para Carlo Salinari o Oitocentos termina em 1889, ano da publicação de *Mastro don Gesualdo* de Verga, último significativo produto do Verismo; entre 1890 e 1900 começa verdadeiramente o Novecentos, caracterizado na literatura por uma reação espiritualista contra o Positivismo, última expressão do pensamento burguês, e contra o seu correspondente literário, o Naturalismo. Salinari, contudo, restringe o alcance da sua afirmação: não se trata de um período histórico totalmente negativo, pois se, por um lado, é inegável o processo "involutivo" da sociedade européia, por outro lado a reação a esse processo produzirá resultados artísticos positivos[53].

No já citado *Le poetiche del Novecento in Italia*, o fenomenologista Luciano Anceschi destaca, como característica do período, um veloz, agudo e sempre produtivo suceder-se de reflexões empíricas sobre a arte[54]; ele estabelece dois pontos de tensão, entre os quais se movem as poéticas do final do século XIX e início do século XX: a) as poéticas que se baseiam na confiança na Razão, como certeza positiva de um futuro melhor construído pela ciência; b) as poéticas que, protestando contra a filosofia positivista, se refugiam no irracional[55]. A mesma realidade, então, que comporta poéticas tão diferentes ou opostas, só pode ser caracterizada por uma profunda crise de valores, que leva à denúncia, diversificada nas poéticas de refúgio no irracional, da redução mutiladora do homem operada pela Razão positivis

ta. Nos casos mais radicais a denúncia e o protesto extrapolaram os limites da arte, traduzindo-se em comportamento e norma de vida, como aconteceu com os "scapigliati", responsáveis pelo primeiro movimento decadente: a sua contestação da moral da sociedade burguesa, baseada na boa aparência e moderação, acabou transformando a vida em arte e a arte em vida, de que derivou um modelo negativo de boemia, de embriaguez e de devassidão. Contra o equilíbrio e harmonia do ideal classicista na arte, baseados na razão, os "scapigliati", defendendo a supremacia das paixões, pretendem que a arte trate dos argumentos macabros e torpes; opondo-se à tradição, transformaram o indecoroso, o desordenado, o desarmônico, em suma, o naturalisticamente *feio* no seu ideal de arte, como se depreende dos versos de Boito, citados por W. Binni[56]. Como Anceschi esclarece, a crise dos "scapigliati", não resolvida, traduziu-se como passividade ambígua, pois, condenando a sociedade de que provinham, eles não encontraram nenhum outro valor para substituir os que repudiaram, nenhum sentido para justificar a luta pela existência[57].

Como dois referentes extremos de duas tendências contrárias, portanto, as poéticas agrupadas em torno da confiança na Razão, representam uma tentativa de recuperar os valores tradicionais como base de uma cultura eminentemente cientista, enquanto que as reunidas sob a denominação "refúgio no irracional" visam redescobrir a modernidade, mas apoiando-se num tardio romantismo como reação à experiência da crise do homem no cientismo. Porém, enquanto nas outras nações, que contavam com tradições unitárias consolidadas, o novo se apresentava de maneira positiva e atuante, na Itá

lia tudo estava em crise[58]. Convencido de que o limite das poéticas desses dois blocos opostos está no ambiente de crise em que surgiram, Anceschi as considera passivas, pois, mesmo aceitando e reelaborando tendências de outras culturas européias, não souberam desenvolvê-las, transferindo para a arte o desequilíbrio cultural próprio daquele período de crise[59].

Já Romano Luperini, analisando o final do século XIX e o início do século XX sob o prisma da cultura[60], distingue o Decadentismo das vanguardas do início do Novecentos. Embora estas se originem da mesma crise histórica, apresentando, por isso, elementos comuns de cultura e de poética, acabam dando respostas diferentes, e às vezes opostas, à perda de identidade do intelectual e ao esvaziamento da função ideológica da literatura. Ressalvando que há literatos de origem decadentista que se integraram às tendências vanguardistas - cita nominalmente Lucini e Pirandello -, esclarece que é a ruptura que predomina.

Após a unificação da Itália, como conseqüência sobretudo da massificação cultural, entrou em crise a imagem romântico-ressurgimental do escritor líder, organizador e mediador das tensões políticas e sociais contemporâneas. Ele lembra que o primeiro movimento literário após a unificação é justamente a "Scapigliatura", isto é, de ruptura com relação à classe social (burguesia) de que provinham seus membros, afirmando-se, paradoxalmente, como modelos negativos e como anti-líderes. A crise de identidade do intelectual decorre, fundamentalmente, da cisão de uma unidade romântico-ressurgimental, em que se harmonizavam o aspecto público

e o privado do intelectual, ideologia e poesia, empenho político-civil e arte. Essa cisão da unidade gera a tensão entre as partes, constrangendo o artista a fazer uma opção: manter a função ideológica ou pública da sua produção, com o sacrifício da autonomia da sua arte, tomando o partido da classe dirigente, ou preservar a sua liberdade, conservar a autonomia do privado, conformando-se com o ressarcimento estético, mas sacrificando a função ideológica. A opção por esta última, certamente a mais dignificante, leva naturalmente à separação e à contraposição à sociedade que gerou a necessidade da opção, desembocando no individualismo e no esteticismo, que reciprocamente se reforçam[61].

Da valorização do "privado" nasce uma nova concepção de linguagem, empenhada na apreensão de sensações, não já de idéias, mais preocupada com os pré-sentimentos do que com os sentimentos. Assim, enquanto à valorização do caráter público, da ideologia corresponde a "palavra-ação",à valorização do "privado" corresponde a "palavra-alusão", eminentemente musical.

A sociedade de massa não poupou o poeta, transformando-o em homem comum,o que implicou na perda de sua aura. Essa desqualificação social levou a dois diferentes tipos de comportamento dos intelectuais decadentistas diante da descoberta da dimensão privada. O primeiro tipo de comportamento consistiu na valorização consciente e positiva da perda da aura, levando a uma dignificação do quotidiano e do coletivo, ou seja, a uma atitude democrática: neste filão se incluem os decadentistas franceses Baudelaire, Verlaine e Rimbaud; o único italiano é Lucini, que conviveu bastante com

o Decadentismo francês. O segundo filão, socialista ou anarquista, se caracteriza pela revalorização estética do indivíduo, que se manifesta como superhomismo, desprezo das massas, decadência dos valores humanísticos e da civilização elitizante. É neste que se encontra J.K.Huysmans, autor de *À rebours* (1884), que defende o esteticismo e o artifício como únicas maneiras do artista não ser sufocado pela rotina da vida quotidiana; é nesta linha que se incluem Pascoli, D'Annunzio e Fogazzaro, que refletem substancialmente o elitismo próprio do contexto sócio-cultural da classe burguesa de Depretis e de Crispi, não a socialista e democrática de Giolitti. Os três representam a ascensão e o término do Decadentismo italiano, que, para Luperini, coincide com a publicação das *Laudi* de D'Annunzio em 1903, dos *Poemi conviviali* de Pascoli em 1904 e de *Il Santo* de Fogazzaro em 1905, que constituem o ápice e a conclusão da curva decadentista. No entender do citado crítico-historiador, o romance de Fogazzaro se enquadra perfeitamente na atmosfera cultural e literária do século XIX[62].

Com a "idade giolittiana" (1903-1914) se concretiza a revolução industrial e a conseqüente definição de duas forças sociais: a burguesia industrial e a classe operária. Entre as duas se desenvolve uma pequena, mas bastante inquieta, burguesia intelectual, que vive a crise da cultura liberal, de proveniência romântico-ressurgimental, e a crise do Positivismo evolucionista. Assiste-se a uma patente divisão dos intelectuais: ou se tornam porta-vozes da classe dominante, ou, o que é um fenômeno histórico novo, a ela se contrapõem. Ao se tornar um instrumento da política giolittia-

na, o partido socialista perdeu a sua força de aglutinação dos intelectuais. Com grande habilidade Giolitti conseguiu impedir que seus adversários "cultos" se aliassem com massas populares: no sul, particularmente, empenhou-se para envolver os intelectuais no sistema do poder, comprometendo-os com o seu governo e neutralizando a sua ação numa região que, pela desconsideração em que se encontrava, facilmente poderia tornar-se o centro de uma perigosa reação; ao norte conseguiu também impedir que se aliassem com o partido socialista.

Muito contribuiu para a perda da autonomia de boa parte dos intelectuais o acentuado progresso industrial, que trouxe consigo um crescente desejo de escolarização, ensejando uma sensível transformação da atividade dos literatos, que sempre haviam vivido de rendas: ao se dedicarem ao ensino superior ou médio, se tornaram assalariados e, por isso, economicamente dependentes do governo, o que contribuiu consideravelmente para a sua despersonalização e conseqüente massificação.

A nova sociedade de massa, e veremos a capital importância disso para a compreensão e interpretação das obras examinadas mais adiante, numa forma de sub-cultura, promove a "democratização" da cultura, o que favorece a popularidade dos que são mais "sensíveis" aos anseios imediatos do público leitor, em detrimento dos que, conscientes da crise sócio-político-cultural, se recusam não só a renunciar à própria individualidade e autonomia, como também repudiam o consumismo, a massificação e a coisificação da sociedade[63].

Pirandello, mesmo sendo professor, a partir de 16/3/

1898, do Istituto Superiore di Magistero Femminile de Roma, posiciona-se tensivamente com relação não só à "idolatria" tributada a D'Annunzio, mas também, como veremos ao abordar a sua atividade como crítico, à filosofia de Croce, considerado intérprete e inovador da tradição liberal. Segundo Luperini (p.77), os intelectuais mais conscientes da crise do seu papel social assumem uma posição de ruptura com a tradição, de oposição ao idealismo crociano, que, de originária ideologia de oposição ao Positivismo, se transformara em ideologia da ordem e da conservação, o que contrastava com as suas atitudes anti-conformistas, e que, pelo seu caráter reacionário, acabou favorecendo o seu aproveitamento político pelo fascismo, com o qual é reimplantada a fatídica dicotomia: ser porta-voz da classe dominante, do governo ou viver no isolamento de uma experiência puramente artística.

Abordando a passagem do Decadentismo para as vanguardas, Luperini considera Lucini, Pirandello e Svevo como três escritores de transição, oriundos da mencionada civilização, mas que, pelo seu contato com o expressionismo europeu, se projetaram para a vanguarda, ainda que de maneiras e em graus diferentes[64]. Tanto Svevo quanto Pirandello, pelo benéfico contato com o expressionismo alemão, progressivamente superaram a sua originária educação positivista e verista, chegando plenamente ao Novecentos. Pirandello, que é o que aqui particularmente nos interessa, encara a crise, posiciona-se tensivamente com relação à realidade e à sociedade do seu tempo[65].

[1] CORÇÃO, Gustavo. *Dois Amores Duas Cidades*. Rio de Janeiro. Agir, 1967. Esta obra é composta de dois volumes: o primeiro se encerra com considerações que abrangem até o final da Idade Média, que o autor designa como a Civilização do homem-interior; o segundo volume aborda o período iniciado com o Renascimento, denominado Civilização do Homem-exterior, que perdeu de vista o significado espiritual da existência, passando a viver exclusivamente segundo a horizontalidade própria da natureza humana, em decorrência da crise instituída pelo nominalismo de Ockam, de que o empirismo e cientismo são a legítima continuação, determinando o deslocamento da ordem ética do plano da racionalidade para o da sensibilidade (ou a fusão desses dois planos).

É com base numa escala de valores fora do caótico mundo sensível que se torna possível delinear dois tipos de amor, como fez São Tomás ao tratar do "amor de si mesmo", como expressão de caridade, e do "amor-próprio", que é egoísta e pecaminoso: o primeiro está relacionado com o que há de principal no homem — a sua alma racional —, enquanto que o segundo se relaciona com o que é secundário no homem, que é a sua experiência sensível. O "amor de si mesmo" é próprio do homem-interior, ao passo que o "amor-próprio" caracteriza o egoísmo do homem exterior, que só valoriza o que não é principal, porque não se conhece verdadeiramente: "E é por isso que, não se conhecendo retamente, eles não se amam verdadeiramente, mas amam aquilo que julgam ser. Ao contrário, os virtuosos, conhecendo realmente o que são, verdadeiramente se amam" (p. 97). Aqui, para Corção, está "o ponto nevrálgico do trágico equívoco da nova civilização: a descoberta do homem é feita na perspectiva do homem-exterior. E é nisto que consiste, essencialmente, o *individualismo* que marca toda a Civilização Ocidental Moderna em todas as suas antitéticas manifestações. ... Tudo isto sai da mesma cepa: a valorização do homem segundo o homem-exterior" (p.148). O individualismo, de origem renascentista, corresponde a um humanismo que supervaloriza o homem-exterior e, assim, compromete o humanismo essencial, conforme esclarece Maritain: "O que é afinal o individualismo moderno? Um engano, um *qui pro quo*: a exaltação da individualidade camuflada em personalidade, e o correlato aviltamento da verdadeira personalida

de" (p. 168). Ainda menos favorável e mais severo é o julgamento que Pirandello, em *Arte e coscienza d'oggi* (1895), profere sobre o comportamento dos seus contemporâneos que, como sinais característicos, apresentam o egoísmo, o pessimismo, a simulação, a carência de autênticos ideais e decidida vontade, materialistas e negativistas (*Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 901-902).

Nesse homem-exterior, egoísta, ambicioso, materialista é que o espírito burguês consubstancia o seu modelo, o seu arquétipo de organização, de austeridade, de "boa" aparência — que "por influência do nominalismo ... passou a conotar idéias de dolo e de ilusão: é o que uma coisa *parece* ser ... mas não é" (p. 214) —. Este é um dos temas mais freqüentes em Pirandello, empenhado na procura do mais verdadeiro, ainda que menos real, do mais substancial, mesmo se menos aparente. Segundo Corção: "A cultura oxigenada com o espírito burguês é um sistema de mentiras intrincadamente misturado com um sistema de convenções bem fundamentadas" (p. 185). O arquétipo burguês é o homem econômico, capitalista bem sucedido e bem relacionado. Aliás, para Corção, "a Idade Média terminou quando os homens começaram a ver a riqueza como libertação" (p. 223). Enquanto o cristianismo, no seu ideal de homem-interior, pregava o desprezo das coisas materiais, o humanismo moderno procura justificar o sucesso econômico como traço distintivo e como meta: "O cristianismo trouxe assim o espírito de Unidade, trouxe os eixos coordenados em forma de cruz, trouxe um critério fundamental. E agora? Que vemos nós no limiar dos tempos modernos? Um movimento contrário, um processo inverso que traz a Multiplicidade e esconde ou destrói o critério número um" (p. 185).

2 SCIACCA, Michele F. *L'Uomo, questo "squilibrato"*, p. 272.

3 SCIACCA, Michele F. *Filosofia e antifilosofia*, p. 76: "Questa paurosa filodoxia, che non rispetta niente, disumana e dissacra tutto, va combattuta in blocco e senza concessioni, non solo in nome della filosofia, della morale e della religione, ma anche in nome della scienza e della tecnica, che vanno salvate nei loro aspetti di civiltà in una cultura rivelativa e non solo espressiva dei valori, cioè sulla base di una o più prospettive filosofiche rinnovatrici del sistema della verità, il solo che consenta il recupero integra

le di ciascuno nel suo ordine all'interno dell'ordine e delle nuove verità dalla verità prima infinita e dunque sempre feconda. Il nodo sofistico va tagliato alla radice: la verità non si apprende con il senso; altro è il senso, altro è l'intelletto; l'uomo è anche intelletto e la verità è intellettiva."

4 GARIN,E. "Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento" in *Letteratura Italiana Contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani. Luciano Lucarini Editore. Roma, 1979, Vol. 1.,p.3.

5 PIRANDELLO, L. *Il Momento* in *o.cit.*, p.911-912.

6 ADORNO, T.W. *Teoria Estética*, p. 207 e 217.

7 Não pretendemos ir além de uma sumária visão panorâmica, mas não por isso menos necessária. Para esta esquemática caracterização valer-nos-emos, basicamente, dos *Elementi di Storia - L'età contemporanea* de A.Camera e R.Fabietti (Zanichelli. Bologna. 2a. edizione, 1980) e da *Storia dell'Italia Moderna* de Giorgio Candeloro (Feltrinelli. Milano. Vol. 6º e 7º, 6a.edizione, 1977).

8 CANDELORO, G. *o.cit.*, Vol. 6º, p. 9: "Nel complesso il periodo 1873 -1895 rappresentò la fase di passaggio dal capitalismo individualistico dell'età della libera concorrenza al capitalismo monopolistico dell'età dell'imperialismo. Il periodo 1895-1914 invece fu caratterizzato da un rialzo generale dei prezzi (...) e da un ulteriore acceleramento dello sviluppo nei paesi più progrediti ... ma al tempo stesso fu caratterizzato da un rapido aggravamento delle contraddizioni interne del sistema capitalistico e dalla gara delle potenze per la spartizione del mondo, che sboccò nella prima guerra mondiale."

9 CANDELORO, G. *o.cit.*, p. 12: "In contrasto con questo sviluppo del movimento operaio e con la tendenza generale verso la democrazia si manifestò d'altra parte la tendenza alla formazione di grandi gruppi industriali e commerciali, la quale portava necessariamente a concentrare in poche mani nei paesi più progrediti un enorme potere economico e quindi anche politico. I gruppi finanziari più potenti furono infatti in grado di influire sulle decisioni dei governi ed ebbero un peso determinante nella politica coloniale. Questo svilup

po duplice e contradditorio, da un lato della democrazia sempre più permeata delle istanze sociali avanzate dal movimento operaio e dall'altro delle tendenze oligarchiche, autoritarie ed aggressive, divenne la caratteristica principale del periodo 1895-1914 e di tutta l'età dell'imperialismo."

10 CAMERA,A e FABIETTI,R. *o.cit.*, p.221: "I governi della sinistra non ebbero la forza politica e la necessaria chiarezza di vedute per affrontare la questione meridionale, nè la consapevolezza della gravità della questione sociale che interessava tutto il paese, dai contadini del Sud agli operai industriali e ai braccianti del Nord..."

11 CANDELORO, G. *o.cit.*, p.339: "Crispi, come quasi tutti gli uomini di formazione risorgimentale, dichiarava di essere favorevole al liberismo, ma in pratica, sia come deputato che come presidente del Consiglio, aderì alla linea protezionista, sostenuta dagli industriali e poi da una parte importante degli agrari. Questa linea portava inevitabilmente ad accentuare il contrasto con la Francia."

12 MANGONI, L. *o.cit.*, p. 179: "Crisi della scienza, crisi di fine secolo, crisi del regime liberale trovavano la loro concreta applicazione nella disamina dello Stato crispino, simbolo di un'età di transizione, ma anche punto di arrivo di quella "rivoluzione italiana" che l'ormai ottantenne Presidente del Consiglio impersonava."

13 CAMERA, A. e FABIETTI, R. *o.cit.*, p. 278: "L'opera del Giolitti veramente rinnovatrice nell'Italia centro-settentrionale, lasciò il Mezzogiorno in preda al clientelismo, alla corruzione e alle intimidazioni. Lo stadista si limitò a manovrare in tale intollerabile situazione perché nelle elezioni riuscissero vincitori i candidati filogovernativi. A questo prezzo egli potè contare sulle maggioranze parlamentari che gli consentirono di portare a termine i suoi importanti disegni politici."

14 GARIN, E. *o.cit.*, p. 5: "La bandiera dell'hegelismo agitata nel momento rivoluzionario, della rottura e del superamento di una situazione, è sostituita con quella del positivismo, ossia del progresso nell'ordine nel momento della riorganizzazione dello Stato. La passione dell'ideale, viva nelle battaglie, è sostituita dalla coscienza del reale nel lavoro quotidiano di riassetto di un mondo disse-

stato, ove ciò che conta è la ragione scientifica, intesa a costruire strumenti tecnici per mutare le cose."

15 LAMANNA, E.P. *Storia della Filosofia*. Felice Le Monnier. Firenze, 1969, Vol. 2, p. 691-692.

16 GARIN, E. *o.cit.*, p. 6.

17 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 29: "Vedendo esclusivamente nelle espressioni artistiche gli effetti necessarii di forze naturali e sociali, non penetreremo mai nell'intimità dell'arte, ci rappresenteremo per forza tutte le manifestazioni d'un dato tempo come solidali tra loro e complementari, per modo che ciascuna necessiti le altre e tutte insieme rispecchino quelle qualità che, secondo il nostro concetto o la nostra idea sommaria, le ha raccolte e prodotte; non già la realtà infinitamente varia e continuamente mutabile, e i singoli sentimenti di essa, varii infinitamente e continuamente mutabili anch'essi. Dopo aver considerato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi, i pregiudizi, ecc., non dobbiamo forse appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno di essi questi elementi, secondo lo speciale organamento psichico, la combinazione originaria, unica, che costituisce questo o quell'individuo? Dove uno s'abbandona, l'altro si rivolta; dove uno piange, l'altro ride ... Del mondo che lo circonda, l'uomo, in questo o in quel tempo, non vede se non ciò che lo interessa..."

18 PIRANDELLO, L. *Rinunzia* in *o.cit.*, p. 1057: "Ma io vorrei che ci domandassimo, che cosa in fondo la scienza, insieme con la filosofia moderna, abbia risposto e risponda al nostro spirito liberato, mercé loro, per forza di ragionate negazioni, dalle viete credenze e rimasto quasi tra le rovine di queste e le nebbie dell'avvenire.

Dalla natura appunto di questa risposta mi par che si debba solamente argomentare il perchè del presente malessere intellettuale e fors'anche la cagione dei torbidi commovimenti morali e sociali dell'oggi."

19 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1058 e 1059.

20 GARIN, E. *o.cit.*, p. 30: "Il bene, il male che noi facciamo, se non lo fecero, lo pensarono i nostri padri, e se non loro, certo gli

avi e i bisavi, e le cellule ce lo rifabbricano nel cervello... la materia fa tutto da sola: vive, pensa,ragiona, si forma idee generali, valuta il pro e il contro,vuole secondo certe leggi, che l'uomo ha comuni con gli altri animali ... la filosofia non è altro che fisiologia, e l'uomo si studia nei cani, nelle pecore, nei conigli e nei piccioni..."

21 GARIN, E. *o.cit.*, p. 31.

22 MANGONI, L. *o.cit.*, p. XI.

23 MANGONI, L. *o.cit.*, p. 31: "... il concetto su cui si basa la *fin du siècle* è questo: distaccarsi in pratica dal costume tradizionale il quale esiste ancora in teoria (...). Un periodo storico sta per passare inosservatamente, ed un altro sta approssimandosi. Si fa uno strappo alle tradizioni e l'indomani sembra non voler più avere una concatenazione con l'oggi (...). Le opinioni che dominavano gli animi fin qui, sono morte oppure bandite come tanti re detronizzati; eredi legittimi e presunti lottano per averne l'eredità. Frattanto domina un interregno con tutti i suoi spaventi: confusione dei poteri, la folla privata dei capi che non sa qual partito prendere, prepotenza dei forti, comparsa di falsi profeti, oligarchie che tramontano bensí, ma che appunto per questo sono maggiormente tiranniche."

24 PIRANDELLO, L. *Arte e coscienza d'oggi* in *o.cit.*, p. 900-901.

25 GARIN, E. *o.cit.*, p. 36.

26 PIRANDELLO, L. *Rinunzia* in *o.cit.*, p. 1056: "È davvero la coscienza moderna cosí scientifica come oggi comunemente s'afferma? Guardiamoci bene addentro, esaminiamoci, e tentiamo di trovare la spiegazione di questo enorme contrasto.

Se io interrogo la mia coscienza, mi par di sentirvi un'aspra, continua discordia di voci, mi par che tutto in lei tremi e tentenni. E non so piú credere alla calma fiduciosa di certa gente..."

27 MANGONI, L. *o.cit.*, p. 207: "Vediamo sparire molti vecchi istituti, altri vuotarsi e perdere prestigio; non vediamo quali forze nuove si sostituiranno per tenere unita la compagine sociale e condurci innanzi verso la luce ed una maggiore civiltà.

Tutti ci sentiamo dubbiosi, ammalati del male sociale, inerti del-

l'avvenire."

28 GARIN, E. *o.cit.*, p. 32: "... distrutti gli antichi governi, i vincitori posero mano ad arricchirsi colle costruzioni delle ferrovie, cogli artifici bancari, colla protezione. Finché ci fu da rodere ... serbarono moderazione nel reprimere i lamenti ... Ma rodi oggi, rodi domani principiò a mancare il panno... Inferocirono..."

29 MANGONI, L. *o.cit.*, p. 208: "... ritorno alla fede e crescente adesione al socialismo di settori della cultura positivista di fine secolo, venivano interpretati come due facce della stessa medaglia, due modi per rispondere alla crisi..."

30 PIRANDELLO, L. *Arte e coscienza d'oggi* in *o.cit.*, p. 899-900: "Quanto ai vecchi ... tornano a Dio. Altri ... da credenti, che erano,si son ridotti a non veder altro che un volgar fenomenismo.

I giovani dàn di sé uno spettacolo piú triste. Nati in un momento febbrile, quando i padri piú che all'amore intendevano a far la guerra per le ricostruzioni civili: cresciuti ... tra l'urto di opposte correnti politiche e filosofiche; educati senza un criterio direttivo...; fisicamente son tutti o per la massima parte affetti di neurastenia, moralmente inani.

Nei cervelli e nelle coscienze regna una straordinaria confusione... ci sentiamo come smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto."

31 PIRANDELLO, L. *Arte e coscienza d'oggi* in *o.cit.*, p. 893: "Mi fa bensí meraviglia che si chiami Dio quel che in fondo è bujo pesto."

32 GARIN, E. *o.cit.*, p. 32: "Il darwinismo per un verso, il marxismo per l'altro, sottolineando la mutevolezza e la parzialità dei presi universali, di cui si scoprono i legami con il tempo e la classe."

33 Walter Binni (*Poetica, critica e storia letteraria*, p. 23) atribui a Luigi Russo o mérito da valorização das poéticas como um desenvolvimento da estética crociana.

34 BINNI, W. *o.cit.*, p. 15.

35 BINNI, W. *o.cit.*, p. 16: "Poetica è il programma che ogni artista, in quanto tale, non solo segue, ma sa di seguire anche se esplicitamente non ce lo dice."

36 BINNI, W. *o.cit.*, p. 17.

37 BINNI, W. *o.cit.*, p. 16: "La base fondamentale di questa prospettiva di interpretazione e ricostruzione (ricostruire criticamente non è semplice conoscenza, ma collaborazione attiva e, a suo modo, operativa) è stata ed è per me - ... - l'uso storico-critico della poetica..."

38 BINNI, W. *o.cit.*, p. 47: "Sicché partendo dai caratteri rilevati nella poetica, dalla sua evidenziazione della storicità generale e peculiare dell'arte, del rapporto personalità - storia, tanto più si reagisce alla riduzione contenutistica o formalistica dell'arte, all'isolamento dell'opera dalla viva storia dinamica di tutta la personalità e di questa dai suoi rapporti con la storia e con le tensioni poetiche in essa operanti."

39 BINNI, W. *o.cit.*, p. 54.

40 BRANCA, Vittore (direttore). *Dizionario critico della letteratura italiana*. Torino. UTET, 1973 - Vol. I, p. 670: "... è più che altro una escogitazione *a posteriori*, fatta dagli studiosi per spiegarsi atteggiamenti di vita e di arte che sembravano superare l'ambito di altre designazioni.

41 FLORA, F. *Dal Romanticismo al Futurismo*. Piacenza. Casa Editrice U. Porta, 1921, p. V: "La letteratura postcarducciana - compresi D'Annunzio e Pascoli - non ha realizzato grande arte, perchè o si è confusa colla vita pratica o si è perduta nel cerebralismo virtuoso delle tecniche."

42 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1057: "Come si definisce oggi infatti scientificamente la natura? Un simbolo di gruppi meccanici, i quali, spostando continuamente le loro relazioni, ascendono a forme più vaste del moto, portando la propria legge in sé. Ma come e per qual virtù? È inconoscibile!"

43 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1057.

[44] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1059: "Cosí noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio, voglio dir, senza guida. Abbiamo, negando, distrutto; e quindi dichiarato la nostra impotenza d'affermare, rinunziando a quel problema che è in fondo della più alta importanza per noi."

[45] BINNI,W. *o.cit.*, p. 20: "... due note che sembrano contrastanti e che si accompagnano al culto degli ideali troppo spesso generici, gli Ideali con la maiuscula che hanno trovato la morte nel Novecento."

[46] BINNI, W. *o.cit.*, p. 20: "Fra romanticismo e decadentismo c'è in certo senso la distanza che separa l'affermazione violenta dell'io dalla sua analisi più raffinata."

[47] BINNI, W. *o.cit.*, p. 21: "Si opera già, con la sovranità dell'arte come liberazione (il particolar modo di vedere l'arte come soluzione estrema, in Schopenhauer, è rimasto fondamentale nel decadentismo) e con la bella violenza nietzschiana, la mistione di arte e vita, che caratterizza per l'appunto la nuova epoca artistica. Nella quale questo filone si libera, si fa autonomo, mediante la scoperta massima della nuova sensibilità: la scoperta del subcosciente, quasi di un nuovo regno dello spirito."

[48] BINNI, W. *o.cit.*, p. 39: "È sempre una conseguenza del concetto di poesia come rivelazione del mistero e insieme come affermazione dell'"universale analogia", che lega tutti nell'unica radice, l'accezione della musica come unico mezzo conoscitivo..."

[49] BINNI, W. *o.cit.*, p. 43: "Per raggiungere questa pienezza, le tecniche, ripeto, divergiranno, ma il fondamento sarà sempre la comune ricerca della musica e dell'assoluto inconscio."

[50] BINNI, W. *o.cit.*, p. 41: "Perciò i decadenti non si curano di altro intreccio, di altro contenuto *che non sia la pura sensazione...*"

[51] BINNI, W. *o.cit.*, p. 46.

[52] BINNI, W. *o.cit.*, p. 61: "Hanno dunque un valore soprattutto storico e quasi nullo artisticamente."

53 SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano. Feltrinelli, 1960, p. 10: "Ma essa provoca, per un verso, il distacco di molti artisti dalla classe dirigente e un loro aperto atteggiamento di opposizione. La coscienza della crisi, la solitudine dell'artista staccato dal suo naturale *humus* storico, la disperazione dell'uomo moderno sono i grandi temi con cui artisti di ogni nazione si rendono consapevoli dell'alienazione della società a loro contemporanea..."

54 ANCESCHI, L. *Le poetiche del Novecento in Italia*, p.7: "Molte, successive e contemporanee le poetiche."

55 ANCESCHI, L. *o.cit.*, p. 51: "Certo Carducci con la sua sicura epica borghese e gli scapigliati con la loro sterile protesta respirano la stessa aria, son condizionati pressoché dalla stessa realtà della cultura; solo la risposta che essi danno alla situazione è diversa."

56 BINNI, W. *La poetica del decadentismo*, p. 63.

E non trovando il Bello
Ci abbranchiamo all'Orrendo."

57 ANCESCHI, L. *o.cit.*, p. 52: "Non diedero, vedremo, né una risposta, né una soluzione; ma va subito considerato che, in ogni caso, dell'uomo non conta solo ciò che è risolto, ma anche - e spesso è molto indicativo - ciò che resta irrisolto e aperto; ... infine non solo ciò che dell'uomo celebra la gloria, ma anche ciò che ne sottolinea la miseria."

58 ANCESCHI, L. *o.cit.*, p.75: "In Italia tutto ciò era in crisi..."

59 ANCESCHI, L. *o.cit.*, p. 76.

60 LUPERINI, Romano. *Il Novecento*. Torino. Loescher, 1981.

61 LUPERINI, R. *o.cit.*, Vol. I, p. 7: "La rivalutazione estetica del privato e più tardi la scoperta dell'inconscio e la diffusione della psicoanalisi segnano lo sviluppo di una nuova poetica, quella decadente, che presenta per questo caratteri distinti e autonomi da altre tendenze (anche quelle, con cui è stata lungamente confusa, della decadenza del romanticismo), che esprimono piuttosto la

fine di un mondo che l'inizio di una nuova visione della realtà."

62 LUPERINI, R. *o.cit.*, Vol. I, p. 38: "In questo periodo si incrociano e spesso si confondono tendenze tardoromantiche, veriste, scapigliate, decadenti, senza riuscire per lo più a comporsi in una poetica organica."

63 LUPERINI, R. *o.cit.*, Vol. I, p. 55: "Ne deriva ovviamente che la stessa opera d'arte tende a diventare un prodotto di massa e più di prima comincia a porsi per lo scrittore il problema di venire incontro alle esigenze del pubblico (magari distribuendo miti di facile consumo, atti a far scattare un processo d'identificazione con l'artista e a sublimare così le frustrazioni dei lettori piccolo-borghesi; la molla della popolarità di D'Annunzio va trovata qui). Lo scarto che si verifica in questi anni fra il successo di D'Ambra, Zuccoli, Guido da Verona, Rovetta, Beltramelli, Albertazzi o, su un piano superiore, di Fogazzaro e di D'Annunzio e l'incomprensione, invece, della più grande letteratura d'avanguardia (pensiamo a Svevo e Pirandello) è già fenomeno tipico delle moderne società industriali."

64 LUPERINI, R. *o.cit.*, Vol. I, p.86: "Questi scrittori esprimono l'altra faccia del decadentismo, quella capace di congiungersi con l'espressionismo e con le avanguardie. Il fatto è che la crisi delle ideologie, la caduta della possibilità della sintesi e la prevalenza dell'analisi, la percezione dell'atomizzazione della società e della solitudine dell'io sprofondato nell'anonimità della massa ... potevano anche favorire (come avvenne in un filone della letteratura decadente europea e, in Italia, in Pirandello. ...) la critica delle ideologie e del ruolo, un atteggiamento problematico, la corrosione ironica o umoristica dell'esistente, lo studio dell'inconscio, la scoperta, tragicamente allucinata o lucidamente consapevole, dell'alienazione contemporanea."

65 LUPERINI, R. *o.cit.*, Vol. I, p. 107: "Pirandello seppe sviluppare un radicale ripensamento del ruolo dell'intellettuale nella società."

III

A HISTÓRIA DA CRÍTICA E A DICOTOMIA TENSIVA NA POÉTICA DE PIRANDELLO

Muitíssimo se tem escrito sobre Pirandello[1]; entre os muitos estudos, contidos nos *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, referentes à narrativa, ao teatro, à poesia, aos problemas da linguagem, ao sucesso do escritor no mundo, dois tratam da poética: o de Luigi Ferrante - "La poetica di Pirandello" -, que sublinha o choque entre o contexto histórico e a solidão do personagem pirandelliano, o contraste da personalidade no confronto com as convenções sociais e familiares, o sentimento do supérfluo nos principais romances,para chegar ao ensaio sobre *L'Umorismo*, que relaciona a intuição criadora e a reflexão crítica; o de autoria de Vincenzo Filippone - "Pirandello, o la poetica della ricerca della veritã" -, na opinião do qual o ideal de verdade, meta dos protagonistas pirandellianos se traduz existencialmente em "pathos", porque *viver* significa consumir-se nessa busca, sendo a poética dessa dolorosa procura a substância e o escopo da sua arte (p.800). Nenhum dos dois estudos se empenha em demonstrar ou individuar a tensão como unidade-base da concepção e da estruturação poética da obra pirandelliana.

Relativamente ao teatro pirandelliano, entre os estudos publicados nos *Atti* menção especial deve ser feita a "Per una storia del teatro pirandelliano" de Mario Baratto, que ressalta a dicotomia cultural representada por aspectos naturalistas (ambiente, aparato cênico próprios do teatro burguês oitocentista) e por aspectos inovadores, dicotomia aos poucos superada por Pirandello, como Baratto procura mostrar em *Il piacere dell'onestà*, pela passagem do drama à discussão sobre o drama, que se estabelece entre os personagens e a sociedade a que pertencem. O palco é visto, portanto, como o ponto de encontro, no qual, todavia, a burguesia contemporânea não quer se reconhecer: o seu teatro se mostra como a antítese da vida, porque os personagens, diferentemente das pessoas, conhecem a sua condição de não sujeitos ao fluxo da vida e manifestam no palco a própria consciência da ilusão teatral, que se contrapõe a uma falta de consciência das ilusões reais por parte dos espectadores. Todavia, a este "teatro de negação" sucede o "teatro dos mitos", que representa uma tentativa de ilusão e, por conseguinte, uma espécie de recusa das conclusões do teatro anterior. Segundo Baratto, o teatro pirandelliano compreende várias fases, pois do teatro de 1917-1920, que destruía o teatro burguês através da destruição do personagem, passa ao teatro próprio de *Sei personaggi in cerca d'autore*, em que ocupa o primeiro plano o conflito entre o autor e o teatro como é visto pelo público: o personagem deixa de ser parte de uma história e passa a viver na dimensão interior da própria história. O crítico atribui a Pirandello o mérito de

ter lançado as bases para libertar o teatro da hipocrisia social.

Em "La coscienza della crisi" de *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Carlo Salinari entende que, enquanto Croce, D'Annunzio e Pascoli representam as aspirações da burguesia italiana do início do século XX, Pirandello e Svevo podem ser definidos "escritores de oposição", que desvelam as contradições e a aridez humana do modelo de vida proposto pelo imperialismo e concretizado pela industrialização. Para Salinari *L'Umorismo* é a sistematização da poética pirandelliana, cuja característica é o sentimento do contrário. Depois de tomar em consideração o romance *I vecchi e i giovani*, enfatizando que nele é clara a consciência de três frustrações ou falências (a do "Risorgimento" como renovação do país; a da unidade da Itália como instrumento de libertação e de desenvolvimento das regiões; a do socialismo, comprometido pela leviandade e irresponsabilidade dos dirigentes, pela ignorância e atraso das massas), ele opõe as concepções de D'Annunzio (vontade de viver que se afirma como superação de obstáculos) e de Pirandello (caracterizada pela derrota e pela impotência), mas aproxima a deste último à visão de Bergson e, sobretudo, à de Carlo Michelstaedter. A seu ver, a poética pirandelliana apresenta quatro pontos principais (contraste entre ilusão e realidade; sentimento do contrário; sentimento de casualidade e relatividade dos acontecimentos humanos; posição anti-retórica), apoiados no sentimento da condição anárquica em que vive o homem moderno, de que resulta a sua inevitável frustração[2].

Embora tenham sido publicados somente em 1971, como partes de *Il romanzo del Novecento*, os ensaios de Debenedetti sobre a narrativa pirandelliana foram escritos entre 1961-63, assumindo uma importância especial pelas relações que ele faz entre o escritor italiano e a intelectualidade européia contemporânea (como, por exemplo, com Gide), no tocante à transformação do romance em discussão sobre o romance, evidenciando a crise dos valores literários tradicionais. Também para Debenedetti, que relaciona Pirandello com o Expressionismo, há na obra do agrigentino o conflito entre tradição naturalista e inovação decadentista. A meta de Pirandello, no entender deste crítico, seria um drama ou um romance, em que o dualismo entre a aparência e o interior impediria continuamente todas as certezas, levando o personagem a insurgir-se contra toda tentativa de fixar a realidade.

Em 1962 era publicada a excelente *Storia di Pirandello* de Leone Arcangelo De Castris, reeditada em 1975, quando o autor, conservando a "premessa" de 1970, declara que reapresenta o seu trabalho sem alteração da linha de fundo, nem da base construtiva, nem da análise; algo que alteraria seria no sentido de aprofundar os suportes objetivos, precisando mais explicitamente as razões estruturais da época em que Pirandello viveu e que representou, assim como as implicações ideológicas da sua resposta aos problemas daquele tempo[3]. Opondo-se à pretensão de uma certa crítica de comprometer o valor artístico da obra pirandelliana pela acusação de "cerebralismo", De Castris afirma que só é possível

abordá-la mediante um exame histórico-crítico em que estejam relacionados pensamento e poesia, de modo a sublinhar que as razões históricas, culturais e biográficas da personalidade de Pirandello confluem numa constante tensão meditativa[4]. O que é considerado por aqueles críticos um artifício, uma brincadeira "cerebral" de Pirandello, no entender de De Castris deve, contrariamente, ser tomado como a trágica seriedade, a severidade soleníssima do escritor, a necessidade humana, a substância patética da mania reflexiva que individualiza e condena seus personagens. Valendo-se da qualificação de Bontempelli, De Castris interpreta o "candore" como a expressão mais genuína da crise, como predisposição a viver, com desarmada capacidade de vítima e de testemunha, o trágico percurso, o itinerário doloroso da consciência européia após a queda dos últimos sustentáculos racionalistas do século XIX[5].

A crise política se revelava justamente na passagem do "ideal de liberdade", que caracterizara o Romantismo, ao "ideal de sociedade", que caracterizou o Positivismo, em detrimento da personalidade, levando à alienação denunciada por Pirandello, que, por isso, desintegra conscientemente as construções e as convenções de uma sociedade burguesa em decadência, corruptora das virtudes primitivas[6]. É nessa consciência, nessa concreta tensão que se fundamenta a poética como é formalizada em *L'Umorismo*, de modo que a arte só pode ser realista, autêntica, se se posicionar tensivamente com relação àquela realidade consubstanciada na aparência[7].

No apêndice, intitulado "La rivoluzione di Pirandello", constante da edição de 1975, De Castris acrescenta: "... l'arte pirandelliana non può non apparire una delle più autentiche e lucide testimonianze del momento più tragico della moderna cultura europea, e di gran lunga l'esperienza più rappresentativa e più progressiva del Decadentismo italiano."[8]

Em 1966 foi publicado o ensaio "Le novelle per un anno" di Luigi Pirandello" como parte do livro *Analisi stilistica, teoria, storia, problemi* de Benvenuto Terracini, um dos maiores representantes italianos da crítica estilística, que enfatiza, sobretudo, a tendência de Pirandello à introspecção, efetuada através da técnica humorística, em que melhor se refletia a duplicidade do seu espírito.

Também de 1966 é o importante livro *Arte e Teoria — Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello* de Gösta Andersson, que nem sequer é lembrado por Silvana Monti, valioso pela meticulosa especificação dos componentes formadores da personalidade intelectual de Pirandello, com o qual se relaciona estreitamente o ensaio *L'Estetica di Pirandello* de Claudio Vicentini, editado por Ugo Mursia de Milão em 1970.

Andersson delimita nitidamente o período de que se ocupa: 1884-1905, ano do ensaio sobre Alberto Cantoni, considerado por Pirandello um humorista ou "crítico fantástico". Em 1905 Pirandello já havia publicado quase três quartos das novelas, os três primeiros romances e um grande número dos seus escritos teóricos e críticos, nos quais, antes da grande fase teatral, a sua poética já ia claramente

se revelando. Andersson declara que o seu estudo pretende examinar alguns temas teóricos capitais na arte pirandelliana. O livro é composto de quatro capítulos, seguidos de um apêndice, que é a reprodução de *Scienza e critica estetica* de Pirandello, publicado em *Il Marzocco* a 1/7/1900 e que não foi inserido no volume *Saggi, Poesie e Scritti varii*.

Nos dois primeiros capítulos ele procura fixar alguns pontos de partida da poética de Pirandello, abordando a sua primeira novela — *Capannetta* —, de 1884, e as líricas que compõem a coletânea *Mal giocondo*, de 1889, que, pela modernidade do empenho poético, pela maneira e pelos temas de que trata, leva Andersson a concluir: "Il libro *Mal giocondo* offre perciò una introduzione molto notevole sia all'opera artistica, sia alla poetica dell'autore"[9], o que equivale a uma significativa retificação da posição predominante na crítica, que só reconhecia "valor histórico" à coletânea de poemas.

No amplo terceiro capítulo (p. 59-141), intitulado "Scritti teorici del periodo 1889-1898", ele procura destacar as atitudes que Pirandello, como artista e como crítico, assumiu diante das correntes do pensamento e da arte do seu tempo. Inicia com os estudos universitários, as primeiras críticas literárias[10], dando especial ênfase a *Arte e coscienza d'oggi* (p. 76-103), subdividido em três sub-itens, no último dos quais ele relaciona o ensaio com o romance *L'esclusa*. A seguir se preocupa com os artigos de crítica de 1895 (entre os quais devem ser lembrados os relativos a *Le vergini delle rocce* de D'Annunzio e a *Piccolo mondo antico* de Fogazzaro), de 1896 ("Rinnunzia", "Eccessi", "Il mo

mento", "Il Neo-idealismo", "Un preteso poeta umorista del secolo XIII"), de 1897 ("Romanzo, racconto, novella", "Sincerità e arte"), de 1897-98 ("Gli occhiali", "*La città morta* di Gabriele D'Annunzio", "*Il vecchio* — romanzo di Ugo Ojetti"). No capítulo IV (p. 142-224) examina "La presenza del pensiero di Gabriel Séailles", dividindo-o em onze sub-itens e uma conclusão, a que certamente ainda nos referiremos.

Com relação a Claudio Vicentini, Ettore Mazzali esclarece que ele se vale dos estudos de Janner, de Rauhut e de Andersson, para retomar a linha existencialista (Kierkegaard, Marcel, Sartre e Camus) e as obras de Nordau, Séailles, Binet e Marchesini. Silvana Monti, depois de enfatizar que muito mais interessantes são as pesquisas realizadas naqueles anos em dois setores — sobre a poética e sobre as relações de Pirandello com o fascismo —, que implicam um julgamento sobre a sua personalidade artística, se limita a dedicar somente um parágrafo ao livro de Vicentini, ressaltando que o crítico parece, persistentemente, pretender censurar o escritor em razão de uma fundamental incoerência entre tradição e inovação, que, aos olhos da historiadora, é só aparente[11]. O ensaio de Vicentini, além de um prefácio e de uma advertência, está dividido em cinco capítulos, a segunda parte dos quais é sempre constituída de "Indicazioni e sviluppi". Os capítulos têm um subtítulo e são desenvolvidos em 6 sub-itens[12]. Os capítulos são etapas determinadas cronologicamente. O capítulo I se refere às experiências do período juvenil até 1890, caracterizado pela profunda crise

vivenciada aos 18 anos, expressa nas coletâneas de poemas e teorizada em *Arte e coscienza d'oggi*, escrito na fase seguinte, em 1893, após o retorno da Universidade de Bonn: aqui a crise, fundamentalmente contextualizada, se baseia, conforme Vicentini, no contraste entre pensamento positivista e exigências espiritualistas[13]; depois ela se dilata e assume características de crise absoluta, constitutiva do homem, que se posiciona sempre egoisticamente, interessadamente na relação com os outros; a visão desinteressada, contudo, não elimina as perspectivas egocêntricas, apenas as compreende sem poder anular as conseqüências.

No capítulo II são focalizadas as experiências e os escritos do período 1890-1899: é a época da polêmica sobre a língua e de condenação da moda literária dannunziana.

O capítulo III, relacionando a arte com a realidade, se refere ao período 1900-1908: é destacada a importância de Séailles na formação estética de Pirandello, que culmina em *L'Umorismo*.

No capítulo IV, onde são inseridos os escritos entre 1908-1921, particulariza-se ainda mais o referente variável da dicotomia: arte e indivíduo. A arte permite ao sujeito organizar um mundo perene, superior ao contraditório e mutável mundo fenomênico. Persiste, todavia, o conflito entre a intencionalidade desinteressada do personagem e o interesse da pessoa real, mantendo-se a estrutura profunda da realidade, caracterizada pela crise[14].

O capítulo V diz respeito à última etapa da vida de Pirandello, na qual, se não são muitos os escritos teóricos, bastante significativas são as obras teatrais[15] e o romance

Uno, nessuno e centomila (1925-26 em *La Fiera letteraria*), considerado a síntese teórica do pensamento pirandelliano[16]. A possibilidade de anular o egocentrismo, à vista da impossibilidade de concretizar as exigências dos outros na vida quotidiana, passa a ser procurada pela imersão na natureza, dissolvendo o *eu* na totalidade, de modo que se unificam o real e o imaginário, como ocorre na última peça, truncada pela morte de Pirandello[17].

Também de 1970 é o livro *Pirandello. Letteratura e teatro* de Lucio Lugnani. Enquanto Silvana Monti se limita a uma displicente referência, inclusive com incorreção bibliográfica de data de publicação (1969, como se lê à p. 137), com uma avaliação negativa deste ensaio de Lugnani[18], Ettore Mazzali lhe dedica um amplo espaço, justamente porque está convencido de que a monografia de Lugnani, depois da de Leone De Castris, é a mais orgânica e rica[19].

O livro de Lugnani, subdividido em sete capítulos, é uma reconsideração global do teatro de Pirandello nos seus componentes temáticos, ideológicos e culturais. Interessa-nos, por enquanto, o primeiro capítulo, intitulado "Genesi ed evoluzione del personaggio pirandelliano", que, conforme esclarecimento do próprio autor no prefácio, é o resultado de sua "tesi di laurea", defendida na Escola Normal Superior de Pisa. Depois de examinar os "equívocos" mais comuns da crítica (pressuposto de um Pirandello verista ou naturalista e do seu pretenso "cerebralismo", devido à interpretação de Adriano Tilgher), Lugnani considera o personagem pirandelliano anti-tradicional e anti-romântico, pois, ao invés de protagonista, torna-se representante de uma trágica

realidade humana, uma máscara.

Na experiência histórica de Pirandello, Lugnani destaca a frustração dos seus ideais de burguês siciliano, a decepção do patriota pela traição dos ideais da unificação italiana[20], que viveu como vítima a crise do período, denunciou-a e condenou os responsáveis por ela. Mesmo reconhecendo os méritos incontestáveis do trabalho de Lugnani, não podemos deixar de manifestar a nossa discordância com relação à falha que pretende imputar a Pirandello, de que o escritor — provavelmente porque não era próprio do seu carácter, ou porque os tempos não lho permitiram — não foi capaz de superar a crise, saindo dela com comportamento e obra revolucionários[21]. Referindo-se à interpretação de De Castris, segundo o qual, por incapacidade especulativa de Pirandello, a crise histórica se transforma em crise definitiva e institucional da condição do homem, Lugnani discorda e afirma a sua interpretação:

> A mio avviso non è "incapacità speculativa" quella che non consente a Pirandello di proporre una soluzione, ma veri e propri, e pesanti limiti di coscienza politico-sociale e di concreta esperienza storica; mentre quella stessa assenza di soluzioni o di direzioni positive, è piuttosto il segno di una resa e (questo sí) di una drammatica incapacità ideologica, di una indeterminatezza di posizione politica e di prospettiva economico-sociale, che non una ipotesi della crisi, una generalizzazione di essa..."[22].

Estas afirmações, a nosso ver, exprimem uma incompreensão do que em Pirandello se nos apresenta como literariamente essencial, a tensão que não permite uma opção positiva, por-

que, do ponto de vista do escritor, ela não existe, já que tudo se mostra ambíguo, duvidoso e é por isso que ele, melhor do que ninguém, representa, encarna a crise no seu sentido mais amplo e profundo. A oferta de uma solução, ainda que meramente política, o transformaria no filósofo de que ele sempre suspeitou, substituindo um sistema falido por outro, para cuja formulação ele se considerava incapaz. É justamente por ter clara consciência da extensão e da gravidade da crise dos valores humanos fundamentais, que ele não vê nenhuma saída, o que torna ainda mais expressiva a imagem da crise que ele transfere para as suas obras. Aliás, salvo engano da nossa parte, parece-nos que Lugnani, ao reconhecer o valor literariamente revolucionário da sua obra[23], mostra nitidamente que a sua restrição nada tem a ver com o mérito da arte de Pirandello: difícil seria justificar o mérito, se ele não fosse artístico, mas tão somente ideológico. Além disso o seu julgamento se baseia em pressuposições genéricas, não suficientemente demonstradas[24] e, a nosso ver, se conclui esvaziando o seu próprio destaque, pois reconhece que, não obstante as graves restrições (intelectuais e ideológicas) feitas, a sua arte (permeada de história e de consciência social) é crítica (daí a sua modernidade) e, socialmente, anti-burguesa: isso, conferindo-lhe vitalidade e representatividade cultural, a torna atual[25]. O personagem sem autor e a máscara nua são, para Lugnani, os pontos (ideológicos e artísticos) de chegada de Pirandello, burguês e democrático moderado. O personagem sem autor, na sua angustiada sede de valores, procura uma nova realidade vital, uma consistência; a sua tragédia extrema consiste

em encontrar-se num palco burguês, fazendo parte de um conjunto burguês, fora do qual não há realização possível: ou se deixa levar por uma rebelião suprema, recusando-se a existir naquelas formas fictícias e falsas (o ato da máscara que se despe), ou aceita, sem outras ilusões, que, para existir, deve tornar-se uma forma, uma aparência; esta é, a nosso ver, a essência da *dicotomia tensiva*, base do pensamento e da arte pirandelliana.

Inexplicavelmente, Silvana Monti nem cita o nome de Jean-Michel Gardair, enquanto Ettore Mazzali se limita a uma inexpressiva referência[26]. O seu estudo foi traduzido por Luigi Di Giovanni com o título *Pirandello e il suo doppio* e editado por Edizioni Abete de Roma em 1977, com apresentação de Giovanni Macchia e aos cuidados de Giulio Ferroni.

O volume é composto de oito capítulos, seguidos de uma vastíssima bibliografia pirandelliana. Entre as muitas razões possíveis para justificar a tradução do ensaio de Gardair, G.Macchia ressalta a que ele considera a mais convincente: a sua atualidade crítica no tocante às técnicas adotadas[27]. Essa leitura, que analisa tanto o novelista quanto o dramaturgo, se baseia na categoria do *desdobramento*, que em Pirandello encontra um desenvolvimento extraordinário. Na introdução, intitulada "La critica psicanalitica e Pirandello", Giulio Ferroni sublinha, como ponto de partida do livro, o princípio da *repetição*, base da interpretação sistemática e totalizante, que, no entender de Gardair, se apresenta como o fundamental traço estrutural da obra pirandelliana[28]. Essa repetição não deve ser entendida como afirma

ção persistente e agressiva de autoria, mas, ao contrário, como subtração da pessoa a si mesma, como processo de *desapossamento*, que fundamenta toda a relação do autor com a escritura. Segundo Gardair, o fato de Pirandello considerar-se escritor de natureza filosófica e a sua indisposição com relação ao teatro, deve-se ao conflito que ele sente entre a sua escritura e a representação de suas peças. Pirandello se torna célebre, quando (1921-1931) este conflito é tematizado na "trilogia do teatro no teatro" (*Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*), isto é, quando a impossibilidade da escritura de teatro se torna argumento do seu teatro.

O *desdobramento* se dá, esquematicamente, em três tempos, podendo ser mensurado em três níveis:a obra narrativa, a obra teatral derivada da narrativa e "o teatro no teatro". Como das 43 peças de Pirandello, 28 derivam de novelas, ou de episódios de romance, Gardair observa que esse procedimento caracteriza o início da sua produção teatral, mantendo-se até o aparecimento de *Sei personaggi in cerca d'autore*.

No capítulo II ele cataloga todas as peças que provêm de novelas ou de romances. No capítulo III - "Esperienza biografica dello sdoppiamento" - Gardair sustenta que existe toda uma estratégia pirandelliana da representação, da repetição, do desdobramento, que tem por função não só neutralizar o efeito negativo da passagem do tempo, como também exorcizar a experiência que Pirandello faz da duplicidade da sua própria natureza e do seu relacionamento com os outros[29]. Para confirmar a experiência de Pirandello com o

desdobramento, Gardair cita a carta que ele escreveu à noiva em 1894, como também os *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, que tomaremos em consideração mais adiante. Como aprofundamento da experiência juvenil do *desdobramento*, o ensaísta indica a doença nervosa da esposa, que evoluiu para um descontrole mental expresso por um ciúme doentio, que provocava infundadas acusações de infidelidade conjugal, chegando ao absurdo de atribuir ao marido a intenção de afastá-la e substituí-la por sua filha Lietta, colocando-o num autêntico dilema[30].

No entender de Gardair, Pirandello viveu três experiências radicais de vida como diferença[31], que vanificam o princípio de identificação operada pelo intelecto. A repetição, na sua opinião, visa justamente inverter essas experiências, para chegar a três opostas posições, isto é, alcançar novamente a originária totalidade, readquirir a identidade e, pela superação do acaso, restabelecer a normalização do possível. Todavia, operando essas "inversões", a repetição está, de fato, duplicando, reproduzindo a diferença e a contradição.

Da caracterização genérica do "jogo do duplo" Gardair passa a revelá-lo na narrativa (capítulo IV), pela análise de algumas novelas, e nas peças de teatro, tanto nas derivadas daquelas como nas consideradas "autônomas" e nas classificadas como "teatro no teatro".

No capítulo IV — "Le figure del doppio nell'opera narrativa" —, depois de esclarecer que cerca de sessenta novelas se baseiam em figuras de duplo, declara que se deterá na análise do funcionamento dessas figuras, que remetem, con

comitantemente, a uma ética e a uma estética do duplo (p. 65). Explica que, com o subtítulo "Figure autobiografiche", se refere às novelas em que a experiência do desdobramento é transferida por Pirandello à ficção. O ensaísta divisa nessas novelas duas grandes categorias de *desdobramento*: alienação de si para si e alienação provocada pela opinião dos outros. Assim ele divide as novelas, que têm o duplo como base, em dois grupos: o primeiro representa o drama do sujeito que descobre que a única verdade e realidade do *eu* é o seu contrário. Depois de ter feito essa referência a algumas novelas (*La carriola*, *La realtà del sogno*, *L'Avemaria di Bobbio*, etc.), acrescenta que a única arma, de fato, contra esse consciente desdobramento interior, não é negá-lo, mas exteriorizá-lo, dramatizando-o objetivamente em personagens autônomos[32]. Identifica o segundo grupo de novelas com o subtítulo "Simmetria - Asimmetria", em que as figuras do duplo são de ventura ou de desventura, conforme nelas se cumpra a simetria ou a assimetria, que representam o objetivo dessas novelas. Na sua opinião, a estrutura dessas novelas obedece a três modelos principais, a saber:

a) da assimetria à simetria, que é a estrutura da comédia, classicamente entendida, como a do final feliz;

b) da simetria à assimetria, que é o procedimento contrário ao anterior, característico da tragédia;

c) da simetria à simetria, através de um jogo de permutas e substituições, constituindo o cômico na sua acepção moderna[33].

A figura fundamental da simetria pirandelliana é a dos gêmeos, que, como a imagem dada pelo espelho, não são

idênticos, mas um é a imagem inversa do outro. Deve-se ressaltar que os gêmeos se tornam mais significativos quando são, não biológicos, mas simbólicos.

A assimetria geralmente se apresenta como a ruptura, por adição ou subtração, de um equilíbrio gemelar, de que o estudioso francês dá as respectivas ilustrações.

Parece-nos digno de referência o fato de, referindo-se a *L'Avemaria di Bobbio*, Gardair sublinhar que nela se encontra um exemplo bastante ilustrativo da "mise en abyme", procedimento adotado por Gide em *Les Faux-Monnayeurs*, que consiste em pôr em posição central um tema que seja a metáfora da própria obra, de modo que não seja possível afirmar com segurança se o tema é a redução da estrutura da obra, ou se esta é a ampliação da estrutura do tema[34].

Completando o capítulo, entre os romances ele concede um significativo espaço a *Il fu Mattia Pascal*, em que, além do "procedimento rousselliano"[35] — conforme o qual o protagonista só poderá sobreviver, se se tornar, literalmente, "*o falecido* Mattia Pascal" —, ele sublinha a "mise en abyme": Mattia Pascal, fantasma, aprende a provocar a levitação de cadeiras e mesas.

No capítulo V, depois de um longo confronto das peças de teatro com a obra narrativa, de que aquelas derivam, relativamente às modalidades de desdobramento, Gardair aborda "Il discorso teatrale come sdoppiamento 'logico' del reale". Relativamente às cinco peças mencionadas[36], ele afirma que o estudo desses textos revelou duas fundamentais e contraditórias aspirações do teatro de Pirandello: uma dirigida para a corporificação, a outra para a evanescência, ambas re

lacionadas com as duas operações lógicas que as sustentam: enquanto uma é propriamente dialética, a outra é puramente negativa[37]. Mais adiante, destacando a pobreza dialética das peças iniciais da sua atividade teatral, não deixa de ressaltar que, em compensação, a alienação dos heróis do teatro pirandelliano dá mais relevo ao "discurso acabado" do que ao fato, caracterizando-se por pensarem as respectivas alienações em termos lógicos, mesmo se nada objetivos. O "discurso acabado" se apresenta como o discurso do outro e, ainda mais, como a própria forma da alienação do sujeito ao discurso do outro. Os personagens pirandellianos, ao invés de questionarem a própria alienação, as respectivas causas, com vistas à sua reintegração, se empenham no sentido de fixá-la e, assim, alienar os outros do próprio discurso. Isto fica bem claro no item "Il giuoco delle parti" do mesmo capítulo V, onde ele precisa que essa forma de alienação, além da relação existencial do sujeito com os outros, compromete a sociedade como um todo e a divisão em que ela se baseia[38]. Essa paródia, facilmente exequível na narrativa, não pode ser efetuada com os mesmos meios no teatro; para obtê-la, Pirandello se vale do que ele próprio denomina "giuoco delle parti", que, além do contrato social, implica as próprias estruturas da sociedade, entre as quais, primeiramente, as de parentesco, essencializadas na família, a qual, numa sociedade repressiva de tipo siciliano, se apóia no casal, para o qual convergem as três principais funções (a *jurídica* do e da esposa, a *genética* do pai e da mãe, a *erótica* do e da amante). Gardair mostra todas as implicações "casísticas" dessas funções na análise exemplar de *Tutto per bene*,

Pensaci, Giacomino e *Il piacere dell'onestà*.

Em "Dal teatro alle novelle al teatro", ainda no capítulo V, enfatizando a inversão do processo genético, o crítico francês faz uma preciosa análise da novela *Il lume dell'altra casa*, que representa metaforicamente o espaço teatral como lugar de aparecimento do "fantasma" e a encenação como o instrumento do desejo. A novela ilustra precisamente o que estamos denominando "dicotomia tensiva" entre dois espaços caracterizados física, psicológica, social e espiritualmente como dois polos artísticos que se implicam reciprocamente, encontrando na relação o próprio sentido. O protagonista, Tulio Buti, é a imagem vegetativa da alienação, no qual até o sentimento de dor se apagara, tendo-se tornado incapaz até de pensar, cumprindo habitualmente as mesmas ações desprovidas de significado existencial e consciente: uma vida obscura como o quarto de hotel em que morava sozinho. Tudo mudou a partir do dia em que, na iluminada casa vizinha, assistiu a uma cena familiar: incluiu aquele quadro da janela iluminada nos seus hábitos, como a grande razão da sua vida. Acabou se apaixonando pela mulher da outra casa, a qual, sentindo-se admirada, se apaixonou também por ele, acabando por abandonar os filhos e o marido, para ir morar no quarto de hotel com Tulio Buti, assumindo a sua solidão; no quarto escuro, juntamente com o amante, procura conforto contemplando às escondidas a sua antiga família, reforçando assim a alienação do protagonista, tensivamente figurada: ela se transfere do *viver* para o correspondente oposto do *ver viver*, do palco para a platéia, da luz para a sombra, da harmonia e unidade social da família para a alie

nação, sem alterar a tensão originária[39].

No capítulo VI Gardair analisa as quinze peças de Pirandello que não derivam da sua obra narrativa, entre as quais é incluída *Sei personaggi in cerca d'autore*. Encerra o capítulo destacando duas observações: a primeira é que as figuras do duplo são mais abundantes, diversificadas, complexas e originais nas peças que não derivam da narrativa; a segunda é que o *desdobramento*, em que se baseia a estrutura dessas peças, visa, com insistência cada vez mais acentuada, a se constituir numa metáfora do jogo teatral, provavelmente até representação da representação[40].

No capítulo VII trata das três peças (*Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*) reunidas pelo próprio Pirandello com o título "Il teatro nel teatro", que, para Gardair, não são somente representação crítica dos efeitos e do funcionamento do jogo teatral, mas encenação da sua impossibilidade[41].

Até aqui vimos alinhando alguns dos pontos altos e positivos do trabalho de Gardair, exaltado tanto por G. Macchia na apresentação, quanto, e sobretudo, por Giulio Ferroni na introdução[42]. Por se incluir perfeitamente na ressalva feita por Ferroni, o último capítulo que, pela favorável expectativa criada pelos capítulos precedentes, esperávamos fosse o perfeito coroamento do meticuloso estudo textual desenvolvido, acabou não fugindo à regra da crítica psicanalítica de procurar explicar, interpretar e, o que é pior, julgar a obra por presumidos complexos do autor. Aliás, o próprio Ferroni, referindo-se ao capítulo VIII — "La vita di Pirandello come forma attiva di suicidio" —, reconhece (p.

23) que é a parte discutível do estudo. Para ilustrá-lo, bastaria lembrar a interpretação que Gardair dá do "presumido" complexo edípico de Pirandello[43].

Além do capítulo VIII, discordamos de Gardair quando, logo na segunda página do seu livro, demonstrando uma inaceitável falta de sensibilidade e uma tendência generalizadora incompatível com a crítica bem fundamentada, profere um julgamento que pretende ser uma negação definitiva sobre o mérito artístico da narrativa maior de Pirandello[44]. Esse julgamento, que não encontra confirmação no restante da crítica, a nosso ver, acaba sendo invalidado, pelo menos em parte, quando o próprio Gardair ressalva *Il fu Mattia Pascal*[45]. Parece-nos extremamente difícil conciliar essa afirmação com a que ele faz um pouco adiante, enfatizando a superioridade do narrador relativamente ao dramaturgo[46], especialmente se levarmos em conta que, após julgar negativamente os romances (excetuando *Il fu Mattia Pascal*), depois de exaltar a superioridade do narrador sobre o "já notável" dramaturgo, alude às novelas de maneira explicitamente depreciativa[47]. O que mais surpreende é que, em toda essa "Babel", Gardair tenha encontrado um denominador comum — a figura do duplo e conseqüente desdobramento —, com base no qual analisou e individualizou a maior parte da obra pirandelliana; o que nos assombra é que, procurando explicar toda a obra de Pirandello pelo prisma do duplo, declare que quanto mais se penetra na sua obra, mais se prova o descontentamento de sentir-se num lugar conhecido, em que o desdobramento da escritura se transforma em pura perda[48].

Do ponto de vista metodológico, o trabalho de Gardair,

que pretende ser uma visão globalizante da obra e da personalidade pirandelliana, apresenta, na nossa opinião, uma falha que não pode ser desconsiderada, porque ele não leva em conta nem a atividade ensaística, nem a atividade teórica de Pirandello, para não mencionar o seu relacionamento com a cultura da época. Por essa razão, complementando as considerações de caráter metodológico já feitas, julgamos da máxima importância, para a valorização crítica e cultural da *dicotomia tensiva*, nos determos nos pontos mais proeminentes dos trabalhos que à poética de Pirandello dedicou o competente crítico Renato Barilli.

Tanto Ettore Mazzali como Silvana Monti dedicam um bom, mas a nosso ver ainda muito insuficiente, espaço aos estudos de R. Barilli sobre a poética e a obra do agrigentino, constantes de *La barriera del naturalismo* ("1. La poetica di Pirandello" — p. 9-31— e "2. Le novelle di Pirandello" — p. 32-61 —), *La linea Svevo-Pirandello* (de que toda a segunda parte — p. 135-224 — e o apêndice — p. 225-268 — são dedicados a Pirandello) e *Atti del Convegno Pirandello siciliano ed europeo* (é de autoria de R. Barilli "Pirandello e la culturologia" — p. 7-16, na seção "La poetica") na "Rivista Quadrimestrale di Studi storici-letterari" (Catania, 1982).

Tomemos em consideração, inicialmente, "La poetica di Pirandello", onde Barilli se posiciona criticamente diante do problema do "pirandellismo". Concordando que não existe, da parte de Pirandello, a preocupação de elaborar uma filosofia sistemática no sentido tradicional, acrescenta que isso não significa que os seus escritos teóricos devam ser

considerados ocasionais ou desconexos, pois, ao contrário, todos têm um centro que os une e que é o seu interesse pelo humorismo, fundamento da sua unívoca poética, que ele procura tornar funcional, aplicável a escritores de todas as épocas. O humorismo, então, deixa de ser uma classificação utilitária, um compartimento da retórica, para se tornar um modo de ser e de agir, apoiado numa consistente visão do mundo e do homem, que é própria da estrutura intelectual da época em que viveu[49].

Como, normalmente, a incumbência de delimitar a *Weltanschauung* é cometida à filosofia, considerada a ciência mais abrangente, à vista da presença dessa visão de mundo na sua obra, a primeira preocupação foi uma tentativa de "encontrar", "individuar" um complexo filosófico pirandelliano, que deu origem ao "pirandellismo" tilgheriano, enquanto uma outra orientação, oposta a essa, nega absolutamente qualquer possibilidade de falar de uma filosofia pirandelliana. No entender de Barilli, as duas opostas tendências são vítimas do mesmo preconceito, isto é, o escrúpulo filológico. Os adeptos da negação de qualquer relação produtiva entre literatura e filosofia se baseiam na ausência ou na escássez de referências explícitas na obra pirandelliana aos filósofos (Bergson, Boutroux, Simmel, William James, etc.) ou mesmo aos escritores do mesmo período de outras nações. Em nota de rodapé[50] Barilli especifica com a ilustração relativa a Bergson, que só é citado uma vez no ensaio sobre *L'Umorismo* e, acrescente-se, com sentido negativo. Porém, analogamente, os adeptos da relação entre literatura e

filosofia, empenhando-se para encontrar a pretendida visão de mundo, acabaram forçando e comprometendo o texto como literatura. Sem desfigurar-se como literatura, a obra se amplia até exprimir um sentido global, que vai além da limitada realidade empírica do autor. Barilli recomenda um contato sem preconceitos com a obra, procurando, para adequadamente compreendê-la e interpretá-la, inseri-la num amplo contexto cultural.

Evidentemente, o confronto do ensaio sobre *O riso* de Bergson com *L'Umorismo* de Pirandello pode ressaltar a diferença das soluções encontradas por ambos; todavia, convém salientar que se trata sempre do mesmo problema, da mesma preocupação, que é a reação ao Positivismo, ao naturalismo, ao determinismo mecanicista da segunda metade do século XIX. Pirandello só poderá ser devidamente interpretado, e esta é também a nossa posição, se for inserido nas estruturas em grande parte comuns àquele grupo de pensadores, porque a essência do mundo pirandelliano, obviamente sem excluir a parte ligada à sua personalidade[51], nos é fornecida, em grande parte, pelas estruturas daquela visão, da *Weltanschauung* de que ele ativamente participa.

Estabelecida a base, Barilli passa à demonstração, analisando as estruturas fundamentais e caracterizadoras da *Weltanschauung* em questão, quando, a nosso ver, se destaca a *dicotomia tensiva* como base de todas elas, primeira das quais é a visão da vida, de que trataremos mais adiante. Esclarece que a cultura, a que se refere, não se confunde com a crise de transição, denominada comumente como decadentis-

mo, representada por Huysmans, Pascoli e D'Annunzio,que ele considera autores condicionados pelo dado de natureza, no ato mesmo de negá-lo, e de superá-lo projetando-se em direção a puros céus de evasão fantástica, visto que neles coexistem, lado a lado, positivismo e espiritualismo, impressionismo e invenção fantástica. A visão de mundo de que trata está além dessas contradições, não é do passado, mas é do nosso presente; os escritores dessa época ao invés de encerrar um período, fundamentam um novo ciclo histórico; essa cultura se opõe ao Positivismo, repudia o reducionismo,o associacionismo, mas, em contrapartida, exalta, mesmo se de maneira particular, o inconsciente, a imprevisibilidade, a liberdade do comportamento humano, devendo, por isso, ser vista como uma *Weltanschauung* positiva[52].

Do livro *La linea Svevo-Pirandello*, cuja segunda parte é dedicada ao romancista e à qual ainda nos referiremos, ater-nos-emos, por ora, ao apêndice, intitulado "Pirandello e la culturologia", em que Barilli, apesar de reconhecer o esforço dos dois pesquisadores, alude negativamente aos trabalhos de Gösta Andersson e Claudio Vicentini, sobretudo pela falta de uma clara enunciação metodológica[53]. Uma solução mais satisfatória do que essa, segundo Barilli, é determinar o âmbito em que o poeta-artista-escritor pode tratar de idéias, ou seja, hipóteses de esquemas gerais de ação, porém sem depender do filósofo ou do cientista. Isso só será possível quando o âmbito for mais abrangente do que os âmbitos setoriais, isto é, no âmbito da cultura ou, conforme a teoria diltheyana, da *Weltanschauung*. Referindo-se ao seu trabalho anterior, já considerado há pouco, o crítico

manifesta a sua preferência pela noção e pela palavra *cultura*, visto que, pelo desenvolvimento em tal campo, o mencionado âmbito se tornou objeto do estudo específico da *culturologia*[54]. Com tal objeto, a culturologia pode proceder a comparações homogêneas entre os planos simbólicos elaborados pela cultura examinada, ficando assim superado o problema da comparação de âmbitos heterogêneos, como o da literatura e o da filosofia, por exemplo, visto que o espaço agora é comum a todos os âmbitos setoriais; fica superado também o preconceito de que a elaboração ou definição dos significados deve ser competência exclusiva da filosofia ou da ciência. Não obstante essa definição do âmbito, é preciso ter presente que a noção de *cultura*, mesmo se vasta, não deixa de ser um corte da realidade, delimitada no tempo e no espaço, em que vários operadores (poetas, literatos, filósofos, cientistas, etc.) veiculam o mesmo sistema de idéias, ainda que organizadas ou representadas de maneira própria, o que, do ponto de vista da culturologia, se torna irrelevante.

No tocante ao conhecimento, o objeto está sempre presente ao sujeito, sem qualquer intermediário: a imagem do objeto, como afirma Bergson, é o próprio objeto; o fenômeno e o "noumeno", segundo Husserl, se identificam; não existe a inatingível "coisa em si", que se oferece infinitamente numa série de aparências; o conhecimento, portanto, se evidencia como um processo tensivo[55]. Os esquemas, habitualmente observados, se transformam em abominável rotina, quando se perde de vista o objetivo correspondente àquele repetida

ação; torna-se, então, vital restabelecer um contato não esquemático com as coisas: eis a *intuição* de Bergson, a *epochê* de Husserl e a *teoria das emoções* de Dewey, que convulsionam os hábitos, inaugurando a fase "consciencial". Algo análogo, como esperamos conseguir demonstrar, se observa também em Pirandello, só que dramaticamente representado. Como os fatores que atuam sobre os operadores são os mesmos, para Barilli, tanto Bergson, quanto W. James e Freud podem ser tomados como "referentes de controle" relativamente à poética pirandelliana, ainda que isso não possa ser referendado pela *filologia*[56].

Particularmente significativo se nos apresenta o item 3 — "La 'filosofia' di Pirandello"— que, a nosso ver, constitui a mais precisa e completa formulação da *dicotomia tensiva*, de cuja importância as mencionadas histórias da crítica não dão uma idéia nem sequer aproximada. Barilli discorda da interpretação de Claudio Vicentini, que se fixa em irreconciliáveis dualismos (subjetivismo ou objetivismo, realidades comuns ou realidades novas, sentimentos unificados e homogêneos ou dramaticamente contrastantes) apontados como falha do pensamento de Pirandello, por não entender que aqueles dualismos são a marca de identificação de toda uma cultura, que não consegue unificá-los, ou se recusa a fazê-lo, transformando os dois componentes, do que preferimos denominar *dicotomia tensiva*, no único sistema possível. Por não ter detectado esta estrutura profunda, Vicentini, de quem Barilli louva o empenho analítico, considera que a reflexão de Pirandello sobre a arte se desenvolve em duas direções: a primeira é a concepção esteticista da arte como

mundo superior e mais verdadeiro, que na sua organicidade perfeita resolve o mundo da crise; a segunda é a exigência de uma arte que não seja evasão, mas que exprima e represente a condição do homem. Evidentemente esta interpretação não só pode, como deve ser aceita, desde que as alternativas não sejam excludentes, mas participem do único sistema, devendo-se distinguir o amplo esteticismo pirandelliano do seu correspondente oposto dannunziano, pois naquele é ineliminável a necessidade de, daquele mundo superior que contesta a rotina, novamente reinserir-se, por razões práticas, no mundo habitual que, não obstante, se apresenta menos repulsivo[57].

Os momentos "intuitivos", que Vicentini considera "excepcionais", quando as coisas são percebidas de maneira não utilitária ou, como afirma Pirandello, de maneira "desinteressada", são pontos de passagem obrigatória para toda uma cultura.

O mesmo se pode dizer a respeito do "dilema" subjetivismo-objetivismo, que não tem nenhum efeito discriminante na cultura pirandelliana, porque toda experiência contém, concomitantemente, ambos: a presença da "coisa" ou a sua imagem não alteram a base epistemológica da cultura em questão. Isto pode ser confirmado, quando se toma em consideração um outro operador dessa cultura: Saussure. Quando Pirandello considera a arte como criação, mas não "ex nihilo", está numa situação análoga à de Saussure, que distingue entre "*langue*" e "*parole*", e numa situação oposta à de Croce, para o qual só existe a segunda.

Barilli, referindo-se à imprecisão verbal sublinhada

por Vicentini[58], conclui a sua metacrítica negativa, ressaltando que ela é típica dos que não se empenham, no sentido de ir além das oscilações e incertezas terminológicas, visando chegar ao núcleo do pensamento pirandelliano, em que se torna patente a sua coerência como operador cultural[59].

O volume dos *Atti del Convegno Pirandello Siciliano ed Europeo* (1982), depois da introdução de Nicolò Mineo, começa com uma série de sete artigos, reunidos com o subtítulo "La poetica", o primeiro dos quais é "Pirandello e la culturologia" de Renato Barilli. O título e a substância são os mesmos do já citado, mas a forma de apresentação é diferente, enfatizando sobremaneira o caráter metodológico da abordagem. Procurando, preliminarmente, dirimir mal entendidos, Barilli começa o ensaio com considerações sobre o sentido de cultura, algo homogêneo e, concomitantemente, rico de articulações internas[60]. Ele distingue três articulações ou níveis de análise, iniciando pelos mais internos: no primeiro nível o objeto é a literatura (tradição, movimentos, etc.); o segundo consiste no confronto do setor literário com o que ocorre em outros setores (com outras disciplinas artísticas, com a filosofia e com as outras ciências); o terceiro, certamente o mais polêmico, consiste em confrontar o âmbito dos universos dos discursos que se valem de sistemas simbólicos, lógicos, etc. com o âmbito que hoje se denomina da cultura material ou tecnológica. Passa, em seguida, a aplicar o método a Pirandello. No primeiro nível destaca o fato de ele pertencer à geração dos anos '60, que recebe um precioso legado meridionalista da geração de Verga, sobre o qual trabalha no sentido de levá-lo às últimas con

seqüências. No segundo nível, reconhecendo que a literatura é um sistema de comunicação que usa símbolos e códigos específicos, diferentes dos da linguagem filosófica e científica, manifesta a sua convicção de que a cultura, o saber, a inteligência de uma época se apresentam como homogêneos e resultam da intercomunicação de "vários vasos", cuja forma individual, relativamente ao conjunto, se torna irrelevante[61]. O saber de uma época é o produto relacionado dos diversos setores, sem que haja subordinação entre eles. Para demonstrá-lo Barilli relaciona "três operadores de exceção",que são Pirandello, Bergson e Freud[62]. Tendo presente que as ações humanas se verificam em dois planos - o normal e o das exceções -, Barilli mostra a homologia entre Freud, Pirandello e Bergson. Para Freud se trata de um grande contraste entre o nível controlado pela consciência, que é também o nível da repressão, para onde transferimos os impulsos libidinosos, de modo a podermos nos conformar a um hábito social conveniente à execução do nosso trabalho. Se alguém regride ao nível libidinoso,concede-nos a oportunidade de, momentaneamente, nos livrarmos do peso do quotidiano. Reputando-nos "os normais", senhores do fluxo vital, rimos daqueles cujo comportamento se nos apresenta como o de uma máquina[63]. Tendo presente a singular importância das formas no pensamento e na arte de Pirandello, podemos precisar também aqui uma estrutura dicotômica tensiva, pois há personagens que destroem abertamente o manto protetor das formas, fazendo prevalecer a fluidez e liberdade da vida, e há personagens que, mantendo a aparência do mundo da forma, internamente fazem-no implodir. Também para Bergson o cômi-

co, num primeiro momento, passa pelo respeito do hiperformalizado, do mecânico, do automático, para, homeopaticamente, ir desmontando-o a partir do seu próprio interior. Como podemos observar, o mundo mecânico (as mesmas causas produzindo os mesmos efeitos, que é o princípio axiológico do Positivismo) é parodisticamente contestado de maneira homóloga pelos três operadores valendo-se do que denominamos *dicotomia tensiva*, que é o fundamento do humorismo[64].

No terceiro nível, o mais abrangente de todos, o desenvolvimento está baseado nos dois grandes ciclos tecnológicos que a humanidade ocidental conheceu: o da idade moderna, que se inicia em meados do século XV e se prolonga até metade do século XIX, compreendendo a tecnologia da imprensa e a da máquina, concretizada na revolução industrial que culmina no século XIX; o ciclo da idade contemporânea, que se desenvolve no último século, é representado pelo eletromagnetismo. A idade moderna removeu todos os valores do imaginário, os que Freud denomina da libido ou do "eros"; o homem cartesiano, protótipo da idade moderna, é exclusivamente racional: repudia a vida emotiva, para ater-se somente aos aspectos do intelecto; é ao homem moderno que se deve a "dissociação da sensibilidade"[65]. Alguns operadores artístico-literários mais avançados, paralelamente à transformação tecnológica, contribuem para o aparecimento da idéia do homem total, que repudia a "dissociação da sensibilidade" e procura recuperar o sentido da sua realidade mais íntima e profunda. Uma tal visão, evidentemente, se opõe a toda a crítica que via no agrigentino um "cerebralista" pessimista, o profeta da decadência, da dissolução dos valores[66].

Por não se ocuparem especificamente da poética, mas de uma visão geral da vida e da obra de Pirandello, limitamo-nos, por ora, tão somente a uma referência aos importantes estudos de Enzo Lauretta[67], de Giovanni Macchia[68] e de Nino Borsellino[69]. A outros estudos específicos sobre os gêneros cultivados por Pirandello, se apresentarem alguma relação com a *dicotomia tensiva*, nos referiremos quando considerarmos as obras que pretendemos analisar.

N O T A S

1 Bastaria, para comprová-lo, lembrar a *Bibliografia della critica pirandelliana*, aos cuidados de Alfredo Barbina, em que são relacionados os estudos realizados no período 1889-1961, terceiro volume (330 páginas) que completa os outros dois, editados por Le Monnier de Florença em 1967, relativos aos *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*.

2 SALINARI, C. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano. Feltrinelli. Prima edizione, 1960, p. 282: "La tragica impossibilità di sfugire alle convenzioni della società costituita e, contemporaneamente, l'impossibilità di trovare in esse il tessuto connettivo di una vita sociale della comunicazione con gli altri: l'amara costatazione che fuori della società e "fuori di quelle particolarità, liete o tristi che siano, per cui noi siamo noi ... non è possibile vivere" che conclude la fantastica vicenda del fu Mattia Pascal."

3 DE CASTRIS, L.A. *Storia di Pirandello*. Bari. Laterza, 1975, p.3:"...fondando dunque con maggiore rigore scientifico - in senso marxista - una prospettiva critica già operante."

4 DE CASTRIS, L.A. *o.cit.*, p. 7.

5 DE CASTRIS, L.A. *o.cit.*, p. 11: "La crisi dell'ideale, la sua impossibile riduzione realistica, si manifesta alla sua coscienza come crisi di una società che quegli ideali ha travolti e traditi: e da un realistico spettacolo di decomposizione, da uno sminuzzamento storico delle "forme" borghesi, si va enucleando quel frantumarsi dell'uomo ch'è veramente il centro organico dell'universo tragico pirandelliano. La "persona" romantica, proprio attraverso questo processo di perdita dei valori e di demistificazione delle maschere che ai valori si sono sostituite, compirà in Pirandello tutto il suo integrale cammino di disgregazione."

6 DE CASTRIS, L.A. *o.cit.*, p. 18: "Nella coscienza e nella concreta tensione espressiva di quella polemica consiste appunto la qualità realistica dell'arte di Pirandello."

7 DE CASTRIS, L.A. *o.cit.*, p. 20: "... un'arte che invece voglia essere realistica, cioè conoscenza e non evasione, non può che essere umoristica, di scomposizione ad oltranza, di corrosione e di inchiesta. Proprio attraverso la scomposizione della realtà apparente, attraverso la deformazione parodistica e la demistificazione delle strutture logiche, morali, sociali del suo tempo, l'umorista giunge a cogliere con sguardo terrorizzato la condizione tragica dell'uomo."

8 DE CASTRIS, L.A. *o.cit.*, p. 217.

9 ANDERSSON, G. *Arte e Teoria — Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Stockholm. Almquist & Wiksell, 1966, p. 58.

10 "Petrarca a Colonia", "La menzogna del sentimento nell'arte", "Prosa moderna", "Prima conoscenza dell'opera di Alberto Cantoni".

11 MONTI, Silvana. *o.cit.*, p. 139.

12 I. La concezione della crisi (p. 15-40); II. La nascita dell'estetica (p. 59-86); III. L'arte e la realtà (p. 101-124); IV. L'individuo nel mondo dell'arte (p. 139-184) e V. La teoria del teatro (p. 203-236).

13 VICENTINI, C. *o.cit.*, p. 17.

14 VICENTINI, C. *o.cit.*, p. 174: "Il personaggio infine, come intenzionalità indipendente che trascende in sé il mondo fenomenico in cui si realizza compiutamente è la rivelazione, nell'arte, della struttura profonda della realtà."

15 *Ciascuno a suo modo* (1923), *Diana e la Tuda* (1926), *Questa sera si recita a soggetto* (1929), *Trovarsi* (1932) e *I Giganti della montagna*.

16 VICENTINI, C. *o.cit.*, p. 205-206: "La radice del conflitto è sempre l'egocentrismo da cui discende non solo la parzialità e la soggettività delle nostre creazioni ma anche la tendenza a reputarle definitive e assolute, donde disinganni, dilacerazione, crisi."

17 VICENTINI, C. *o.cit.*, p. 234: "Emerge l'affinità della condizione degli attori con quella degli "scalognati": questi proiettano la loro realtà nel mondo della fantasia, quelli incarnano nei loro corpi i fantasmi del mondo dell'immaginazione: gli uni e gli altri riescono nell'identificazione di realtà fantastica e mondo reale."

18 MONTI, S. *Pirandello*. Palermo. Palumbo, 1974, p. 137: "... non porta contributi radicalmente nuovi."

19 MAZZALI, E. *Pirandello*. Firenze. La Nuova Italia, 1973,nº 77 de "Il Castoro", p. 170.

20 LUGNANI, L. *Pirandello - Letteratura e Teatro*. Firenze. La Nuova Italia, prima edizione, prima ristampa, 1973, p. 18: "... un non più superato pessimismo storico."

21 LUGNANI, L. *o.cit.*, p. 20.

22 LUGNANI, L. *o.cit.*, p. 21.

23 LUGNANI, L. *o.cit.*, p. 28: "E per ciò è una critica che intende la crisi senza superarla e che non può rinvenire sfoci rivoluzionari sul piano della prassi, *mentre è concretamente rivoluzionaria letterariamente*, e letterariamente ed eticamente antiborghese."

24 LUGNANI, L. *o.cit.*, p. 26: "... debolezza ideologico-filosofica di Pirandello, la sua cronica incertezza politica, le carenze di visione storica, la quasi assenza di prospettiva sociale nel senso di un predisporsi rivendicativo, impegnato..."

25 LUGNANI, L. *o.cit.*, p. 26.

26 MAZZALI, E. *o.cit.*, p. 170: "e, recentissima, di J.M. Gardair, P. *Fantasmes et logique du double* (Paris, 1972)".

27 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 9: "È una lettura di Pirandello alla luce delle nuove tecniche della critica letteraria."

28 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 48-49: "... l'opera di Pirandello diviene 'riconoscibile' solo dal momento in cui si sdoppia. ... Non è certo metaforicamente che abbiamo parlato di sdoppiamento. Ripetizione sistematica e spesso letterale di se stessa..."

29 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 58: "L'esistenza di Pirandello, cioè, è tutta interamente 'votata al doppio', ma secondo due ordini di esperienze radicalmente opposte. Le prime puramente riflessive e passionali, per non dire passive, all'interno d'una coscienza, volta a volta, lacerata dalla propria molteplicità, murata nella sua solitudine e alienata nei confronti degli altri; le altre, volontarie e positive, che mirano sia a negare che a invertire le precedenti."

30 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 61: "... rifiutare di internare Antonietta, è darle ragione (confessarsi colpevole) rifiutando di sospettare della sua ragione; ricoverarla, significa consacrare irreversibilmente la verità delle sue parole, nel momento stesso in cui si pretende di considerarle false."

31 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 62-63: "... manifestazione irriducibile dell'unicità, dispersione fenomenologica dell'identico, innumerevoli residui della contingenza..."

32 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 67.

33 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 71.

34 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 83: "La 'mise en abyme' avviene, come ne *Le Roi des aulnes* di Michel Tournier, attraverso lo stratagemma di una citazione di Montaigne — non a caso compilatore emerito — tratta dal capitolo XXVII dei *Saggi*, lettura favorita di Bobbio nell'intervallo fra due mal di denti."

35 Na apresentação da tradução italiana da citada obra de J.M. Gardair (p. 13-14) Giovanni Macchia o define como "principio di un campo narrativo aperto e delimitato dallo scarto infimo-infinito che incardina il discorso tra due frasi o tra due termini omonimi, o dal gioco simultaneo del senso proprio e del senso figurato ... nel *Fu Mattia Pascal* il "procédé roussellien" si determina nel momento in cui il protagonista non potrà sopravvivere se non divenendo "alla lettera": *Il Fu Mattia Pascal*."

36 *Liolà, Il berretto a sonagli, L'imbecille, O di uno o di nessuno, Non si sa come.*

37 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 98.

38 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 103: "Le loro scaltre pretese giuridiche mirano solo a parodiare il contratto sociale."

39 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 114: "La divisione dell'ombra e della luce, la rigorosa distribuzione dei personaggi nell'una o nell'altra, i primi, simbolicamente trincerati davanti alla vita e che esistono come pura visione e i secondi, viventi, e come suscitati dalla visione che li desidera: la reciproca attrazione che esercitano gli uni sugli altri e le perturbazioni — tragiche — che risultano dallo scambio delle loro rispettive 'parti', tutto è qui metafora del teatro come messa in scena fantasmatica."

40 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 138.

41 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 139.

42 FERRONI, G. "La critica psicanalitica e Pirandello" in GARDAIR, J. M. *o.cit.*, p. 22: "Gardair orienta il suo lavoro in una sicura direzione psicanalitica: e non c'è dubbio che questo suo saggio rivela la grande fecondità dello strumento psicanalitico nell'indagine letteraria, quando esso non si riduce ad una mera ricostruzione dei complessi dell'autore o di esperienze biografiche segrete, ma invece si cala entro l'articolazione dei testi, procede alla ricerca delle spinte che regolano la catena dei significanti, si impegna in un attraversamento delle strutture linguistiche con cui l'inconscio 'parla'."

43 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 153: "Così il conflitto edipico si trova più che mascherato, propriamente rovesciato, come un 'processo al padre adultero' (i cui scarti coniugali, secondo una stretta logica edipica, dovrebbero al contrario rendere felice il figlio)."

44 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 40: "I suoi romanzi hanno *un interesse, infatti, soltanto culturale o biografico...*"

45 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 44: "Tuttavia, è necessario ricordare che soltanto *Il fu Mattia Pascal* ottenne un immediato e duraturo successo."

46 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 43: "E come trascurare tutta l'opera non teatrale di Pirandello, dal momento che *la fecondità del narratore è di gran lunga superiore a quella, già notevole, del drammaturgo?*"

47 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 45: "Per non parlare, infine, delle novelle, vera Babele di scritture, di generi, di temi e di poetiche, dove il meglio è accanto al peggio."

48 GARDAIR, J.M. *o.cit.*, p. 81: "In effetti, da un testo all'altro, o all'interno dello stesso testo, le repliche e le citazioni, lungi dall'obbedire sempre a una necessità funzionale provocano, la maggior parte del tempo, uno sdoppiamento della scrittura in pura perdita."

49 BARILLI, Renato. *La barriera del naturalismo*. Milano. Ugo Mursia, 1a. ed., 1964; 2a. ed., 1970, p. 13: "Compito di chi si pone in sede interpretativa e di commento sarà però di svolgere per intero i legami che l'umorismo di Pirandello ha con una riconoscibile *Weltanschauung* storica, mostrare come esso si adatti bene allo sfondo di tutta una cultura, come si accordi con le soluzioni che quella propone in altri campi di ricerca."

50 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 14, nota 5.

51 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 19: "Ovviamente, esiste anche un'essenza irriducibilmente legata alla personalità di Pirandello, che converrà riconoscere, apprezzare nei suoi tratti unici e irripetibili, ma ciò non dovrà nascondere il fatto che questa ha le proprie radici in un terreno di grandi motivi intersoggettivi."

52 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 21: "La cultura di cui stiamo parlando ... allarga i limiti della "natura", la rende suscettibile di una vasta gamma di "possibili", la apre facendo saltare le vecchie preclusioni materialistiche; ma compie questo allargamento restando tuttavia su un piano orizzontale, di rigorosa immanenza, senza esser costretta a dover introdurre necessariamente un rimando verticale, spiritualistico."

53 BARILLI, R. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano. Ugo Mursia. 1a.ed., 1972, p. 236: "... il difetto di metodo di chi, come Andersson e Vi

centini, pare risoluto ad avventurarsi nell'esame delle idee di un poeta-artista-scrittore sta nel riconoscergli su tale piano un "meno" rispetto a coloro che sembrano gli specialisti delle idee: i filosofi, gli psicologi, gli scienziati..."

54 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 236-237: "Cultura come il sistema delle nozioni, dei significati elaborati da una comunità in un determinato arco di tempo. Sistema estremamente lato, globale, giacché i suoi confini si trovano solo là dove s'incontrano fatti da dirsi esclusivamente di natura fisiologica o biologica, perché non sottoposti a un processo di simbolizzazione."

55 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 241: "Il dualismo che così non viene più a interrompere il nesso continuo soggetto-oggetto si ripresenta però nelle modalità stesse attraverso cui il soggetto raggiunge la sua controparte (osserviamo tuttavia che invece di dualismo, termine cui una lunga tradizione assegna un significato di fallimento, di rottura inconciliabile, *converrà parlare di tensione bipolare*, di nesso dialettico)."

56 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 243.

57 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 249: "È il vivo senso di una tensione inevitabile che distingue le soluzioni mature di tutta una cultura..."

58 VICENTINI, Claudio. *o.cit.*, p. 154: "Dunque, la parola — come Pirandello afferma in un'imprecisione verbale davvero straordinaria — è solamente il simbolo della cosa-concetto, oggettiva, astratta..."

59 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 254.

60 BARILLI, R. "Pirandello e la culturologia" in *Pirandello Siciliano ed Europeo*, p. 7: "Infatti questo esame della cultura si propone di offrire alcune articulazioni, cerca cioè di essere comprensivo da un lato e, dall'altro, abbastanza sistematico."

61 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 10.

62 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 11: "(Pirandello lo retorizza quel sapere, lo drammatizza, Bergson lo tratta da dialettico e Freud lo analiz-

za). Questo sapere comune è legato in modo particolare alla nozione del comico, di cui tutti e tre si occupano proprio in anni coincidenti."

63 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 12: "Pirandello dice tutto questo in termini diversi ma omologhi. Io credo che si possa stabilire una corrispondenza perchè da un lato c'è l'ambito delle forme chiuse e dall'altro l'universo fluido della vita informe. Per Bergson tutto questo corrisponde da un lato alla rigidità dell'intelletto e dall'altro al piano dell'*élan vital*. A prima vista Bergson dice che noi ridiamo quando qualcuno si muove in modo meccanico. Sembrerebbe che siamo noi, i normali, i depositari della fluidità vitale, e che quindi ridiamo di chi ci appare ridotto al comportamento di una macchina, energia vitale. Senonché questo è presente anche in Pirandello."

64 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 13: "In realtà il punto di arrivo è abbastanza omologo. I livelli del sapere sono concordi, anche perché per tutt'e tre l'umorista è colui che ride dei normali. Se alla prima fase, alla fase della comicità, sono i normali che ridono del meschino, di colui che s'irrigidisce nella forma o nella macchina, quando quest'esercizio viene portato agli estremi i personaggi diventano volontariamente comici o umoristici, capaci di ridere dei normali, cioè *le parti s'invertono e nascono i grandi eroi dello stato fluido* (o grifo é nosso). In termini freudiani sono coloro che si muovono interamente a livello di eros, di liberazione libidica o dell'inconscio; in termini bergsoniani sono i grandi interpreti dell'*élan vital*, e in termini pirandelliani sono coloro che danno voce alla vita contro le forme."

65 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 15: "Cos'è la dissociazione della sensibilità? Quello che avviene sia con Cartesio, sia con Locke e gli empiristi. Vale a dire la scissione tra le facoltà immaginative, che vengono condannate e ritenute non degne dell'uomo occidentale, proteso in uno sforzo costruttivo di dominare la natura, e le facoltà intellettive. Tutto questo è omologo agli apporti di una tecnologia materiale, gutemberghiano-meccanica. Oggi che cerchiamo di sfruttare altri tipi di energia... Non è più necessario che l'uomo occidentale rimuova gli strati libidici."

66 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 16: "Crollo dei valori: sì, certo, ma di taluni valori, per consentire l'avvento di altri. Dovremo invece persuaderci a considerare Pirandello, invece, come grande profeta, insieme ai suoi 'collaboratori' Svevo, Bergson, Freud, ecc., di una nuova età omogenea... Un'età ... che sfrutta largamente l'energia elettrica, l'elettronica, mentre a livello alto promuove un'immagine dell'uomo tale da dar voce al profondo, alla libido, all'eros."

67 LAURETTA, E. *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*. Milano. Ugo Mursia, 1980, dividido em oito capítulos (I. L'habitat; II. Il tempo; III. L'uomo; IV. La "lente Pirandello"; V. Storia di un personaggio "fuori di chiave"; VI. Il poeta; VII. Il narratore e VIII. Il drammaturgo), apoiados sempre em citações extraídas da obra pirandelliana.

68 MACCHIA, G. *Pirandello, o la stanza della tortuta*. Milano. Mondadori, 1981.

69 BORSELLINO, N. *Ritratto di Pirandello*. Bari. Laterza, 1983.

IV

A VISÃO PIRANDELLIANA DA REALIDADE, DA VIDA E DO HOMEM

Na resenha de 1905, "Per un libro di novelle" (referente a *Le Garibaldine* de A. Lauria, que, infelizmente, não foi incluída em *Saggi, Poesie e Scritti varii*), encontramos a primeira e mais desenvolvida manifestação culturológica de Pirandello, a qual, mesmo se longa, reproduzimos, sobretudo porque não é de fácil acesso, especialmente fora da Itália:

> Ogni vera opera d'arte racchiude in sé la concezione particolare che l'artista ha della vita espressa in un modo proprio e particolare; ma questa concezione dipende dal temperamento naturale dell'artista, dalla speciale educazione, dal sentimento che varia secondo i tempi, i casi e la fortuna, dall'ambiente in cui l'artista vive o ha vissuto, dagli elementi ch'egli ha tratto da esso, la cui scelta non è già ad arbitrio di lui, ma secondo la sua naturale disposizione a cogliere e ad assimilare gli uni anziché gli altri. E da queste condizioni la concezione prenderà qualità e acquisterà un vario valore. Ora, io dico che una concezione positiva, che penetri piú addentro nella vita e accolga in sé una maggiore somma di sentimenti -a parità di condizioni, cioè espressa ugualmente bene - deve considerarsi *anche artisticamente* superiore a un'altra comunque negativa, la quale pure abbia raggiunto una perfetta espressione.[1]

No mesmo ano de 1905, no importantíssimo ensaio *Un critico fantastico*, Pirandello ratificava essa visão, afirman-

do que a essência da arte está na particularidade, que a crítica só tem razão de ser se procura penetrar no íntimo do artista, empenhando-se para precisar em cada obra de arte o germe, de que ela se originou, e o terreno, de que ela se nutriu para o seu desenvolvimento. Convém esclarecer que, para Pirandello, o terreno, de que o germe da obra extrai os nutrientes, é constituído pela unidade do natural e do cultural do homem: pelo temperamento, pelas condições de vida e pela educação do artista[2].

Na resenha sobre *La Camminante* de G.L.Ferri, publicada em *La Gazzetta del Popolo* de 17/1/1909, Pirandello afirma categoricamente:

> Chi non ha una visione, un proprio modo di vedere, di pensare, di sentire una concezione propria, o in breve, chi non ha originalità non può aver neanche, per conseguenza, una vera tecnica, uno stile.[3]

No ensaio *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923), defendendo o princípio de que o artista dá um sentido e um valor universal ao seu tempo, de modo que cada um e todos os leitores podem sempre nela reconhecer-se, Pirandello ainda uma vez ratifica aquela visão: o artista só conseguirá alcançar aquela meta apoiado em "una organica e totale visione della vita"[4].

Como se pode observar, no período de aproximadamente trinta anos, centrais na formação e desenvolvimento da sua poética, Pirandello manteve e aprofundou a sua visão culturológica de relacionar, e até condicionar, o valor da obra de arte a uma *Weltanschauung*.

Seguindo o seu próprio princípio, vejamos, então, se

é possível encontrar uma constante nos vários setores da sua visão ou concepção da vida e da realidade, visto que, mesmo declarando que jamais pretendeu ser filósofo, mas somente fazer arte conforme as suas possibilidades, ele reconhece que é um escritor de natureza filosófica e que é possível da totalidade da sua obra deduzir-se "il particolare modo che io ho sempre avuto di considerare il mondo e la vita"[5].

Cremos que seja aconselhável começar pelo início da sua própria vida, transformado em autoconsciência contextualizada. Evidentemente esta autoconsciência, assim como o significado da sua poética explícita teriam um valor muito reduzido, se não estivessem apoiados no essencial prérequisito da sinceridade de Pirandello, que inveja os que são capazes de manter para si o que sentem e o que pensam, porque ele, ao contrário, não consegue esconder nada, pois, sem dizer nada, tudo o que pensa e sente está sempre estampado no seu rosto[6], o que explica a sua simpatia pelo personagem Domenichina de *Scaricalasino* de Alberto Cantoni, personagem que sofre da doença de sempre dizer a verdade, até quando não é necessário[7].

O contexto ocidental, europeu e italiano, como já se viu, era de grave e generalizada crise, precisamente caracterizada por Pirandello em vários escritos, primeiro dos quais é *Arte e coscienza d'oggi*, publicado na revista *La Critica* a 15/9/1891[8].

Parece-nos, contudo, que essa crise, essa tensão era constitutiva da pessoa do agrigentino: "Io dunque son figlio del Caos"[9]; nessa afirmação, a nosso ver, confluem os

sentidos denotativo, que Pirandello explica,e o conotativo, que enseja uma menos restrita interpretação. A família Pirandello, procurando proteger-se da terrível epidemia de cólera, que em 1867 assolou a já tão castigada Sicília, se refugiara na região popularmente conhecida como "Cávusu", palavra do dialeto siciliano que significa "caos"; Stefano Pirandello, em suas andanças, conforme nos informa G.Giudice, contraiu a doença e, alegando à família que, por interesses comerciais, deveria ficar fora algum tempo, permaneceu na casa de um seu tio até considerar-se curado: quando retornou à sua casa no "Cávusu", a esposa, em razão do forte susto provocado pela sua palidez, deu à luz, aos sete meses de gravidez, Luigi Pirandello. Numa época de acentuado sofrimento, em que muitos, vítimas de uma grave epidemia, morriam, nascia o prematuro Luigi a 28/6/1867.

Na primeira redação do exórdio de *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, Pirandello, na nossa opinião, relaciona o próprio nascimento com o pisca-pisca do vagalume, ponto luminoso, diminuto, no confronto com as espessas trevas que o envolvem, caracterizado também pela ininterrupta alternância[10]. Esta relação tensiva parece-nos bem patente no ensaio sobre *L'Umorismo*, quando Pirandello, desenvolvendo o tema do sentimento da vida, caracteriza o como a "lendária centelha de Prometeu", que projeta um círculo de luz, para além do qual só existe a sombra medonha, que não existiria, se aquela centelha não tivesse sido acesa em nós, ilusão que perdurará enquanto aquela fagulha se mantiver viva no nosso íntimo[11].

O ponto luminoso, o infinitamente pequeno nos dá o

sentido do que ele, pelo menos por um lapso de tempo, não é: a imensidão das trevas que o envolvem e que, afinal,o absorverão completamente. É essencial na visão pirandelliana o princípio da relação tensiva entre os extremos, que se transmuta na qualidade básica da sua mais amadurecida poética. Na segunda redação do exórdio de *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, Pirandello declara que há tempo se convenceu de que, num planeta tão pequeno como é a terra, a verdadeira grandeza só existe, quando o homem se sente pequeníssimo; inversamente, se torna pequeníssimo, quando se sente grande:

> Nel primo sentimento si può almeno trovar quella grazia che è propria delle piccole cose, le quali subito la perdono e diventano tanto più goffe e ridicole, quanto piú si gonfiano per apparir grandi.[12]

Esta postura teórica está,a nosso ver, intimamente relacionada com a sua origem insular, pois ele se enquadra perfeitamente no temperamento que ele próprio, no *Discorso alla Reale Accademia* (3/12/1931), considera típico do siciliano, especialmente no tocante ao relacionamento com os seus semelhantes, quando se mostra arredio e, por isso, se fecha, se isola[13].

Pirandello, de fato, se considerava uma verdadeira ilha, como ele próprio declara numa carta de 10/10/1921, endereçada ao amigo Ugo Ojetti, pois a vida, do ponto de vista literário, se lhe apresenta como uma inevitável escolha alternativa: ou se vive ou se escreve a vida[14]; esse princípio é reafirmado na *Lettera autobiografica* (15/10/1924),

destinada ao Diretor do jornal *Le lettere* - Filippo Sárico -, que lha havia solicitado há cerca de quinze anos[15]. As declarações feitas nessa carta já nos mostram claramente que, a par de uma vida prática comum, caracterizada pela rotina expressa pelo fecho do ciclo quotidiano ("vado a letto"), existe uma *vida plena*, verdadeiramente significativa, tensivamente confrontada com a prática, pois é toda ela interior. No âmbito da primeira se incluem todas as tarefas e deveres habituais que, justamente por serem constantes, se tornam desagradáveis, como, por exemplo, a atividade docente, ganha-pão de cada dia, que Pirandello cumpria com honestidade, mas sem entusiasmo, em razão do que se tornara um pesado fardo[16]. O magistério, que se distinguia do seu *verdadeiro* trabalho, era desprovido de uma motivação renovada e de que só poderiam advir contrariedades, como o doentio ciúme da esposa ou a polêmica que, em 1921, ele teve com o seu superior administrativo Giovanni Gentile ("Regio Commissario all'Istituto Superiore di Magistero Femminile di Roma"). Em relatório, dirigido ao Ministério da Educação, Gentile o acusara de falta de assiduidade e comportamento irregular, sem atenuantes razoáveis (como doença, por exemplo), pedindo a adoção de providências que pusessem fim a tal situação. Pirandello respondeu, considerando-se vítima de uma verdadeira perseguição, justamente num período em que a sua vida, em conseqüência de uma grave infecção bucal, estava em risco[17].

No desenvolvimento e aprofundamento da relação consciente entre o "eu" social (em conformidade com o padrão, com a rotina, com a aparência) e o *eu* crítico, vivo (que se

observa e observa os outros, criador, constantemente renovado, não sujeito a esquemas, que imobilizam a existência), está a própria essência da *dicotomia tensiva*, constitutiva da natureza da pessoa[18] de Pirandello e, por isso, fundamento de toda a sua atividade relacionada com a criação: crítica, poética e arte.

N O T A S

1 PIRANDELLO, L. "Per un libro di novelle" in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 179.

2 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 369.

3 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 993.

4 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 233.

5 PIRANDELLO, L. *"Foglietti" editi da Corrado Alvaro*, publicados em *Nuova Antologia* a 1/1/1934, in *o.cit.*, p. 1259.

6 PIRANDELLO, L. *"Appunti" editi dall'autore* (publicados no *Corriere della Sera* de 7/4/1929) in *o.cit.*, p. 1247: "... io ho una faccia parlante, che senza aprir bocca dice tutto, da prendere a schiaffi."

7 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 370-371.

8 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 904: "E noi viviamo in un tramenio vertiginoso che da tutti i lati ci preme, urta e logora. ... s'è voluto finanche vedere non solo il tramonto d'una intera concezione religiosa, politica e filosofica, ma un crepuscolo dei popoli; non solo una fin di siècle, ma una fin de race."

9 PIRANDELLO, L. *Frammento d'autobiografia* (1893) in *o.cit.*, p.1281.

10 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1105: "... sulla Terra, dove una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni... Si sa le lucciole come sono. La notte, il suo nero, pare lo faccia per esse che, volando non si sa dove, ora qua ora là vi aprono un momento quel loro languido sprazzo verde. Qualcuna ogni tanto cade e si vede allora sì e no quel suo verde sospiro di luce in terra che pare perdutamente lontano."

11 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 155.

12 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1108.

13 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 398-399: "I siciliani, quasi tutti, hanno un'istintiva paura della vita, per cui si chiudono in sé, appartati, contenti del poco, purché dia loro sicurezza. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno aperta, chiara di sole, e piú si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che da ogni parte è il mare che li isola,cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola da sé, e da sé si gode - ma appena, se l'ha - la sua poca gioia; da sé, taciturno, senza cercare conforti, si soffre il suo dolore spesso disperato."

14 PIRANDELLO, L. *Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà. Roma. Bulzoni, 1980, p. 82: "Io non l'ho mai vissuta, se non scrivendola."

15 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1285-1286: "Vivo a Roma quanto piú posso ritirato... Non vado che rarissimamente a teatro. Alle 10, ogni sera, sono a letto. Mi levo la mattina per tempo e lavoro abitualmente fino alle 12. Il dopo pranzo di solito, mi rimetto a tavolino alle 2 e mezza, e sto fino alle 5 e mezza... La sera, dopo cena, sto un po' a conversar con la mia famigliuola, leggo i titoli degli articoli e le rubriche di qualche giornale, e a letto. Come vede, nella *mia vita* non c'è niente che meriti di essere rilevato: *è tutta interiore*, nel mio lavoro e nei miei pensieri che ... non sono lieti."

16 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1285: "Insegno, purtroppo, da 15 anni Stilistica nell'Istituto Superiore di Magistero Femminile. Dico purtroppo, non solo perché l'insegnamento mi pesa enormemente, ma anche perché la mia piú viva aspirazione sarebbe quella di ritirarmi in campagna a lavorare."

17 LAURETTA, Enzo. *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, p. 110-111.

18 Usamos a palavra "pessoa" na acepção definida por Ribot, contemporâneo de Pirandello e do mesmo ramo de Alfred Binet, a quem nos referiremos mais adiante: "on entend généralement par 'personne'

l'individu qui a une conscience claire de lui-même et agit en conséquence: c'est la forme la plus haute de l'individualité" (*Les maladies de la personnalité*. Paris. Félix Alcan Éditeur, 14a. édition, 1908, p. 1). A seu ver "Le moi n'existe qu'à la condition de varier continuellement: ce point est incontesté" (*o.cit.*,p.32). Ribot esclarece que a personalidade é constituída por elementos relativamente fixos e por elementos relativamente variáveis. Limitando o seu campo de pesquisa às alterações espontâneas, se ocupa inicialmente das "desordens" da personalidade ligadas a sensações orgânicas, a saber, o sentimento de exuberância (ver tudo cor de rosa) ou de depressão (ver tudo negro), que correspondem a uma modificação do "tom" habitual da vida. Como a sua preocupação principal é o estudo de modelos patológicos, trata do caso dos "monstres doubles" (p. 40), duas cabeças distintas, sustentadas por um corpo mais ou menos comum, em razão do que cada uma é considerada um pouco menos do que um indivíduo. Cada um deles tem sensibilidade e vontade próprias, às vezes opostas, que, concretamente, se manifestam no mesmo corpo: "Il peut même arriver que les deux jumeaux, très différents par les traits de leur visage, leur taille e leur constitution physique, ne le soient pas moins par leur caractère et leur degré d'intelligence. Dans le même instant, l'un sera gai, l'autre triste; l'un veillera, l'autre dormira, l'un voudra marcher, l'autre garder le répos, et de ce conflit de deux volontés animant deux corps indissolublement liés pourront naître des mouvements sans résultats qui ne seront ni le repos ni la marche." (*o. cit.*, p. 42). Nesta última citação está psicologicamente definida a que estamos denominando *dicotomia tensiva*: de maneira homóloga Pirandello, como se verá mais adiante, dizendo basear-se em Binet, outro operador da mesma cultura, reúne aquelas duas diferentes expressões num ser fisicamente uno, mas psicologicamente duplo.

Esclareçamos logo que a referência ao livro de Ribot não pretende aludir a uma eventual ou pretensa doença psíquica de Pirandello, pois a *dicotomia tensiva* nele não apresenta características patológicas, justamente porque é consciente, portanto normal, e não um caso de esquizofrenia. Aliás o próprio Pirandello esclarece em *Il momento* que a consciência não existe de maneira absoluta, mas somente de maneira relativa, pois há "in lei una relazione essenziale tra me che penso e gli altri ch'io penso"(*Saggi, Poesie e Scrit*

ti varii, p. 912). Acrescente-se a isso a fundamental distinção que Pirandello, no ensaio *Scienza e critica estetica* faz entre o louco - "Il pazzo è prigioniero entro un'idea fissa e angusta, o abbandonato a tutti gli eventi miserevoli di uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee, senza varietà e senza unità" - e o *gênio* - "il genio invece, è lo spirito che produce unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti" (ANDERSSON, G. *o.cit.*, p.225). O nosso objetivo é comprovar a existência de uma unidade profunda - *a dicotomia tensiva* - na variada vitalidade da obra de Pirandello,e não que ele é vítima de uma idéia fixa ou de uma multiplicidade de idéias desconexas.

V

A DICOTOMIA TENSIVA EXISTENCIAL

Pelo fato de não haver fraturas profundas, nem grandes conversões ou modificações no processo de amadurecimento psicológico, poético e literário, Renato Barilli, ao tratar da presença dos grandes temas pirandellianos já nas primeiras coletâneas de poemas, parte de dois postulados gerais; o primeiro deles é que Pirandello é um daqueles escritores, cuja problemática, ainda que embrionariamente, já se manifesta desde o início da sua produção literária; obviamente, com o passar dos anos, essa cosmovisão se desenvolve e se enriquece, mas as bases são sempre as mesmas[1].

O eixo que sustenta essa unidade da existência, da atividade crítico-literária e da obra pirandelliana, se consubstancia não só no título da primeira coletânea de poemas - *Mal giocondo* (1889) -, como também no título das coletâneas de novelas do mesmo período[2].

No título *Mal giocondo* já está sintetizada a essência lírica e existencial do jovem Pirandello, representada pela tensão constitutiva do "sentimento do contrário", marca característica da sua poética mais amadurecida,própria da teoria do humorismo: oscila entre o reconhecimento do mal, da pena de viver, sendo impelido para uma meta ilusória, e a alegria diante da vida, fonte verdadeira de todo prazer.

Deixemos de lado, pelo menos por enquanto, a dicotomia tensiva presente na relação entre "eu lírico" e "realidade", atendo-nos aqui à dicotomia tensiva na relação do *eu* consigo próprio.

No *Intermezzo lieto VII*, onde estabelece um confronto entre o triste final do século e seus próprios sofrimentos, que se transformam em recompensadora esperança no futuro, pela primeira vez Pirandello usa a expressão "dissidio interno", relacionando realidade negativa com o sonho positivo[3].

A consciência da vitalidade da tensão entre sofrimento e ideal almejado está patente em *Momentanea VI*: alcançar o ideal não representa o fim do sofrimento, mas a manutenção da esperança ou, como ele a denominará posteriormente, a ilusão, sem a qual deixa de haver uma razão para viver[4].

Relacionada com esta, como o seu ulterior desenvolvimento negativo, *Momentanea VIII* estabelece uma relação de afinidade entre o exterior, que proclama a eterna inutilidade de todo conforto, e o dissídio interior[5].

Paz e esquecimento são "sospir vano"; ri do vão encanto da "Gloria, fatal sirena"; sua alma, repleta de tédio,

> senza riso né pianto,
> non piú triste né lieta
> ..... s'acqueta
> aspettando la fine.[6]

Análoga tensão observamos na apóstrofe que o poeta faz ao "Dubbio", semanticamente afim ao "dissidio interno", na *Momentanea III*: com a idade,diante da adversa realidade,

"... in sen la fede/ crolla indifesa"; é quando a Dúvida se agiganta e o conforto da sonhada ilusão diminui[7].

Na IX lírica da coletânea *Fuor di chiave*, intitulada "Convegno" (1901), Pirandello celebra a relação tensiva entre seus três *eu*, cada um deles com as suas características nos seus respectivos tempos[8]. O *eu* do presente recorda os *eu* do passado[9]. Um deles é o de Palermo, o *eu* da juventude repleta de entusiasmo, de energia e de esperança[10].

Além daquele *eu* juvenil, um outro *eu*, daquele bem diferente e com ele confrontado tensivamente, é também recordado: é o do estudante que, temporariamente,vive em Bonn[11], solitário, preso entre as paredes do seu quarto e castigado pelo rigoroso inverno; reviver se torna una forma para subtrair-se à tristeza e à solidão provocadas por uma estação adversa:

> io gli altri me chiamo a convegno. Solo,
> fors'egli solo non verrà, ché troppo
> son io diverso ora da lui...[12]

Os dois *eu* são aproximados na relação com um não-*eu* contemporâneo e íntimo, ou, em outros termos, com o ser origem e objeto de uma forma própria de afeto, numa espécie de autobiografia traçada com base em duas experiências amorosas bem distintas. A primeira com "quella bruna", quando era estudante de ginásio em Como, menina pura e inocente, cuja identidade se perdeu, transformando-se em prostituta[13], estabelecendo-se, também aqui, uma relação tensiva entre dois não-*eu*.

A segunda experiência, muito mais significativa, que identifica o segundo *eu*, especialmente pelas circunstâncias em que se concretizou, foi a que Pirandello, mais amadurecido, teve, quando estudante em Bonn, com Jenny, com quem ele intimamente conviveu,a qual furtivamente lhe proporcionara, durante o frio inverno, o calor afetivo de que tanto necessitava[14].

Antes deste poema de *Fuori di chiave*, Jenny Schulz-Lander já se tornara a inspiradora da coletânea de poemas *Pasqua di Gea*, que Pirandello, em 1891, a ela dedicou, declarando que a ninguém, a não ser a ela, poderia dedicá-la, pedindo-lhe que a recebesse como lembrança daquelas inesquecíveis horas. À guisa de informação, lembremos que Pirandello conheceu Jenny durante um baile de carnaval, quando ela o agarrou pelo braço e não mais o deixou até à meia-noite, hora em que todos tiraram a máscara. Grande foi a surpresa de Pirandello diante da sua incomum beleza[15]. Ele mudou-se para a casa da família Lander, iniciando a fase afetivamente mais positiva de sua vida, naquela casa perto do Reno onde nasceram alguns poemas das *Elegie Renane*, como a IV, em que ele a chama Johanna, pretendendo manter resguardado seu verdadeiro nome. Esta elegia assinala o início daquela experiência sentimental sempre lembrada[16].

Mais do que amor, naquela casa com Jenny, Pirandello viveu uma marcante experiência passional, como ele no-lo comunica na elegia IX[17].

Na elegia XII, ao frio inverno exterior tensivamente

corresponde uma primavera sentimental[18].

Compreensivelmente, a expressão mais nítida desta paixão está contida em elegias, que não foram incluídas no volume publicado em 1895, para não criar sérios embaraços à mulher celebrada, que vivia num ambiente marcadamente tradicionalista; é o caso, por exemplo, da que era indicada no manuscrito com o número XI e que foi publicada em *Ariel* de Roma a 8/1/1898[19].

Nesta elegia o poeta se desdobra e se distingue do seu *eu*, que no passado vivera profundamente aquela experiência.

Na segunda parte do poema "Convegno" de *Fuori di chiave* é assim que ele se posiciona, isto é, assumindo uma postura de distanciamento dos seus outros dois *eu*, considerados pessoas diferentes sentimental e existencialmente, que o terceiro *eu*, numa postura crítica, relembra, analisa e confronta consigo através da mulher base da respectiva experiência[20].

Enquanto o primeiro *eu* era "ancor non raso/ il mento, alato il cor di poesia", o segundo "Da quella neve, da quell'aer tetro/ venia la sua magrezza, il suo squallore" e o terceiro *eu*, pelo traço físico dos cabelos, que também se revelam uma ilusão, distingue os outros e a si mesmo dos outros[21].

É tensivo o relacionamento entre os dois primeiros, que têm uma visão positiva da própria existência, com o terceiro *eu*, ao qual os dois primeiros pedem explicações[22].

O desfile mnemônico dos seus *eu* mais felizes, convocados para dar-lhe conforto num momento de solidão, acaba transformando-se numa autocrítica da experiência existencial positiva.

No brevíssimo "Per via" de *Tenui luci improvvise*, publicado em *La Riviera Ligure*, nº 14, de fevereiro de 1908 (lembremos que desse mesmo ano é o ensaio sobre *L'Umorismo*), é a tensão entre a Alma (filha do céu) e o Orgulho (insolente filho da terra), que dicotomiza o seu *eu*[23].

O poema "Il cómpito", publicado em *Nuova Antologia* a 16/8/1910, da série *Poesie varie* nos revela a tensão entre o "eu" social, que se identifica com uma função ou tarefa[24], que define a sua permanente identidade formal, e o *eu* íntimo, substancial, vivo, humorista, que encerra o poema. Todavia, nesta dicotomia tensiva, que cinde a personalidade, a primazia ainda é a da aparência, da convenção social, da máscara.

Além da lírica, a *dicotomia tensiva* existencial pelo desdobramento do *eu* pode também ser observada na obra do ensaísta. Especial destaque deve ser dado a um artigo, publicado no nº 9, de 9/10/1893, da revista romana *Folchetto*, com o título *Cronache letterarie* e o subtítulo *L'Altalena delle antipatie*, que é o título de uma obra de Alberto Cantoni, mestre e modelo de Pirandello[25] Nele Pirandello informa que dois anos antes havia lido do mesmo autor o original *Un*

re umorista, do qual já havia sido também publicado um livro intitulado *Il demonio dello stile*, constituído de três novelas, de que *L'Altalena delle antipatie* é a segunda. Do protagonista dessa novela Pirandello afirma que era "afflitto da una prepotente tendenza all'osservazione assidua e sottile di se stesso, e da un umore variabilissimo (fino al punto da dover concludere ch'egli era molto differente da se medesimo secondo i giorni, e che, secondo i giorni, differivano molto da se medesimi gli altri) convinto alla fine della instabilità dei suoi giudizi..."[26]. Do mesmo protagonista, no prefácio (publicado em *Nuova Antologia* de 16/3/1905) que Pirandello escreveu para o romance *L'illustrissimo*, também de Alberto Cantoni, e que foi incluído no volume *Saggi, Poesie e Scritti varii* com o título *Un critico fantastico*, ele acrescenta que o herói, de quem é notória a instabilidade emocional, se considera um "elevador" humano:pretendendo resolver o problema da sua inconstância, decide casar-se[27].

Deste ensaio -*Un critico fantastico*-, importantíssimo, como veremos, para a formulação da teoria pirandelliana do humorismo, interessa-nos, por enquanto, ressaltar o trecho, longo e esclarecedor, em que o ensaísta, dando evasão à sua experiência pessoal e a uma congênita concepção do homem, delineia a essência do "*fuori di chiave*" que oscila continuamente entre os extremos que se opõem[28].

Obviamente este homem "fuori di chiave" não é um ingênuo, pois não teria consciência do seu desdobramento, nem

um inexperiente ou pobre de espírito, porque não reconheceria o lado negativo das coisas. Deve ser um habitual crítico de si mesmo, capaz de estabelecer um diálogo consigo próprio, como a pessoa com a sua imagem refletida no espelho.

Pirandello, ainda jovem, demonstra ter consciência de ser um "*fuori di chiave*" especialmente em dois escritos, muito diferentes pela estrutura, mas bastante afins pelo sentido: uma carta dirigida à noiva e uma novela, intitulada *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, subdividida em quatro partes, de modo que cada uma das seguintes continua e completa as precedentes.

A carta, escrita à noiva a 5/1/1894, é um importante documento da coexistência de dois *eu* vivendo no mesmo corpo: o de todos os dias ("piccolo me") convive com a noiva e quotidianamente com as outras pessoas; o outro ("Gran Me") freqüentemente está triste, sem uma clara razão, e que o próprio Pirandello confessa não conhecer bem[29]. Da compreensão desta duplicidade, ele declara à noiva, dependerá a felicidade deles.

Esta consciência dramatiza-se e adquire forma literária na novela *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, constituída de quatro partes ou narrações substancialmente interrelacionadas, mas cronologicamente distintas, mediante um diferente subtítulo: *Nostra moglie*, *L'accordo*, *La vigilia* e *In società*. São duas opostas visões, baseadas em duas diversas escalas de valores, que dialeticamente se confrontam, como o corpo e a sua imagem, invertida, refletida no espelho. A estrutura da novela concretiza literariamente o que Pirandello, teoricamente, afirmava da consciência como

relação, aqui entre dois *eu*, em que um procura convencer o outro das próprias convicções e opostas necessidades.

O primeiro diálogo - *Nostra moglie* - foi publicado em *La Tavola Rotonda* a 2/11/1895. Antes do diálogo propriamente dito, entre parênteses, o narrador determina circunstancialmente a situação: Roma, na sua residência às margens do Tevere, após o retorno de uma festa, para a qual fora convidado o *Gran Me*. Os dois *eu* se opõem no tocante ao gosto e às ações mais banais da vida corriqueira: ao entrarem na sala, o *piccolo me* deseja acender a luz, com o que não concorda o *Gran Me*. Evidentemente não se trata de um mero capricho: para o *piccolo me* o desejado é o discernimento exato das coisas com as quais convive diariamente, enquanto para o *Gran Me*, amante do extraordinário, do mistério, a luz impõe a presença e o domínio das coisas, impedindo a fantasia e a imaginação de se moverem livremente. Assim, enquanto as trevas no homem comum (*piccolo me*) estimulam o sono, no escritor (*Gran Me*) estimulam o desprendimento próprio de uma vida superior. Todavia, como o *piccolo me*, no escuro, começa a bocejar e a entregar-se à necessidade fisiológica do sono, para impedir que ambos durmam, o *Gran Me* concorda em acender a luz, que é, no caso, o mal menor. Com a claridade vem o predomínio da realidade, representado por um objeto novo no ambiente, que é uma carta "di lei". Ambos sabem que é da noiva, o que enseja novo conflito entre eles: o *piccolo me*, realista, deseja ler a carta imediatamente, enquanto o *Gran Me*, o sonhador, deseja continuar degustando aquele pas

seio, a que tinham ido por sua iniciativa, representativo da novidade cronológica da chegada da primavera, isto é, do exuberante processo da vida natural, evitando o desprazer da lembrança daquele compromisso social, representado por aquele objeto (carta da noiva) que prenunciava uma formalidade social ainda mais vinculadora.

Considerando que aquele passeio, assim como o comportamento do *Gran Me*, significavam, de certo modo, a transgressão da formalidade social do noivado, o *piccolo me* admoesta o seu adversário pelo seu procedimento excessivamente liberal. O detentor do hábito reflexivo e observador atento argumenta, justificando a sua iniciativa como uma maneira de proporcionar um divertimento ao homem comum, que vivia se lamentando dos sacrifícios habituais que lhe eram impostos pelo intelectual.

Na resposta do *piccolo me* destaca-se, como sinal distintivo do *Gran Me*, justamente a dicotomia tensiva, que caracteriza a dialética pirandelliana: "Quando parli, chi ti può tener dietro? Sai far bianco il nero e nero il bianco"[30], que não deve, obviamente, ser entendida como argumentação sofística, isto é, tão somente como retórica persuasiva, mas como lógica demonstrativa, como capacidade intelectual.

O comedimento, a observância dos limites convencionalmente estabelecidos distingue o homem comunitário, social; pelo fato do homem intelectual, do artista ser todo o contrário, o *piccolo me* adverte o *Gran Me* pela sua maneira de agir, caracterizada pelo excesso[31].

A uma realidade social, convencional, seguramente não pode faltar o principal da identificação, à qual o homem comum está sempre sujeito: o *piccolo me*, no-lo diz o *Gran Me*, se chama Geremia, que, na falta de maiores especificações, pode também ser entendido como passado, persistentemente mantido para controlar a vitalidade criadora da imaginação, da fantasia do *Gran Me*, que, para poder continuar vivendo, acabou concordando, porém sem aceitá-lo, porque não quer, nem minimamente, se comprometer com o casamento do seu *não-eu*[32].

Geremia responsabiliza o escritor, a quem pedira que escrevesse algum soneto ou madrigal, de ter posto fim ao seu apreciado romance com a prima Elisa, com as suas reflexões que haviam provocado o sofrimento da jovem. Na sua visão do tudo certo, programado, sem grandes surpresas, o *piccolo me* pretende saber qual será a participação do seu "malquisto sócio" naquela empresa formal e formalizadora[33].

O casamento é a imagem da *dicotomia tensiva* que sustenta a estrutura da novela: é, ao mesmo tempo, uma restrição à liberdade total, à plena solidão do escritor e, como para o protagonista de *L'Altalena delle antipatie* de Alberto Cantoni, uma necessidade do outro *eu* para assegurar-se o direito a uma vida comum[34]. O escritor, pela sua obra, terá vida mais longa que o homem comum, o qual, em contrapartida, quer ter, no tempo de vida que lhe resta, o conforto de uma existência doméstica regular, com as pequenas satisfações e preocupações que dela podem advir.

Diante do indisfarçável conflito de interesses, ine-

rentes às duas opostas concepções, e da inevitabilidade de coexistência dos dois *eu* no mesmo corpo, tornou-se vital o estabelecimento de um acordo, para garantir os direitos de cada um. Este — *L'accordo* — é o título do segundo diálogo ou narrativa, publicado em *Il Marzocco* de 13/6/1897.

Como o anterior, é introduzido por uma caracterização do ambiente em que se encontra o *Gran Me*: deitado, olhando fixamente para o teto e, particularmente, para um pendente da cortina, que no verão se torna um cacho de moscas. O *piccolo me*, de quando em quando, bufa. O escritório é mantido na penumbra. Por um orifício da cortina entra um raio de sol, que parece incendiar um pequeno ponto do tapete. O *Gran Me* observa atentamente o pó que gira lentamente no espaço do raio e do qual, de vez em quando, parece destacar-se como que um átomo de luz, que logo se desfaz na sombra.

Observamos que também os "cenários" dos dois diálogos se relacionam tensivamente: no primeiro, como os protagonistas vinham do exterior, é compreensível que o ambiente fosse a entrada da casa, isto é, a sua parte social, por conseguinte afim ao *piccolo me*, a quem o *Gran Me* concedeu acender a luz, o que privilegiou a presença da realidade; neste segundo diálogo o ambiente é afim ao *Gran Me*: daí que, como já dissemos tratando da *dicotomia tensiva* como relação do infinitamente pequeno com o infinitamente grande, é compreensível a valorização da sombra ou penumbra, que destaca ainda mais aquele ponto luminoso. Justamente deste cenário é extraído o assunto para o início deste segundo diálogo: segundo a sua lógica de permanência, de conservação, de repetição, Geremia considera estupidez que o "átomo de luz" se

destaque do raio, analogamente aos pensamentos do *Gran Me*, e precipite na sombra, quando poderia usufruir do conforto permanente da luz. O *Gran Me*, com áspera sinceridade, retorce a afirmação contra o *eu* prático: "No. Sciocco tu, invece. Che prezzo può aver la luce per un cieco?"[35]. Em conformidade com a sua razão de ser, o *piccolo me* deve ater-se aos limites da evidência, da realidade mais patente, que é deplorável e repleta de misérias; devolve a crítica ao *Gran Me*, que, com toda a sua capacidade e inteligência, poderia empenhar-se para, magicamente, transformar a realidade desagradável, ao invés de apresentá-la ainda mais triste e baixa, "tanto che, piú che noja, possiamo dire di provar schifo di vivere"?[36].

Como no primeiro diálogo, no ambiente e no nível da vida comum o *Gran Me* foi caracterizado como aquele que concedia em favor da convivência com o seu rival, aqui, no escritório, no ambiente do escritor é o homem prático que deve adaptar-se, aproximando-se do sonhador. Não escapa ao atento e sempre franco observador a incoerência, que é um dos traços principais do seu interlocutor e do homem em geral, socialmente tipificado[37].

O relacionamento entre os dois *eu* é permanentemente tensivo: o eu prático e o *eu* ideal não coincidem em seus pontos de vista nem com relação ao corpo comum a ambos. Diante da acusação de falta de juízo, o *piccolo me* argumenta valendo-se das necessidades fisiológicas, sem a satisfação das quais, do seu ponto de vista, não é possível viver. Até este ponto, aparentemente, estão de acordo; de fato, porém, aqui é mais sensível a diferença entre ambos, porque, para

o homem prático a satisfação daquelas necessidades se torna um fim, que fastidiosamente deve repetir-se todos os dias; por isso, quando o escritor pergunta "E poi?", a resposta só pode ser: "Poi nulla", que o *Gran Me*, na sua postura crítica, explica num longo discurso, que evidencia a profunda tensão que caracteriza o relacionamento entre eles[38].

Se ao desejo, no-lo diz Geremia, não se alia a vontade, nenhum resultado se pode praticamente obter: o *piccolo me* mantém o desejo, mas a vontade está no domínio do ser intelectual, do *Gran Me*. Os seus objetivos se situam nos extremos opostos: o homem comum esgota suas possibilidades na direção horizontal, enquanto o intelectual se move no sentido vertical, tendendo a elevar-se, cada vez mais. Como se move numa direção perpendicular, o homem prático considera uma loucura e uma infelicidade essa contínua elevação, que só pode levar a uma solidão cada vez maior. Daí a sua pergunta: "il senso, lo scopo della mia vita, come potrai trovarlo se non lo cerchi nella vita stessa?"[39] Destacando a expressão "cercarlo" o intelectual, valendo-se de exemplos extraídos da experiência de um único dia (quando foram à estação esperar a noiva, que acabou não chegando), demonstra a falta de sentido da vida no sofrimento do cavalo, que devia puxar sempre o carro e a sua carga por íngremes aclives; na vida do próprio condutor, que há tantos anos fazia a mesma coisa; da pobre viúva, com quatro filhos, que pedia auxílio para a sobrevivência sua e dos seus pequenos; sobretudo a vida do velho, pauperrimamente vestido, que se aproximava rapidamente da morte. O *piccolo me* via em tudo isso o conforto de ter vivido, admoestando severamente o *Gran*

Me porque "tu guardi vivere, e non vivi"[40]. O homem comum, no ambiente do intelectual, começa a raciocinar criticamente, à semelhança do escritor, com o que, dando-se conta disso, ele não concorda, porque tornar-se filósofo seria, na sua visão prática do mundo, a pior das desgraças. Daí que, diante da inevitabilidade de continuar a conviver no mesmo corpo, só uma solução é possível: "mettiamoci piuttosto d'accordo una buona volta, giacché per forza dobbiamo vivere insieme. Credi pure che quanta brama hai tu d'uccider me, tanta n'avrei io d'uccider te... T'odio, ti detesto, ti bastonerei ogni giorno, se poi non dovessi gridar ahi insieme con te. Patti chiari, dunque, e dividiamoci le ore"[41] com o que concorda o *Gran Me*.

A divisão das horas, impondo uma metodização condizente com a personalidade do *piccolo me*, é feita com observância das atividades próprias de cada um, de modo que no horário reservado a uma necessidade indispensável à subsistência não haja interferência do intelectual, pretendendo efetuar simultaneamente duas ações entre si tensivas (como ler, escrever ou pensar durante as refeições ou à noite à hora de dormir). O acordo, de fato, se transforma numa necessidade para a preservação da vida conjugal, que se tornaria insubsistente sem a regularidade nos hábitos, até então inexistente, exigida pelo *eu* prático, que conscientemente se confronta com o intelectual no tocante ao seu tensivo relacionamento com o mundo; sublinhando, na sua pequenez, o seu maior direito à vida rotineira da pequena terra, insuficiente para satisfazer o desejo grandioso, excessivo e requintado do fantasioso intelectual, o *piccolo me*, valendo-se da

tensiva convicção do seu adversário, ressalta a contradição do *Gran Me*[42].

O terceiro diálogo, intitulado *La vigilia* foi publicado no nº 2 da revista *Ariel*, de 25/12/1897, sendo pouco conhecido e raramente mencionado, porque não constava do apêndice — "Racconti aggiunti" — das edições precedentes à XI, de 1978, que estamos adotando nas nossas citações.

Como os dois precedentes, também *La vigilia* começa com um longo trecho entre parênteses, que situa circunstancial e discursivamente os protagonistas no processo de transição do estado de solitária liberdade para o convívio social, que impõe duras restrições à autêntica personalidade. Já na explicação inicial a tensão se destaca sobremaneira: enquanto o *piccolo me* "vorrebbe parer felicissimo" no limiar ("verso la mezzanotte") do seu último dia como solteiro, o *Gran Me* estava "sbuffante dalla noja"[43]. A preparação da nova moradia e a expectativa do casamento provocam no homem prático uma satisfação ímpar, não compartilhada pelo intelectual, que impacientemente deseja readquirir, ainda que só parcialmente, o seu direito à solidão, cada vez mais difícil, como lhe demonstravam os últimos três meses e que, assim o temia, se acentuaria a partir do dia seguinte, como conseqüência do inevitável desdobramento do *eu* prático ao assumir oficialmente aquele compromisso relativamente aos termos do acordo celebrado pelos dois antes do casamento.

Diante das observações do *Gran Me*, o *piccolo me*, que não está disposto a permitir que a argumentação do intelectual prejudique a sua satisfação, manifesta o seu desejo de ir dormir; a lembrança da vida rotineira recrudesce a até

então atenuada tensão entre a aparência, encarnada pelo *piccolo me*, e a consciência, personificada pelo *Gran Me*, expressa por duas diversas vozes que se confrontam[44].

Segundo a consciência do *Gran Me*, o casamento não só não eliminará ou abrandará a sua natural infelicidade, conforme pretende o *eu* prático, mas agravará os seus efeitos.

Em seguida, contudo, reportando-nos ao diálogo precedente, o *Gran Me* torna sua a consideração do *piccolo me*, ressaltando o seu consciente estranhamento no tocante aos limites físicos impostos pela terra, ratificando a já mencionada convicção pirandelliana da tensão entre a pequenez do homem e a imensidão cósmica, gerando a alienadora solidão do intelectual no confronto com o utilitarismo rotineiro do homem comum[45].

Após esse vôo da fantasia criadora, que se conclui com duas estrofes de cinco versos hendecassílabos com rima alternada, que exprimem adequadamente o movimento do *Gran Me* no sentido vertical, o *piccolo me*, incapaz de acompanhá-lo nessa ascensão, o puxa para baixo, para a realidade chã, de que o homem prático não consegue libertar-se[46]. Ao poeta sucede o humorista, que experimenta o sentimento do contrário relativamente ao seu interlocutor, banalizando o evento social especialmente apreciado pelo seu anti-eu, que, resfriando-se, ao invés do tradicional *sim*, poderia responder com um espirro.

O quarto e último diálogo foi publicado em *Il Ventesimo* de Gênova a 4/2/1906. Como o precedente, *In società* é pouco conhecido e raramente citado, porque não constava das edições anteriores de *Novelle per un anno*. Analogamente aos

três precedentes, antes do diálogo propriamente dito, o narrador-autor explica, entre parênteses, o contexto em que se desenvolve o confronto de idéias.

Este diálogo representa o desfecho a que levam os três precedentes, confirmando as suspeitas do intelectual, relativamente à socialização pretendida pelo *eu* prático. O cenário - o salão intelectual na casa X - retrata a vida supérflua das personalidades mais representativas da época, a começar pelos nobres anfitriões: "La marchesa X", escritora que "Stampa novelle e variazioni sentimentali", que tem uma renda fora do comum e é possuidora de uma qualidade ímpar, pois, além de tudo, "è una bella donna"[47]. O narrador se posiciona tensivamente com relação à "atividade intelectual" exercida como "distração" pela dona da casa, graças aos favores comprados pela distinção do convite para participar daquelas seletas reuniões[48].

A presença do humorista se evidencia nos traços firmes com que o narrador figura o marido: fisicamente ("calvo, miope, barbuto") é o extremo oposto da esposa; porém se distingue pela classe social (marquês), pela sua atividade política (liberal democrático, mas sua cadeira se encontra no lado direito da assembléia), além de ser muito rico e generoso, visto que, mesmo sendo um aficionado colecionador de medalhas, às vezes lesa sua coleção, dando algumas a conhecidos escritores, admiradores da esposa[49].

Diferente do *piccolo me*, que experimentara um grande prazer ao ser convidado para freqüentar aquele modelar salão da sociedade intelectual, "il Gran Me s'è stizzito"[50]; enquanto o *piccolo me* se sente à vontade e plenamente satis

feito no desfile que faz com a marquesa, que o pegara pelo braço e o apresentava às ilustres damas que ali se encontravam, o *Gran Me*, diante de uma ocasional referência ao escritor por parte da anfitriã, "ne arrossisci".

Naquele ambiente, em que o essencial é a simulação e a aparência, o fraque se transforma num símbolo pertinentemente representativo tanto da adaptação do *piccolo me*, quanto da postura tensiva do *Gran Me*, que se sente sufocado naquela "forma" artificial e inusitada[51]. A importância que a forma exterior assume naquele contexto social é singularmente ressaltada pelo brilhante jornalista Kappa, que defende a vitória não da habilidade do diplomata russo Witte, "Ma la sua marsina, signori, la sua marsina!", como inevitável conseqüência da falta de hábito por parte do diplomata japonês em usar aquele tipo de traje[52], pois os russos, vendo o Sr. Komura em fraque, o haviam tratado como os servidores mais qualificados de um grande senhor costumam tratar o mandatário de um vilarejo.

A tensão se mantém quando,da situação de ouvintes passivos de assuntos internacionais, passam à de interlocutores na discussão de argumentos menos amplos, como é o caso da pergunta banal (se estão em Roma há muito tempo) que um senhor fizera aos dois: humoristicamente, com um matreiro sorriso nos lábios, o *Gran Me* sugere ao *piccolo me* que lhe responda que Roma está se transformando em Paris,o que afasta o interlocutor em potencial[53].

Do ponto de vista do *eu* prático, a participação naquelas reuniões da sociedade constitui o meio mais eficaz para promover o escritor, de modo a chamar a atenção da intelec-

tualidade local e torná-lo conhecido, com o que não concorda o *Gran Me*[54]. Como podem conhecer verdadeiramente o intelectual, o *eu* interior, se todos se limitam ao exame do *eu* exterior?

Contrafeito, mas não vencido, o *piccolo me* desloca o núcleo da sua argumentação para o outro extremo: se não para ser conhecido, pelo menos para proporcionar-lhe a oportunidade de conhecer as pessoas como elas realmente são, ao invés de vê-las exclusivamente como o intelectual as imagina. Porém, mesmo reconhecendo a impossibilidade de encontrar, naquele *seleto* ambiente, paixões verdadeiras ou idéias profundas, ao fundamentar a sua argumentação, não consegue ir além da figura exterior, nem evitar, também dessa perspectiva, uma mordente crítica aos excessos no vestir das mulheres, que visam sobretudo ao exibicionismo estimulado pela sociedade, não obstante a dissimulada indiferença dos maridos, a contragosto compreensivos[55].

Exibicionismo e simulação caracterizam também o quadro que conclui a narração, quando todos se levantam e seguem a senhorita B., que, encorajada pelas amigas, se aproxima do piano, procurando dar a impressão de que está com as mãos duras de frio. Diante da pergunta do *Gran Me* - "Musica moderna?" - o *piccolo me* se vê constrangido a declarar: "-Nessuna musica! Volteggio di mani su la tastiera. Sta' a sentire. Poi applaudiremo"[56]. A facilidade e o entusiasmo com que o *piccolo me* se sociabiliza surpreendem a vigilante consciência do intelectual[57]. Confirmando a tensão, que caracteriza a dinâmica da narração, à satisfação do *eu* prático, que se adapta cada vez mais à simulação própria do

convívio social, corresponde a indiferença, o tédio do intelectual[58].

Estes diálogos, a nosso ver, são um desenvolvimento do ainda impreciso "dissidio interno" que caracteriza alguns poemas, já abordados, de *Mal giocondo*: define-se com precisão a parte que permanece, que se esquematiza e aprisiona a pessoa numa determinada forma, dando dela a falsa imagem de uma inalterável instituição, que se traduz exteriormente numa rotina asfixiante; mas define também a parte viva, que do presente se projeta para o futuro, lutando para não se deixar imobilizar numa fórmula mortificante. É a *dicotomia tensiva* entre o fastidioso "continuar sendo", que corresponde a uma ineliminável exigência social, e o atraente devir, a constante descoberta, o dinamismo, que representa também uma ineliminável exigência vital, íntima, intelectual e artística.

Todavia, esses diálogos, numa leitura mais abrangente, podem ser entendidos também como a expressão cultural de duas mentalidades contrapostas: a positivista, baseada na inelutabilidade da constante repetição, da racional rotina, sem mistérios, dos esquemas fixos, confrontada com uma sentimental, intuitiva vitalidade, que constantemente nega aquela presumida inércia.

A visão de Pirandello, no entender de Romano Luperini[59], oscila entre uma substancial aceitação do mundo, considerado uma realidade imóvel, imutável, e uma revolta anárquica contra esse mundo; oscila entre esquemas ainda positivistas e a sua dissolução em nome de um relativismo que atesta a sua crise.

Estabelece-se, então, uma relação tensiva entre o contexto exterior predominante, que tende a modelar seus elementos figurando tipos abstratos,e a exigência interior,que impulsiona para a criação de seres sempre novos, vivos[60].

NOTAS

[1] BARILLI, R. "Presenza dei grandi temi pirandelliani nelle prime raccolte poetiche" in *Pirandello poeta. Atti del Convegno internazionale*, raccolti e ordinati da Paola Daniela Giovanelli. Firenze. Vallecchi, 1981, p. 41.

[2] *Amori senza amore* (1894), *Beffe della morte e della vita* (1902 e 1903), *Quand'ero matto* (1902), *Bianche e nere* (1904), *Erma bifronte* (1906).

[3] PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 482:

Così il dissidio interno nel tempestato petto
si tace, e tutto lietamente oblìo
in un vasto tranquillo non mai provato sogno
da un fresco lume e limpido sorriso.

[4] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 486:

Soffrir, lottare io voglio:
naufrago, in mezzo il mare,
veder lungi uno scoglio,
e nuotare ... e nuotare.

[5] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 487:

"Eterno, eterno, eterno",
urla di fuori il vento.
Dentro, il dissidio interno
ruggere in sen mi sento.

[6] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 488.

[7] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 485.

tu allor, gigante severo, t'imponi
a le menti impassibile, e vi spiri
un alito mortal, che tutte prostra
le membra, o Dubbio; e ogni conforto langue.
.....
E l'anima, che dianzi al volo apria
le vaghe ali vêr l'alto, ora, assalita,
tra le tue strette torcesi e repugna

[8] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 673:

Qua vive o là, chiuso ciascuno
nel proprio tempo

9 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 673:

io vedo un altro me, com'ero allora,
il qual lieto s'aggira entro a quei sogni,
che suoi soltanto e non pur miei son ora.

10 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 673:

quell'altro me, che della vita mia
la stagione piú bella tuttavia
colei si gode...

11 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 673-674:

L'altro, eccolo in Germania, a Bonn sul Reno,
.....
magro egro smunto: non mangia, non dorme
.....
..... nella oscura
notte, la solitudine paura
quasi mi fa.

12 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 674.

13 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 673:

ora è di vizii e di sé locandiera...

14 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 673:

fuori, la neve lenta eterna fiocca:
pian l'uscio s'apre e, un dito su la bocca,
entra scalza Jenny... Libro latino,
di ravvivare il fuoco ora ti tocca!

15 LAURETTA, E. *o.cit.*, p. 79: "... fui meravigliatissimo di riconoscere nella mia diabolica incognita, una delle bellezze piú luminose che io abbia mai visto... Ella ha nome Jenny Lander, ha vent'anni, ed è figlia di un distinto ufficiale di guarnigione a Bonn."

16 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 563:

Qui, nella casa amica, cui cinge l'inverno, da questo
desolato silenzio rinascerà l'amore?

17 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 566:

Spesso però Johanna sorprendemi intento, su gli occhi
lieve la man mi posa, bisbigliando: "Chi sono?"
Indietro allora il capo reclino su 'l vergine seno
e, all'incendivo tocco: "Fiamma, sei tu!" — rispondo.

18 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 569:

Ma come un'italica aurora tu rosea ti levi
dall'amorose lotte con voluttà perdute.
.....
E qui, tra queste brume, ti senti nel cor germogliare
la primavera bella d'un'esistenza nuova.

19 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 577:

Del forestier che ancora il sol della patria ha negli occhi
e oppresso qui dalla natura ingrata
vive solingo al fuoco .....
.....
tenera e premurosa, tu cura ti prendi fortuna:
l'ore con lui dividi, tacite sieno o gaje.
.....
.....
Giú per la scala di legno, furtiva a lui scendi la notte.
Tremi e nel pronto amplesso soffochi la paura.

20 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.674:

vien la bruna di Como a dirmi in fretta:
-Tu sai che cosa io sono, ora; ma a lui
non dirne nulla; ei mi vede qual fui!

E tu, Jenny? Ti sei nascosta dietro
la tenda? Piangi? Il magro tuo dottore
mi guarda, come oppresso di stupore.

21 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.675:

I capelli? .....
..... Oh che bei ciuffi avevate
voi tutti: biondi, come il sol d'estate...
Con gli anni, via, via coi sogni anche quelli!

22 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.674-675:

Mi chiedi conto de' tuoi studii? E voi
dei vostri sogni mi chiedete conto?
.....
Io vedo in voi ciò che ho man man perduto.
Delle perdite sue non s'era intanto
accorto alcun di voi, poi ch'ancor tanto
restava a me da perdere. Or che muto
e vuoto son rimasto, odio il rimpianto.

23 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 836:

Sempre cosí, sempre in me questa guerra
tra l'Anima, del ciel figlia, e l'Orgoglio,
insolente monello della terra.

24 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 847:

> Il mio cómpito è questo: di passare
> per un uom malinconico e pensoso,
> un pescator che non si dia riposo
> nel pescar perle nere in fondo al mare.
>
> Or guaj se vengo men presso la gente
> a quel concetto ch'ella s'è formato
> di me, se come già m'ha immaginato
> dimostro di non esser veramente.
>
> Spesso di molte cose, oh tanto serie!
> riderei, fino a sgangherar la bocca.
> Invece, pe 'l mio cómpito, mi tocca
> di sospirar coi labbri in giú: - *Miserie!*...

25 Infelizmente esse primeiro artigo de Pirandello sobre Cantoni não foi republicado.

26 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 74.

27 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 376: "Il lunatico eroe di questa novella confessa di essere una specie di saliscendi fatto persona. Contro il suo male, prende per ricetta di sposare. Rimedio eroico, il matrimonio."

28 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 374-375: "Vi prego di credere che non può esser lieta la condizione d'un uomo che si trovi ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sí*, subito un'altra a due e tre non ne sorgano che lo costringano a dir *no*, immediatamente dopo; e tra il sí e il no lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispetisce. Provatevi un po' a piangere per un dolor vero, davanti a uno specchio, guardandovi; se riuscirete a star fermi per un pezzetto a contemplarvi, vedrete la vostra espressione dolorosa irrigidirsi in una smorfia che vi farà ridere; e resterete allora in una condizione molto penosa che non vi consentirà piú né di seguitare a

piangere di cuore, né di ridere davvero."

29 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 89-90: "In me son quasi due persone... Soglio dire ch'io consto d'un *gran me* e d'un *piccolo me*; l'uno è spesso all'altro sommamente antipatico. Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri; il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. ... Io son perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra. Io tengo naturalmente moltissimo di più alla prima, voglio dire al mio *gran me*, mi adatto e compatisco la seconda, che è in fondo come tutti gli altri, coi suoi pregi comuni e coi comuni difetti."

30 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*. Milano. Mondadori. XI edizione riveduta, 1978, Volume secondo, p. 1055.

31 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 1055: "... troppo, capisci? E questo è il male, e deriva dal modo di vita che tieni e che mi fai tenere. Troppo imbrigliata è la nostra gioventù; .... o sono sciocchezze o son follie, che più non si convengono a noi, che abbiamo ormai un impegno sacrosanto da mantenere."

32 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1055: "Io per me l'ho detto e ti ripeto che non voglio saperne. Sia pure la tua fortuna! non voglio immischiarmici."

33 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1056: "Nulla. Non le dirò mai una parola; lascerò sempre parlar te, sei contento? Purché tu mi prometta che ella non verrà mai a disturbarmi nel mio scrittojo e non mi costringerà a dirle quel che penso e quel che sento. Prendi moglie tu, insomma, e non io....."

34 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1056: "— Necessario, sí, te l'ho detto! Perché, se rimango ancora un po' soltanto in poter tuo, mi ridurrò senza dubbio la creatura più miserabile della terra. Ho assoluto bisogno d'amorosa compagnia, d'una che mi faccia sentir la vita e camminare tra i miei simili, or triste or lieto, per le comuni vie della terra. Ah, sono stanco, mio caro, d'attaccar da me i bottoni alla nostra camicia e di pungermi con l'ago le dita, mentre tu navighi con la mente nel mare torbido delle chimere. .... Ora basta!"

35 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1058.

36 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1058.

37 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1058: "Ah, mi parli ora di incanto, tu che di continuo mi richiami ai comuni usi, tu schiavo dei comuni bisogni, tu che ti lasci portare dalla corrente dei casi giornalieri, accettando senza pensare, la vita com'essa man mano ne' suoi effetti ti si rivela?".

38 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1058-1059: "Poi te lo dico io: poi rassegnarti a andare innanzi così, un giorno dopo l'altro, fino alla vecchiezza, lasciando me sempre interdetto, in esasperata infinita sospensione, ovviando con futili pretesti l'assidua costernazione mia, e non osando di spingere un menomo atto, una parola oltre ai limiti del consueto, temendo il pruno, che in difesa di questi limiti piantaron le leggi, non ti strappi un po' l'abito tagliato rigorosamente alla moda. ... Così, così tu vorresti seguitare a trascinarmi teco ciecamente verso l'estrema rovina, giù, giù con gli altri a branco, spinto, cacciato dal tempo. ... Io non dico come te: Eccomi qua ... datemi quella forma che meglio vi aggrada! Io voglio la signoria di me medesimo, e la tua schiavitù."

39 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1059.

40 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1060.

41 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1060.

42 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1061: "Dici sempre che ti senti tutto il mondo nel cervello. Dev'esser vero, perchè io ho sempre mal di capo. Ma se la terra ti sembra veramente, in codesto tuo mondo, così piccola e misera cosa, non stimi tu che io abbia più diritto di viverci che tu? Ah, in certi momenti, credi, mio caro, la tua grandezza mi fa proprio pietà; e, in certi altri, mi domando se io, nel mio piccolo, non sia poi più grande di te."

43 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1061.

44 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1064: "Questa vorrebbe essere tua antica abitudine: starti senz'altro affare che dormire e mangiare. ... Ma a difesa degli ammonimenti che spiacciono e pungono, caro mio, non

giova farsi murar gli orecchi dal sonno; la voce non vien di fuori: parla dentro di noi.

— Io, tranne quella che mi parla dell'imminente gioja, o codesta tua che vorrebbe offuscarmela, non sento altre voci."

45 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1065: "Io mi sento, mi sento veramente un estraneo su questa terra e così solo... Sì, sì, tu hai ragione, infatti: questa terra è veramente per te, per voi altri... Tu sai trarne il sostentamento; tu vi edifichi le case, e vai trovando di giorno in giorno, con diligenza, più sicuro riparo contro le avversità della natura, e comodi maggiori. Io dovrei essere il raggio di sole, l'aria ristoratrice che entra per le finestre aperte e reca il profumo dei fiori; ma spesso non so esserlo... Spesso la grandezza mia consiste nel sentirmi infinitamente piccolo: ma piccola anche per me la terra, e oltre i monti, oltre i mari cerco per me qualche cosa che per forza ha da esserci, altrimenti non mi spiegherei quest'ansia arcana che mi tiene, e che mi fa sospirar le stelle..."

46 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1066: "... Ohé, discendi dal cielo, te ne prego. ... Io me ne sto qui alla finestra, e abbrezzo. Non vorrei prendere un raffreddore giusto questa sera..."

47 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1066.

48 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1066: "Non è raro, ogni sabato, trovare tra i commensali della marchesa i direttori di queste riviste."

49 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1066.

50 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1067.

51 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1067: "— Sú, sú, pazienza! Composto, sú! Si accorgeranno, perdio, che non siamo soliti di portar la marsina ... — E che vuoi che me n'importi? Lo sapevi bene, imbecille, che sarei stato a disagio qua, fra questa gente, in questo abbigliamento ridicolo. Mi farai fare una pessima figura!"

52 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1067: "L'ometto giallo, in coda di rondine, voi lo sapete, è compassionevolmente ridicolo... Signori miei, i Giapponesi, astuti come sono, avrebbero dovuto capirlo. Non si spoglia impunemente l'abito consueto..."

53 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1068: "L'hai fatto allontanare... Ed ecoti un nemico di più! ... Sei incorreggibile davvero! Ma che gusto provi a farti il vuoto intorno?"

54 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1069: "Venendo qua, portando a spasso i tuoi abiti e la tua sciocchezza, vuoi che impari a conoscermi la gente?"

55 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1069: "Guarda quelle damine là: intellettuali, non si nega; ma che spalle, che seni! Eppure, come guardano tranquillamente, quasi non avessero il più lontano sospetto d'esser nude così! ... E i poveri mariti! Chi sa quanti pensano in questo momento: —"Si tornasse almeno alla foglia di fico! Perché — quanto alla nudità — Dio buono, dopo che abbiamo speso un occhio del capo a vestir le nostre mogli, eccole qua: la mostrano lo stesso..."

56 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1070.

57 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1070: "Imbuisci a vista d'occhio, caro mio: mi fai spavento!"

58 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1071: "... Senti: méttimi una mano innanzi alla bocca. ... —Sbadigli? —Sbadiglio."

59 LUPERINI, R. *o.cit.*, Vol. I, p. 109.

60 BARILLI, R. *La linea Svevo-Pirandello*, p. 243: "... è vero che quest'ultima non si fa nel vuoto, ma anzi si modella in base agli elementi culturali incontrati; ma è anche vero che l'acquisizione di questi ultimi, e il disperato bricolage, l'inquieto periplo in cui si esplica, risultano incomprensibili, se appunto non si tiene conto delle mete cui l'autore vuole giungere a costo di travisare i testi che ha sottomano."

VI

A FORMAÇÃO CULTURAL

Quando Romano Luperini afirma que a pesquisa de Pirandello, sob certos aspectos, chega a superar a geração da revista *La Voce*, aproximando-se das vanguardas européias, mas também, sob outros aspectos, continua sustentando o peso de uma formação cultural de tipo tradicional[1], está, num certo sentido, afirmando a essência tensiva da formação cultural do autor de *Arte e coscienza d'oggi*. O citado crítico destaca, como relevante herança do Verismo de Verga, o reconhecimento da realidade, que pode ser desdobrada, decomposta, contestada, mas não negada, porque a sua existência, objetivamente, independe do observador.

Também Luigi Ferrante, no capítulo "Pirandello e la filosofia" de *Pirandello*[2] observa que a formação intelectual dele se desenvolve a partir de um fundamento animado por contradições históricas e ideológicas, enfatizando a componente positivista da sua formação.

É inegável que Pirandello conhecia, e muito bem, as correntes de pensamento de sua época: prova disso é o ensaio *Arte e coscienza d'oggi*, publicado em 1893. Lembremos, para eventual confronto ao tratarmos da poética pirandelliana na sua formulação final, que do mesmo ano, um mês após o referido ensaio, é também o artigo, infelizmente não mais

reeditado, publicado no nº 9, de 9/10/1893, da revista *Il Folchetto* no título *Cronache letterarie*, com o subtítulo "L'Altalena delle antipatie", em que ele enaltece as qualidades humanas e artísticas de Alberto Cantoni, seu mestre na formulação da teoria do humorismo. Também de 1893 é a publicação do primeiro volume traduzido de *La degenerazione* de Max Nordau, ao qual Pirandello se refere em *Arte e coscienza d'oggi*, o que leva à consistente suposição de que já conhecia a obra no original - *Entartung* -, publicado em 1892-93.

Em *Arte e coscienza d'oggi* Pirandello contrapõe-se não só ao "fideísmo" de moda, como também ao "cientismo", ao materialismo: como exemplo da primeira tendência,ele cita Ruggero Bonghi, protótipo da cultura superficial e polivalente; como expressivo representante da segunda tendência ele cita Max Nordau e a sua já referida obra traduzida para o italiano em 1893[3]. O médico, crítico e romancista austríaco, radicado em Paris há muito tempo, dedica a mencionada obra, com indisfarçada admiração, ao positivista italiano Cesare Lombroso, de quem Nordau destaca, sobretudo, o livro *Genio e follia*, a que Pirandello expressamente se refere, em que encontra um grande apoio para a sua tese de que os artistas, por ele classificados como "degenerados", deveriam apresentar deficiências não só psíquicas, como também físicas[4]. Pirandello se opõe a esse tipo positivista de abordagem "científica" da obra de arte, porque não passa da aplicação dogmática de um sistema pré-estabelecido, que transforma o conhecimento num fim, ao invés de um meio para melhor interpretar a arte. Admite, ironicamente, que essas teorias psi-

copatológicas podiam ser úteis para explicar certas obras contemporâneas, referindo-se nominalmente a D'Annunzio, que "imita (quando non li copia senz'altro)"[5].

No importante ensaio *Scienza e critica estetica*, publicado em *Il Marzocco* de 2/7/1900 (e não mais republicado, com a insustentável alegação de Manlio Lo Vecchio Musti de que, em sua maior parte, foi incorporado a *Arte e scienza*), Pirandello, explicando a desconfiança, o receio de muitos relativamente à adoção de procedimentos científicos na interpretação da obra de arte, volta a se referir ironicamente àquela inadequada maneira de abordar "cientificamente" o objeto estético, própria dos que ele, depreciativamente, denomina "fantásticos professores de crítica antropológica". Declarando não pretenderem comportar-se como críticos de arte, eles continuam aplicando, discriminadamente, aquele critério aparentemente científico, sem levar em conta o mérito artístico e literário do objeto analisado; isso provoca a indignação e, às vezes, a irônica risada do verdadeiro crítico, que não se conforma diante da escandalosa simplorieda de com que os "professores de crítica antropológica" classificam os artistas como loucos ou degenerados, quando nada do seu comportamento justifica tal patológica rotulação[6].

Quase com as mesmas palavras Pirandello reafirma essa sua posição em *Arte e scienza*, publicado em 1908, como parte de um livro do mesmo título, por W. Modes de Roma.

Não obstante essas sérias restrições, seria grave erro supor que Pirandello seja contra a contribuição que a ciência pode dar, para melhor compreensão do objeto estético, pois o que ocorre é justamente o contrário: ele se apro

funda no estudo da ciência psicológica experimental com a clara intenção de, criticamente, encontrar subsídios para uma mais objetiva e menos impressionística valorização da arte. É neste ponto que se evidencia a *dicotomia tensiva* na sua formação cultural, condizente com a característica marcante da sua biografia e da sua personalidade, assimilando ao seu pensamento e traduzindo em suas obras relevantes tendências contemporâneas bem diferentes, e até opostas, como, sob certos aspectos, são as representadas pelos franceses Gabriel Séailles e Alfred Binet: enquanto este é psicólogo, o maior representante do positivismo experimental, aquele é filósofo, espiritualista, especialmente preocupado com problemas de caráter eminentemente estético, que influenciou Bergson, o qual, como veremos, apresenta motivos e aspectos bastante semelhantes aos encontrados em Pirandello, particularmente no tocante à concepção da vida como fluxo constante.

Embora Pirandello cite pela primeira vez o nome de Séailles no ensaio *Scienza e critica estetica* (1900), Andersson assinala a presença do seu pensamento já no artigo *L'azione parlata*, publicado em *Il Marzocco* de 7/5/1899, em que é abordado o problema do diálogo no teatro, continuando a desenvolver um tema — o da linguagem dramática — já referido nos seus estudos sobre a língua. Inicia o artigo, incluído no volume dos *Saggi, Poesie e Scritti varii*, censurando os escritores contemporâneos, cujo teatro, eminentemente narrativo, está mais para novela ou romance do que para drama. Não se trata, no entender do crítico e teórico Pirandello, somente de um problema de forma exterior, mas de

concepção, de razões intrínsecas e essenciais: partem de um dado de fato, que colocam numa determinada situação, convencidos de que o vêem originalmente, passando a "construir" um drama e seus personagens apoiados num raciocínio, ao qual adicionam elementos exteriores[7]. Isto, para Pirandello, é um erro de base, que inevitavelmente compromete tudo o mais que dele decorre, pois o verdadeiro processo artístico, segundo ele, consiste no contrário, visto que a arte não é um raciocínio, mas a vida no que ela tem de mais próprio[8]. Essa é, praticamente, uma reprodução da afirmação feita por Séailles no seu *Essai sur le génie dans l'art* (1883): "L'art n'est pas un raisonnement, il est la vie." - p. 164[9]. Não é o drama, o fato isolado ou a idéia abstrata, que constitui as pessoas, mas, ao contrário, são estas que fazem o drama; como cada pessoa é sempre diferente das outras, torna-se imprescindível que no drama isso seja estritamente respeitado, mostrando pessoas vivas, livres e atuantes, constituindo o que Pirandello denomina *caráter*, oposto às marionetes dos escritores a que se referiu, que fazem "cosa *scritta* e non *viva*"[10]. Só assim a ação será verdadeiramente "parlante", em conformidade com o princípio da espontaneidade, que deriva de Séailles[11]. Desenvolvendo este princípio, no final do artigo Pirandello sublinha a relação, inversamente proporcional, entre participação do artista e superior determinação do caráter do personagem, preanunciando a expressão suprema do princípio seaillesiano em *Sei personaggi in cerca d'autore*[12].

É no significativo ensaio *Scienza e critica estetica*

(1900) que se torna patente a *dicotomia tensiva*, representada pela concomitante influência de Séailles e Binet. Como nos informa Andersson (que anexa, como "apêndice", o mencionado ensaio ao seu já citado livro), aproximadamente 3/4 do artigo são dedicados a *Les altérations de la personnalité* (1892) de Alfred Binet e aos temas tratados por Gabriel Séailles no seu *Essai sur le génie dans l'art*.

Pirandello inicia o ensaio declarando que, há poucos dias, relia no citado livro de Binet uma resenha das excepcionais experiências psico-fisiológicas, que demonstravam claramente que a suposta unidade do nosso *eu* não passa de um temporário, cindível e modificável agregado de vários estados de consciência, mais ou menos nítidos[13]. Ora, se num ensaio, publicado a 1/7/1900, ele declara que havia relido o livro de Binet, devemos, obrigatoriamente, convir que já o conhecia e sobre ele refletira detidamente. Isto,além dos fatos já mencionados (carta escrita à noiva em 1894 e os *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*), comprova que Pirandello estava a par, também teoricamente,das idéias e das pesquisas de caráter experimental referentes à cisão e à pluralidade psicológica da personalidade.

Ressaltando o caráter dogmático da crítica "prejudicial" e extratextual, Pirandello defende a contribuição que a ciência, pelas experiências psicológicas de Binet, poderia dar para a devida compreensão, análise intratextual, interpretação e avaliação da obra artística. Graças às pesquisas de Binet (demonstrando que o *eu* é um agregado de estados de consciência mais ou menos nítidos), Pirandello assume uma posição contestadora com relação à crítica empenhada

em considerar a genialidade como uma doença e o artista como um caso patológico. Assim, de Binet passa a Séailles, assimilando a distinção, a que já nos referimos, do *gênio* por oposição ao "louco": o *gênio* se distingue por obter a unidade na variedade, enquanto que o "louco" é dominado por uma idéia fixa, ou se perde no tumulto das várias idéias. Reportemo-nos ao confronto que Andersson faz entre os trechos de *Scienza e critica estetica* e *Essai sur le gênie dans l'art*: "Le fou est ou en prison dans une idée étroite, ou livré à tous les hasards d'un esprit qui sans cesse se défait lui-même et se perd dans ses propres idées. Pas de varieté, pas d'unité"(p.174), que o agrigentino reescreve assim: "Il pazzo è o prigioniero entro un'idea fissa e angusta, o abbandonato a tutti gli eventi miserevoli di uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee, senza varietà e senza unità..."[14]. Para o fim aqui visado por nós, parece-nos importante enfatizar que Pirandello omitiu as afirmações genéricas ou enfáticas (como "le génie c'est la santé de l'esprit"), além de ter aproximado a concepção de Séailles à de Binet, quando, em lugar do louco ser "un esprit qui sans cesse se défait", se torna um espírito "che si disgrega e si frantuma", ligando, para isso, cognatos de sentido oposto: *agregar*(unidade na variedade) com relação ao gênio e "desagregar" (idéia fixa ou caótica multiplicidade) relativamente ao louco. É privilégio do gênio obter a unidade partindo da multiplicidade, criar a ordenação partindo do caos; toda idéia, ao se incorporar ao gênio, se espiritualiza e se transforma num movimento vital[15].

O "movimento vital" se torna um princípio básico não só da poética de Pirandello, como também da concepção de to

da a cultura, de que ele é um dos operadores. É graças a ele, livre por natureza, que o artista cria segundo leis que ele próprio ignora. Também aqui, ainda que seja indiscutível a derivação do texto de Séailles, Pirandello ajusta-o à sua própria concepção: "Le génie dans un libre jeu pose des lois que souvent il ignore" se encontra no texto de Pirandello com esta redação: "l'artista in quel suo libero movimento vitale, talvolta crea leggi ch'egli stesso ignora"[16]; substituiu o sentido lúdico de "jeu" pela esteticamente mais sugestiva expressão "suo libero movimento vitale",mais conforme com os valores básicos da cultura de que Séailles é um dos iniciadores, substituindo o genérico "un libre jeu" pelo mais preciso "suo". Como o artista, com plena liberdade, cria segundo leis que comumente não estão em conformidade com a lógica comum, os "médicos" (que não são capazes de ver nuances particulares, atendo-se ao habitual, ao lógico e ao consagrado pela experiência), onde não puderem discernir a costumeira imagem da normalidade sistematizada em rígidos esquemas, só vislumbram a doença e, por isso, só podem considerar como patológico aquilo que as obras têm de verdadeiramente original. Séailles ilustra a sua afirmação, referindo-se genericamente a "J'ai entendu des médecins discuter gravement la grave question de savoir se la Vénus de Milo n'avait pas une luxation de la hanche", que Pirandello traduz assim: "E cosí avviene che un medico, per citare un esempio, può sul serio e con molta gravità discutere se la Venere di Milo non abbia per avventura una lussazione all'anca destra"[17]. A referência à "análise" que Fechner faz da "Madonna di San Sisto" (de olhos excessivamente grandes e

muito afastados um do outro), que no livro de Séailles aparece como nota de rodapé, em Pirandello surge no corpo do texto.

Colocando-se criticamente entre os extremos, Pirandello, depois de ter censurado a abordagem da obra de arte com critérios "científicos", próprios de um dogmático positivismo materialista, repudia também o correspondente excesso oposto, baseado na concepção metafísica da estética[18], aludindo, obviamente, a Croce.

Insatisfatória é a apreciação que se limita a exprimir o prazer, a impressão provocada pela obra. Todavia, com o subsídio propiciado pela ciência, além do ineliminável e essencial prazer, torna-se possível também uma significativa satisfação intelectual, sublinhada tanto por Séailles como por Pirandello, que traduzem assim a presença na arte de uma ciência instintiva ou intuitiva[19]. Por ser instintiva,o artista, na sua criação, observa as leis da vida em ação e as incorpora, sem ter disso clara consciência no momento espontâneo da geração da arte. Também a arte, como a vida,tem uma sua lógica, que deve ser distinta da lógica abstrata,sistemática e apriorística, pois ela é interior, constitutiva, vital e complexa[20].

Evidentemente, o reconhecimento dessa ciência constitutiva da arte não significa que seja precedente como conteúdo ou como forma; isto equivaleria a uma anuladora contradição, pois no fato "arte" se encontra algo que só com e la se manifesta.

Reafirmando que a crítica, quando auxiliada pela ciência, pode proporcionar também uma satisfação intelectual, e

aqui encontramos mais uma indicação referente à fonte ("f. p.16]"), que é a citada obra de Séailles, Pirandello retoma *Les altérations de la personnalité* de Binet, mas agora introduzindo a terminologia usada no *Essai sur le génie dans l'art*, como é o caso de "il nostro spirito", expressão estranha ao empirismo experimental de Binet, que em seu lugar usa nomenclatura de natureza psicológica, como "indivíduo", "personalidade", "eu" ou "consciência". Afastando-se um pouco do tema referente ao processo artístico e crítico, Pirandello concentra novamente a sua atenção no processo psicológico, passando da concepção própria de Séailles, de personalidade como unidade espiritual, à concepção de Binet, para o qual a personalidade é sobretudo agregação, multiplicidade e processo analítico. Séailles defende convictamente a identidade e a unidade do *eu*[21], posição completamente oposta à defendida por Binet na conclusão do seu livro, quando sintetiza os resultados das suas pesquisas[22], repetindo, praticamente, o que Ribot, também psicólogo empirista, mas tendendo muito mais para o princípio positivista de subordinar tudo à fisiologia, já havia afirmado doze anos antes, na primeira edição, em 1884, de *Les maladies de la personnalité*[23].

Pirandello não atenta para a profunda diferença entre estas duas concepções do *eu*, ou então atenua ao limite de torná-la irrelevante, justamente porque ambas atendiam a uma congênita propensão para a *dicotomia tensiva*; assim, depois de ter tornado suas as idéias e, freqüentemente, até as palavras de Séailles relativamente à unidade sintética do processo criador da arte, complementa-a com a visão analíti

ca da personalidade, que Binet lhe oferece, propiciando-lhe a fundamentação teórica de um fenômeno psicológico que ele conhecia por reiteradas experiências pessoais, isto é,da cisão do seu *eu*, de que resultam outras personalidades vivas, autônomas da consciência normal do *eu* de que emanam, cada uma com a sua própria consciência e inteligência em pessoas distintas, ou convivendo tensivamente na mesma pessoa como duas diferentes personalidades[24].

Assimilada e incorporada ao seu pensamento a célula-mãe da *dicotomia tensiva*, psicologicamente vivida desde a sua origem e literariamente representada na lírica, mas especialmente na novela *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, Pirandello pode retomar o legado de Séailles e enriquecê-lo com a contribuição de Binet, relacionando tensivamente duas visões que, sob muitos aspectos, eram opostas. Amplia-se e se aprofunda a concepção do processo de criação artística,através da consciência da desagregação da personalidade do artista, muito mais rica e complexa do que a do homem comum.

O Pirandello teórico faz uma afirmação neste ensaio, que o Pirandello crítico terá sempre presente nas suas análises, interpretações e avaliações de mérito, que é a distinção entre artistas *ricos* (ou bem dotados) e "pobres" (ou medíocres):

> Ora, giacché l'artista trae dal proprio essere l'essere reale delle sue creature, vien di conseguenza che tanto piú diverse tra loro e varie saranno queste,quanto piú varii e mobili sono gli elementi costitutivi dello spirito dell'artista. Cosí, nel complesso della

> produzione d'uno scrittore mediocremente dotato, noi possiamo vedere che gli elementi costitutivi del suo spirito disgregandosi, non riescono poi a ricostituirsi se non in determinati caratteri,in determinati personaggi, sempre gli stessi in fondo su per giú, mutate solo le condizioni esteriori o l'ambiente.[25]

Da multiplicidade de combinações possíveis dos elementos do espírito como equivalente de capacidade criadora do verdadeiro artista, que evidentemente provém de Séailles, no parágrafo seguinte Pirandello volta a considerar o livro de Binet, relacionando assim a desagregação e a reordenação da imagem em novas e independentes personalidades, concretizadas em diferentes personagens, com os elementos cindíveis da consciência e da multiplicidade de personalidades que coexistem no mesmo indivíduo: vivem em nós o ser que somos e o ser que fomos, cujos pensamentos e sentimentos, mesmo se aparentemente perdidos, apagados pelo tempo, de fato,mediante um estímulo, provocado pela ciência, podem ainda atuar, suscitando a manifestação de um outro ser que, incognitamente, vive em nosso íntimo[26].

Desses pressupostos facilmente se chega à conseqüência sublinhada por Gaetano Negri, citado por Pirandello no parágrafo seguinte, no seu *Segni dei tempi* (1893), de que a nossa memória pessoal e consciente não tem limites absolutos; por isso, o que conhecemos de nós mesmos é somente uma parte - "forse una piccolissima parte" - do que verdadeiramente somos[27]. Não é infundada a hipótese de que o interesse pela obra de Binet tenha surgido em Pirandello após a leitura do citado livro de G. Negri, com a diferença de que,co

mo esclarece no ensaio em apreço, Negri valeu-se do livro de Binet para explicações espiritistas. Negri considera Binet um revolucionário do pensamento, que altera a própria base de toda a concepção contemporânea. Diferentemente de Negri, Pirandello vê na visão de Binet um caminho para a melhor compreensão da personalidade humana e do processo artístico, a sua verdadeira meta, em que o próprio artista, criando personagens autônomos, se conhece[28].

Sem explícita indicação passa, no parágrafo seguinte, novamente a Séailles, unificando também neste ponto as diferentes visões dos dois cientistas franceses, o que se torna claro quando trata das duas leis ("contiguità" e "similazione") que, segundo o autor do *Essai sur le génie dans l'art*, presidem à concepção e execução da obra de arte, porém relacionadas com a combinação de estados de consciência. Depois do contato com o pensamento de Binet, Pirandello aceita a base do pensamento de Séailles, mas adaptando-a à sua perspectiva dialógica. Ambos reconhecem que a concepção e a execução do processo artístico obedecem às leis de "contiguità" e "similazione". Relativamente à primeira, Séailles escreve: "Par la loi de contiguité, les idées de toutes les choses, que l'experience a presentées ensemble ou successivement, se suggèrent l'une l'autre"; para Pirandello "La prima riproduce gli stati esteriori e i loro rapporti, ma non crea"[29]. No tocante à segunda lei, Pirandello concorda com o que escreve Séailles[30], reconhecendo que ela cria a ordem, descobre analogias inesperadas, aproxima imagens, aparentemente desconexas; como o francês, está convencido de que as duas definidas leis supõem a vida interior das idéias e das

imagens. Não discute que tanto a vontade quanto a reflexão intervêm na concepção e, ainda mais, na execução da obra de arte. Todavia, diferentemente do filósofo francês, que não distingue o nível de atuação de ambas durante o processo criador, Pirandello distingue a função da reflexão no confronto com a da vontade, pois enquanto esta fixa a idéia no espírito, aquela é quase o espelho em que a idéia se contempla[31], distinção que será capital para a caracterização da sua poética final, formalizada no ensaio sobre *L'Umorismo*, a que ele chegará após ulteriores experiências com outros operadores da cultura contemporânea.

Como seu mestre francês, enfatiza a espontaneidade como essencial ao processo de criação; diferentemente dele, Pirandello nela distingue uma particularidade: algumas imagens, inesperadamente, remetem de maneira ainda desordenada, a outras imagens; porém, em seguida, elas se ordenam, se agrupam[32]. Essa diferença, contudo, não altera a relação entre arte e vida, nem a concepção do processo fantástico como mistério[33]. Aliás, o mistério da vida é o tema do primeiro dos seus *Colloquii coi personaggi*, cuja protagonista é justamente a sua falecida mãe, enquanto que o mistério da criação fantástica é reafirmado no prefácio à quarta edição (1925) de *Sei personaggi in cerca d'autore*, novamente relacionado com o nascimento natural.

Séailles, convencido de que o espírito, ao exprimir-se, transforma a realidade e a espiritualiza, estabelece uma relação de afinidade entre criação fantástica ou imaginação e idealização[34].

No último parágrafo do ensaio, dedicado a Binet visto

pelo ângulo de G. Negri, Pirandello acolhe, assimila a função idealizadora da arte, firmemente defendida pelo seu mestre espiritualista[35].

Não obstante essa ratificação, Pirandello relaciona a idealização com a contribuição subsidiária que a ciência, conforme a visão de Binet, pode oferecer à crítica para a explicação, inevitavelmente parcial, do mistério que caracteriza a criação fantástica, contribuindo assim para o esclarecimento do complexo mistério em que se constitui a vida. Também esta explicação acaba sendo inevitavelmente parcial, porque no entender de Pirandello, que acolhe o ponto de vistade G. Negri, os resultados das pesquisas de Binet demonstram a impossibilidade de uma consciência pessoal una e permanente, sendo, portanto, objetivamente infundada a pretensão de conter o fluxo constante da vida concreta dentro dos limites estanques do abstrato conceito[36]. Assim, enquanto Binet, como psicólogo empirista, discute o problema dos limites da consciência e da possibilidade de levar em conta uma atividade consciente que acompanhe todas as manifestações da vida, Pirandello, assimilando a base idealista e espiritualista de Séailles, está convencido de que os limites da consciência são extremamente flexíveis.

O ensaio *Scienza e critica estetica*, estruturado ciclicamente, revela que,na formação cultural do jovem Pirandello, contribuíram contemporaneamente dois mestres, defensores de posições ideologicamente bem distintas, que ele, naturalmente, assimila e relaciona numa visão resultante indiscutivelmente original: ele, sem negar o espiritualismo idealista de Séailles, modela-o pelo experimentalismo de Binet,ao qual dá

um maior alcance na atenuação dos limites inerentes ao empirismo do psicólogo francês, como está a demonstrar o último parágrafo deste importante ensaio que, no entender de Andersson, "offre,si può dire, una chiave che ci concede l'accesso ad un campo di idee che l'autore presto svolgerà con impegno appassionato"[37].

Mas este ensaio, a nosso ver, é também significativo, porque demonstra que, já em 1900, Pirandello se preocupava seriamente com o importante princípio da ilusão, fundamental para a sua visão da realidade, da sociedade, do homem e, conseqüentemente, para a sua poética mais madura, que ele desenvolverá no seu estimulante contato com aquele que, sobretudo pela sua obra mais conhecida, pode, sob alguns aspectos, ser considerado o esteio da sua teoria do humorismo: *Le finzioni dell'anima* de Giovanni Marchesini, editado por Laterza de Bari em 1905.

Para não induzir a julgamentos precipitados,como o de suspeitar que o pensamento de Pirandello não passe de uma mera "montagem", cremos que, além do que já dissemos sobre as suas experiências psicológicas relativas ao seu próprio *eu*, seja aconselhável tomar em consideração alguns escritos anteriores ao ensaio sobre *L'Umorismo*, com a intenção de ampliar o termo de referência sobre a congenialidade da *dicotomia tensiva* também na relação entre *eu* e não-*eu*, entre o *eu* e o "outro", o *ser* e o "parecer", a *realidade* e a ilusão, procurando, tanto quanto possível, observar a seqüência cronológica dos textos, deixando os concernentes à teoria do *humorismo* para quando tratarmos da poética explícita.

No ensaio *La menzogna del sentimento nell'arte*, publi

cado nos números 26 e 27 de *Vita Nuova*, de 29/6 e 6/7/1890, incluído no volume *Saggi, Poesie e Scritti varii*, Pirandello sintetiza a história da civilização ocidental em três amplas idades, cada uma das quais com características culturais e existenciais bem específicas, que se refletem na literatura, sobretudo dramática. A primeira idade é a dos gregos, caracterizada pela harmonia e pela idealidade:

> Certo, nessun popolo piú che il Greco ha goduto di quell'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo. ... I Greci che l'ebbero, ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni *errore*, cui deve sempre fatalmente seguire una catastrofe.[38]

A segunda idade, mais voltada para o lado prático, social, jurídico da existência humana, se preocupou com a delimitação e definição dos direitos e deveres dos indivíduos, consubstanciados nas leis:

> I Romani, che hanno del dovere un eccessivo senso,non hanno un teatro tragico. ... I Romani ci daran solo le leggi e lo potranno bene, perché sentono internamente il dramma, lo vivono e la storia ce lo dice; ma appunto per questo non possono scriverlo[39],

que bem mais tarde (1931), num outro escrito sobre o teatro - *Discorso al Convegno "VOLTA" sul teatro drammatico* -, ele reafirmará mais explicitamente como *dicotomia tensiva* entre *arte* e vida:

> È vero che la vita o si vive o si scrive e che, quando la si vive, difficilmente nello stesso tempo, cioè in mezzo all'azione e alla passione, ci si può mette-

> re in quelle condizioni che sono proprie dell'arte: partirsi dal momento, superarlo per contemplarlo e dargli senso universale e eterno.[40]

É justamente o fato de viver excessivamente o drama, o que não permite escrevê-lo, que caracteriza a terceira idade da civilização, a moderna e a contemporânea, carente da harmonia, própria da civilização dos gregos,

> a causa delle nostre condizioni morali e sociali. ... Noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati.[41]

As condições históricas, morais e sociais, caracterizadas pelo excesso, provocam, por reação, o excesso oposto, constituindo a estrutura profunda da visão pirandelliana do humorismo, como ele já no-lo anuncia no ensaio *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, publicado em *La vita italiana* a 13/2/1896, em que vem explícita a relação da teoria com a vida, entendida como tensão entre dois extremos, entre os quais o humorista permanentemente oscila[42]. Por isso, relativamente às especiais condições que favorecem a manifestação do humorista, afirma que, observando a história, constata-se que esse tipo especial de artista costuma fechar um período de transição na literatura ou na vida, surgindo em épocas de grande perturbação passional, quando se verifica um acentuado deslocamento de um certo ideal humano e de um determinado arquétipo moral[43]. A este propósito, no *Taccuino di Bonn* (1889-1893) ele já constatara o referido deslocamento na sua época, prevendo o malfadado fim de uma sociedade

dominada pela corrupção[44].

No valioso *Un critico fantastico* Pirandello preanuncia a sua poética mais amadurecida, especificando mais claramente a estrutura profunda da sua teoria sobre o humorismo, baseada numa especial disposição sentimental do artista, que, para ser humorista, precisa ter tido experiência amarga da vida e dos homens. Isto, se não mais lhe permite o ingênuo sentimento otimista, não equivale a uma negação do sentimento, pois isso significaria o fim da ilusão, sem a qual a vida deixaria de ter sentido[45].

De "Lucciole e lanterne", da série "Scritti di argomento vario", publicado em *Il Ventesimo* de Gênova a 8/4/1906, devem ser especialmente lembrados os quatro pequenos artigos: "Con dignità", "Le cose", "Le nostre favole" e "Il vulcano e la neve".

No primeiro trata da ilusória importância que a marcha fúnebre tem para o morto, a qual não deve, em hipótese alguma, ser interrompida ou perturbada, porque ele não poderá repeti-la no dia seguinte: daí a solenidade de que se reveste esse espetáculo público para o extinto, pois se trata da sua forma definitiva, como Pirandello, em 1909, o consagrará na novela *L'illustre estinto*. Ressaltamos neste escrito, além da contigüidade explícita entre morte e forma, também a implícita tensão da vida como relacionamento falso e, freqüentemente, maldoso[46].

O segundo escrito enfatiza a diferença das coisas no tocante aos sentimentos humanos; porém, se a natureza mudasse de aspecto conforme os humores tristes ou alegres dos homens, se encontraria permanentemente num autêntico dilema,

visto que, simultaneamente, uns a querem triste e outros alegre[47].

No terceiro escrito - "Le nostre favole" - ele ressalta a enganosa aparência de absoluta segurança dos homens, com os quais ele tensivamente se confronta,encontrando mais afinidade com os animais considerados irracionais[48]. O confronto continua desfavorável aos seres racionais relativamente aos animais, que só agem por instinto. Declara que, quando começou a ler fábulas de Fedro e La Fontaine no seu quintal, os animais foram se aproximando e ouviam atentamente[49]. Com a forma retórica da fábula, sugerindo uma visão do ponto de vista dos animais, conta-se que um leão faminto, encontrando no deserto um velho negro, magro e muito doente, devorou-o sem reclamar. Pouco depois, escondendo-se atrás de uma tenda, ouviu a conversa de dois exploradores que,sem fome, haviam matado um jovem camelo, que já há alguns meses, obedientemente, lhes prestava bons serviços: depois de o cortarem em pedaços, assaram-nos e os jogaram fora, dizendo que não estavam bem assados. Seria bastante difícil, diante de tal situação, demonstrar a racionalidade dos homens e a irracionalidade dos animais[50]..

Ainda mais sugestivo que os precedentes é o quarto tema, que já no próprio título - "Il vulcano e la neve" -, de maneira simbólica revela claramente a relação tensiva entre *calor* e frio, *vida* e morte, *real* e aparente, *íntimo* e social. A relação com as idéias, ainda não ordenadas na forma de livro por Marchesini, é aqui evidente, pois é expressamente focalizada a tensão entre o homem social e o homem natural, entre o exterior e o interior[51]. Algumas palavras

abstratas (honra, virtude, fé e civilidade) e determinadas "profissões" (marido, esposa, pai, mãe, irmão, amigo, etc.), impostas ao homem social, acabam reprimindo e inibindo, mas não eliminando, o homem instintivo, natural[52]. Por mais que se aceite e assimile a convenção social, a limitação da liberdade, o papel da simulação, num determinado momento, quando menos se espera, o instinto do homem natural, o fluxo ineliminável da vida pode irromper violentamente com toda a sua força, arrebentando completamente a habitual máscara do homem social:

> Cosí il vulcano, che si lascia cadere su le spalde per tanti inverni neve e neve e neve, e alla fine si scrolla d'addosso quel gelido mantello e scopre al sole fiere viscere infocate.[53]

No ensaio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, editado como parte do volume *Arte e Scienza* (1908), analisando o caráter preconceituoso das fórmulas poeticamente resolutivas, curiosamente opostas, preconizadas pelos adeptos das correntes realistas, naturalistas, idealistas e simbolistas, Pirandello, ratificando o princípio assimilado de Séailles, afirma que o sincero não tem preconceitos, podendo aceitar e acolher tudo, desde que a arte não seja mortificada; "natureza", "real", "ideal", etc. são termos abstratos, palavras vazias que, como recipientes ou balões plásticos, o tempo constrói, altera e que cada um pode encher mais ou menos, segundo o seu sentimento ou pensamento; no tocante ao artista, no entender de Pirandello, é indispensável que ele seja sincero também na expressão do que sente e pensa[54]. Admite que *sinceridade* é também um termo abstrato,

que cada um interpreta, podendo considerar-se sincero a seu modo. Não obstante esse reconhecimento, observa que *sinceridade*, se pode significar algo relativamente à arte, não deve ser usada para qualificar obras que não nascem espontaneamente no espírito do artista, mas resultam de uma composição exterior, substituindo a natureza pela reflexão, uma reflexão estranha, ambiciosa[55].

Do mesmo volume *Arte e Scienza*, chamamos a atenção para o ensaio *Illustratori, attori e traduttori* (publicado inicialmente a 16/1/1908 em *Nuova Antologia* e agora constante do volume *Saggi, Poesie e Scritti varii*), onde, além de ressaltar a função cerceadora e deformadora da vida e das coisas, dos homens e das suas ações por parte da realidade material e quotidiana[56], Pirandello sublinha a relatividade e parcialidade do conhecimento que temos dos outros[57].

Após essas considerações, que mostram a congenialidade da *dicotomia tensiva* na visão pirandelliana da vida e da morte, do homem no confronto consigo mesmo e com a sociedade, da ilusão diante da realidade, podemos voltar à já citada *Le finzioni dell'anima* de Marchesini, bem como à contribuição que dela extraiu o autor de *L'Umorismo*.

Le finzioni dell'anima se divide em quatro amplas partes, cada uma com um título[58] e todas elas subdivididas em dois capítulos, constituídos de vários parágrafos. O nosso exame se limitará a considerações sobre as partes I - "Analisi della finzione" - e IV - "Saggio d'un prammatismo razionale" -. Partindo do estudo de Franz Rauhut[59], constatamos que Pirandello, no seu ensaio sobre *L'Umorismo*, se beneficiou sobretudo da primeira parte do livro de Marchesini, a

começar da sua primeira página do primeiro parágrafo, intitulado "Illusione e finzione"[60]. Marchesini consideraa "*finzione*" (desvio de si próprio), de que é artífice a nossa alma, muito mais abrangente do que a *ilusão* (desvio da experiência individual relativamente à experiência humana). Neste ponto, quando se refere ao ilusório, à interpretação fictícia que cada ser humano faz de si mesmo, identificamos a derivação da idéia contida no texto pirandelliano da mencionada obra de Marchesini[61]. Conseqüentemente, no domínio da ilusão exterior, revela-se carente de validade objetiva também o conhecimento que acreditamos ter dos outros. A convivência social, baseada fundamentalmente no cálculo e no interesse, acaba moldando o indivíduo: a "*finzione*", que é parte da vida psíquica, tem, portanto, uma origem social, o que nos revela mais um empréstimo, extraído do parágrafo segundo[62], intitulado "Menzogna sociale e interiore". Por se basear no cálculo e na conveniência, a vida social apoia-se em "infinitas mentiras", que permitem e favorecem a convivência: assim, ao invés da verdade, da autenticidade,que dividiria os homens, a mentira os une, favorecendo e estimulando o culto da aparência, em detrimento da verdade, que se aninha no íntimo de cada um. Esta coincidência de visão leva a uma das duas mais extensas contribuições que Pirandello extrai de *Le finzioni dell'anima*[63].

Ambos, depois de citarem Rousseau relativamente ao interesse maior ou menor que rege o relacionamento social, estão convencidos de que, quanto mais difícil for a luta pela sobrevivência, maior será a necessidade de simular e adaptar-se à mentira comunitária[64].

Os dois pensadores concordam que nem a Sociologia nem a Psicologia conseguem dar uma explicação exaustiva da alma individual, porque nela sobrevivem,mesmo se de maneira fragmentária, aspirações de toda a humanidade. Neste ponto, referindo-se às manifestações de atração e de repulsa, Marchesini, em nota de rodapé, faz uma observação, que reputamos da máxima importância, para explicar a congenialidade da *dicotomia tensiva* como estrutura profunda do Pirandello humorista, do crítico social e cultural: a recusa de sociabilizar-se é um protesto do indivíduo contra a socialização real, diferente daquela de que ele sente necessidade[65]. Esse, todavia, é um procedimento anormal ou de exceção, pois o usual é o "ajustamento" do indivíduo à coletividade, de modo que, às vezes sem se dar conta disso, se ressente,como parte daquele todo, da maneira de ser e de julgar própria dos outros membros da mesma comunidade, desdobrando-se e multiplicando-se em conformidade com a expectativa da coletividade[66].

Consoante ao que Marchesini escreve no parágrafo terceiro ("La finzione nel sentimento, nel volere, nel pensiero teoretico"), em épocas de crise intelectual e moral (como é a de Pirandello), o pensamento procura, inutilmente,realizar conciliações impossíveis[67], em favor de uma lógica aparente. Isto leva a mais uma ratificação do pensamento de Marchesini por parte de Pirandello, que, contudo, o enriquece com a referência à atuação do humorista, que ressalta a contradição entre a lógica do pensamento e a ação correspondente[68].

No parágrafo quarto Marchesini analisa "La finzione

nella credenza", que, a seu ver, sintetiza todas as anteriores[69]; aqui ele aborda um aspecto (a ação de ideais subconscientes) que ganha relevo na concepção de vida, na poética explícita e na obra de Pirandello: ideais, que imaginamos ultrapassados, podem desencadear a nossa ação, enquanto que pode ser somente ilusória a eficácia de nossas convicções recentes[70].

Valiosíssima para a correta interpretação do significado da formação cultural, de uma maneira geral, e de Pirandello, em particular, é a relação (que estamos denominando "congenialidade") que Marchesini estabelece entre as crenças mais profundas, ou constitutivas, e as menos profundas, ou adquiridas: estas não podem ignorar ou opor-se àquelas, sob pena de impossibilitar a constituição sólida de um determinado sistema de crenças[71], pois cada ato de fé, se for sincero, resume em si toda a personalidade. Realçando a congenialidade entre os dois pensadores, relembremos que,em *La "Francesca da Rimini" de G.A.Cesareo* (fevereiro de 1905),Pirandello fazia análogas afirmações[72].

Do parágrafo quinto ("La finzione nella morale") do capítulo II da obra de Marchesini, Pirandello extrai a mais substancial contribuição para o desenvolvimento da *dicotomia tensiva* congênita à sua personalidade, confirmando e aprofundando tendências já reveladas no contato com o pensamento de Binet, referentes à impossibilidade de afirmação da unidade permanente, absoluta da personalidade humana,sempre em tensão entre o parecer e o *ser*:

Accennammo pure alla plu — E appunto le varie tenden

ralità delle tendenze che contrassegnano la personalità, e che non dànno fuorchè l'apparenza del paradosso all'affermazione che non sia *una* l'anima individuale. Sarebbe paradossale egualmente affermare che non sia uno l'organismo, mentre è noto che questa unità è, nel fondo, fittizia. E del resto come dichiarare *una* l'anima individuale se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o piú orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità? Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da sè stesso, nella successione del tempo. La semplicità dell'anima contradice al concetto dell'anima umana. La sua vita è equilize che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sí che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o piú orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero piú anime diverse e perfino opposte, piú e opposte personalità?

Non c'è uomo osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo. La semplicità dell'anima contradice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio

brio mobile, è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraditori, e un oscillare fra poli opposti come la speranza e la paura, il vero e il falso,il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto, e via dicendo. Se d'un tratto si disegna nell'immagine oscura dell'avvenire un luminoso disegno d'azione, o vagamente brilla, lucente di fede, il fiore del godimento, non tarda ad apparire, vindice dei diritti dell'esperienza,il pensiero del passato,non di rado cupo e triste, o interviene a infrenare la briosa fantasia il senso riottoso del presente. È questa una lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, che può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro contrastantisi il dominio definitivo e pieno della personalità.

mobile: è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraditorii, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso, il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto e via dicendo. Se d'un tratto si disegna nell'immagine oscura dell'avvenire un luminoso disegno d'azione, o vagamente brilla il fiore del godimento, non tarda ad apparire, vindice dei diritti dell'esperienza, il pensiero del passato, non di rado cupo e triste; o interviene a infrenare la briosa fantasia il senso riottoso del presente. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità.[73]

A *tensão* aqui se concretiza nos dois momentos do processo da vida psíquica: a alma moral, adquirida por ação da

cultura, contrasta com a alma instintiva. O aproveitamento de Pirandello se apresenta mais livre, valendo-se inclusive de um tipo socialmente convencional, para melhor ilustrar a teoria assimilada de Marchesini[74]

Obviamente,Pirandello se vale muitíssimo menos da parte IV de *Le finzioni dell'anima*:a contribuição extraída dela só não é nula, em termos de aceitação e assimilação, porque houve o aproveitamento de um trecho pequeno, mas muito significativo, referente à capacidade de dissimulação, ao mascaramento humano no relacionamento social; em Pirandello esse mascaramento se evidencia como patente tensão entre o "eu" exterior e o *eu* íntimo[75].

Com o objetivo de ressaltar que ambos, em momentos muito próximos (mas, ainda assim, distintos), são operadores da mesma cultura, devemos ter presente que Marchesini e Pirandello reconhecem que a "*finzione*", por ser constitutiva da natureza humana, se manifesta em todos os níveis, setores e atividades em que a personalidade se exprime. Reconhecem, igualmente, que a "*finzione*" tem uma origem social, baseada no relacionamento por conveniência e cálculo, por um interesse prático que, mesmo se o sujeito disso não toma nítida consciência, acaba modificando o seu íntimo ser, de modo que a personalidade real é, aparentemente, substituída pela fictícia. Concordam que essa substituição só pode ser aparente, porque não se pode eliminar o que é constitutivo da personalidade. Coincidem, portanto, na convicção de que coexistem, pelo menos, duas personalidades em cada homem: uma inata, instintiva e uma adquirida, social, que só podem relacionar-se tensivamente, visto que, enquanto uma reivindi-

ca espontaneamente os seus direitos naturais, a outra procura reprimi-los, impondo-lhe os deveres convencionais da sociedade, consubstanciados na conveniência, no interesse prático resultante do cálculo. Estão de acordo no reconhecimento da relação diretamente proporcional entre necessidade de fingir e dificuldade na luta pela vida, isto é, supervalorização da aparência nas épocas de crise, de carência, de miséria moral e material. Não dissentem que a concretização das virtudes capitais não passa de um jogo de simulação e dissimulação, que torna cada vez mais difícil a autenticidade; a sinceridade, se prejudica os interesses sociais como um todo e os dos indivíduos como suas partes, se configura como um defeito inaceitável. Daí ser pacífica a afirmação tanto de Marchesini quanto de Pirandello, de que é mais fácil obter uma efetiva conciliação das tendências conflitantes através de uma generalizada mentira, do que através da aceitação e tolerância das diferenças individuais: a mentira une em casos em que a verdade, inevitavelmente, separa; é mais fácil condenar ou absolver com base numa convenção social, em que a lógica é artificial e aparente, do que condenar ou absolver com base na verdadeira natureza humana, no sincero reconhecimento da relatividade que caracteriza o homem.

Porém, mais do que as coincidências e derivações teóricas, já amplamente consideradas, interessa-nos agora, ainda que mais genericamente, sublinhar a originalidade da visão pirandelliana, começando pelas diferenças mais patentes entre os dois pensadores.

Mesmo reconhecendo que a vida moral se baseia numa i-

neliminável dicotomia tensiva, equivalente a uma indisfarçável contradição (e que o homem, na sucessão do tempo, muda profunda e constantemente, à vista da necessidade de convivência e, portanto, da simulação e da dissimulação do ser humano), Marchesini, defendendo uma "filosofia" pedagógica, de que ele ressalta o caráter "racional", propõe o aproveitamento da "*finzione*" para alcançar uma meta fictícia, simulada, quase um desenvolvimento teórico do princípio matemático de que menos multiplicado por menos é igual a mais: a *constatação* do fingimento é, a seu ver, um pressuposto a que a cultura, a educação dá uma solução "aparente",pois leva a uma transformação da personalidade em função das idealidades absolutas impostas pela sociedade, que cada indivíduo, na sua natural originalidade, torna relativa, adaptando-se a ela, sem deixar de ser sincero consigo mesmo; realiza-se assim uma verdadeira *purificação* da "*finzione*" pela "*finzione*".

Essa transfiguração, contudo, pressupõe um processo tensivo, uma perturbação interior: como o homem, segundo o princípio pascaliano, que ele ratifica, no tempo se torna mais diferente de si próprio do que dos outros homens, aquele processo tensivo jamais poderia concluir-se, como se conclui em Marchesini, numa conciliação daquilo que, à vista do que ele expôs na primeira parte, só pode sustentar-se pela copresença dos contrários, que não se eliminam, mas também não se identificam. A idealista conciliação dos contrários, de que resulta a sua fictícia e negadora identificação, assim como a dissolução artificial da dicotomia tensiva, só é logicamente possível porque Marchesini analisa, do ponto de

vista moral, a personalidade só como componente social e, além disso, ressaltando, como fundamento racional da sua "máxima pragmatista", a "afinidade íntima e a fundamental unidade que existe entre socialidade e moralidade". É preciso, todavia, ter presente que, antes de conviver com os outros, o homem vive em si e consigo próprio, sem o que não teria sentido falar de personalidade instintiva como primigênia. Essa adequação da personalidade ao social não existe como meta, como solução pacificadora em Pirandello: a educação não leva o homem a "constatar" o seu fingimento (se o fizesse, certamente a harmonia social, até como aparência,se tornaria insubsistente), mas, ao contrário, o alimenta, o justifica como medida cautelar para assegurar a própria subsistência da sociedade. A conciliação pela mentira, numa idealista visão construtivista, só aparentemente elimina a tensão, que é constitutiva do processo; se, contudo, se quiser preservar, sinceramente, a comunhão com a verdade, ao invés da harmonia fictícia, assumir-se-á uma posição crítica de denúncia, que é o que faz Pirandello para levar (talvez pelo caminho mais árduo, mas indubitavelmente o mais seguro, ainda que menos agradável) à "constatação" do fingimento e, aí sim, a uma transfiguração, baseada essencialmente na verdade. É isso que o humorista faz: diante do *fato* da simulação, do fingimento, que se mostra pela aparência, tanto no sentimento quanto no pensamento e na ação, a sua reflexão o leva imediatamente ao correspondente contrário:

> ...l'umorista armato del suo arguto intuito dimostra, rivela come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza degli associati.[76]

Tanto Marchesini quanto Pirandello concordam que o homem, como conseqüência da sua permanente simulação, é como se efetuasse constantemente um desfile de máscaras;esta concordância, porém, se restringe por força da própria contextualização: o autor de *Le finzioni dell'anima* excetua, desse mascaramento, a autêntica amizade[77], enquanto que para o autor de *L'Umorismo* não há exceção[78].

O humorista sabe que aquela unidade acabada, aquela harmonia completa, aquela identidade permanente atestada pela aparência é uma construção ilusória, simulada, criada pelo próprio sentimento: é perfeição demais para a natural relatividade humana; é excessivamente abstrata, conceptual e pura. O humorista sabe que, na realidade natural, o ouro se encontra misturado com a terra, com o menos valioso, que é parte da sua realidade primeira, e não refinado, pesado e em saquinhos padronizados e uniformes. Eis porque o humorista, ao invés de "compor" e "idealizar" unidades humanas perfeitas e permanentes, efetua aquela análise, que não temos coragem de fazer (se a fizéssemos, ela nos levaria a sentir remorsos do que sempre demonstramos ser), decompondo assim aquela abstrata e fictícia unidade[79].

Pirandello, depois de ter ratificado as palavras de Pascal e Marchesini (relativamente à primeira parte do seu livro), se lembra que o equilíbrio da personalidade é sempre provisório, porque a vida não consiste numa idéia, mas num sentimento que muda constantemente conforme os casos, o tempo e o acaso, que a lógica, através de uma abstração, de uma ficção, procura imobilizar num conceito, como se fosse uma "coisa" que se mantivesse inalterada, tendendo assim a

dar valor absoluto ao que, por natureza, só pode ser relativo, além de ser socialmente limitado. O homem, diferentemente das coisas e dos outros seres vivos, tem o privilégio de sentir-se viver, inclusive com a ilusão que disso resulta, ou seja, de tomar como objetivamente real aquilo que é um seu particular sentimento, com toda a necessária variabilidade que isto implica. Atribuímos aos outros uma realidade, que corresponde à satisfação da imagem que criamos em nós mesmos, motivados por um interesse prático, utilitário:são, portanto, abstrações, construções arbitrárias do nosso sentimento da vida. Assim como constrói e cristaliza imagens dos outros, motivado pela lógica da constância virtuosa e socialmente interessada, o homem procura fazer o mesmo também consigo próprio, tentando, inutilmente,imobilizar o permanente fluxo vital[80].

Uma ampliação dessa perspectiva, dessa maneira de ver o homem, a vida e a realidade, em conformidade com a metodologia culturológica, nos levaria a uma homologia da visão pirandelliana com a de Bergson, por exemplo. Se é amplamente documentável não só o conhecimento, como o aproveitamento e a assimilação, naquilo que está conforme com a sua índole, do pensamento de Seáilles, de Binet e de Marchesini,o mesmo não se pode afirmar com relação a Bergson, operador da mesma cultura, ao qual Pirandello se refere uma vez, aliás negativamente, no ensaio sobre *L'Umorismo*, quando, polemizando com Croce (que aceita como definitiva a tese de que não há *humor*, mas "humoristas"[81], defendida por Baldensperger), ele o identifica como "sequaz de Bergson".

Todavia, embora não pareça possível documentar o recí

proco conhecimento dos dois operadores em questão, é possível detectar uma homologia entre as duas visões, no que elas têm de comum em termos de estrutura profunda, ressalvando-se sempre a excepcionalidade da teoria do *humorismo*.

Como Pirandello (que distingue e opõe "lógica",conceito, abstração ou forma - próprios do homem social - e *vida*, entendida como fluxo, espontaneidade, que caracteriza o homem instintivo), Bergson, em *A Evolução Criadora* (publicada em 1907, portanto no ano anterior ao da publicação do ensaio sobre *L'Umorismo*), distingue e opõe "inteligência" e *instinto*. A ciência, a seu ver, é a expressão própria da inteligência, ocupando-se das relações materiais e inertes,da identidade, que é própria dos fenômenos que se repetem. Da pura duração, da evolução criadora, espiritual, da ação como instrumento da consciência, do dinamismo, da existência entendida como mudança contínua, da vida como fluxo a ciência só pode dizer-nos algo imobilizando-os, negando-os naquilo que eles têm de essencial: só a intuição, que é o instinto desprendido de todo interesse prático, que transcende todos os esquemas pré-estabelecidos da finalidade, é que pode apreendê-la no seu dinamismo essencial, na sua ordem relativa sem finalidade.

Como para Pirandello, também para Bergson a forma é negação da *vida*; só dura, só existe efetivamente como consciência o *eu* que se transforma constantemente, assim como tudo o que se relaciona com a sua realidade:

> Ou antes, não há forma, dado que a forma diz respeito ao imóvel, e a realidade é movimento. O que é real é a transformação contínua da forma: a forma nada mais

é senão um instantâneo tomado numa transição.[82]

Assim é que, na visão da *vida* como fluxo, o que a ciência considera como um fenômeno em duas épocas diferentes, para a intuição serão dois fenômenos diferentes, porque diferente é o sujeito que o vive na sucessão temporal.

Para Bergson, como para Pirandello, no *eu*, além da memória atual, mantém-se a memória do que ele foi no passado; além da consciência do presente, existe também a subconsciência, que sempre pode atuar, tornando-se assim conscientemente ativa[83].

No tocante ao corpo, enquanto o pensador francês enfatiza a sua modificação, o pensador italiano ressalta a sua negativa atuação como a nossa primeira forma, a que não nos damos, mas que recebemos como indesejável herança no início da nossa vida, como limitação natural imposta por aquela fisionomia e por aqueles traços, com todos os seus defeitos. Assim, juntamente com o início da vida, já recebemos o início da morte, atestado pela forma material do nosso corpo, ou, em outras palavras, a dicotomia tensiva "*vida* : morte", "*fluxo* : forma" é constitutiva da natureza humana[84].

Esta visão da "forma", mais ou menos presente em toda a obra de Pirandello, é literariamente tematizada na novela *La trappola*, publicada no *Corriere della Sera* de 23/5/1912, em que o autor sintetiza toda a sua visão baseada na *dicotomia tensiva*. É uma novela desprovida de diálogos entre personagens; as falas do segundo personagem são transmitidas na forma de fluxo de consciência, discurso indireto motivado pela tensão, que o protagonista vai progressivamente ex-

travazando. A narração é feita pelo protagonista, que se dirige aos leitores, ou aos homens em geral, propondo questões formuladas negativamente, o que significa que podem ser tomadas como respostas no contexto de um monólogo interior que, a partir de um certo ponto, se transforma em comunicação; o início se nos apresenta como enigmático, misterioso, tornando-se claro e incisivo a seguir. Faz uma espécie de auto-análise, depois generalizada, partindo do sentimento do medo, relacionado por afinidade com noite, trevas, indistinção e, por oposição, com luz, dia, sol, de que provém a força, a energia da vida. São, contudo, ilusões de luz e de segurança: ao acordarmos no meio da noite, como o silêncio e o escuro nos apavoram, acendemos uma vela ou lamparina, cuja luz, bastante precária e difusa, não nos dá a sensação de domínio que experimentamos durante o dia com a luz do sol, quando as ilusões se manifestam espontaneamente. O tremular da chama da vela, diferentemente, mostra a imprecisão real por insuficiência de luz: os objetos, normalmente não percebidos, assumem, por força do nosso medo, proporções e configurações assustadoras, como se tivessem uma vontade agressiva própria, que só se manifesta no escuro, quando não os dominamos exteriormente pela visão. Entre os objetos, o *espelho* assume, como identificador, uma importância capital na visão pirandelliana do homem e da vida, em geral (seria suficiente lembrar a função reveladora do espelho com relação ao narigão de Vitangelo Moscarda em *Uno, nessuno e centomila*), e nesta novela em particular[85]: embora ele nada veja, permite que nos vejamos e, se tivermos coragem, que nos analisemos na nossa vida, pautada pela simulação.

No ensaio sobre *L'Umorismo* Pirandello destaca a existência de almas irrequietas, que se recusam a deixar-se imobilizar numa determinada forma de personalidade[86]. O protagonista de *La trappola* é um exemplo bastante ilustrativo disso[87]. Fugindo do extremo da fixação, acaba caindo no extremo oposto, igualmente fictício, ilusório, que se transforma numa autêntica obsessão[88]. Assim como é ridícula e digna de pena a ilusão de personificar sempre e igualmente uma virtude, que seria a hegemonia absoluta da forma, não menos deplorável é a obsessão de fugir da fixação, pretendendo personificar a absoluta transformação, mas só através da modificação da aparência (como cortar a barba, deixando o bigode, etc.), o que, obviamente, não lhe proporcionou a satisfação almejada. Diante da dificuldade bem maior de alterar os caracteres físicos marcantes, ele encontra uma única via para compensar-se: "Ah con lo spirito ho potuto giocar meglio"[89].

Demonstrando que a *dicotomia tensiva* constitui a base estrutural também da narração, o narrador desloca o núcleo para os narratários: passa da ilusão da permanente modificação (vida absoluta) à ilusão da imagem permanente da personificação da virtude, da coerência e da constância[90].

A propósito da relação entre coerência e forma, nos *"Foglietti" editi da Corrado Alvaro* (*Nuova Antologia*, 1/1/1934), Pirandello ratifica a sua posição:

> Vivendo, noi tutti tendiamo a fissarci. La coerenza è una fissazione.[91]

O julgamento do narrador da novela sobre a razão da-

quela permanente exaltação da constância de sentimentos e da coerência do caráter é categórico: os narratários (ou os contemporâneos do autor) são por ele considerados covardes, que têm medo de si mesmos, pois,se mudassem,perderiam aquela realidade que se tinham dado, sendo obrigados a reconhecer que não passava de uma ilusão e, o que é pior, que não existe outra realidade, além da que nós mesmos nos damos[92].

São bastante freqüentes nos ensaios e obras literárias de Pirandello as afirmações sobre o caráter ilusório do que, habitualmente, consideramos "realidade". Encontramos uma delas no ensaio sobre *L'Umorismo*[93]. No *Discorso alla Accademia d'Italia* (2/9/1920) e no *Discorso di Catania* (3/12/1931), ambos sobre Verga, encontramos esta mesma frase:

> Perchè realtà non esiste se non nei sentimenti che ce la compongono.[94]

Ora, "dar-se uma realidade", explica o narrador da novela, significa fixar-se, enrijecer-se num sentimento,estancando o perpétuo movimento vital. Eis a *dicotomia tensiva* existencial bem caracterizada, que consiste numa irrefreável oscilação entre o *fluxo da vida*, que é instintivo e congênito à natureza humana, e a sua completa imobilização[95].

Num dos "*Foglietti*" *inediti* Pirandello enfatiza que ninguém ou nada pode existir abstratamente; para existir é necessário que o ser crie a sua própria aparência, assim como a do mundo, que, por isso, não passa de uma ilusão,a que o ser dá realidade e valor, e sem a qual o ser deixaria de existir como vitalidade perene[96].

Para o narrador, todos nós, ao nascermos, nos torna-

mos vítimas da armadilha, que é a forma, isto é, nascendo, pela "forma" que encarnamos, começamos a morrer[97]. A *vida*, em sentido pleno, só existe enquanto não se corporifica,não se materializa no tempo e no espaço: assim que isto ocorre, tornamo-nos vítimas da armadilha da "forma", de modo que, o que comumente chamamos de "início da vida", é, de fato,o começo da morte e o que denominamos "morte" nada mais é doque a conclusão daquele processo de progressivo definhamento, que alimenta permanentemente a ilusão que lhe é inerente:

> Siamo tanti morti affaccendati che c'illudiamo di fabbricarci la vita.[98]

Aos poucos a narração vai se encaminhando para o seu verdadeiro núcleo. Como se fosse um silogismo, de substância claramente schopenhaueriana, como não temos vida,não podemos procriar ou gerar seres vivos: unindo-nos a um outro morto ou outra morta, só podemos dar origem a um novo ser morto, embora acreditemos o contrário[99]. Ainda pequenos, quando o corpo praticamente não pesa, não se tem consciência da armadilha em que se caiu; à medida que o corpo vai ganhando peso, começamos a sentir que já não temos a mesma mobilidade: é, então, que o espírito, insurgindo-se contra o processo natural, se vale de todas as ilusões para não assumir a consciência do seu definhamento. Em conformidade com a *dicotomia tensiva*, que caracteriza o andamento da narração, volta à inicial repulsa das "ilusões-formas" que fixam o indivíduo, como vimos também em *L'Umorismo*, para cair nas formas opostas, igualmente ilusórias. Torna-se evi

dente a tensão entre o espírito, que se desenvolve e se aprimora, e o corpo que, tornando-se cada vez mais fraco, é incapaz de dar fundamento real à *ilusão-forma* espiritual[100]. Isto faz aumentar o desejo de "parar de morrer", mas também provoca a revolta contra os responsáveis, genericamente considerados, pela *arapuca* em que se encontra, especialmente contra as mulheres bonitas, que estimulam o morto a satisfazer o seu desejo e, com isso, armam a cilada, que aprisionará outro inocente. A mulher é, freqüentemente, representada por Pirandello como símbolo da falsidade. Bastaria, a este propósito, lembrar um dos "*Appunti*" *editi dall'autore*, em que ele, dirigindo-se a um destinatário genérico, se refere à mulher amada, que dá a impressão de estar olhando sem nada ver, porque o seu pensamento parece estar longe dali;ele aconselha ao homem que não lhe pergunte no que estava pensando, porque ela, certamente, lhe responderá (e talvez esteja dizendo a verdade) que não estava pensando em nada;mas essa pergunta será o bastante para levá-la a pensar coisas, que seguramente não lhe poderá dizer[101]. Ainda mais ilustrativo para o caso da novela é outro daqueles "*Appunti*": "Le donne: basta che dicano una menzogna con tono di pianto; e che menzogna piú? un pianto vero, che piú vero di cosí non potrebbe essere".[102].

O narrador-protagonista, que é um analista de si e dos homens, confessa que, para extravazar a raiva que o consome, referindo-se às suas unhas, gostaria de cravá-las no rosto de toda bela mulher que, provocante, passa pela rua, chamando a atenção de todos os homens[103]. Considera todas

as mulheres estúpidas, miseráveis e inconscientes criaturas, que se enfeitam, olham sorrindo para todos os lados, mostram o mais que podem as suas formas provocantes, não se dando conta que elas, além de estarem também na arapuca, são uma cilada para os homens e têm em si a armadilha dos que dela nascerão[104]. Aqui, ainda de maneira genérica, já está contido o verdadeiro núcleo narrativo da novela. O protagonista nos dá algumas "informações biográficas", que poderíamos sintetizar como um ciclo vicioso: um pai velho e doente que, ainda sob efeito da ilusão espiritual, relutava em acabar de morrer; uma jovem mulher, bela e aparentemente pura[105], que ia à casa do protagonista para ajudar a governanta a cuidar do enfermo. Tornou-se íntima da velha governanta, a quem começou a fazer confidências, referindo-se ao desprezo do marido, porque ela não conseguia dar-lhe um filho. O narrador confessa que, nesses momentos, se afastava contra a sua vontade, porque sentia admiração por aquela mulher, não pela sua beleza incomum, mas porque, conforme ela afirmava freqüentemente, não dava ao marido a satisfação de pôr mais um infeliz na armadilha[106].

Extraordinário jogo de constante simulação, que cria as condições psicológicas de segurança com relação a ela e de tensão com relação ao marido:

> Credevo che fosse lei; e invece, no; non mancava per lei; mancava per quell'imbecille. E lei lo sapeva ... Perciò rideva; di me rideva, di me che l'ammiravo per quella sua presunta incapacità. Rideva in silenzio, nel suo cuore malvagio, e aspettava. Finché una sera...[107]

Ambiente em penumbra de final de dia; imaginação solta, atuando poderosamente num processo de despersonalização, de identificação com os objetos; desvinculação progressiva da vida prática, tal como aprazia tanto ao *Gran Me*. Saindo do quarto, onde brilhava apenas um tênue ponto luminoso, em silêncio e na ponta dos pés, a belíssima mulher, muito esperta e mal intencionada, simula um tropeço e cai por cima dele no sofá, fingindo desmaiar: uma boca sedutora que, mesmo sem falar, pedia ansiosamente...

> Mi riscosse, alla fine, la sua risata. Una risata diabolica. L'ho ancora, negli orecchi! Rise, rise, scappando, la malvagia! Rise della trappola che mi aveva teso con la sua modestia; rise della mia ferocia vinta: e d'altro rise, che seppi dopo.[108]

Traiçoeiramente, valendo-se de uma convincente máscara, ela o tornara também uma *forma*, semelhante ao pai velho, que só comia e chorava, uma vítima que, contrariando seu propósito consciente, contribuíra para gerar um outro *morto*, demonstrando assim que, em alguns momentos, a personalidade instintiva, normalmente reprimida por princípios racionais e normas morais, determina a inversão das posições, sobrepondo-se à personalidade cultural, adquirida pela reflexão e pelo estudo. Tudo isso vale também para a mulher, que racionalizou, aparentemente, até o instinto: também ela é vítima da ilusão da maternidade. Sem dizê-lo, inclusive da sua maldade e malícia parece rir humoristicamente o autor, que nesta novela desmonta as duas antitéticas ilusões, em favor do

fluxo vital, que se mantêm sob a aparente ilusão da superfície.

Segundo o narrador de *La trappola*, cujo ponto de vista parece coincidir com o de Pirandello, a supervalorização da coerência do caráter e da constância de sentimentos é a maneira de consagrar a *forma* como valor prioritário, ou seja, a etiqueta como mais importante do que o produto, o conceito superestimado em detrimento da realidade vital do homem. Aliás Pirandello, além do que já dissemos sobre *Il compito*, trata do drama vital do homem famoso num dos seus *"Foglietti" editi da Corrado Alvaro*[109]. Também num dos *"Foglietti" inediti*, identificado pelo título "Quando si è qualcuno", ao qual ele acrescenta "satira della fama", Pirandello reafirma a perda da liberdade e a estagnação do fluxo vital pelo conceito que os outros dele fizeram, escravizando-o a uma *forma*, que passa a identificá-lo, transformando-o numa estátua de si mesmo[110]. Essa visão da fama como *forma* se encontra em outras obras, inclusive teatrais[111]. Torna-se imperativa a referência a *La carriola*, uma das novelas preferidas por Pirandello, e também uma das mais conhecidas, sobremaneira importante para o nosso objetivo de evidenciar a *dicotomia tensiva* na forma do conceito, da fama, da constância aparente do homem sério. A este propósito, na segunda folha de notas de *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, Pirandello, sem rodeios, declara que a seriedade sempre lhe parecera algo muito ridículo[112], o que a novela ilustra exemplarmente.

O protagonista narra em primeira pessoa uma sua expe

riência ímpar, recente, mas já concluída que, pelos seus efeitos, pode ser considerada como a psicanálise da auto-alienação ou do total estranhamento de si diante de si mesmo; fluxo de consciência baseado fundamentalmente na tensão existencial, bastante semelhante à já vista em *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, caracterizada pela tensão entre duas opostas personalidades: a social, aparente, recebida, a forma austera e a instintiva, natural, íntima, irresponsável; precisando com termos mais pirandellianos, trata-se da tensão entre o homem que vive e o homem que *vê viver*, entre a normalidade, que é simulação, e a anormalidade ou esquizofrenia consciente, que é a expressão espontânea do irrefreável fluxo vital.

A novela, a nosso ver, compreende quatro momentos narrativos, sendo que o último se liga, continua e precisa semanticamente o primeiro, configurando a estrutura cíclica da obra. O primeiro momento narrativo tem como característica a ambigüidade, o sentimento enigmático pela ocultação da substância semântica do discurso, o que, inegavelmente, provoca a curiosidade do leitor e o interesse do crítico: referência a um ser, ainda completamente indefinido, que olha ininterruptamente para o narrador, o que, embora não possamos por enquanto determinar a extensão e a profundidade, preocupa muito o protagonista. Apesar das indicações não serem suficientes neste primeiro momento, aquele "guardare" de "lei" está relacionado com um ato, que o protagonista realiza todos os dias, desprovido de importância para "lei", mas que é da máxima importância para o narrador. Determinando o âmbito semântico daquele ato, esclarece que só o faz

quando está absolutamente certo de que continuará sendo secreto; realiza-o com "spaventosa gioia", saboreia, "tremando, la voluttà d'una divina, cosciente follia, che per un attimo mi libera e mi vendica di tutto"[113]. Só é possível realizar em segredo aquele ato — loucura consciente que, momentaneamente, lhe propicia a tensiva *alegria assustada* da vingança libertadora —, porque "lei" lhe dá a necessária segurança, pois, se fosse descoberto aquele seu ato, "Sarei un uomo finito. Forse m'acchiapperebbero, mi legherebbero e mi trascinerebbero, atterriti, in un ospizio di matti"[114]. A atenção do narrador, alternadamente como se se tratasse de um constante contraponto, novamente se concentra na ainda incógnita "lei": nos seus olhos de vítima lê a reação, o terror dos outros, se o seu segredo fosse descoberto. Aqui devemos fazer dois destaques: a gravidade do seu ato e a expressividade dos olhos da sua vítima. O primeiro está relacionado diretamente com a sua identidade, com a sua personalidade social: deveres, responsabilidades, obrigações que o tornam um modelo como marido, pai, cidadão, professor de direito e advogado, protótipo que ruiria se o seu segredo fosse descoberto. O segundo destaque está relacionado com o primeiro: o narrador se confessa inquieto, preocupado que alguém, olhando para os olhos "dela", perceba a expressão de terror neles patente, e comece a procurar a causa disso. A preocupação mostra claros sinais de obsessão:

> Sarei, ripeto, un uomo finito. Il valore dell'atto ch'io compio può essere stimato e apprezzato solamente da quei pochissimi, a cui la vita si sia rivelata

come d'un tratto s'è rivelata a me.[115]

O segundo momento narrativo relata as condições em que a vida se lhe revelou. Pelas indicações, ainda incompletas, já fornecidas, sabe-se que se trata de um homem ocupadíssimo, que, por isso, na sua habitual rotina de trabalho, dificilmente disporia de um momento de descontração das tensões funcionais e existenciais, como o próprio narrador nos informa, sempre sem descanso e sem distração, como conseqüência das obrigações que se dera e que lhe haviam dado[116]. Tudo começa quando ele está retornando de uma viagem a Perugia, obviamente a serviço; uma dificuldade maior no texto desconhecido que aproveitava para ler, um olhar distraído pela janelinha do trem e eis que começa o processo transfigurador: no início por uma amortização da consciência,não pensando no que via nem em qualquer outra coisa[117].

Na sua auto-análise o narrador-protagonista de *La carriola* descreve essa sua singular experiência:

> ... restai, per un tempo incalcolabile, come in una sospensione vaga e strana, ma pur chiara e placida. Ariosa. Lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita, ove avvertiva appena, chi sa come, con una delizia che non gli pareva sua, il brulichío d'una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto esser sua, non qua, non ora, ma là,in quell'infinita lontananza...[118]

Algo semelhante Pirandello afirma num dos "*Appunti*" *editi dall'autore*[119].

O processo continua quando da suspensão vaga e estranha passa ao sono e ao sonho daquela vida. Tudo muda terri

velmente ao acordar:

> ... già prossimo all'arrivo, mi ritrovai d'un tratto in tutt'altro animo, con un senso d'atroce afa della vita, in un tetro, plumbeo attonimento, nel quale gli aspetti delle cose piú consuete m'apparvero come vôtati di ogni senso...[120]

No escrito autobiográfico *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, mais precisamente na segunda folha de notas, Pirandello alude a essa freqüente experiência de viagem no sono, autênticos pesadelos, pois os seus sonhos são obscuros, desagradáveis, concluindo-se, ao acordar, num estranhamento total[121].

Essa sensação de estranhamento, com que termina a viagem e o segundo momento narrativo, assinala o início do terceiro momento narrativo, marcado semanticamente pelo retorno à sua *casa*, imagem ambígua que, a nosso ver, significa também voltar ao conhecido, à rotina quotidiana, reassumir a forma, a máscara, a simulação, a personalidade social, metonimicamente bem representada pela placa, em que se amontoam os seus títulos profissionais. Repentinamente viu, como de fora, a si mesmo e a sua vida, porém não para se reconhecer ou naquela vida reconhecer a sua *verdadeira* vida:

> ... l'uomo che stava davanti a quella porta con la busta di cuojo sotto il braccio, l'uomo che abitava là in quella casa, non ero io, non ero stato mai io ... Io non avevo mai vissuto; non ero mai stato nella vita; in una vita, intendo, che potessi riconoscer mia, da me voluta e sentita come mia... chi gli aveva imposto tutti quei doveri uno piú gravoso e odioso dell'altro?[122]

É evidente o estranhamento do *eu* íntimo, tensivamente confrontado com o "eu" social, ao qual se opõe como a um verdadeiro inimigo que, não obstante, vive no e do mesmo corpo, que ele mata como uma forma respeitável, sufocando o movimento livre, espontâneo, inextinguível do fluxo vital constitutivo do ser humano[123]. Pensando nos filhos "Non li sentii miei", mas por eles abre a porta e, relutantemente, reassume aparentemente a sua forma, instituindo uma tensão íntima, por ele definida como "a sua tragédia" no início do quarto momento narrativo[124].

O quarto momento narrativo retoma o basilar princípio da dicotomia tensiva entre "viver" e *ver-se viver*, entre a "forma" e o *movimento vital*:

> Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive piú: la subisce, la trascinà. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte.[125]

Num dos "*Fogli*etti *inediti*" Pirandello trata com muita clareza dessa dicotomia tensiva, sem a qual qualquer explicação da sua teoria do *humorismo* parece-nos incompleta:

> La vita è l'essere che vuole se stesso. Che si dà una forma. È dunque l'infinito che si finisce. In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In ogni forma è una morte. Dunque l'essere s'uccide in ogni forma, o si nega.[126]

Analogamente, o protagonista-narrador de *La carriola* afirma que pouquíssimos são os que têm consciência disso, enquanto a maioria, ou quase todos, luta, por paradoxal que

possa parecer, para alcançar uma posição, uma forma; quando os homens alcançam a sua meta, creem ter conquistado a sua vida "e cominciano invece a morire. Non lo sanno perché non si vedono, perché non riescono a staccarsi piú da quella forma moribonda che hanno raggiunto: non si conoscono per morti e credono d'esser vivi"[127].

Em contrapartida, se o homem consegue ver-se na forma que se deu ou que lhe deram, isto significa que ele não mais se reconhece nela, desencadeando o processo de estranhamento, de alienação de si em relação a si mesmo.Daí que, homologamente a Bergson, assim como a todos os operadores da mesma cultura, a definição, a conceituação da inteligência pela ciência é imobilizadora, negadora da vida:

> Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire[128]

O seu caso, na sua opinião, é ainda mais grave do que "conhecer-se", porque ele não aceita como sua aquela forma que os outros lhe impuseram, não se reconhece nela nem como uma imobilização de uma parte da sua vida passada, provando por ela verdadeira aversão:

> E ho nausea, orrore, odio di questo che non sono io, che non sono stato mai io, di questa forma morta, in cui sono prigioniero, e da cui non mi posso liberare.[129]

Essa forma é constituída por aqueles deveres, por aquelas causas jurídicas, por aquela reputação e consideração de que é beneficiário, mas que ele não reconhece como seus e dos quais, contudo, não podendo desvencilhar-se, de-

riva a sua tragédia: a tragédia de que o ser, socialmente, pela valorização parcial e aparente dos homens que vivem e, por isso, não são capazes de ver, está nos seus atos, ou melhor, naquele determinado número de atos que ele repete como a sua marca registrada ou como sua negadora "forma":

> ... quello che hai fatto resta, come una prigione per te. E come spire e tentacoli t'avviluppano le conseguenze delle tue azioni. E ti grava attorno come un'aria densa, irrespirabile la responsabilità, che per quelle azioni e le conseguenze di esse, non volute o non prevedute, ti sei assunto.[130]

Por constituir a sua identidade social, o *eu*, que *vê viver*, é inexoravelmente constrangido a tensivamente conviver no mesmo corpo com o "anti-*eu*", ou "eu que vive", agora somente de consciente simulação[131].

Neste ponto se evidencia a estrutura cíclica, pela retomada do tema do ato secretíssimo, religiosamente cumprido por um momento todos os dias com a involuntária participação daquela "lei", sua vítima, em cujos olhos está estampado o terror, mas que nada pode revelar:

> Ecco. Ho una vecchia cagna lupetta.[132]

Não nos parece acaso ou mera coincidência que a vítima seja justamente o melhor amigo do homem e, ainda mais, a crescida a docilidade da fêmea, que, além de tudo, é velha. Relembremos que Pirandello tinha uma consideração especial pelo cão, que, segundo ele, o homem deveria tomar como exemplo de vida, como ele declara no ensaio sobre *L'Umorismo*[133]. Porém, além do sentido mais evidente, cremos que seja possí

vel uma outra leitura: a *transformação* do narrador-protagonista, como ele próprio nos informa, ocorreu somente há quinze dias, enquanto que a velha cadela está naquela casa há onze anos, isto é, encarna fora do seu próprio corpo aquele seu anti-*eu*, que ele odeia e considera um inimigo. Trata-se de um animal que, além de velho, é gordo; bastaria, a este propósito, lembrar um dos "*Appunti*" *editi dall'autore*, em que relaciona "gordura" com "maledicência"[134].

Aquela cadela, para fugir à traquinagem da molecada, procurava a proteção na imagem séria, respeitada e temida daquele seu "anti-*eu*", que ela, subconscientemente, como se fosse a sua memória passada, lhe lembrava. A descrição do animal, por isso, assume uma importância capital do ponto de vista estilístico, programático e, principalmente para oque aqui nos interessa, estrutural. Acrescente-se a isso que,embora ela encontrasse proteção na forma do seu "anti-*eu*",nunca fora bom o relacionamento entre eles. É psicologicamente compreensível, portanto, que ela se tornasse vítima da sua vingança, da vingança do *eu* que vê, através dela, viver aquela simulação, aquela forma falsa do seu "anti-*eu*", soberanamente sentado naquela imponente poltrona, que, metonimicamente, representa a sua personalidade social. Isso fica claro, quando o narrador-protagonista descreve o seu ritual para a consumação daquele seu ato de vingança, que,todavia, não resulta em qualquer mal para o animal, mas que é verdadeiramente uma catarse, uma terapia para o seu *eu*: depois de tomar as precauções de quem vai cometer uma ação muito reprovável, ele experimenta a espasmódica alegria ao executá-lo[135].

Como em relação ao leão da fábula, a que nos referimos, a dificuldade está em demonstrar àquela inocente e fiel cadela, que são uma só pessoa o homem respeitável e sério, que lhe inspira toda a segurança imaginável, e o homem que, infantil ou loucamente, a submete àquela extemporânea e incompreensível ação quotidiana:

> Ma sa ch'io non posso scherzare; non le è possibile ammettere che io scherzi, per un momento solo; e séguita maledettamente a guardarmi.[136]

O narrador-protagonista de *La carriola* é a imagem viva da *dicotomia tensiva* entre o conceito do homem famoso, estátua de si mesmo, e o ineliminável fluxo vital que, mesmo reprimido, pode, quando e de quem menos se espera, irromper despedaçando aquela máscara social: diante da impossibilidade de poder fazer isso definitivamente, só pode continuar vivendo, isto é, fingindo, momentaneamente agredindo aquela imagem de sobriedade, de respeito, projetando-se assim para o extremo oposto, concretizando a alternativa que, teoricamente, Pirandello expõe no ensaio sobre *L'Umorismo* e ao qual já nos referimos: não se consegue mais dar valor ao que está relacionado com a simulação do viver, depois de *ver-se viver*, porque sabemos que sob aquela enganosa imagem ou forma há algo muito diferente, que o homem só consegue conhecer e enfrentar, se correr o risco de sucumbir ou enlouquecer. O empenho obsessivo do narrador-protagonista, no sentido de manter ignoto aquele seu ato, é uma evidente conseqüência da rotulação de anormalidade daquela "demonstração de loucura", necessária à sua sobrevivência, por parte

daquela "normalidade" simulada que caracteriza a maioria da comunidade social.

Assim como em *La carriola*, humoristicamente, representa o ridículo do sério, em *Quand'ero matto* Pirandello nos mostra a verdadeira anormalidade do normal social e a normalidade ideal do que a sociedade habitualmente rotula como anormal. A narração, como nas novelas anteriores, é feita em primeira pessoa pelo próprio protagonista, que tematiza a tensão entre *loucura* e "sabedoria", assim como a homologia, de um lado, entre *loucura* (riqueza, juventude) e *altruísmo*, oposta à afinidade, de outro lado, entre "sabedoria" (pobreza, velhice) e "egoísmo". Fugindo da sua maneira habitual, relativamente à narrativa curta, Pirandello, como em "Le nostre favole", divide esta novela em quatro parágrafos, cada um deles identificado por um subtítulo[137], que só a partir do parágrafo dois estão relacionados cronologicamente. Não é nosso propósito fazer uma análise detalhada ou de toda a novela,mas somente constatar as relações acima apontadas.

A narração começa com um esclarecimento do narrador-protagonista sobre o seu estado atual:

> Prima di tutto chiedo licenza di premettere che ora sono savio. Oh per questo, anche povero, anche calvo.[138]

Porém, pelo que acrescenta, não reconhece no presente o seu verdadeiro *eu*, o qual, tensivamente relacionado com o atual, se identifica com o *eu* do passado, caracterizado pe-

la anormalidade própria da *loucura*[139].

Este primeiro parágrafo, após a ressalva inicial, é dedicado à caracterização daquele seu *eu* que, de vez em quando, ainda se manifesta, estremecendo a superficial sabedoria, que é distintiva da sua personalidade atual. Voltando para casa (ou reassumindo a sua "forma" social), encontrou uma mocinha que, com dramatismo bem estudado, pedia auxílio com uma insistência irritante; não lhe deu a moeda que pedia (lho proibia a sua atual "sabedoria" e, sobretudo, a pobreza), mas, numa momentânea recaída, diante da resposta da mocinha, de que não trabalhava porque não encontrava emprego, teve a infeliz idéia de convidá-la para ir ajudar a sua esposa Marta nos afazeres domésticos, garantindo assim o alimento e a roupa limpa, além da retribuição pecuniária. Ao narrar isso, dá, entre parênteses e humoristicamente, um esclarecimento de caráter estilístico: não usa pontos exclamativos, porque, agora que é sábio, nada pode maravilhá-lo[140]. Feito o convite, passou a se preocupar com a dificuldade de como dizê-lo adequadamente à esposa, pois agora,que é sábio, por estranha ironia, não sabe mais dizer duas palavras seguidas. Como ele suspeitava, a esposa, como resposta, se limitou a repetir a mesma palavra, que para ele tinha o mesmo efeito de uma ducha gelada: "Ancora? Ancora?"[141]. Aquela mocinha, se ainda não se perdera, certamente isso não tardaria muito; mas isso, como homem sábio, não deveria dizer-lhe respeito, visto que a sua máxima atual era pensar sempre e só em si:

Sempre: -E *io*?- in ogni occasione. Che è qui la base

della vera saggezza.
Quand'ero matto invece...[142]

No parágrafo dois ("Fondamento della morale") o narrador continua o relato adversativamente, repetindo a última frase do parágrafo anterior: retrospectivamente aborda a sua personalidade primeira, espontânea, instintiva, quando, sendo mais jovem e rico, todas as suas ações estavam em conformidade com uma visão cristã da vida, pautada pela desinteressada fraternidade[143]. É digno de nota que não se contentou com o sentir e viver aquela sua visão: pretendeu também "racionalizar a sua loucura", tendo chegado a traçar um esquema para escrever um tratado intitulado *Fondamento della morale*, bem como fazer muitos apontamentos nesse sentido. Veremos que algo análogo, mas enfatizando o outro lado da *dicotomia tensiva*, se observa em *La tragedia d'un personaggio*.

O narrador-protagonista confessa que sente satisfação, quando relê aqueles apontamentos, porque lhe parece inegável que, quando estava louco, raciocinava muito bem; essa satisfação, contudo, deve ser obtida às escondidas da sua esposa Marta[144]. Explica que aquele tratado tinha como meta converter a sua primeira esposa, que será o centro narrativo do parágrafo três ("Mirina"), pois no seu exacerbado egoísmo, entre outras coisas, sentia prazer em humilhar um rapaz tímido, filho de um comerciante seu conhecido, que ela insistentemente convidou para almoçar. O protagonista, embutindo na narração principal uma secundária, transcreve um trecho dos apontamentos feitos no caderno intitulado *Il giovane timido*, de que transcrevemos só a parte final, que de-

fine bem a personalidade do seu "anti-*eu*", refletida em sua primeira esposa:

> ... se tu non avessi soltanto coscienza del tuo tristo piacere, ma anche, nello stesso tempo, del dolore di lui, non ti par chiaro che cesseresti di farlo soffrire, perché il piacere ti sarebbe turbato e distrutto dalla coscienza dell'altrui dolore? Tu agisci dunque, Mirina, senza l'intero sentimento della tua azione, della quale provi l'effetto soltanto in te medesima.

Neste ponto, ratificando novamente o seu princípio básico da tensão entre "viver" e *ver viver*, ele identifica a dicotomia que caracteriza o seu relacionamento com a primeira esposa:

> Il male era che non comprendevo che altro è ragionare, altro è vivere.[145]

Metade, ou quase, dos que se encontravam no manicômio, para lá tinham ido justamente porque pretenderam viver como, abstratamente, raciocinavam.

Segundo o seu tratado, embora seja convicção corrente que Deus é só sentimento, a sua existência poderia ser racionalmente comprovada: esta era a sua convicção quando estava louco, mas depois, curado e sábio, acabou reconhecendo que era impraticável essa comprovação racional, porque, antes de tudo, era necessário que os sábios agissem com os outros como ele agia; porém, se conseguissem agir assim, deixariam de ser sábios e também se tornariam loucos. Ele,quando estava louco, não agia carinhosamente só com os seus semelhantes, mas também com os animais, com as plantas,com tu

do aquilo que fazia parte do seu universo existencial. Concebendo e refletindo no íntimo de sua consciência todos os outros seres com uma realidade igual a sua, toda ação egoísta, em que a parte substitui o todo e o subordina a si, era por ele considerada irracional. Mas exatamente nisto (que era o sublime resultado de uma visão otimista da vida,dos homens, dos animais e das coisas) estava, humoristicamente, o centro da sua loucura: enquanto ele estava tão preocupado com a sorte dos seus semelhantes e com o mundo à sua volta (chegando ao ponto de caminhar pelas suas terra curvado, na ponta dos pés para não pisar e esmagar algum minúsculo inseto ou diminuta flor), os outros,considerados os normais,lhe haviam roubado tudo, inclusive a esposa[146], como ele, humoristicamente, narra no parágrafo seguinte e no último, que o mostra como sábio, casado com a viúva do seu grato secretário Santo Bensai, que lhe roubara a maior parte do que tinha[147].

É, evidentemente, um atestado contra todo ideal puro e desinteressado. A propósito, além dos conceitos, Pirandello se refere também à coerência, essencial a todo ideal, como sendo uma outra forma, pela qual procuramos estancar, fixar o fluxo contínuo da vida. Por isso,no ensaio sobre *L'Umorismo*, Pirandello afirma que o ter uma fé profunda, um ideal, aspirar a algo e lutar para consegui-lo são condições opostas ao *humorismo*[148]. Acrescenta que a limitação do ideal, como vimos na última novela, é uma conseqüência do processo psicológico conhecido por *humorismo*, que se posiciona sempre tensivamente com relação ao sentido exageradamente otimista.

O humorista, pelo que já vimos, é um "fuori di chiave", oscilando entre o *sim* e o *não*, entre os quais fica suspenso: não permite o otimismo ingênuo, mas também se opõe ao pessimismo extremado; desmonta as construções ilusórias, mas reconhece a necessidade vital das ilusões[149]; defende o *ver viver*, o ter consciência da própria vida, mas reconhece a essencialidade do viver:

> Chi ha capito, non riesce piú a ingannarsi; ma chi non riesce piú a ingannarsi non può prendere né gusto né piacere alla vita. Cosí è.[150]

Pretender que o humorista assuma uma atitude revolucionária ou ideológica, significa desconsiderar o que é essencial e distintivo nele, que é o seu sentimento de perplexidade, de suspensão de toda fé[151]. Enquanto a ilusão, comumente, constrói, compõe e disfarça, a reflexão do humorista decompõe cada uma daquelas construções e revela o lado sério e doloroso daquelas simulações: ao invés de indignar-se com elas, provavelmente rindo, delas se compadecerá,mas sem alimentar a ilusão. Não foi por acaso que Pirandello reuniu toda a sua produção teatral com o título *Maschere nude*. O humorista mostra que as aparências são profundamente diferentes do íntimo da consciência dos associados. Eis porque a vida é concebida por Pirandello como um equilíbrio móvel, flutuação incessante, oscilação permanente entre polos opostos[152].

A este propósito, parece-nos muito explicativo o confronto que Pirandello faz entre a América e a Europa em *Se il film parlante abolirà il teatro*[153].

Depois de termos constatado que a *dicotomia tensiva* é constitutiva da personalidade de Pirandello, que só assimilou parcialmente influências dos pensadores que apresentavam congenialidade na visão da realidade, do homem e da vida, podemos agora verificar se é também detectável na sua participação relativamente à cultura da sua época.

NOTAS

1 LUPERINI, R. *o.cit.*, Vol. I, p. 110.

2 FERRANTE, L. *Pirandello*. Firenze, 1958, p. 18.

3 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 893: "Su per giú tutti i mali in cui, sul campo dell'arte, si contorce adesso lo spirito, possono andare affidati allo studio paziente della psichiatria. E già il Nordau sú citato gli ha presi a studiare con molto ardire, se bene spesso, parmi, con non pari dottrina e ponderazione, nel suo recente volume: *Degenerazione*."

4 PIRANDELLO, L. *Saggi*, p. 894: "Ora che ... il Lombroso ha scritto un libro dal titolo *Genio e follia*, nessuno piú si fa scrupolo di penetrare con la lente del medico alienista nei dominii dell'arte; e per nessuno piú è una fatica scoprir le piaghe che offendono e affligono artisti e letterati."

5 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 894.

6 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 225.

7 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1016: "Concepito il *fatto*, pensano ai personaggi, cercano i piú idonei a dimostrarlo."

8 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1016: "Cosí si fa. E nessuno pensa,o vuol pensare, che dovrebbe farsi proprio al contrario; che l'arte è la vita e non un ragionamento."

9 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 149.

10 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1017.

11 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1015-1016: "Ora questo prodigio può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando

l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole."

12 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1018: "Ora, fondere la subbiettiva individualità d'un carattere con la specialità sua nel dramma, trovar la parola che, pur rispondendo a un atto immediato della situazione su la scena, esprima la totalità dell'essere della persona che la proferisce: ecco la somma difficoltà che l'artista deve superare."

13 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 255.

14 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 155.

15 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 225: "... lo spirito — per dirla col Séailles — che non si lega ad alcuna idea la quale non diventi tosto principio d'un movimento vitale."

16 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 156.

17 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 156.

18 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 226: "... anche l'estetica che è quasi sempre, purtroppo, metafisica applicata all'arte."

19 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 159-160: "Dans l'art, la science n'est pas reflèchie, mais instintictive" e "Ormai, dopo tanti pregevoli lavori, appar chiaro che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa, ma istintiva".

20 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 160: "Si grande que soit la liberté du génie, si indépendant qu'il soit de toutes les règles, il a sa logique, logique mobile, vivante, complexe, qui ne doit pas paraître, mais où l'espirit retrouve ses lois par l'analyse" e "L'arte, per quanto libera, per quanto in apparenza indipendente di ogni regola, ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile, complessa, e in questa logica la critica con l'aiuto della scienza può ritrovare sempre le leggi dello spirito"; aqui Pirandello indica a fonte de onde extraiu a sua manifestação: "(d. pp. 159-160)".

21 SÉAILLES, G. *Essai sur le génie dans l'art*, p. 55 in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 162: "L'analyse des empiriques nous amène donc a cette conclusion: le moi se constitue dans son unité, dans son identité, en organisant ses états intérieurs."

22 BINET, A. *Les altérations de la personnalité*, p. 317-318 in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 162: "Ce qu'il faut principalement retenir de tout ceci, c'est que ce que nous appelons notre esprit, notre intelligence est un groupement d'événements internes, extrêmement nombreux et variés, et que l'unité de notre être psychique ne doit pas être cherchée ailleurs que dans l'agencement, la synthèse, en un mot la *coordination* de tous ces événements."

23 RIBOT, Théodule Armand. *Les maladies de la personnalité*. Paris. Alcan, 14a. ed., 1908, p. 171-172: "Cette unité parfaite existe-t-elle? Au sens rigoureux, mathématique, évidement, non. Au sens relatif, elle se rencontre, rarement et en passant. ... le moi est une coordination. Il oscille entre ces deux points extrêmes où il cesse d'être: l'unité pure, l'incoordination absolue. ... L'unité du moi, au sens psychologique, c'est donc la cohésion, pendant un temps donné, d'un certain nombre d'états de conscience clairs, accompagnés d'autres moins clairs... Unité veut dire coordination."

24 PIRANDELLO, L. *Scienza e critica estetica* in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p.227: "*Il nostro spirito*, dunque, consiste di frammenti, o meglio, *di elementi distinti*, più o meno in rapporto fra loro, i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento, così che ne risulta una nuova personalità, che, pur fuori della coscienza dell'*io* normale, ha una sua propria coscienza a parte, indipendente, la quale si manifesta viva e in atto, oscurandosi la coscienza normale, o anche coesistendo con questa, nei casi di vero e proprio sdoppiamento dell'*io*.

Ora questa seconda personalità, nata dalla scissione degli *elementi costitutivi dello spirito*, non è soltanto fornita d'una coscienza a parte, ma anche — si noti — d'intelligenza; talché veramente può dirsi che due persone vivono, agiscono a un tempo, ciascuna per proprio conto, nel medesimo individuo. *Con gli elementi del nostro io* noi possiamo perciò comporre, costruire in noi stessi altre individualità, altri esseri con propria coscienza, con propria

intelligenza, vivi e in atto."

25 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 228.

26 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 228.

27 PIRANDELLO, L. *o.cit.*,in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p.228 e PIRANDELLO, L. *L'Avemaria di Bobbio* in *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 464: "Ciò che conosciamo di noi è però solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò che siamo a nostra insaputa. Bobbio anzi diceva che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo. E intendeva forse significare con questo che, oltre i limiti della memoria, vi sono percezioni e azioni che ci rimangono ignote, perché veramente non sono più nostre, ma di noi quali fummo in altro tempo, con pensieri e affetti già da un lungo oblío oscurati in noi, cancellati, spenti; ma che al richiamo improvviso d'una sensazione, sia sapore, sia colore o suono, possono ancora dar prova di vita, mostrando ancor vivo in noi un altro essere insospettato."

28 PIRANDELLO, L. *o.cit.* in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 228.

29 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 168.

30 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p.169: "... la loi de similarité, que crée l'ordre, en decouvrant des analogies inattendues, rapproche des images en apparence sans rapport. La loi de similarité n'est pas une loi d'association passive, elle dépasse la mémoire. Elle suppose autre chose que le réveil des perceptions passées; elle suppose la vie intérieure des idées et des images, leur tendance a former un organisme psychique, dont les éléments soient en action reciproque. Encore l'invention poétique exige-t-elle plus que cette découverte des rapports réels, plus que cette divination des analogies lointaines; elle exige una activité vraiment spontanée de l'esprit, qui pose avec des idées nouvelles, avec des émotions originales, toutes les images qui les expriment." (p.126).

31 PIRANDELLO, L. *o.cit.* in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 229.

32 PIRANDELLO, L. *o.cit.* in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 229.

33 PIRANDELLO, L. *o.cit.* in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 229: "Il mistero della creazione della fantasia è il mistero stesso della vita", inclusive com a indicação ("g. pp. 168-170") da fonte (a já referida obra de Séailles) de onde ele extraiu todo o trecho.

34 SÉAILLES, G. *o.cit.*, p. 129 in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p.172: "L'esprit transforme la realité en s'exprimant par elle, il la spiritualise, il la simplifie, il la concentre en l'animant... Nous ne pouvons pa imaginer sans *idéalizer* (*Essai sur le génie dans l'art*, p. 129)."

35 PIRANDELLO, L. *o.cit.* in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p.229: "Per la virtú eminentemente sintetica e idealizzatrice dell'arte..."

36 PIRANDELLO, L. *o.cit.* in ANDERSSON, G. *o.cit.*, p.229: "Sorge l'idea di una coscienza, la quale accompagna tutte le manifestazioni della vita, o, diremo meglio, tutte le manifestazioni dell'universo. Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza sono illusioni, sono le condizioni dell'apparizione della nostra individualità relativa, ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto."

37 ANDERSSON, G. *o.cit.*, p. 173.

38 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 870.

39 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 871.

40 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1037.

41 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 870.

42 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 250: "... la vita, com'è nel suo grande insieme, resta nel mezzo tra l'un eccesso e l'altro, e assai difficilmente il poeta umorista può levarsi dal suo punto di vista a coglierla intiera. Ahimé, quante volte questo poeta che scopre ed esprime il ridicolo del serio umano, non è lui stesso il serio del ridicolo che rappresenta."

43 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 251.

44 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1229: "Ove in una società la corruzione sia giunta a tale estremo da cancellare quegli archetipi che son dati al genere umano per guida e freno dei sentimenti, questa società perisce o per discordia interna o per violenza di conquistatori."

45 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 375:"Ora, perché questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini, un'esperienza che, se da un canto non permette piú al sentimento ingenuo di metter le ali e levarsi come un'allodola perché lanci un trillo al sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo; dall'altro lo induce a riflettere che la tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; lo induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto; poco importa, giacché non è né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perché forse non esiste. Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana:varrà quanto un'altra stimata seria, perché in fondo né l'una né l'altra daranno soddisfazione: tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini."

46 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1050: "Non potete credere quanto tenga un morto all'osservanza della forma. ... ora che è morto è ben vestito, è pallido e delicato, e non può piú farvi alcun male; s'è spogliato a malincuore di tutti i difetti, di tutti i vizii, delle passioni non corrette, dell'odio che vi portava..."

47 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.1051: "Come si fa? Se ci dev'essere così poco accordo tra uomini e uomini e tra gli uomini e le cose..."

48 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1051: "Spessissimo, guardando i miei simili e vedendoli andare di qua e di là, svelti e con l'aria di ca-

pirci qualche cosa, nella vita che siamo condannati a vivere su questa misera pallottola, ho domandato a me stesso:

-Ma fanno essi sul serio, veramente?

E, sbigottito d'esser solo, io, a non capirci nulla, mi sono voltato alle bestie e sforzato di penetrare nelle loro teste per indovinare che cosa esse pensino della vita degli uomini.

Ho un vago sospetto - da un pezzo, ormai - che io debba trovarmi in perfettissimo accordo con le bestie nel giudicare i miei simili e la vita."

49 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1051: "Orbene, non potete credere quali e quanti segni d'ilarità abbiano dato quelle bestie alla mia lettura. Vi assicuro che esse mi han lasciato intendere chiaramente che tutte quante le favole inventate dagli uomini, da Esopo in poi,non sono altro che amenissime calunnie e graziose corbellerie."

50 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.1052: "Chi può levare dal capo del leone, signori miei, che la qualifica di *animale feroce* attribuita a lui dagli uomini non significhi animale dabbene, stupido animale e sopra tutto ignorante di cucina?"

51 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p.1052: " -Sí,la società... Ci vengono, infatti, da lei norme e precetti e leggi e certe parole astratte, come: *Onore, Virtù, Fede, Civiltà*... e certe professioni come quelle di marito, d'amico, di moglie, di padre, di fratello e via dicendo, e insieme la necessità dei mutui doveri, che dovrebbero esser freno alla natura."

52 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1052: "O che davvero, poniamo, una donna non possa amare, neppure per isbaglio, di tanto in tanto,un altr'uomo che non sia precisamente suo marito, soltanto perché, sposando, le abbiamo fatto dire dalla società, ch'ella non deve? Ma la società lo dice, poverina. È colpa sua, se la natura poi se ne ride e non vuol darle retta?

53 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1053.

54 PIRANDELLO, L. *o.cit.* p. 184-185.

55 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 185: "... tutti coloro che condannano la propria opera ad essere non già come essa si vuole,ma come essi la vogliono, per seguire una moda, una formula, per parere insomma quel che non sono.

Può avvenire certamente, e avviene anzi non di rado,che noi siamo in fondo, sostanzialmente diversi da quel che in buona fede ci crediamo, per quella illusione attiva e pure incosciente che non ci permette di vederci nella nostra vera e schietta realtà, ma quali vorremmo essere. Crediamo di conoscerci, e ci ignoriamo. Pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia di noi stessi."

56 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 217.

57 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 221: "Bisogna innanzi tutto non presumere che gli altri, fuori del nostro io, non siano se non come noi li vediamo. Se così presumiamo, vuol dire che abbiamo una coscienza unilaterale; che non abbiamo coscienza degli altri; che non realizziamo gli altri in noi... Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi il mondo esiste per sé e con noi..."

58 I. Analisi della finzione; II. La finzione nei valori etici; III. Il Prammatismo e IV. Saggio d'un prammatismo razionale.

59 RAUHUT, F. *Wissenschaftiche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos* in *Romanische Forschungen*, nº 53, 1939.

60 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 13: è quindi non privo di base il sospetto che per il nostro continuo illuderci manchi alla conoscenza quell'obbiettivo valore che pur si presume, comunemente, di mantenerle.

PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 146: Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obbiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua.

61 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 8: Nell'apparire psichico è anche la realtà viva e vera dello spirito individuale;ma non tut

PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 146: Cominciamo da quella che l'illusione fa a ciascuno di noi, della costruzione cioè che ciascuno

ta la realtà costitutiva della personalità apparisce, nè ogni interpretazione di sè, pur essendo sentita e vissuta, è l'espressione esatta ed esauriente del proprio intimo essere. Le tendenze più profonde dell'anima rimangono spesso ignorate, o la loro rivelazione è frammentaria e confusa. E se intanto l'individuo crede di avere di sè una precisa conoscenza, e assume come assolutamente valida e sincera quella interpretazione ch'egli dà del suo essere interiore, e in essa si acqueta, non sarà improprio affermare che questo stato della sua coscienza - dissimulando, in quanto superficiale, l'essere reale più profondo, che tuttavia si crede noto e pienamente cosciente - è uno stato in cui domina la finzione, e che, in ultima analisi, l'individuo in questa guisa *vive* non tanto la *realtà* quanto la *metafora* di sè stesso.

per opera dell'illusione si fa di sè stesso. Ci vediamo noi nella nostra vera schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d'incosciente imitazione, non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostanzialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi.

62 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 9-10 e PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 147.

63 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p.10-11:

La conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni controverse, sembra più effettuabile, almeno entro certi limiti,sulle

PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.147 e 148:

La conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni contrarie, sembra piú attuabile su le basi d'una comune menzogna,che non su

basi d'una comune menzogna, che non sulla esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto; sembra, insomma, che la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della veracità, in quanto quella può unire laddove questa divide; il che non impedisce che mentre la menzogna è tacitamente scoperta e riconosciuta, si assuma poi a garanzia della sua efficacia associatrice la veracità stessa, facendosi apparire come sincerità la ipocrisia. Può diventare convenzionale perfino il bisogno di apparire peggiori di quello che si è realmente, se l'essere aggregati a un qualsiasi gruppo sociale importa che si manifestino idealità e sentimenti che sono propri a quel gruppo,e che tuttavia a chi vi partecipa appariscono contrari e inferiori al suo intimo sentimento... La ritenutezza, il riserbo, il lasciar credere più di quanto si dica o si faccia, il silenzio stesso non scompagnato dalla sapienza dei segni che lo giustifichi, sono arti che si usano frequentemente nella pratica della vita; e parimenti il non dare occasione che si osservi ciò che si pensa, il lasciar credere che si pensi meno di quanto si pensa effettivamente,

la esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto: sembra, in somma, che la menzogna debba ritenersi piú vantaggiosa della veracità, in quanto quella può unire, laddove questa divide; il che non impedisce che, mentre la menzogna è tacitamente scoperta e riconosciuta, si assuma poi a garanzia della sua efficacia associatrice la veracità stessa, facendosi apparire come sincerità l'ipocrisia.

E va anche piú in là, e scopre che può diventar convenzionale finanche il bisogno d'apparir peggiori di quello che si è realmente, se l'essere aggregati a un qualsiasi gruppo sociale importi che si manifestino idealità e sentimenti che sono proprii a quel gruppo, e che tuttavia a chi vi partecipa appariscono contrarii e inferiori al proprio intimo sentimento[1]. ... La ritenutezza, il riserbo, il lasciar credere piú di quanto si dica o si faccia, il silenzio stesso non scompagnato dalla sapienza dei segni che lo giustifichi -...- sono arti che si usano di frequente nella pratica della vita; e cosí pure il non dare occasione che si osservi ciò che si pensa, il lasciar credere che si pensi meno di

il pretendere di essere creduti differenti da ciò che si è nel fondo.

quanto si pensa effettivamente, il pretendere di essere creduti differenti da ciò che in fondo si è.

64 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 13 e PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 148.

65 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 14.

66 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 16 e PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.148-149

67 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 20.

68 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 21 e PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 149.

69 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 23.

70 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p.25-26 e PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.150.

71 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 26-27.

72 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 979: "Ma in ogni nostro atto è sempre tutto l'essere: quello che si manifesta è soltanto in relazione con un altro atto immediato o che appare immediato; nello stesso tempo, però, si riferisce alla totalità del nostro essere; è insomma come la faccia d'un poliedro che combaci con la faccia rispettiva d'un altro, pur non escludendo le altre facce che guardano per ogni verso."

73 MARCHESINI, G. *o.cit.*,p.59-60 e PIRANDELLO, L. *o.cit.*,p.150-151.

74 MARCHESINI, G. *o.cit.*,p.60-61: L'idealità morale costituisce nella personalità l'anima morale, che contrasta all'anima istintiva, e pure in parte a quella affettiva e passionale; costituisce l'anima acquisita (per effetto della cultura)che lotta contro l'anima eredita-

PIRANDELLO, L. *o.cit.*,p. 151: Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'ani

ria, la quale, lasciata libera a sè stessa, riuscirebbe bene spesso all'immoralità, alla brutalità e al delitto.

ma morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso, poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore, piange, domanda a se stesso, disperato: - *Come, come mai ho potuto far questo?*- Ma, sissignori, ha rubato. E quell'altro là? Uomo dabbene, anzi dabbenissimo: sissignori, ha ucciso. L'idealità morale costituiva nella personalità di lui un'anima che contrastava con l'anima istintiva e pure in parte con quella affettiva o passionale; costituiva un'anima acquisita che lottava con l'anima ereditaria, la quale, lasciata libera a se stessa, è riuscita d'improvviso al furto, al delitto.

75 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 276 e PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 153.

76 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 148.

77 MARCHESINI, G. *o.cit.*, p. 276: "L'amicizia è sincerità. L'amico è persona con la quale posso essere sincero: con lui trovomi infine al cospetto di uomo sì reale e così uguale a me stesso, che io posso smettere quelle estreme maschere della dissimulazione..."

78 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 153-154: "E niente è vero! Vero il mare, sí, vera la montagna; vero il sasso; vero il filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice*, ecc. ecc. E questo fa tanto ridere a pensarci. Sí, perché un cane, poniamo, quando gli sia passata la prima febbre della vita, che fa? mangia e dorme: vive come può vivere, como deve vivere... Ma l'uomo? Anche da vecchio, sempre

con la *febbre*: delira e non se n'avvede; non può fare a meno d'atteggiarsi, anche davanti a se stesso, in qualche modo, e si figura tante cose che ha bisogno di creder vere e di prendere sul serio."

79 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 138-139: "Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo essere materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento: smontarlo per veder com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso."

80 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 151: "La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili... Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci."

81 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 125: "Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humouristes".

82 BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1979, p.262.

83 Abstemo-nos de fazê-lo, para não prolongar ainda mais este trabalho, mas algo semelhante poderia ser observado com relação à "epoché", que caracteriza o método fenomenológico husserliano, visando a obter intuitivamente o resíduo fenomenológico com base numa corrente de experiências vitais, devendo-se entender *vida* como fluxo constante e reino dos particulares.

84 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 152: "E per tutti può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili."

85 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*. Milano. Mondadori. C.I.C.,

Vol. I, p.681: "Lo specchio, per sé, non vede. Lo specchio è come la verità."

86 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 152.

87 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 681: "Sai che ho provato sempre ribrezzo, orrore, di farmi comunque una forma, di rapprendermi, di fissarmi anche momentaneamente in essa."

88 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p.681: "... il bisogno smanioso di presentarmi a me stesso nello specchio con un aspetto diverso, di illudermi di non essere sempre quell'uno, di vedermi un altro!"

89 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 681.

90 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 681: "Voi pregiate sopra ogni cosa e non vi stancate mai di lodare la costanza dei sentimenti e la coerenza del carattere."

91 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1255.

92 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol.I, p.681.

93 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p.146: "Tutti i fenomeni, o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile."

94 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 401 e 421.

95 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p.682: "La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco; non la terra che si incrosta e assume forma. Ogni forma è la morte."

96 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1275: "Questa realtà non può dunque non scoprirsi quello che è, cioè un'apparenza o un'illusione necessaria; perché necessario è questo:che l'essere accada. E se l'essere è eterno, eterno sarà l'accadere,e dunque un accadere senza fine, e dunque senza un fine, e dunque un essere e un accadere che non concludono mai. La vita non conclude."

97 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 682: "Noi tutti

siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte."

98 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 683.

99 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 683: "Ci accoppiamo, un morto e una morta, e crediamo di dar la vita, e diamo la morte... Un altro essere in trappola!"

100 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 683: "Scaccio subito ogni idea che tenda a raffermarsi in me; interrompo subito ogni atto che tenda a divenire in me un'abitudine; non voglio doveri, non voglio affetti, non voglio che lo spirito mi s'indurisca anch'esso in una crosta di concetti. Ma sento che il corpo di giorno in giorno stenta vie più a seguire lo spirito inquieto; casca, casca, ha i ginocchi stanchi e le mani grevi..."

101 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1252.

102 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1247.

103 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 683.

104 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 683-684: "Esse ci rimettono per un momento nello stato d'incandescenza, per cavar da noi un altro essere condannato alla morte."

105 PIRANDELLO, L. *o. cit.*, p. 684: "Una madonnina. Timida, umile. Appena mi vedeva, chinava gli occhi e arrossiva."

106 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 684.

107 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 685.

108 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 685.

109 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1270: "Mi obbligano mentre vivo a rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita. Mi guardano, mi seguono, mi osservano; e così mi richiamano di continuo a me stesso, mi costringono a sorvegliarmi; ogni mossa, ogni gesto allora m'irrigidisce. Io mi vedo vivere come davanti a tanti specchi quanti sono gli occhi che mi stanno a guar-

dare."

110 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1274: "... schiavo dunque della forma ch'egli si è data e in cui gli altri lo riconoscono; guaj se vien meno ad essa, guaj se si lascia vincere da una tentazione. Così e gli diventa alla fine la statua di se stesso."

111 Diga-se, somente de passagem, que em 1933 foi publicado por Mondadori de Milão, no volume XXX de *Maschere nude*, o drama *Quando si è qualcuno*, que deixamos de tomar em consideração, para não prolongar ainda mais este estudo com a análise de um texto relativamente longo.

112 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p.1104.

113 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol.II, p. 714.

114 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 714.

115 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 714-715.

116 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 715: "L'unica che mi possa concedere, quando mi vince troppo la stanchezza per una briga a cui attendo da tempo, è quella di volgermi a un'altra nuova."

117 PIRANDELLO, L. *L'Umorismo* in *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p.152: In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano piú acuti e piú penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti ed immagini si sono scisse e disgregate in esse."

118 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 715.

119 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1248: "Ho avvertito più volte, nel silenzio di certi luoghi insoliti e remoti, come un sospetto che ci fosse qualcosa di misterioso a me, da cui il mio spirito, pur lì presente, era condannato a restar lontano; e in cui se fossi potuto entrare, forse la mia vita si sarebbe aperta in chi sa quali nuove sensazioni, da parermi di vivere in un altro mondo."

120 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 716.

121 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1104: "... e forse allora vado a raggiungere la mia vera patria. Ma i miei sogni sono oscuri. So che riaprendo gli occhi, la prima impressione è di non raccapezzarmi ancora, di non poterci far l'abitudine. Non so ancora dove sono, perché vi sono."

122 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 716-717.

123 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 717: "... quell'uomo insoffribile che dovevo esser io e nel quale io ora vedevo un estraneo a me, un nemico. Mia moglie? i miei figli? Ma se non ero stato mai io, veramente, se veramente non ero io (e lo sentivo con spaventosa certezza)..."

124 PIRANDELLO, L. *L'Umorismo* in *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p.153: "Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o impazzire. È stato un un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'ag-

gira piccola, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica."

125 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 718.

126 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1275.

127 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol.II, p. 718.

128 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 718.

129 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 718.

130 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 719.

131 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 719: "... una vita in una forma che sento morta, ma che deve sussistere per gli altri, per tutti quelli che l'hanno messa su e la vogliono così e non altrimenti? Dev'essere questa per forza. Serve così a mia moglie, ai miei figli, alla società... Serve così e non posso mutarla, non posso prenderla a calci e levarmela dai piedi."

132 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 719.

133 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p.153-154: "... un cane, poniamo, quando gli sia passata la febbre della vita... mangia e dorme: vive come può vivere, come deve vivere; chiude gli occhi, paziente e lascia che il tempo passi...; se gli dànno un calcio, se lo prende, perché è segno che gli tocca anche questo."

134 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1247: "La maldicenza,quella di gusto, a figurarmela, m'appare grassa."

135 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 720: "... chiudo l'uscio a chiave, per un momentino solo: gli occhi mi sfavillano di gioja, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma-morta, di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia, corro a lei,alla cagnetta che dorme sul tappeto; piano con garbo, le prendo le due

zampine di dietro e *le faccio fare la carriola*; le faccio muovere cioè otto o dieci passi, non piú, con le sole zampette davanti, reggendola per quelle di dietro.

Questo è tutto. Non faccio altro. Corro subito a riaprire l'uscio adagio, senza il minimo cricchio, e mi rimetto in trono, sul seggiolone, pronto a ricevere un nuovo cliente, con l'austera dignità di prima..."

136 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 720.

137 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 158-174: Parágrafo 1. Il soldino, p.158-161; Parágrafo 2. Fondamento della morale, p. 161-164; Parágrafo 3. Mirina, p.164-171; Parágrafo 4. Scuola di saggezza, p.171-174.

138 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 158.

139 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 158: "Quand'ero ancora io, voglio dire, il riverito signor Fausto Bandini, ricco, e in capo avevo tutti i miei bellissimi capelli, è però provato provatissimo ch'ero matto. E un po' magro, s'intende."

140 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 159.

141 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 160.

142 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 161.

143 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 161: "Quand'ero matto, non mi sentivo in me stesso... Ero infatti divenuto un albergo a tutti... poveretti che avevan bisogno del mio ajuto... Non potevo dir: *io*, nella mia coscienza, che subito un'eco non mi ripetesse: *io, io, io* ... da parte di tanti altri, come se avessi dentro un passerajo... se, poniamo, avevo fame e lo dicevo dentro di me, tanti e tanti mi ripetevano per conto loro: *ho fame, ho fame, ho fame*, a cui bisognava provvedere, e sempre mi restava il rammarico di non potere per tutti."

144 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 162.

145 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 162.

146 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 164.

147 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 174: "E così io ora,savio, godo il frutto, scarso, della più savia tra le virtù: la previdenza d'un mio povero ladro riconoscente e da bene."

148 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 106: "Un ideale qualsiasi, in somma, per se stesso non dispone affatto all'umorismo, anzi ostacola questa disposizione."

149 PIRANDELLO, L. *Un critico fantastico* in *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 375 (conforme nota 45).

150 PIRANDELLO, L. *Lettera autobiografica* *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1286.

151 PIRANDELLO, L. *L'Umorismo* *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p.145: "... è proprio dell'umorista, per la speciale attività che assume in lui la riflessione, generando il sentimento del contrario, il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza."

152 PIRANDELLO, L. *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* in *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 250: "Per me l'umorismo, sotto qualunque aspetto si voglia considerare, è sempre una forma di sentimentalismo, anzi -...- è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo; ride delle sue stesse lacrime, dei suoi sogni andati a vuoto o vani, dei suoi desiderii sproporzionati alla possibilità del volere; ed è bene spesso un eccesso, che risponde a un altro eccesso... l'umorismo non è mai una forma d'arte sana e piana; la vita, com'è nel suo grande insieme, resta nel mezzo tra l'un eccesso e l'altro, e assai difficilmente il poeta umorista può levarsi dal suo punto di vista a coglierla intiera. Ahimè, quante volte questo poeta che scopre ed esprime il ridicolo del serio umano, non è lui stesso il serio del ridicolo che rappresenta."

153 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1030: "Ciò che sopra tutto in America

mi interessa è la nascita di nuove forme di vita. La vita, premuta da necessità naturali e sociali, vi cerca e vi trova queste nuove forme. Vederle nascere è un'incomparabile gioja per lo spirito.

In Europa la vita seguitano a farla i morti, schiacciando quella dei vivi col peso della storia, delle tradizioni e dei costumi. Il consistere delle vecchie forme ostacola, impedisce, arresta ogni movimento vitale.

In America la vita è dei vivi.

Senonché la vita, che da un canto ha bisogno di muoversi sempre, ha pure dall'altro canto bisogno di consistere in qualche forma. Sono due necessità che, essendo opposte tra loro, non le consentono né un perpetuo movimento né un'eterna consistenza. Pensate che se la vita si movesse sempre non consisterebbe mai; e che, se consistesse per sempre, non si moverebbe piú.

La vita in Europa soffre del troppo consistere delle sue vecchie forme; e forse in America soffre del troppo muoversi senza forme durevoli e consistenti..."

VII

A PARTICIPAÇÃO CULTURAL

A participação de Pirandello na cultura contemporânea é norteada,por um lado,pela defesa da originalidade na criação artística, natural conseqüência do permanente fluxo vital, que distingue o *eu* atual do mesmo *eu* no passado (daí a necessária novidade de toda obra artística) e, por outro lado, pela oposição ao novo forçado, abstrato, imposto por um sistema aprioristicamente estipulado, que se revela afim ao velho princípio da imitação, que imobiliza artificialmente o naturalmente irrefreável movimento vital.

Pirandello não só reconhece como considera óbvia, e por isso indiscutível, a relação entre arte e vida[1]. Sendo o artista um produto da civilização e da vida moral de sua época, compreensivelmente essa vida, de diversas maneiras, está presente, se reflete em sua obra. Mais do que isso: do seu ponto de vista, cada período histórico só tem o valor, o sentido que o artista lhe dá na sua visão universalizante e espontânea. O que ele se recusa a aceitar é que essa presença, essa inserção seja feita com intenção prática, ainda que isso vise a metas nobres, mas estranhas à arte: isso seria fazer política e não *arte*[2].

A este propósito, em *Un critico fantastico* (1905), Pirandello faz uma distinção entre escritores submissos e escritores rebeldes ao seu tempo[3]. Os escritores "escravos do

seu tempo" se guiam pela observância dos ditames dos cultos, compondo obras já pensadas, para atender a um gosto superficial, pré-estabelecido e passageiro; isso é conseqüência da instabilidade espiritual, psicológica e moral do período de crise, assim como de um consumismo de moda, de que decorre a oscilação, a instabilidade do prestígio naquele particular momento histórico[4].

Para essa instabilidade muito contribui o público que, ansioso de novidades, pressiona, em termos comerciais e sociais, os escritores sujeitos à sua vontade superficial e aparente, que imitam os escritores estrangeiros mais famosos do momento, transplantando formas pré-fabricadas, efeitos programados, verniz superficial que nada tem a ver com a experiência de vida própria daquela comunidade ou, se tiver, ali se encontra como algo exterior, estranho, artificial, imposto por um propósito prático, utilitário, que nada tem a ver com a novidade constitutiva da arte.

A participação cultural, portanto, oscila entre estes dois extremos: aderir, e com isso negar-se, ao consumismo, visando ao prestígio fácil e à glória passageira, numa versão deteriorada do poeta-vate (as condições reais já não permitem a sua versão autêntica: só aparentemente conduz a vontade popular, porque, de fato, é por ela conduzido), ou a posição sincera e franca do rebelde, própria do humorista, crítico das ilusões negadoras da verdadeira personalidade. Pirandello, em *Neo-idealismo* (1896), nos comunica magistralmente o seu posicionamento diante da situação de superficialidade, de vazio, de forma aparente que caracteriza a crise

cultural do seu tempo:

> Com quale arma converrà scendere in questa lizza incruenta? Con un'altra vessica gonfia di vento? No. Meglio io dico con uno spillo.
>
> Pungere e sventare.[5]

Esta foi desde sempre a sua posição, porque só esta forma de participação era congenial com a sua personalidade de homem esquivo, não afeito à sociedade de massa, que via com desconfiança a pressão fundamentada na quantidade, que tinha consciência da atual inconsistência e carência de sentido dos ideais de uma sociedade estribada no relacionamento por conveniência e simulação. Encontramos uma confirmação disso já na sua primeira coletânea de poemas *Mal giocondo* (1889), em "Triste VIII", poema sustentado pela antítese entre "*ideal* : real", relacionada por contigüidade com "*alto* : baixo", "*nuvem* : lama", "*arte* : realidade social". O puro ideal, sem alguma relação com a realidade chã, se tornaria ineficiente; mas a realidade chã seria totalmente árida sem o ideal. O poeta se coloca tensivamente entre esses dois extremos, elevando-se bastante acima do nível da massa, para poder ver de maneira ampla a realidade[6]. As nuvens, semanticamente conotadas como domínio dos espíritos superiores, viveiro dos ideais mais sublimes (primeiro dos quais a sinceridade), deixam cair a pureza da sua vitalizadora essência, para que a terra não se torne pó estéril; na mistura o ideal perde a sua essência de sublime e incontaminada pureza, transformando-se, tensivamente, no seu contrário:

..... - Nubi vaganti,
nubi ideal d'ogni ideale vano,
nubi amor dei poeti e degli amanti,
egli è dunque cosí che va a finire
l'alta idealità che vi sublima?
Ahimé tutto quel fango, altere nubi,
(colla che i piedi attacca dei mortali
a questa enorme trottola sciocchissima
per gli spazi lanciata a raggirarsi
in eterno) da voi, da voi diviene.[7]

Aquele mundo de lama não o atrai; ao contrário, estimula-o a afastar-se dele, a imaginar, a colocar-se fantasticamente acima daquele sistema social tão fútil e calculista, imediatista e volúvel, que com a mesma facilidade que "cria" os grandes homens, que somam centenas de milhares e se encontram por toda parte, promovendo-os publicamente, também deles logo se esquece[8].

O afastamento da realidade social permite *ver viver*, proporciona a tomada de consciência do valor atribuído à submissão simulada, que é uma negação do ideal,razão de ser da ilusão sadia e vital. Por atribuir à vida associada a perda do verdadeiro objetivo da sua vida, aos homens, lá do alto, lança o que, em termos de afeto, ainda lhe resta: amor, ódios, esperanças, desejos, virtudes, vícios[9].

Il Momento (1896) nos mostra um Pirandello decepcionado, desiludido e, aparentemente, indeciso quanto à validade do seu posicionamento tensivo com relação aos "valores" da indústria cultural. Explicita-se a amargura do crítico honesto e sincero, que procura verificar e revelar, quando o encontra, o verdadeiro valor nas obras tidas como arte exce

lente pelo público consumista[10]. Ódio e calúnia dos criticados, inimizade e desprezo dos favorecidos pela sorte: este é o saldo que extrai dessa postura crítica. Tem consciência que a defesa honesta e aberta da verdade não lhe trará vantagens práticas: o seu relacionamento com a maioria, mesmo sabendo que a sua "sarà *vox clamantis in deserto*"[11], continuará sendo crítico, decompondo a simulação e censurando os falsos valores criados pelo interesse prático e alimentado pela indústria cultural, arcando com as inevitáveis conseqüências[12], pois, diferentemente de Marchesini, não se convence de que a adaptação, que no fundo é uma anulação da primigênia personalidade, seja uma das primeiras e mais sábias regras da vida.

Se há regras, que valem para a maioria guiada pela conveniência, Pirandello, como humorista, deve ser considerado uma exceção, que se orienta pela sinceridade e pelo desinteresse prático; se a regra consiste na abstração dos fenômenos, que aparentemente se repetem, a exceção é a realidade dos fenômenos que, em termos gnosiológicos e espirituais, jamais se repetem, porque o sujeito não é o mesmo; se as regras representam a identidade abstrata, a exceção exprime a multiplicidade concreta; se as regras são a forma estagnadora, a exceção é o fluxo permanente; enquanto as regras estão mais para Europa, a exceção está mais para América; a forma das regras equivale a morte, enquanto o fluxo constante da exceção, do fora de série, da originalidade permanente dá um atestado de vida. Por isso, posicionando-se tensivamente, ele é contra a sociedade do seu tempo, porque ela é a imagem da simulação formalizada, da negadora identidade

permanente. Por princípio, ele se posiciona contra tudo aquilo que tolhe a liberdade e impede a originalidade constitutiva da personalidade, instituindo o imobilismo artificial e mortificante.

Pode-se comprovar isso nos seus escritos sobre a língua, a começar por *Prosa moderna*, escrito quando estava na Alemanha e publicado em *Psiche* de Palermo a 30/7/1890 e no periódico florentino *Vita Nuova* a 5/10/1890. Neste artigo ele sublinha a falta de interesse dos italianos pela cultura das letras, especialmente no tocante à falta de espontaneidade, à carência de vida da prosa na sua época. Para isso, a seu ver, contribuía muito a ação negativa da tradição literária que, ao invés de atestar, consolidar e promover o desenvolvimento da língua, o bloqueava, o impedia. O ensaísta parte da premissa de que a língua italiana, a língua única só existe na literatura, em textos escritos, completamente dissociada da realidade da língua falada, ou seja, os vários dialetos que, modificando-se ininterruptamente, demonstram a sua real vitalidade. Como a língua única só existe nos livros, tendo-se presente que são de autores e de épocas diferentes os textos estudados, e quase sempre escolhidos sem critérios filológicos, obviamente a "língua assimilada" será diferente de um leitor para outro, diferença que, posteriormente, se refletirá nos textos que forem escritos com base naqueles. Ora, isso não só dá uma enganosa idéia de multiplicidade, neste caso totalmente abstrata, como elimina do texto qualquer identidade histórica, transformando-se numa miscelânea de estruturas de épocas diferentes e num meio de conservação artificial de um vocabulário que, além

de já não ser mais usado na comunicação diária, se torna ainda mais resistente à substituição, porque está garantido pela escrita. Essa "superabundância" equivale a uma falsa riqueza e, por isso, deve ser combatida, porque gera confusão de sentidos e indecisão no uso. Assim, enquanto a literatura atua como meio de conservação do obsoleto, atestando uma falsa unidade, sujeita às variações e caprichos individuais, os dialetos, como línguas vivas, continuam desenvolvendo-se, cada um à sua maneira, em conformidade com o fluxo vital.

Pelo fato de não corresponder à língua falada, a literatura escrita, além dos assinalados "anacronismos filológicos", demonstra o artificialismo de uma construção, de uma combinação e, concomitantemente, a falta de um estilo, de real individualidade: daí a excessiva preocupação com a forma, entendida como algo exterior, em detrimento da verdadeira *forma*, entendida como criação original e espontânea. Para ser espontânea, e não produto de combinação ou construção do pensamento, a língua escrita deveria seguir a sábia lição da dinâmica real, que o crítico mostra imaginando uma conversa entre dois italianos de regiões diferentes e bem distantes, que, por isso, falam dialetos bem diferentes: um siciliano e um piemontês, obviamente não analfabetos, mas que não sejam diplomatas, pois usariam o francês, nem doutos, quando se valeriam do latim. Para se comunicarem devidamente deveriam utilizar uma língua comum, a única, a língua italiana nacional: mas onde encontrá-la? Pretende-se que seja falada na escola, mas só se encontra nos livros. Por isso os dois mencionados interlocutores, procurando comunicar

se na língua nacional, limitar-se-ão a "arredondar" os seus dialetos, mantendo as suas estruturas sintáticas, misturando-as com alguns elementos lingüísticos atribuídos à pretensa língua nacional falada, mas que, de fato, são reminiscências de livros lidos[13].

Aludindo à iniciativa de autores de textos narrativos (novelas e romances, especialmente de costumes) de escrever, valendo-se de uma linguagem semelhante à usada pelos falantes de dialetos diferentes quando se intercomunicam oralmente, Pirandello a considera como o caminho certo, desde que tornado consciente e procurado com mais empenho, promovendo assim a unidade viva da língua e a necessária segurança na comunicação.

Este artigo provocou a reação do literato florentino Pietro Mastri, que escreveu uma carta aberta aos diretores de *Vita Nuova*, publicada a 26/10/1890:longo discurso em que, contestando uma afirmação de Pirandello nesse sentido, procurava demonstrar que não existe um "dialeto florentino"; deveria falar-se de dialeto toscano ou, o que dava no mesmo, de língua italiana, visto que a diferença da língua falada pelo povo florentino consistia numa maior ou menor riqueza léxica, numa mais ou menos correta pronúncia, porém sem relevantes diferenças de sentido. O mesmo, contudo, segundo Mastri, não se podia dizer da língua falada pelos sicilianos[14].

Estando ainda na Alemanha, Pirandello recebeu, algum tempo depois, um exemplar do jornal, enviado por amigos sicilianos, o que o levou a escrever uma carta-resposta intitulada *Per la solita questione della lingua*, endereçada aos

diretores daquele jornal, onde foi publicada a 9/11/1890, em que ele dá mostra da sua formação filológica e do seu conhecimento profundo da bibliografia específica dessa área. Contesta, antes de tudo, a afirmação de que a língua italiana se identifique com o dialeto florentino: manifestando-se mais um desejo do que uma constatação, sempre se dissera que *deveria ser*, mas não que era. Para demonstrá-lo, como estudioso de Filologia Românica, toma como base bibliográfica o então recentíssimo livro de Meyer Lübke, especialmente o prefácio de *Italienische Grammatik* (Leipzig, O.R.Reisland, 1890), que ele considera um livro magistral[15]. Com base nessa gramática, Pirandello demonstra que, ao contrário do que afirmava Pietro Mastri, não existe um dialeto toscano, mas vários dialetos que são falados na região Toscana ("fiorentino, pisano, senese, lucchese"), cada um deles com características lingüísticas próprias.

Considera um erro afirmar, como faz Mastri, que Dante fez a língua italiana, como seria equivocado atribuir a Lutero a autoria da língua alemã. De fato, ambos com suas obras imortais, propuseram um tipo, um modelo, a que, literariamente, foi se adaptando a maneira de falar própria de cada região, dando cada uma a sua distinta contribuição àquele modelo. Depois de Dante os dialetos continuaram a desenvolver-se por conta própria:

> Ma il tipo intanto è rimasto lí, quasi intatto, e questo è il guajo nostro.[16]

Como resultado de sua experiência direta, Pirandello, ratificando a posição de Ascoli, confronta e enfatiza a di-

ferença entre Itália e Alemanha, no tocante à unidade lingüística[17]. Algo semelhante ao que se verificara na Alemanha deveria, no entender de Pirandello, procurar fazer-se na Itália com a consciente colaboração de todos, especialmente dos literatos. Digno de nota é o P.S. da carta de Pirandello sobre as infundadas afirmações que Pietro Mastri tinha feito sobre o modo de falar dos sicilianos[18].

Os mesmos argumentos, freqüentemente expostos com as mesmas palavras, reaparecem em *Come si parla in Italia*, publicado em *La Critica* de Roma a 12/8/1895. Também aqui sublinha os males decorrentes do fato dos literatos só conhecerem a língua dos livros[19].

Essa maléfica ação da literatura contra o dinamismo da língua viva começa na escola, porque nela, a seu ver, se ensina tudo, exceto a escrever[20]; contra ela se posiciona em *Eccessi* (1896) e em *Il Neo-idealismo* reproduz a frase anteriormente citada[21].

É preciso ter presente que, como se verá mais adiante, *saber escrever* para Pirandello não significa só escrever corretamente, mas, pela espontaneidade que caracteriza essa atividade, é também escrever com originalidade. Ora, a escola tradicional, apoiada na convicção de que escrever bem era escrever "belamente", com linguagem empolada, rebuscada, procurava alcançar essa meta estimulando a imitação dos textos considerados exemplares. Eis porque, norteado por um princípio oposto, Pirandello só poderia ser contra a tradição na literatura, como ele declara, por exemplo, em *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*[22].

Cabia à retórica cumprir a tarefa de ensinar a escre-

ver bem, com rigorosa observância de regras e técnicas pré-fixadas, como se a arte literária não passasse de uma veste decorativa para enfeitar pensamentos pré-existentes, aos quais era preciso dar existência concreta através de uma posterior estruturação verbal[23], como se a *forma* e a técnica pudessem ser algo exterior a ser imitado e aplicado a um dado conteúdo. A *forma* é constitutiva da obra; cada obra tem a sua *forma*, que é única, não pode ser outra, nem ser a mesma de outras obras. A retórica ensinava justamente o contrário, estimulando o artifício, a imitação, que se tornou um cânone, comprometendo toda a produção literária do passado[24].

A tradição, a retórica e a imitação estavam fundamendas numa visão intelectualista, abstrata e formal da literatura. O Romantismo, ao afirmar a excelência do sentimento, lançou a base da concepção da arte como criação, como produto da individualidade, que não podia ser ensinada. Porém, se a escola romântica interrompeu a tradição clássica, não conseguiu eliminar o vício da imitação, mas tão somente renovou os modelos a serem imitados[25].

Por outro lado, o Romantismo favoreceu a imitação de modelos estrangeiros que, para a literatura, provinham da França; para a filosofia e para a cultura em geral, tanto filológica quanto histórica, a matriz era a Alemanha.

Não foi diferente no Realismo e Naturalismo[26]. A poética naturalista, no entender de Pirandello, ao lançar o princípio da representação objetiva, confundiu deploravelmente o *fato estético* com o "fato físico", atribuindo teoricamente (na realidade isso não seria possível) ao *estético*

o caráter de necessidade mecânica e aquela rigidez própria do fato físico[27].

Assumindo uma posição tensiva também do ponto de vista estético, o crítico Pirandello assinala e sublinha o mesmo erro na estética de Croce, que só programaticamente se coloca no outro extremo teorético do Positivismo e do Materialismo. A este propósito, no ensaio *Il Neo-idealismo*, Pirandello sintetiza tanto a orientação programática literária quanto a filosófica do movimento, considerando-as imitação de imitação[28]. Também no ensaio *Arte e Scienza* (1908) faz uma cerrada crítica do fundamento da estética crociana.

Depois de ter ressaltado a contribuição que a ciência, sobretudo como é apresentada por Binet em *Les altérations de la personnalité*, pode dar para uma mais plena compreensão do fenômeno da criação, assim como para a sua interpretação e crítica, analisa os excessos da visão positivista-evolucionista (que poderiam ser resumidos na consideração exclusiva das obras de arte como efeitos necessários de forças naturais e sociais), assim como os excessos da visão oposta, isto é, a estética de Croce, que separa a arte da ciência.

Segundo Croce, o espírito compreende duas atividades distintas: a teorética, através da qual o espírito se apropria do universo, e a prática, pela qual o espírito cria; subdivide a teorética em intuitiva e intelectiva. No entender de Pirandello, ao considerar a arte como atividade teorética, Croce nega o seu caráter criador, transformando-a numa mera forma de conhecimento; ao classificá-la como o primeiro grau - a expressão -, da atividade teorética intuiti-

va, ele afirma a sua independência da ciência, pois antes dela não há nada, mas, por outro lado, declara a dependência teorética da ciência com relação à arte, pois enquanto esta ocupa o primeiro grau, a ciência está no segundo grau da atividade teorética do espírito. Sublinhando a arbitrariedade da relação entre arte e ciência feita por Croce, Pirandello observa:

> Naturalmente da questo arbitrio non poteva venir fuori che un'Estetica astratta, monca e rudimentale.[29]

A arte, para Croce, é conhecimento, é forma; porém *forma*, para ele, é o conjunto de princípios *a priori* da sensibilidade, ou *intuição pura*, isto é, desvinculada do sentimento e da vontade, em razão do que a sua Estética é parcial e, segundo Pirandello, o que é pior, despreza o que é essencial, característico da arte e que a distingue do mecanicismo físico. Para Pirandello o modo de ser e a qualidade são dados pela vontade e pelos sentimentos. Se, antes de tudo, só existe o objeto, dissociado dos elementos subjetivos do espírito (vontade e sentimentos), este objeto só pode ser concebido por abstração. Daí a sua conclusão:

> ... attività, teoretica bensí, ma non intellettuale; e su questa edifica la sua Estetica, ch'io ho definito piú sú intellettualistica senza intelletto.[30]

O conhecimento teorético em Croce só pode proporcionar uma abstração (que, como vimos, é uma ilusão, algo fictício), a objetivação das coisas, como o faz qualquer uma das ciências da natureza.

A estética de Croce está, sinteticamente, contida na

equação *intuição = expressão*. A intuição, para ele, é o ato do espírito que forma; não esta ou aquela forma, modo de ser, qualidade caracterizadora de um ser particular; somente o ato do espírito que, abstratamente, forma:

Tutta la sua Estetica è qui.[31]

Ao procurar distinguir a intuição artística da intuição em geral, não vê entre elas uma diferença de qualidade, que é capital em se tratando de uma atividade espiritual, mas uma diferença somente quantitativa[32]. Os limites, que separam a *arte* da não-*arte*, são empíricos, questão de mais ou menos, não de substância, o que significa atribuir ao *fato estético* os caracteres próprios do fato físico isolado por abstração: rigidez, necessidade, ausência de fins e valor exclusivamente quantitativo. Isto, segundo Pirandello, é compreensível porque, do ponto de vista de Croce, se trata tão somente de exteriorizar uma impressão e não de uma interpretação da realidade[33]. Na opinião do agrigentino, Croce gostaria de escapar das "garras" do mecanicismo e demonstrar a natureza ideal do seu conhecimento intuitivo; porém, para consegui-lo, precisaria restabelecer a unidade da consciência no seu duplo aspecto - objetivo e subjetivo -, e não só como conhecimento representativo ou objetivo, o que Croce, obviamente, não faz. Por isso, segundo Pirandello, quando Croce pretende passar da abstração à realidade, ofende à lógica, inicialmente com uma "petição de princípio", afirmando o que deveria demonstrar, isto é, que não há qualquer diferença entre os diversos atos do espírito, conforme ele perceba ou formule uma representação imaginária[34]. Posterior-

mente ofende a lógica pelo sofisma: a intuição, a menos que não se pretenda confundi-la com a sensação em estado bruto, implica uma atividade consciente: se um espírito que, pela primeira vez, intui é consciente, e a consciência da realidade se baseia na distinção entre imagens reais e irreais, deve concluir-se que esse espírito faz essa distinção; isso demonstra que a intuição não é, como sustenta Croce, a unidade indiferenciada da percepção do real e da simples imagem do possível[35].

Também esta distinção entre real e irreal, entre intuição histórica e intuição fantástica, no entender de Croce, é empírica; para manter-se fiel ao raciocínio abstrato que formulou a teoria da intuição, ele só pode considerar empíricas todas as distinções; o conceito, como tal, não existe na realidade empírica, como também não existe a forma como tal: o que existe concretamente é sempre esta ou aquela *forma*, que individualiza um ser ou um objeto. A constância do conceito e da forma só pode existir teoreticamente. Mas realmente, empiricamente existem inúmeras formas, cada uma delas individualizando alguém ou algo: a *forma* é modo de ser e, portanto, indissociável da qualidade, da vontade e do sentimento; *forma* concreta, livre e subjetiva que caracteriza a originalidade essencial de cada obra de arte, ou seja, *forma* como *criação*, não como conhecimento; em decorrância dessa indistinção, a estética de Croce, conforme Pirandello, desmorona[36].

O relacionamento tensivo entre Pirandello e Croce, coluna mestra da estética neo-idealista, se manifesta também no ensaio sobre *L'Umorismo*, mais precisamente na Seção IV

- "L'umorismo e la retorica" - da primeira parte, em que o autor reafirma a ação negativa da retórica, entendida como imitação[37]; seguindo normas e categorias pré-fixadas, compunha-se exteriormente, como se a obra fosse um objeto de artesanato. Para a retórica a "forma" se reduzia a um artifício, cópia e não *criação*. À sua ação, conforme Pirandello, se deve a inibição da natural vocação para o humorismo de muitos escritores da literatura italiana do passado, que,para respeitar as normas exteriores da composição, acabaram não dando expressão ao que era congênito à sua personalidade. Disso, evidentemente, decorre um relacionamento tensivo entre *humorismo* e retórica ou, em outras palavras, entre arte que compõe, com estrita observância de normas previamente estabelecidas, e arte que *decompõe*[38].

Aqui se manifesta o desentendimento entre ambos. Fazendo uma resenha da primeira edição do ensaio no volume VII da sua *Crítica*, Croce entendeu que o autor opunha arte e humorismo, o que equivaleria a dizer que este não era arte.Na opinião de Croce, a palavra teria ido além do pensado, devendo-se considerar o humorismo como um gênero literário que se distingue dos outros e também do conjunto por eles formado. Evidentemente Pirandello, considerando-a leviana, recusou-se a aceitar essa interpretação; por considerá-los nocivos à literatura, o autor do ensaio é de parecer que os gêneros, como os entendia a retórica, deveriam ser eliminados, no que a sua posição coincidia com a de Croce. A seu ver, o filósofo não chegou a perceber a distinção: humorismo não é um gênero literário (como poema, comédia, romance, novela), o que é demonstrado principalmente pelo fato que em cada um

desses "gêneros" podem ser encontradas obras humorísticas; *humorismo*, do seu ponto de vista, é "qualidade de expressão"[39].

Neste ponto, segundo Pirandello, a filosofia de Croce se torna uma barreira intransponível, além da qual, não obstante a resistência, não há nada:

> Niente. Questa sola equazione: *intuizione = espressione*, e l'affermazione che è impossibile distinguere arte da non arte, l'intuizione artistica da intuizione comune.[40]

Mais adiante, já na segunda parte, Pirandello retoma a questão, agora no corpo do ensaio, aludindo ao posicionamento de Croce, para o qual o *humorismo*, como os estados psicológicos, era indefinível[41]. Pirandello admite, mesmo se reticentemente, que os estados psicológicos poderão ser considerados indefiníveis, mas só para os filósofos, porque os artistas, a rigor, só fazem isso. Acrescente-se ainda que, se o humorismo é um fato, um complexo de fatos (como afirma Croce), um processo, a arte só pode *representar* esse processo que dará lugar ao conceito de *humorismo*. O crítico, que pretenda fazer uma interpretação e uma avaliação estética da obra que examina, não poderá cumprir satisfatoriamentea sua função, se não tiver bem presente o processo de que aquela obra resulta. Por isso Pirandello faz a Croce a seguinte pergunta: como ele demonstraria que um dado personagem (Don Abbondio, por exemplo) *é humorístico* e não cômico?[42]

Esperando ter mostrado a participação tensiva de Pirandello também no tocante ao setor estético da cultura, as

sim como a relação que ele via entre a concepção crociana e a poética do Naturalismo, retornemos ao ensaio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, para continuar examinando a posição de Pirandello relativamente à imitação inerente às correntes literárias contemporâneas.

A poética naturalista prefixava como meta da arte a representação fiel, a imitação pura e simples da realidade exterior, a sua fotográfica reprodução, o que equivaleria a negar *a priori* o próprio programa, pois não é possível reproduzir e, concomitantemente, manter a mobilidade constitutiva da vida e da natureza. Além disso,a representação fiel, a imitação da realidade só é pensável abstratamente, não levando em conta a atividade individualizada, a personalidade do sujeito que faz a representação e que altera substancialmente o imitado, sobretudo porque, da realidade a ser reproduzida, o sujeito seleciona espontaneamente alguns aspectos que se afinam com a sua sensibilidade, ignorando ou desprezando os que lhe são indiferentes. A representação, sendo imitação de algo por alguém, não pode evitar que a consciência integral (vontade e sentimentos, além da razão) desse agente atue no processo e influa consideravelmente no produto, demonstrando assim que o método científico só é aplicável na representação artística, se levar em conta os elementos subjetivos. Pirandello admite a diferença entre representação objetiva e representação subjetiva, mas só como uma questão de ênfase, do diverso valor que se atribui ao ato do espírito na representação; a tensão entre os dois extremos é ineliminável e a propensão para um ou para outro é constitutiva da personalidade que faz a representação[43].

O confronto se torna ainda mais marcante, quando constata que os excessos da poética naturalista são transplantados da França para a Itália, colidindo violentamente com uma realidade totalmente diferente, a começar pela língua. Como reproduzir a realidade típica, valendo-se de um sistema lingüístico único para a comunicação, se a língua italiana, em âmbito nacional, não poderia ser encontrada para ser fielmente reproduzida? Para seguir o programa naturalista à risca, dever-se-ia, antes de tudo, reconhecer a impossibilidade de reprodução da realidade nacional como tal, o que já é uma perda substancial em termos de poética, e aceitar que aquela reprodução só seria possível parcialmente, isto é,em termos de regiões e respectivos dialetos, filtrados pela individualidade do espírito que a executa. Por isso Pirandello conclui:

> E nessuno intendeva che questo cosí detto tormento della lingua era un tormento accattato di martiri volontarii d'un sistema assurdo, contrario alla vera natura e al vero ufficio dell'arte. La quale non consiste, né può consistere nell'imitare senz'altro, tal quale, la natura, nel riprodurre la realtà materiale, dei suoni, dei gesti, come farebbe un fonografo o un cinematografo; ma ha una verità, una realtà superiore a tutte queste particolarità volgari, ovvie,comuni, a tutti questi segni esteriori.[44]

Pirandello observa que a última conseqüência dos excessos da narrativa do Naturalismo francês,imitada pela narrativa italiana, se manifesta na novela dialogada, exteriormente próxima da forma dramática, mas interiormente muito a

fastada do rigor sintético da unitária tragédia[45].

Termina o ensaio com a tradução da fábula de Lessing intitulada *La scimmia e la volpe*: ao macaco, que lhe pedira para citar, se soubesse, o nome de um animal, esperto e hábil, que ele, desejando-o, não conseguisse imitar, a raposa disse:

> -E tu citami una bestia cosí sciocca e melensa, a cui possa cadere in mente d'imitar te.[46]

Depois de ter analisado a imitação na arte narrativa, Pirandello, em *Teatro nuovo e teatro vecchio* (publicado em *Comoedia* a 1/1/1923), exprime a tensão com base na oposição entre "occhiali" ou cópia e "*occhi*" ou *criação*. Como nos outros setores da arte literária, também no teatro, graças à ação da simiesca retórica, começou-se imitando os clássicos da própria literatura italiana. Na época do Romantismo tentou-se "ver com os próprios olhos", mas foi tão pouco o que se conseguiu ver, que começou a importação de "óculos" estrangeiros, para o que, também aqui, muito contribuiu a pressão do público em favor de uma certa maneira de ver que estava na moda[47].

Sempre que, nessa regra geral de imitação, de repetição, de fixidez, de forma retórica, de artifício, aparece uma exceção, alguém que tem uma visão própria e nova da vida, da realidade e da atividade humana, que se subtrai aos esquemas fixos da imitação repetitiva, que atesta a favor do dinamismo, do fluxo vital, da *forma* como *criação*, que vê com os próprios olhos o que os outros não conseguem ver com

os óculos, nele são detectados *graves defeitos* por parte dos que vivem embalsamados numa forma. O primeiro desses defeitos, aliás muito recorrente, que sempre se manifesta quando surge uma visão original, diferente do padrão vigente, é a de que aquele artista *escreve mal*, acusação proveniente da nefasta gente culta[48]. A gente culta, contra a qual se posiciona Pirandello, não aprecia a originalidade, porque, diante dela, os seus esquemas fossilizados de apreciação se tornam inoperantes, obsoletos; para não ter de "renovar-se", exalta e estimula o aparente, o ilusoriamente fixo, exercendo uma influência profundamente danosa à arte autêntica, porque, dando-se ares de entendida e favorável ao artista, cria, de fato, as condições de credibilidade e de autoridade que influenciam o público, os aspirantes à promoção e ao sucesso, que sempre constituem a maioria. Por isso, visando melhorar a literatura italiana contemporânea, ele preconiza a libertação do artista e do público da nefasta influência dos cultos[49].

Pirandello considera natural a incompreensão e a oposição àqueles que têm olhos e criam, assim como o sentimento contrário para com aqueles que, usando óculos inadequados, copiam de maneira exteriormente bela, "corrigindo" *todos os defeitos* do criador que *escreveu mal* a obra. Cita e analisa demoradamente o caso típico de Goldoni, cujo estilo hoje se nos apresenta como condizente com o caráter dos personagens, bem representativos do seu tempo, mas que sofreu a incompreensão e a oposição dos seus contemporâneos, dos "homens cultos" da época, habituados com as rígidas máscaras da "commedia dell'arte", que o crítico agrigentino con

sidera "la quintessenza del luogo comune"[50]. Felizmente, não obstante essa incompreensão, "Goldoni aveva occhi arguti, occhi vivaci, coi quali vide nuovo e creò nuovo"[51], criou o teatro novo, o que, lamentavelmente, não significou eliminação do vício da imitação.

No teatro, como na narrativa, os "óculos" vinham de Paris, sendo às vezes de terceira mão, como é o caso de Ibsen, que da Noruega passou para a Alemanha, daí para a França e, finalmente, para a Itália. Ultimamente, sem culpa ou prazer do seu inventor, entrou em circulação uma "lente Pirandello", "a detta dei maligni diabolica, che fa veder doppio e triplo e di sghimbescio, e insomma il mondo sotto-sopra"[52].

A novidade, por ser constitutiva da arte, se torna um dos seus imprescindíveis valores. Toda obra de arte autêntica revela uma visão nova, que dá sentido e valor ao próprio tempo. O público culto e a crítica, segundo Pirandello, se opoem à verdadeira obra de arte, justamente porque ela é inovadora em relação ao gosto dominante, padronizado e já cristalizado pela repetição obstrutora, interessada, motivada por fins extra-estéticos e negadora do espontâneo movimento vital. Parece-lhes mais fácil, mais cômodo imitar o já consagrado, do que despojar-se da armadura do habitual, fazer um esforço e arriscar-se numa apreciação própria de uma obra, que não se enquadra nos parâmetros já transformados em "clichês":

> Teatro nuovo e teatro vecchio: è sempre la stessa questione: d'occhi e d'occhiali: lavoro di creazione ed esercizio di copia.[53]

Termina este ensaio exatamente como terminou *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, repetindo a fábula do macaco e da raposa de Lessing, que a conclui com uma lição de moral aos poetas alemães que se empenhavam em imitar servilmente os árcades italianos[54].

Em *Illustratori, attori e traduttori* (publicado em *Nuova Antologia* a 16/11/1908) Pirandello analisa, discute criticamente a tensão provocada pela representação ou cópia do ato esteticamente consumado pelo autor da obra escrita. Ressalvada a diferença de situação e a precedência cronológica deste estudo (do mesmo ano de *L'Umorismo* e *Arte e Scienza*), a substância teórica é a mesma do ensaio anteriormente considerado: questão de criação e de reprodução, aqui ampliada, envolvendo também a pintura e a poesia, além do teatro, que é o que aqui mais diretamente nos interessa, tendo em vista a sua reassunção metapoética no romance que mais adiante tomaremos em consideração.

Começa o ensaio com o exame da relação tensiva entre a pintura, própria do ilustrador, e a literatura narrativa, partindo da constatação de que a moda era ilustrar com desenhos ou fotografias certas novelas e romances exemplares do Realismo. As duas artes, por natureza bem distintas, se valem de materiais e meios bastante diferentes, dos quais, segundo Pirandello, elas não devem ser dissociadas: os meios comunicativos da representação estética (palavras, sons, cores, etc.) e a técnica de empregá-los não são exteriores, pois na arte o fato estético não pode ser separado do fato físico da expressão; a execução é a própria concepção viva e em ato:

> ... la tecnica è il libero, spontaneo e immediato movimento della forma.[55]

Para o pintor, o pensamento só pode ser uma visão; a cor, o desenho e a forma são para ele sentimentos. Assim, enquanto o pintor sobrepõe numa imagem idéias que são sucessivas, o poeta, muito menos limitado, desenvolve em várias páginas o que, na pintura, deve ser apreendido com um só olhar. À vista dessa diferença, tendo presente a maior limitação da pintura, torna-se evidente que um ilustrador, quando não falseie, não interprete mal a mensagem e a imagem criada pelo poeta, por mais que se esforce e por melhor que interprete o sentimento do poeta, jamais conseguirá, em razão da própria natureza da sua arte, traduzir na pintura aquilo que a expressão poética tem de "flutuante"[56].

Observando que, analogamente, na arte dramática os comediantes são também ilustradores, "Ma illustratori necessarii, qui, purtroppo"[57], Pirandello passa a examinar a relação tensiva que os indispensáveis componentes da arte dramática — o autor e o ator — têm com os personagens. Examina, logicamente, antes a relação do autor com os personagens. Confirmando a sua formação séaillesiana, Pirandello está convencido de que, para que os personagens nasçam vivos, é preciso que o dramaturgo se funda com a criatura, até senti-la como ela se sente e querê-la como ela se quer: só assim o autor encontrará a palavra que é a própria ação falada, a expressão congenial ao ato, a expressão única, característica daquele personagem naquela determinada situação. Surge assim a imagem: ser imaterial, mas vivente, que

o artista concebeu e desenvolveu com a atividade criadora do espírito, que tende a tornar-se o movimento que lhe dá realidade exterior. É necessário que a execução saia viva da concepção e somente por virtude dela, por um movimento livre, requerido pela própria imagem espiritual que procura viver materialmente, traduzir-se como realidade exterior e independente do artista. Essa entrada na realidade durante a execução deve conservar o complexo movimento harmônico das imagens ordenadas na concepção. Isto não é possível no caso da arte dramática, justamente por causa da *dicotomia tensiva* que caracteriza a sua natureza[58].

O ator, relativamente ao personagem que representa, deveria agir como antes dele agiu o autor na concepção e execução da obra: procurar identificar-se com o personagem, até senti-lo como ele se sente e querê-lo como ele se quer. Isso, contudo, não é possível; mesmo que se trate de um ator excepcional, capaz de despojar-se completamente da própria personalidade para assumir a do personagem, a encarnação perfeita é impedida pelas características da sua própria figura física, da qual jamais poderá despojar-se; daí que ela, por si só, já impõe uma limitação e um impedimento à plena realização da imagem espiritual, em razão do que se torna inevitável o mascaramento ou a adaptação àquela inexorável realidade[59]. Pelo fato de serem duas personalidades de diferente natureza, o ator, por mais que se esforce para penetrar nas intenções do autor, dificilmente conseguirá ver e sentir o personagem como o vê, o sente o criador e mostrá-lo no palco como este o quis. Por isso será, ao mesmo tempo, um tormento e uma frustração para o autor, ver

que, no palco, a tradução material dos seus personagens pelos atores, não corresponde àquelas imagens ideais que concebeu e executou; ainda que repita as mesmas palavras do drama escrito, aquele que as diz na encenação é outra pessoa, que se aproxima mais ou menos do personagem, criado uma única e definitiva vez.

Mas também o ator tem o seu tormento, pois não pode simplesmente repetir as falas do texto como se fosse um gravador ou um papagaio: a imagem deve mostrar-se viva pela sua figura. Para isso é preciso que ele conceba novamente o personagem, a imagem já expressa deve reorganizar-se no ator, pois só assim ela se mostrará viva dentro dele e, posteriormente, ele assim a viverá no palco. Na medida em que o ator conseguir isso mais plenamente, diminuirá a distância que o separa da criação do autor, dada a impossibilidade de eliminá-la para chegar à identificação total. Isso porque há uma diferença de natureza, de qualidade, que corresponde a um relacionamento tensivo entre o autor e o ator. Na concepção e execução do personagem o artista despreza os particulares insignificantes e reúne, concentra tudo aquilo que é imposto pela lógica vivente do caráter do personagem, do que resulta um ser muito mais perfeito, mais verdadeiro do que as pessoas reais. Ora, o ator faz justamente o contrário: ao representar o personagem no palco, pela impossibilidade de eliminar os detalhes, as particularidades da sua própria pessoa, o ator torna o personagem mais real, porém menos verdadeiro, como assegura o *Pai* ao Diretor da companhia teatral em *Sei personaggi in cerca d'autore* e também o *Dr. Fileno* em *La tragedia d'un personaggio*. Nem poderia ser

diversamente, porque o ator necessariamente atenta mais para as razões materiais do palco, mais para a realidade fictícia da ação cênica, do que para a verdade superior da expressão artística; compreensivelmente, disso decorre a inferioridade da cópia no confronto com o original[60].

Algo análogo ocorre com a obra resultante da tradução, sobretudo se for de um texto poético: equivale, nos diz Pirandello, a transplantar uma árvore já adulta para um outro clima, num terreno que não é o seu. As palavras de uma língua, para o povo que a fala, têm um valor que vai além dos sentidos registrados no dicionário,que só podem ser uma síntese redutora da realidade da língua falada. Nas palavras, nos sons que compoem um poema se encontra também a alma do povo que fala aquela língua. A tradução, portanto, deveria consistir em dar um corpo novo, mas, se fosse possível, conservando a mesma alma. Porém, para Pirandello,mudando o corpo, muda também a alma; analogamente ao que observou com relação à representação teatral, a tradução deve procurar deformar o menos possível a obra de que parte[61].

Concordando com Croce (que na sua *Estética* enfatiza a impossibilidade de reduzir a outra forma uma obra, que só existe porque tem a sua forma originária), Pirandello reafirma que a expressão autêntica e única será sempre aquela primeira, enquanto a derivada só poderá ser uma cópia mais ou menos deficiente[62].

Pode acontecer, todavia, que a ilustração, a representação ou a tradução sejam superiores ao texto do autor (como ocorre na novela *Il pipistrello*),que nesse caso deve ser

considerado a cópia, mesmo se precedente, e a derivada passa a ser tomada como a obra verdadeira, ainda que posterior[63].

Tensiva também a relação entre teatro e cinema que Pirandello faz em *Se il film parlante abolirà il teatro*, que, em termos de metapoética, é marcante, como veremos mais adiante, em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Aliás, o ensaio (publicado no *Corriere della Sera* de 16/6/1929), bem posterior ao romance, é produto de uma ampla experiência acumulada. O estudo, basicamente, trata da tensão entre teatro e cinema, mais uma particularidade da já conhecida tensão entre *criação* e cópia, entre *dinamismo vital* e estagnação formal. Evidentemente a arte só adquire realidade autônoma mediante *uma forma*; as formas permanecem vivas, atualizando-se permanentemente, enquanto nelas se mantém o movimento vital que lhes deu origem:

> Una di queste forme è il teatro.[64]

O teatro não pode envelhecer e se renova ininterruptamente, porque o mundo se configura como um palco e a vida uma ação teatral, em que cada homem recita a parte que lhe impuseram ou que ele mesmo se deu[65].

Num confronto tensivo, se o teatro constitui uma expressão natural, o cinema só poderá ser considerado uma expressão derivada, artificial, limitadora do livre fluxo vital. O cinema, que surgiu seguindo a trilha do teatro, tem a sua essência na conservação necessariamente permanente da reprodução fotográfica e mecânica, mais ou menos boa, mas

sempre uma cópia que, por ser tal, enseja, estimula o desejo do original. O erro do cinema, segundo Pirandello, é congênito à sua origem, visto que pretende firmar-se seguindo um caminho impróprio, o caminho da literatura (narração ou drama). Nessa direção o cinema se defrontou com duas impossibilidades: a primeira consiste na impossibilidade de substituir a palavra, própria da comunicação dramática; a segunda é a impossibilidade de eliminar a palavra do seu universo, dado que a comunicação gestual, por mais expressiva e completa que seja, só pode exprimir uma parte da realidade humana, e certamente não a mais normal e eficiente na comunicação habitual. Dessas duas impossibilidades derivam um prejuízo para o cinema, que não encontra uma sua expressão própria, e também um dano para a literatura, que no cinema se vê reduzida a pura visão. Porém, para atender à exigência natural de dar expressão oral, voz às imagens humanas que eram mudas, o cinema não consegue fazê-lo valendo-se de meios naturais; recorre a meios mecânicos de gravação-reprodução e, com isso, agrava o erro que pretendia corrigir: enquanto as imagens se movem nos ambientes que o filme representa, a voz soa no recinto em que se projeta o filme;a voz não provém da boca das imagens, mas das máquinas que as fixam, conservam, reproduzem e controlam. Além da voz, também a língua denuncia o artificialismo: todo o discurso verbal do filme, é construído na língua falada no país responsável pela sua produção; depois, todavia, sempre como expressão das mesmas imagens, acaba traduzido para cada uma das línguas dos países em que o filme é apresentado, o que depõe

contra a ilusão de realidade, fundamental na representação teatral.

O espectador, no entender de Pirandello (que não levou, neste caso, muito em conta a força, o poder de persuasão e de pressão da indústria cultural), logicamente preferirá ver o original no teatro, do que a cópia no cinema.

A passagem de mudo a falado criou mais dificuldades para o cinema, tanto com relação aos atores quanto aos espectadores: estes, depois de serem estimulados pela novidade do cinema falado, já não o aceitavam mudo; aqueles, recrutados pelos requisitos da expressão gestual, certamente teriam de ser substituídos por atores que à gestual unissem, como no teatro, a linguagem oral.

Por isso Pirandello observa que, se o cinema continuasse no mesmo caminho, acabaria abolindo, não o teatro - que é o seu original -, mas a si mesmo[66].

O cinema precisa libertar-se da literatura, deixar a narração para o romance e o drama para o teatro. O seu meio próprio de comunicação consiste na imagem dinâmica associada ao dinamismo rítmico da música, não a música como canto, que é palavra, e que, como tal, não se coaduna com imagens que, se não podem falar, também não podem cantar:

> Io dico che la musica che parla a tutti senza parole, la musica che si esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione. ...Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica.[67]

A atividade crítica é o setor que menos atenção tem merecido dos que se dedicam ao estudo da vida, do pensamento e da obra de Pirandello. Isto, contudo, não deve ser interpretado como uma avaliação negativa dessa importante atividade, que é não só concomitante, como está perfeitamente sintonizada com a atividade teórica e com a sua criação, baseando-se na mesma estrutura profunda e inserida, por isso mesmo, na visão pirandelliana do fenômeno artístico e de tudo aquilo que com ele está diretamente relacionado.

Na sua participação da cultura contemporânea, além do que já expusemos ao tratar da relação entre ciência e crítica estética, o seu posicionamento é também tensivo no tocante à série literária, quer com relação à produção, quer no tocante à avaliação. No ensaio *Un critico fantastico* Pirandello denuncia: "Mancano due cose, segnatamente, e capitalissime alla nostra letteratura contemporanea: la Critica ed il Carattere"[68], dotes que ele reconhece, em grau elevado, em Alberto Cantoni. Referindo-se mais especificamente à função da crítica e às graves conseqüências, quando exercida indevidamente, que dela podem advir, num dos "*Appunti*" *editi dall'autore* (1936) ele declara:

> La mancanza di carattere nei singoli individui che si occupano di ricerche e di studii è fonte di tutti i mali... Specialmente nella critica, questa mancanza si mostra a svantaggio del mondo o divulgando il falso pel vero o per una ben misera verità annientandone una grande che ci conveniva meglio.[69]

Como a crise se manifesta também no setor da crítica, Pirandello assume uma atitude metacriticamente tensiva, des

mascarando a crítica que, ao invés de atestar em favor da arte verdadeira, ignorava o valor, a qualidade, alinhando-se a favor do artifício e do consumo, exaltando mais a aparência, a norma arbitrária e exterior do que a vital liberdade constitutiva da autêntica criação.

Coerentemente com a sua concepção de vida, de cultura e de arte, a sua metacrítica se posiciona tensivamente contra toda teoria, polêmica ou atitude crítica que tenha base aprioristicamente sistemática, procurando aplicar na análise, interpretação e avaliação da obra de arte critérios não pertinentes e, freqüentemente, nocivos ao objeto estético, porque não passam de construções abstratas. É o caso da aplicação de princípios gerais da lógica abstrata, com a pretensão de interpretar uma obra particular, concreta. Pirandello ilustra lembrando o caso do "crítico" contemporâneo de Michelangelo, que se ufanava de ter demonstrado a "ilogicidade" da *Pietà*, porque enquanto a Virgem, que nos seus joelhos sustém o corpo de Cristo, é uma jovem de aproximadamente dezoito anos, o seu Filho é um adulto de trinta e três anos.

Também a crítica do seu tempo, por não levar em conta a profunda diferença entre a formulação filosófica, conceptual de um problema e a sua representação na arte, acabou supervalorizando o que, do ponto de vista estético, é destituído de qualquer valor: as contradições lógicas[70]. Esses críticos não percebem que a trama conceptual não passa de um mero estímulo, de um pretexto para o artista, não devendo, por isso mesmo, ser valorizada na apreciação, que pretenda ser verdadeiramente crítica, da obra em questão.

Ainda mais decepcionante é a atitude dos que, seguindo corretos princípios teóricos de valorização do estudo imanente da obra, da sua expressão, quando se poem a examinar concretamente o objeto estético, se deixam levar completamente por essa preocupação com a parte conceptual, esquecendo-se totalmente da sua posição teórica. Isso ocorre especialmente quando se defrontam com uma obra verdadeiramente nova, que se subtrai ao exame por critérios "formalizados" aprioristicamente, e que, na falta de melhor classificação, é considerada "mal escrita" ou "não acabada"[71]. É a repetição da crítica que, incapaz de empenhar-se para entender a novidade de obras humorísticas, orientando-se por esquemas fixos de abordagem do exterior da obra, considerava "erro" o que era sua maior *qualidade*[72].

A sua metacrítica contesta também a crítica que se fundamenta na retórica, a começar pela que pretende distinguir a forma do conteúdo, como se a forma fosse uma indumentária em conformidade com a moda e o conteúdo não passasse de um manequim[73]. Foi esse tipo de crítica que considerou a arte de Giovanni Verga carente de conteúdo ideológico, espiritual ou afetivo, qualidades que se manifestavam nos "decadentistas" (Fogazzaro, Pascoli e D'Annunzio), estimulando a discussão e a curiosidade dos leitores. Pirandello censura essa orientação, porque de qualquer obra, inclusive não artística, podem ser extraídas normas de vida e matéria de discussão, mas não é isso que demonstra a sua qualidade como arte, porque esse tipo de preocupação se refere exclusivamente ao conteúdo, à matéria e não à individualizadora construção fantástica do objeto estético.

Posiciona-se também contra a crítica retórica que se orienta pela rotulação de obras com base nos gêneros literários, como se a atividade crítica não passasse de um simples trabalho de classificação, de enquadramento com base numa tipologia rigorosamente pré-estabelecida, como se havia feito com relação a Capuana[74]. Tanto Verga quanto Capuana sofreram os efeitos dessa espécie de abordagem, que, preocupada com as normas exteriores da escola verista, não chegou a perceber as correlações orgânicas, as leis vitais constitutivas de suas obras.

Pirandello, metacriticamente, se posiciona igualmente contra a crítica textual leviana, como era feita nas "edições críticas". Ele só admite a possibilidade de uma eventual alteração, por menor que seja, do original do autor, se estiver rigorosamente apoiada em princípios filológicos, históricos e que, sobretudo, respeite a personalidade(índole, espírito) do autor, o sentimento constitutivo da forma das suas obras: "O se no, non si parli d'edizioni critiche!"[75].

Não menos leviana e nociva se lhe apresenta a crítica militante: ao primeiro colaborador, que aparece na redação do jornal ou da revista, entrega-se o livro para que sobre ele se manifeste "criticamente"; o deplorável, segundo Pirandello, é que, independentemente da própria obra, já existe uma recomendação pré-estabelecida de manifestar-se a favor ou contra:

> Perché oggi la critica della letteratura contemporanea, in Italia si fa cosí ... quando, badiamo, si sia veramente letto il libro di cui si vuol parlare - ché, spesso, non si legge neppure.[76]

Porém, se a crítica não deve ser exercida com base em normas exteriores, também não é objetivamente válida a interpretação que se limita a registrar os efeitos que a obra produz na sensibilidade do crítico, exemplo de leitura eminentemente impressionista. É o que, relativamente ao teatro, ocorre com a chamada "pura crítica literária", que Pirandello, em *Teatro nuovo e teatro vecchio*, considera uma outra praga da sociedade civil[77].

A verdadeira crítica não pode estar nem no extremo objetivo da avaliação por normas ou esquemas prefixados, formalizando um sistema de apreciação, nem no extremo oposto do subjetivismo absoluto ou exclusivo impressionismo. A crítica só pode ser teoricamente precisada num relacionamento de afinidade com a obra, de modo que não só respeite, mas que ressalte a sua originalidade, que aprecie as suas qualidades enquanto *criação*, forma única, individualizadora e irrepetível. Como a criação, a atividade crítica se constitui numa ação sempre nova, que implica a sensibilidade do crítico e a objetividade da obra, ou seja, concomitantemente uma atuação sentimental e reflexiva ou intelectual. O crítico estético, por isso, deve, preliminarmente, saber o estado de ânimo que a representação pretende suscitar no narratário expectado[78], baseando-se sobretudo na impressão recebida e no conhecimento do "espírito do escritor", na sua personalidade, na sua formação cultural, que Pirandello considera o terreno fértil em que o germe da obra germinará e se desenvolverá[79].

A crítica não pode prescindir da análise, através da qual decompõe o conjunto harmônico constituído pela obra,

revelando relações inteligíveis, leis complexas de uma ciência que o artista, inconscientemente, concentrou na sua ação espontânea[80].

Ao crítico não deve interessar se o que o artista apresenta numa obra é realidade ou sonho; interessa-lhe se, como sonho, é verdadeiro, se tem aparência de realidade.

Precisando o seu ideal de crítico, Pirandello,em *L'Umorismo*, o define como aquele que procura e descobre as diferenças específicas, as características que distinguem a expressão, o estilo de um artista de todos os demais[81]. A este propósito, já em 1907, em *Per uno studio sul verso di Dante*, ratificando a posição de Garlanda sobre a função do crítico, ele assinala que essa descoberta, essa individualização dos "princípios" e "leis",a que a arte está sujeita (ainda que o artista não tenha consciência disso),e que,por isso, permitem explicar, interpretar e avaliar adequadamente a obra, constitui a meta superior visada pela verdadeira crítica[82].

Mais específica é a atividade do crítico de obras humorísticas, que só conseguirá executá-la satisfatoriamente, quando assumir uma posição análoga à do escritor cuja obra examina, isto é, colocando-se tensivamente entre dois extremos, com a perplexidade que caracteriza a reflexão ou o sentimento do contrário, distintivo do *humorismo*[83].

Constatado o posicionamento tensivo do Pirandello metacrítico e a sua concepção da verdadeira crítica, é o momento de verificar como ele concretamente se posiciona como

crítico da literatura, dos escritores mais famosos e mais representativos da sua época.

Reportando-nos a considerações anteriores, podemos afirmar que Pirandello tem da literatura uma visão que pode ser sintetizada em duas palavras, que traduzem a estrutura profunda da cultura de que ele é operador, não tanto por estudo, quanto por natural disposição: *dicotomia tensiva*. Já vimos que ele alinha todos os artistas em *criadores*, ou que veem com seus próprios olhos, e "imitadores" ou "tradutores", que veem através de óculos emprestados, divisão que corresponde perfeitamente a uma mais ampla, em que ele divide todos os homens: os *construtores*, ou espíritos necessários, e os "readaptadores", ou espíritos de luxo[84]. Deve-se ter presente, contudo, que não se trata de classificação arbitrária ou ambígua, pois aparece sempre justificada e fundamentada conforme se relacione com a arte entendida como substância, como profundidade ou como superficialidade, aparência. É também este o caso da divisão dos escritores de toda a literatura italiana em dois grandes grupos ou categorias, que correspondem às classificações críticas já assinaladas, caracterizados por dois diferentes estilos: *estilo de coisas*, próprio dos homens construtores, e "estilo de palavras", próprio dos homens readaptadores[85]. Nos escritores que têm um *estilo de coisas* a palavra se apresenta como um meio, só vale enquanto exprime a coisa, de modo que, entre o expresso e o que o leitor ou espectador contempla, a palavra, como tal, desaparece, para em seu lugar surgir a própria coisa. Nos outros, ao contrário, a palavra se torna um fim; a mensagem se reduz à forma exterior da maneira como é trans-

mitida, manifestando-se assim o literato, que mostra a sua habilidade de artífice[86].

Obviamente, opostas são também as suas posições na questão da língua, pois enquanto os que têm um "estilode palavras" cultuam a língua literária, artificial, que só existe nos livros, procurando uma unidade, identidade e constância que não existem na realidade, os escritores que têm um *estilo de coisas* primam pelo idiomatismo, valendo-se, como Dante, do dialeto, que constitui a verdadeira língua popular[87].

Os escritores que têm "estilo de palavras", que constituem a maioria sobretudo nos períodos de crise, como é o de Pirandello, impressionam pela aparência, pelo impacto,pelo efeito imediato visado pelo consumismo, alimentado ininterruptamente pela indústria cultural[88].

Como é comum nos períodos de crise dos valores a perda da identidade e da visão unitária do conjunto da realidade, nada mais lógico que a tendência analítica seja a característica dominante da literatura italiana contemporânea, predominantemente constituída de escritores de "estilo de palavras"[89].

Em *Teatro e Letteratura* (publicado em *Messaggero della Domenica* de 30/7/1918) Pirandello afirma que os autores dramáticos escrevem mal, não só porque não sabem ou porque jamais se empenharam para escrever bem, mas também porque acreditam que, no teatro, "escrever bem" seja característica dos literatos, isto é, maneira artificial, que não corresponde à realidade da intercomunicação quotidiana: daí o seu princípio de que os personagens, devendo refletir a rea

lidade do dia a dia, devem falar como falam as pessoas reais comuns e, por conseguinte, eles, como autores, só podem escrever assim. Obviamente, assim pensando, estavam confundindo o *escrever bem* com o "escrever belo"; pretendendo evitar o segundo, acabavam caindo no erro de escrever mal; por caminhos opostos acabavam cometendo o mesmo erro que pretendiam evitar, próprio dos que queriam reduzir a literatura à expressão rebuscada, ao "estilo de palavras"[90].

Escrever bem uma peça de teatro não significa atribuir aos personagens uma expressão empolada, uma linguagem artificial e diferente da que é usual na realidade: isso seria "escrever belo". Os personagens, nos vários momentos da ação, devem falar de acordo com o respectivo caráter, dadas as suas qualidades e condições. Isto não significa que disso resultará uma linguagem não literária, sobretudo porque, escrevendo-se uma peça de teatro, se está, obrigatoriamente, fazendo literatura. A linguagem jamais será a comum, pelo simples fato de ser linguagem, isto é, própria daquele determinado personagem naquele momento determinado da sua ação. Se os personagens falarem todos uma linguagem padronizada, isso demonstra a incapacidade do autor para encontrar a expressão adequada, condizente com o caráter de cada um deles: uma obra escrita assim poderá até ser um modelo de escritura correta, mas não poderá ser considerada *bem escrita*, porque não reúne os requisitos indispensáveis à verdadeira criação. Ao pretenderem reproduzir a maneira comum, quotidiana de falar, os autores dramáticos demonstravam que ainda estavam orientando-se pela poética do Naturalismo, que confundia o artístico com o fato físico, numa mimética concepção de ar-

te como imitação reprodutiva da realidade, aliás impossível.

Para Pirandello, como já dissemos, *escrever bem* não é escrever corretamente, mas *criar*. Ora, a inadmissível imitação de estilo, de técnicas, da *forma* de obras de outros escritores, como aconselhava a velha retórica, só pode ser classificada como "escrever mal", assim como deve ser igualmente classificada toda escritura resultante da aplicação de sistemas prefixados e da imitação de modelos da moda estrangeira, que levou à formação de um híbrido barbarismo lingüístico, denunciado por Pirandello em *Il Neo-idealismo*[91].

No extremo oposto dos naturalistas estavam os que Pirandello denominou "neo-idealistas" ou "simbolistas",que se regiam por sistemas, atuavam por impacto, primando pelo excesso, pelo preciosismo (que ele destacou em Pascoli), voláteis como balões de ar e que, como os naturalistas, também escreviam mal[92]. Para esses não mais se devia escrever com a bela variedade, de que a língua italiana é rica, mas uniformemente, seguindo o modo de escrever do autor imposto pela moda: os versos deviam ser "asmatici, cascanti, singhiozzanti"; as rimas deviam ser repetidas na mesma estrofe, como deviam ser repetidos versos inteiros ou palavras[93].

Arte simbólica, arte para iniciados, que exige esforço e capacidade racional para ser penetrada. Porém, esclarece Pirandello, esses "novos sacerdotes da arte" sabem muito bem, que o símbolo não é imposto como exigência exterior ou aparência da forma e da vontade do artista, mas se revela e impõe por virtude intrínseca, substancial e constitutiva da concepção. Se, contudo, dessem a entender ao leitor que o sabiam, já não mais poderiam sustentar a sua presumida novida

de (letras maiúsculas, frases tipograficamente destacadas, sugestivos parênteses), a qual, de fato, se reduzia a mera aparência[94].

Toda obra de arte deve ter, no fundo, um conceito-base, uma idéia-mãe que, segundo os simbolistas, se se pretende "escrever bem", deve ficar escondida, velada e representada num personagem, que só assim poderá tornar-se um tipo imortal, com o que não concorda o "estourador" de bolas cheias de ar[95].

Geralmente são escritores que, por serem úteis ao sistema, à ideologia dominante, são promovidos pela indústria cultural que, numa situação de crise, rapidamente os torna populares, famosos e vorazmente consumidos; recordemos que, para Pirandello, a "modernidade", própria desses escritores, é sinônimo de afetação e antônimo da *originalidade* indissociável da criação artística[96].

Ada Negri é um exemplo bastante ilustrativo desse tipo de fama "fabricada", assim como dos compromissos que lhe são inerentes e que caracterizam os escritores "escravos" do seu tempo. Pirandello examina o seu segundo livro de poemas no artigo *Sulle "Tempeste" di Ada Negri*, publicado em *La Critica* a 23/1/1896, posicionando-se tensivamente com relação à crítica dividida entre dois extremos, a seu ver igualmente equivocados, pois enquanto alguns elevavam ao céu da glória a obra da jovem artista, outros a rebaixavam ao abismo da vulgaridade:

> Han torto questi e quelli, e il torto deriva principalmente dalla fama che si volle costituire,o meglio, dalla parte che si volle far rappresentare all'autri-

> ce fin dalla pubblicazione del suo primo libro di versi: *Fatalità*.[97]

Lançado por editor de renome, aquele primeiro livro logo chegou à sétima edição, provocando muitos elogios, estimulando muitos fanatismos e excessos; ela, ao pretender sustentar o prestígio que lhe havia sido gratuitamente outorgado, teve de pagar um alto preço por aquela fama fabricada pela indústria cultural[98].

Imaturidade, falta de malícia e excesso de entusiasmo impediram que a poetisa tomasse consciência de que, não lhe sendo possível renovar o momento histórico, deveria renovar-se, especialmente quando se trata de período de generalizada confusão, que favorece a fabricação da glória fácil, à qual, contudo, sucede o repentino esquecimento[99]. Ela continuou cometendo os mesmos erros, que a crítica não ressaltara naquele primeiro livro, mas que, em contrapartida, exagerou ao assinalá-los asperamente no segundo livro, que Pirandello considera superior àquele. A seu ver o fenômeno é compreensível: o que antes pareceu novidade foi, só por isso, exaltado no primeiro livro; porém, continuando a recitar a parte socialista que lhe havia sido atribuída, o que antes era novidade, num segundo momento deixou de sê-lo, transformando-se em defeito, a começar pelo uso, dada a sua pouca experiência, de retumbantes frases feitas, proferidas com a ênfase própria de políticos em comício público durante campanha eleitoral. Pirandello não atenua o rigor da sua avaliação crítica[100]. O crítico faz graves restrições às suas construções fraseológicas, especialmente no tocante à

correção sintática e à clareza. A escritora é uma autêntica vítima da fama, que a elevou a uma posição, onde ela não é capaz de manter-se: pretendendo consegui-lo, acaba prejudicando até o que tem de positivo e que Pirandello faz questão de destacar; mesmo negando-lhe méritos de artista, reconhece que ela é uma poetisa incomum[101]: é hábil para escrever versos, mas lhe falta a disposição natural, a inspiração para criar; em suma: é uma improvisadora.

Também em *La Critica* foi publicada a 18/12/1895 a resenha crítica *Sul "Piccolo Mondo Antico" di Antonio Fogazzaro*, o menos conhecido da famosa trilogia decadentista. Pirandello sublinha que o romance reflete grandes acontecimentos e situações, cronologicamente situados no período 1849-1859, decênio heróico da história lombarda, assim como o conflito entre fé e razão, bem marcado nos personagens protagonistas. O romance representa o período de efervescência ligado ao ideal de pátria, ao qual Pirandello opõe o seu próprio tempo de crise, de desorientação, de conflito e, sobretudo, de negativa tolerância[102], que, no entender de Pirandello, deteriora a fraterna compreensão sustentada pela fé; perdida a fé, à união sucede o estranhamento, a alienação, a incompreensão e, conseqüentemente, a tensão até nos menores e mais resistentes agrupamentos, como a família, deploravelmente dividida pelo egoísmo[103].

Esta homologia de visão da vida, esta congenialidade de concepção ética, que cria a tensão entre passado e presente, entre fé e tolerância, entre fraternidade e egoísmo, base fundamental da estrutura profunda da sua personalidade, da sua formação e participação cultural, levam o crítico Pi

randello a reconhecer e a exaltar o mérito de Fogazzaro, cuja atualidade o público leitor, que se orienta por uma oposta escala de valores[104], contesta.

Após o resumo do romance, o crítico destaca os principais méritos da obra, o primeiro dos quais diz respeito à relação entre os personagens protagonistas e secundários, apresentados com extraordinária evidência e vivacidade "come solo il Fagazzaro sa rendere"[105]. A este acrescenta uma qualidade mais genérica, referente à grande gentileza e suma nobreza[106].

Porém, bem conforme com a sua natural disposição, não deixa de apontar também os que ele considera "graves defeitos" da obra[107]. Um deles está no acréscimo dos dois últimos capítulos, com a precípua função de dar um final ao romance; no entender de Pirandello, a obra teria ganhado muito artisticamente, se tivesse terminado com o capítulo da fuga dos esposos e da visita à avó, torturada pelo remorso do que fizera para o malogro daquele matrimônio. A esse defeito deve ser acrescentado o de evidente manzonismo.

Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli representam o simbolismo que Pirandello considera negativo, a nova versão da retórica, imitação degradante de movimentos literários estrangeiros. A bem da verdade, contudo, devemos enfatizar a diferença do seu posicionamento com relação a cada um deles.

A sua resenha crítica *Su "Le Vergini delle Rocce" di Gabriele D'Annunzio* (publicada em *La Critica* a 8/11/1895, além de denunciar uma falha comprometedora na elaboração do protagonista, ressalta uma das características negativas, bem

como um dos mais eloqüentes sinais de crise da literatura contemporânea[108], no caso o simbolismo.

O símbolo é aqui personificado pelo protagonista, que representa o princípio aristocrático consciente da sua força e poder, mais do que sobre os outros, sobre si mesmo; o princípio aristocrático revigorado pela disciplina, a que, num futuro não longínquo, deverá retornar o império. Este é um aspecto que o crítico não discute. O que ele discute, tendo em vista que D'Annunzio decidiu veicular essa doutrina política valendo-se da literatura, é o seu mérito como obra artística, se aquele conceito, em si irrelevante, está integrado numa representação orgânica, que viva por si e de si; mas, no entender do crítico, o protagonista não figura aquela teoria, pois dela parece ser a caricatura[109].

Igualmente desfavorável é a sua avaliação do D'Annunzio escritor de peças de teatro. Em *L'azione parlata* (publicado em *Il Marzocco* a 7/5/1899), posicionando-se, como sempre, tensivamente com relação à moda dominante, analisa a tendência dos escritores de teatro do seu tempo que, diante de um determinado fato (do qual acreditam ter uma visão original), pensam daí extrair um drama, formulando uma conclusão como se fosse um raciocínio, com o acréscimo de elementos exteriores artificiosamente combinados. De posse do "fato", pensam nos personagens, distribuindo os papéis, chegando muitas vezes ao extremo de fazê-lo tendo em vista os atores que deverão representá-los no palco, invertendo completamente o processo artístico, que é assim reduzido a uma atividade exclusivamente mental. A obra se apresenta como coisa "escrita" e não como coisa *viva*, produto da atividade do

artífice, de que D'Annunzio, segundo Pirandello, é um eloquente e vivo exemplo, e não do artista[110]. Não obstante o seu julgamento negativo, ressalta a superioridade de D'Annunzio (que escreve de maneira "bela"), no confronto com os "profissionais do teatro" (para os quais o teatro é tão somente um ofício, não *arte*), os quais,além de não escreverem belamente, redigem malissimamente[111].

No *Discorso di Catania sul Verga* (2/9/1920) se evidencia mais explicitamente a estrutura profunda, que caracteriza também a atividade crítica de Pirandello, consubstanciada na tensão representada pela oposição entre Verga e D'Annunzio. Contestando a posição de uma parte da crítica, conforme a qual a falta de um conteúdo ideológico consistente teria sido a causa do desinteresse do público leitor, Pirandello defende a complexidade e a profundidade ideológica de Verga, mas velada, e aqui está o seu grande mérito artístico, pela *aparência* de impessoalidade, característica da poética verista[112]. A verdadeira causa do pouco apreço pela arte autêntica de Verga, na opinião de Pirandello, independe do inegável mérito do escritor siciliano; depende exclusivamente da equivocada orientação da crítica militante a favor do consumismo de moda, da empolgante aventura esteticista capitaneada por D'Annunzio[113].

Do seu ângulo de visão crítica, enquanto Verga é o mais antiliterário dos escritores, D'Annunzio é somente literário, até mesmo nos momentos em que a sua agudíssima sensibilidade se manifesta vivamente, em razão do seu constante e característico excesso[114]. Em outras palavras, ao *estilo de coisas* de Verga, arte verdadeira e viva,se opõe o "es-

tilo de palavras", domínio do artifício e literatura da aparência. Diferentemente de Verga, que escreve a vida, D'Annunzio a vive como uma aventura, o que lhe impede escrevê-la viva, de artisticamente criar, como faz Verga[115].

Bem diferente foi o relacionamento com Giovanni Pascoli, considerado por Giovanni Macchia o maior poeta da literatura italiana da época.

Em 1896 Pirandello fora convidado para colaborar na revista *Rassegna Settimanale Universale*, dirigida por Federico Garlanda. Assinando Giulian Dorpelli, colaborou na seção intitulada "Fra i libri vecchi e nuovi", em que escreveu cerca de vinte artigos ou resenhas críticas, primando pelo tom polêmico com relação aos mais famosos escritores do momento.

Em 1897 era publicada a quarta edição,bastante ampliada, de *Myricae* de Giovanni Pascoli, o que,praticamente,constrangia Pirandello a referir-se ao singular evento, que implicava um poeta colaborador na mesma revista. No número de 14/3/1897 era publicada a resenha sobre a referida obra assinada por Giulian Dorpelli[116].

Depois de, em nota de rodapé, especificar que o objeto do seu trabalho é "G.Pascoli, *Myricae*, Livorno,Raff. Giusti, 1897", o autor faz profissão de fé no seu *sincerismo* crítico, manifestando a sua estranheza com relação ao enaltecimento de certos livros sem as justificativas correspondentes[117]. Assim, no caso específico dessa obra de Pascoli, enquanto a maioria dos críticos certamente manifestará o seu assombro pelo milagre de um livro de poesia chegar à quarta edição, o articulista opina que deveria ter-se limitado à

terceira edição. Na edição analisada ele sublinha várias falhas, a começar pela ilustração modificada para pior e, como exemplo, ele cita os versos referentes aos menino que

> ..... sogna i rami d'oro,
> li alberi d'oro, le foreste d'oro,

que, além de revelar o preciosismo, apontado como uma das características negativas dos simbolistas, em termos de ilustração, não obstante o renome do ilustrador, "par se ne sia ammalato di risipola"[118].

Outra falha significativa apontada pelo crítico, que o leva a preferir a edição anterior, é que essa quarta edição doi "*notevolmente aumentata*", com um acréscimo de cerca de quarenta novos poemas, os quais, salvo raras exceções, não só não enriqueceram a obra, como aumentaram o número dos poemas que constituem a parte menos vital, menos bela, onde se destacam os vícios do poeta: "la sottigliezza troppo studiata, l'acume troppo limato, lo stile troppo spezzato, stitico, asmatico"[119]. Trata-se de um julgamento incisivo e profundo, que compromete a propalada novidade da edição, mas que não é infundado,tanto que, de maneira muito menos direta e bastante atenuada, será esta a posição de boa parte da crítica posterior, mesmo desconhecendo a resenha de Giulian Dorpelli. Pelo aumento da parte comprometedora da obra, o crítico entende que, esgotados os exemplares da terceira edição, deveria ter sido reeditada sem alterações, o que, pelo menos, manteria as falhas no nível originariamente menor[120]. Mesmo apontando como uma falha grave o acréscimo de tantos poemas, que em sua maioria comprometiam ainda

mais a obra, Giulian Dorpelli reconhece que, entre os acrescentados, há poemas que condizem com a parte melhor do livro, como é o caso de *X Agosto*. Com a imparcialidade e a honestidade própria do "sincerismo", que caracteriza a sua personalidade, depois de ter sublinhado os defeitos, Pirandello destaca também as qualidades da poesia e do poeta:

> E dico i pregi innegabili, e taluni veramente straordinarii di questa poesia, e primo il vivissimo profondo sentimento della natura; poi, spesso, quando non è sforzata, la originalità dell'ispirazione; e sempre la finezza, sempre una vaga diffusa soavità malinconica, e quasi costante la sincerità.[121]

Precisando a sua genérica qualificação positiva, ele considera verdadeiramente dantesco o longo canto *Il giorno dei morti*, em que Pascoli tem a tremenda, angustiante visão dos seus entes queridos no cemitério, poema de que o crítico transcreve quatro expressivos versos[122].

Das outras partes, dada a exigüidade de espaço da sua seção na revista, só faz referência, agora sempre positiva, ao "originalissimo" *Dialogo* entre os pássaros, aos finíssimos quadros da *Ultima passeggiata* e do ciclo *In campagna*, transcrevendo as três estrofes (3, 3 e 4 versos) de *Il cane* e todo o soneto *Nido* do ciclo *Tristezze*.

A parte final da resenha crítica é uma conclusão verdadeiramente apoteótica da poesia de Pascoli e, portanto, tensivamente relacionada com o negativo início[123]. Essa relação tensiva entre o início e o final da resenha, que nos parece mais uma ilustração da estrutura profunda da personalidade de Pirandello, no entender de G. Corsinovi, antecipa

"una tendenza all'ossimoro critico, una sorte di *odi et amo*, che contraddistingue quasi tutta la critica pascoliana, anche quella di segno sostanzialmente positivo"[124].

A crítica pascoliana posterior a esta resenha, por conguinte, não negou, nem corrigiu as observações de Pirandello: mesmo sem conhecê-las, só pode desenvolvê-las. Como observa ainda G. Corsinovi na obra citada, se Pirandello, agudo observador e sempre livre de comprometimentos preconceituosos, tivesse desenvolvido num ensaio as indicações que registrou nessa resenha, a hodierna crítica pascoliana não teria podido deixar de levá-las em conta, como fez com o artigo em questão[125].

Seria um grave equívoco pensar que o relacionamento tensivo, decorrente da sinceridade crítica de Pirandello, só se manifesta no confronto com escritores contemporâneos que eram seus adversários declarados, como é o caso de D'Annunzio, ou com os quais não mantinha ligações de amizade. Para demonstrá-lo bastaria lembrar o seu posicionamento com relação a Ugo Ojetti, um dos melhores entre os poucos amigos que Pirandello teve[126].

Pela carta identificada com o número III (datada de Roma, 8/8/1897) de *Carteggi inediti* Pirandello encaminha o exemplar da *Rassegna Settimanale Universale* da mesma data, em que, com o pseudônimo Giulian Dorpelli, fez, entre outras, as resenhas críticas do romance *Spasimo* de Federico de Roberto e do livro de novelas *L'onesta viltà* de Ugo Ojetti. No tocante ao romance, não tem dúvida que o autor teve sempre presente dois escritores estrangeiros: Bourget e Dostoievski; da predileção de De Roberto pelo primeiro, em detrimen-

to da própria personalidade, deriva o gosto exagerado pela pesquisa psicológica, às vezes árida, e a tendência a representar tipos; reconhece que a forma é sóbria e penetrante, porém se lhe apresenta como negativo o uso excessivo das frases interrogativas[127].

Relativamente ao livro de novelas *L'onesta viltà* de Ugo Ojetti, que é o que mais nos interessa aqui, fazendo um trocadilho[128], Pirandello manifesta a clara consciência do saldo negativo da atividade crítica,quando exercida com sinceridade e isenção[129]. Mais significativas, neste caso, são as informações específicas fornecidas na nota de rodapé. Depois da parte positiva (a leitura, com muito deleite, foi feita num só fôlego), sublinha a parte negativa:narração excessivamente minuciosa em alguns pontos; em outros pontos a descrição apresenta traços de nítida afetação, o tom não se mostra suficientemente natural. Com relação à segunda novela, muito mais breve do que a primeira, o crítico tem a impressão de que foi incluída para completar o pequeno volume[130].

Nos números 10 e 11 (de 27/2/1898) da revista *Ariel* foi publicada a resenha crítica sobre o romance *Il vecchio* de Ojetti. No início da resenha Pirandello nos diz que não pode evitar de exprimir as próprias convicções: trata da necessária originalidade da obra de arte, que não pode consistir na idéia que dela se pode abstrair, mas do particular sentimento que cada um, em conformidade com a sua natureza e com a própria formação, pode ter daquela idéia, bem de acordo com o já exposto idealismo de Séailles. Após o longo preâmbulo teórico, passa a verificar se Ojetti seguiu ou não

o princípio exposto. Resume a fábula do romance, destaca as fases psicológicas percorridas pelo protagonista; constata que o tema central é uma particular idéia da velhice. Essa idéia, do seu ponto de vista, não passa de um pré-conceito, que dá à narração um caráter sentimental deformado e errado, transformando o protagonista numa caricatura, porque previamente pensado como um "tipo"[131]. Como o romance acaba sendo o produto de algo previamente pensado, de uma idéia pré-estabelecida, a conclusão do crítico é semelhante à que ele, como vimos, emitiu sobre D'Annunzio: inegáveis os méritos do exímio artífice, mas inexistentes os méritos do verdadeiro artista[132].

Seríamos unilaterais e cometeríamos uma injustiça, se nos limitássemos à parte negativa da atividade crítica de Pirandello. O julgamento criticamente positivo,que Pirandello emite sobre o livro de novelas *Mimì e la gloria* (1908)de Ojetti[133], não constitui uma exceção, mas se insere num comportamento sincero e coerente baseado na *dicotomia tensiva*, que caracteriza também este setor da sua atividade literária, prolongamento natural da sua natural disposição, consolidada pela sua bem característica formação cultural.

Também com relação a Luigi Capuana se observa um comportamento semelhante ao manifestado diante da obra de Ojetti: depois de ter feito restrições à maior parte da sua novelística, Pirandello, na resenha crítica sobre *Il Marchese di Roccaverdina* (publicada em *Natura ed Arte* a 1/7/1901),se posiciona favoravelmente à obra e, conseqüentemente, ao au-

tor. Inicia a resenha referindo-se ao ponto de vista de Verga sobre o método psicológico, que é, freqüente e equivocadamente, oposto ao método naturalista. No entender de Verga, um pensamento só deve ser escrito quando puder ser descrito, quando se transforma em ato e se exterioriza; para os psicólogos, o pensamento tem valor mesmo antes de ser exteriorizado, antes de ter vida sensível fora do personagem que pensa e sente. Do ângulo de visão de Verga os dois métodos não se excluem, mas se completam[134]. Demonstrando que este é também o seu ponto de vista, Pirandello, num dos "*Appunti*" *editi dall'autore* (1929), praticamente repete as palavras de Verga, mas agora sem fazer referência ao seu nome[135].

Segundo o crítico Pirandello, Capuana, sem disso ter consciência e contrariando toda a crítica militante, que retoricamente o encerrara na "gaveta" do método naturalista, realiza em *Il Marchese di Roccaverdina* aquela almejada fusão espontânea dos dois mencionados métodos[136].

Pirandello resume a fábula do romance, indicando que Capuana, sem fugir da ambientação campestre dos personagens, mostra que, em condições especiais, eles podem manifestar sentimentos elevados, de modo que a representação e a narração podem passar de exteriores a interiores. Ganha, naturalmente, particular relevo a análise do sentimento do remorso e do medo do castigo humano e divino, experimentados pelo protagonista (marquês Antonio Schirardi di Roccaverdina),que, vivendo como agricultor na companhia de uma belíssima camponesa (Agrippina Solmo), com ela não se casa exclusivamente por preconceito social; faz com que ela se case com o camponês Rocco Criscione, seu servidor e gratíssimo devedor, com

a condição de que seja marido somente de nome. O contato, naturalmente, faz nascer o amor entre aqueles dois camponeses; o marquês, desconfiado, por ciúmes acabou matando Rocco. Todavia, na análise desse remorso, Capuana não incorre no erro, que normalmente cometiam os escritores de arte narrativa que adotavam o método psicológico, de pôr-se no lugar dos personagens[137].

Evitando os excessos do método psicológico, assegurada a liberdade dos personagens no ambiente que lhes é próprio, garantida a indispensável originalidade e a notável variedade da obra, a resenha só poderia concluir-se positivamente:

> Questo romanzo, cosí denso e vivo e forte, resterà senza dubbio tra le maggiori opere della letteratura contemporanea.[138]

Disposta tensivamente com relação à versão dannunziana, classificada criticamente como negativa, é a positiva resenha da versão *La "Francesca da Rimini" di G.A.Cesareo* (publicada em *Nuova Antologia* a 1/2/1905), a qual, conforme a concepção pirandelliana de arte, tem todos os caracteres da vida e, por isso, é obra viva: o autor eliminara tudo aquilo que, por não ser necessário, se tornava prejudicial à obra e, em contrapartida, reuniu o que, em conformidade com o caráter e a ação dos personagens, se apresentava como indispensável[139].

Diferentemente da nossa vida material, a arte, no entender do crítico, precisa ter uma linha determinada, harmônica, orgânica, justamente porque ela tem uma sua particu-

lar lógica essencial. No caso de *Francesca da Rimini* "la linea è data da quelle circostanze o da quegli avvenimenti che determinano nella situazione drammatica la contrarietà"[140]. O crítico vê no drama de Francesca duas determinações de contrariedade: uma é de ordem espiritual, representada pelo engano em que caiu, ou fizeram-na cair, e ao qual ela pretende manter-se fiel; a outra contrariedade é de ordem natural, representada pela tensão entre a deformidade e a rudeza do seu marido diante da beleza e cortesia do seu irmão, o cunhado por quem Francesca se apaixonara. A ação dramática começa naturalmente com a determinação dessas contrariedades, ou seja, pela descoberta do engano com a chegada de Francesca a Rimini, acompanhada pelo cunhado, que ela crê seu esposo. Com a cena da chegada Cesareo inicia a tragédia e, já desde o princípio, as primeiras atitudes, as primeiras palavras dos personagens delineiam nitidamente os seus caracteres. Recordemos que, para Pirandello, o caráter é mais determinado e superior quanto menos sujeito se mostrar à intenção do autor, quanto menos parecer instrumento passivo e, em contrapartida, quanto mais revelar em cada ato todo o seu ser, uma sua concreta especialidade. Ora, a maior dificuldade do poeta, como já dissemos, consiste justamente em fundir a individualidade de um determinado caráter com a sua especial atuação no drama, encontrando a palavra certa que, correspondendo ao ato imediato da situação encenada, também exprima a totalidade do personagem que a pronuncia[141].

O crítico, então, passa a delinear com precisão a especificidade do caráter de cada protagonista: Giovanni il Ciotto, além de rude e violento, profundamente religioso e

adora quase paternalmente o irmão; Francesca, dotada de uma vitalidade extraordinária, de que a voluptuosidade é o traço marcante[142]; Paolo, vítima, primeiro do engano a que se prestou, depois da conseqüente vingança e sedução de Francesca, que se obstina em continuar vendo nele o seu verdadeiro esposo; ele se rebela inicialmente defendendo o irmão, depois foge: porém, a tentação e a sedução são mais fortes do que ele. Desconfiando dos dois, o marido se disfarça de padre, obtendo, pela confissão de Francesca, a confirmação da traição: fora da cena mata os dois adúlteros; os espectadores ouvem as últimas palavras de Francesca:

> ..... Teco, dovunque,
> Eternamente, eternamente tua![143]

A conclusão do crítico é das mais positivas: "Il Cesareo, che le aveva tolte da là, dopo aver saputo mantenerle vive, a quell'altezza, ora ve le rimette, senz'alcun sforzo. E questo per lui e per l'arte, è un vero trionfo."[144].

Singular é a apologia que ele faz de Alberto Cantoni no longo ensaio *Un critico fantastico*, do qual, após as referências que já fizemos, nos limitaremos a uma rápida consideração, que o caracteriza como realizador da ideologia pirandelliana. O ensaísta destaca, antes de tudo, os traços que evidenciam uma congenialidade e uma homologia de posicionamento diante da realidade social e cultural[145]. Arredio a toda associação que limitasse a sua liberdade, agia sempre em conformidade com o sentido anagramático do seu nome[146]. Ao homem correspondia perfeitamente o escritor; recolhia seus personagens da realidade vista, estudada: repre-

sentações ou imagens do sentimento que essa prolongada experiência com a realidade despertava no "crítico fantástico"[147].

Depois de ter censurado asperamente a crítica contemporânea, incapaz de compreender e interpretar devidamente a poesia do *Canzoniere minimo* de Arturo Graf, Pirandello,na resenha crítica sobre *Le Rime della Selva* (publicada em *Nuova Antologia* a 16/11/1906), sublinha o elevado sentido que essa poesia tem como representação profunda da realidade naquela sua época de crise, desprovida de um verdadeiro significado, que se caracteriza como ilusão dos jovens e decepção dos velhos. À certeza duvidosa, ou tensão vital própria do momento, poeticamente expressa por Graf[148], de que antes havia algo, que deixara de existir, o crítico responde que esse algo era a juventude, o amor, a ilusão: em suma,a vida. Depois de tomar em consideração vários aspectos e poemas do livro, o crítico conclui:

> Tutto in questo libro, che io stimo tra i piú singolari e caratteristici della poesia lirica contemporanea, risponde fedelissimamente al sentimento del poeta, ed è reso con mirabile arte.[149]

No ensaio sobre *L'Umorismo*, além de Ariosto, Giusti e outros, o crítico Pirandello exalta,como grandes paradigmas da literatura humorística,*Don Quijote de la Mancha* de Cervantes e *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni.

Tratando da função da reflexão, que gera o sentimento do contrário - essência do *humorismo* -, o crítico observa que Cervantes, sempre naturalmente, suscita no leitor o es-

tado de ânimo que ele próprio experimentou, que se resume numa tensão, numa perplexidade: diante das atitudes ridículas, provocadas por um elevadíssimo, mas extemporâneo ideal de cavalaria, gostaríamos de poder rir livremente: o riso, contudo, não se manifesta fácil e espontâneo, porque algo no-lo impede; algo como uma pena profunda e, conseqüentemente, uma admiração pelas heróicas aventuras do alienado fidalgo[150]. O sentimento do contrário aqui é obtido através do próprio cômico. A especial atividade da reflexão é, neste caso, evidente, porque ela, segundo Pirandello, já atuara na tristíssima experiência do autor, que o levara a lutar em Lepanto, determinando a sua disposição humorística[151].

Manzoni tem um elevado ideal abstrato da missão do sacerdote, que, no entender de Pirandello, ele encarna no cardeal Federico Borromeo. Todavia a reflexão, fruto da disposição humorística de Manzoni, lhe sugere que esse ideal elevadíssimo só muito raramente pode concretizar-se, sobretudo porque, na realidade, são muitas as fraquezas humanas. Se Manzoni tivesse se limitado ao ideal, Don Abbondio só provocaria aversão, desprezo e ódio; todavia, em razão do sentimento do contrário, valoriza também as fraquezas reais e, assim, atenua aquele sentimento de aversão, que seria provocado pela exclusividade do ideal[152].

Na resenha sobre *La Camminante di Giustino L.Ferri* (publicada na *Gazzetta del Popolo* a 17/1/1909), a que já nos referimos, depois de identificar "modernidade" e "afetação", reafirmando a originalidade como constitutiva da verdadeira obra de arte e a sua concepção de técnica como movimento da *forma*, o crítico declara que deseja apresentar para even-

tual confronto com os tão conhecidos e exaltados "originais" por artifícios, o romance *La Camminante*, que ele reputa um dos mais singulares entre os que foram editados nos últimos tempos. A sua singularidade consiste no especial sabor de intimidade, que envolve o ambiente onde vivem o protagonista (o romancista Andrea Bartoli) e sua irmã. A narração apresenta os personagens e as situações com tal evidência, que o leitor verdadeiramente vive, respira, se move naquela criação como se estivesse vivendo a sua própria realidade[153].

A fábula do romance, principal preocupação da crítica literária contemporânea, é simplíssima: trata-se de uma obra que não é bem escrita, mas que é certamente viva, cuja beleza e inspiração estão centradas no mistério, bem representado pela andarilha, que se situa tensivamente entre a desconfiada, firme e vigilante Bettina, irmã do protagonista, e as dúvidas morais de Andrea Bartoli, romancista por profissão ou, como ele demonstra, sem profissão, cuja personalidade é substancialmente fundamentada na dicotomia tensiva[154]. Desde o início do romance, quando ele se encontra diante do espelho perguntando à própria imagem "E tu chi sei?", o mistério se torna a tônica deste emblemático personagem. O protagonista é um tímido de muito intelecto, mas de pouca sensibilidade, que sente o ridículo da sua invencível timidez e dela se vinga, mascarando-a de cética indiferença, ou realizando imaginariamente nos livros as ações mais insensatas e audaciosas. Na realidade, todavia, não consegue opor-se aos mínimos desejos da querida e tirânica irmã. A dicotomia tensiva se manifesta no protagonista na forma do medo:

> Ha una gran paura Andrea Bartoli, non tanto d'essere, quanto d'apparir vecchio a se stesso e agli altri, nell'arte e nella vita.[155]

Esse medo o impeliria continuamente a realizar atos excessivamente aventurosos, se não fosse, concomitantemente, contido pela sua instintiva timidez:

> Andrea Bartoli ha sempre, d'ogni cosa che gli avvenga, d'ogni cosa che veda o che comunque gli si presenti allo spirito, se non proprio il sentimento,l'idea del contrario.[156]

Por isso não ousa afirmar nada; aquele medo o coloca numa situação de perplexidade, de suspensão, tão conhecida e apreciada pelo "uomo fuori di chiave", que não lhe permite decidir-se por um partido. À vista dessa congenialidade tensiva, a conclusão do crítico, obviamente, só poderia ser amplamente favorável[157].

Do volume *Saggi, Poesie e Scritti varii* constam também duas resenhas críticas sobre *La Fuga* e *Marionette, che passione!* de Rosso di San Secondo.

Na resenha sobre *La Fuga* (publicada em *L'Illustrazione Italiana* a 1/7/1917) Pirandello, depois de algumas considerações sobre a origem do gênero "romance" (de composição poética de índole moral e religiosa na Provença, onde eram traduzidos os textos relativos à vida de santos escritos em latim, passou a ser, no norte da França, narração de aventuras, porque aí, de preferência, foram traduzidas narrações de eventos bélicos e legendários da Grécia e de Roma), relaciona a obra resenhada com o sentido de aventura,originário

do gênero. Trata-se da aventura do homem do sul que, insatisfeito, procura no norte "algo a mais", que é, paradoxalmente, o supérfluo considerado indispensável pela essencial ilusão da vida humana[158].

Mas aquele homem que parte, deixando-se convencer pela argumentação dos estrangeiros (o Sr.Sturm e sua esposa), que ele encontrou perdidos pelas ruas de Roma, sabe que a sua é a experiência desesperada de uma ilusão, porque tem consciência de que tudo não passa de um engano[159]. Com essa ilusão da necessidade do superfluo (daquele "algo a mais", que o homem sempre procura, em que ilusoriamente faz consistir a sua felicidade) contrasta o gato Jocherli que,obediente à sua natureza, sabe o que lhe é realmente necessário como gato e, por isso, ri ironicamente da ilusão do protagonista. Na procura daquele "supérfluo" faz a sua tensiva viagem para o outro extremo, o norte frio e nevoento, intelectualizado e extraordinariamente industrializado, onde deveria curar-se da doença provocada pelo calor do sol e da paixão. Ao chegar ao término da viagem, constata que também lá existe o escárnio da ilusão, ao mesmo tempo vã e necessária; também naquela região, ilusoriamente considerada como o reino da saúde, havia loucos e hospícios. Esta constatação faz ruir a caricatura, o grotesco daquele mundo, para em seu lugar surgir o trágico, que se afirma definitivamente com o incêncio daquela casa pelos ciganos e o lançamento do cândido cadáver de Betty von Rijn, esposa do homem do sul e sacerdotisa da gélida razão, que, no contato com o fogo do sentimento, da paixão, se liquefaz e desaparece.

Pela congenialidade espiritual e artística entre o autor e o crítico, a conclusão só pode ser irrestritamente favorável[160].

Não menos favorável é a avaliação, quando do romance se passa à resenha crítica (publicada no *Messaggero* a 1/4/1918) sobre o drama *Marionette, che passione!*, editada no mesmo ano por Fratelli Treves. O crítico declara que se baseia na expressão única do autor, que é o texto escrito, e não na necessariamente variada e oscilante tradução do texto no palco pelos atores. Os personagens, por não terem a sua individualidade exteriormente assegurada por um nome próprio (chamam-se "Il signore in grigio", "il signorea lutto", "La signora dalla volpe azzurra"), devem ser considerados como se fossem "marionetes". Mais do que uma peça de teatro, Pirandello a considera "pura sintesi lirica"[161]. Dominados pela paixão que representam, os personagens não mais podem ter um caráter particular: são a sua própria paixão endurecida em diversos graus ou estágios, que, no contato com a realidade, se enrijecem ainda mais. Eram dois homens (um marido ultrajado e um amante traído) e uma mulher pisoteada: "... ma per forza ormai tre grottesche marionette. Possono piangere e subito dopo ridere, e viceversa; o ridere e piangere insieme"[162].

Como mérito principal desta obra, o crítico ressalta a extraordinária representação, quase irreal, toda ela cristalizada nos deslocamentos daqueles personagens sem nome[163]. Também aqui, como com relação a *La Fuga*, da avaliação criticamente positiva da obra, Pirandello passa à referência ao autor[164].

N O T A S

[1] PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 906: "Che l'arte sia per cosí dire il polso della vita, che l'arte segua e rifletta la vita in ogni movimento e in ogni emanazione, è osservazione ovvia e indiscussa."

[2] PIRANDELLO, L. *Se il film parlante abolirà il teatro* in *o.cit.*, p. 1038.

[3] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 387: "Vi sono scrittori schiavi del tempo che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole, ed hanno fortuna, e qualche volta anche gloria ed altissimi onori; e vi sono scrittori, che pur vivendo oscuri, solitarii e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni, che formano quasi l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati."

[4] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 987: "Non è stata mai io credo, cosí instabile come oggi la fama. Il nome di uno scrittore è quasi una piuma che il soffio d'un momento può mandare ai sette cieli o mandar giú nel fango, in un cantone."

[5] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 914.

[6] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 499:

"Sono a la mia finestra, al quinto piano,
e guardo giú per via: — C'è molto fango;"

[7] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 499.

[8] PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 500:

"..... egli è quel tale
poeta, o mettiamo, quel pittore,
quello scultor, di cui parlò pur ieri
tutto il mondo — e l'han fatto senatore.
Ma un cane oggi non v'è che lo rammenti."

9 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 500:

"e il vile ossequio che prestai per tanto
tempo a le vostre leggi! A voi: Dal viso
la maschera, or compunta or gioviale,
mi strappo — e ve l'avvento: La portai
già troppo; e sol con essa vi baciai...
Raccattatela or voi — vi farà ancora
un benevolo ed ultimo sorriso,
e vi dirà: "Buon dí, cari fratelli;
Dio vi conservi lungamente sani."
Tutto, tutto vi getto, onesta gente;
ma i miei pensieri no — sarebber pioggia
di ciottoli roventi su di voi.
Fango e menzogna costà giú s'impasta,
e novi figli crescono a la patria.
Io sto, qui, in alto."

10 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 911: "Oh perché séguiti ad andar cosí in nome di un'idealità che non risponde a quelle della maggioranza per una via solitaria e funesta? ... Qual frutto ne raccogli, se nessuno le vuol sentire?"

11 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 912.

12 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 913: "E che triste parte è poi quella degli *incompresi* nella commedia della vita! Amarezze, per cibo quotidiano; e per compenso, il ridicolo."

13 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 880.

14 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 881 — nota 1: "... ma in Toscana la parola è sempre usata nel suo vero significato, mentre in Sicilia, ad esempio, *nonno* è il babbo, e *babbo* è babbeo."

15 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 884.

16 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 885.

17 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 886: "... nessuna distanza materiale ha piú diviso fra di loro i tedeschi, e son tutti diventati cittadini

di una città che non esiste."

18 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 887: "... in nessun paese della Sicilia si è mai detto nonno per babbo, ma *patri, papà* e come spesso, presso il volgo, *tata, nannu*, o come in certi paesi *nunnu, nunna* valgono semplicemente nonno e nonna. *Babbu* poi, rispondente all'italiano *babbeo*, non ha, per chi conosce glottologicamente il dialetto siciliano, alcuna anormalità."

19 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 890: "Quest'altro difetto genera anche, in gran parte, la preoccupazione della forma, soffoca in noi quell'afflato creatore, quell'empito interno che dà anima, vita e moto alle parole; non ci fa vivere, insomma, ... l'opera nostra; ma ce la fa con pena elaborare."

20 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 908: "Cosicchè, su le scuole del regno d'Italia, potrebbe apporsi questa tabella: Qui s'impara tutto, tranne che a scrivere."

21 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 919.

22 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 189: "Quanti errori e quali danni non cagionò alla nostra letteratura questo pregiudizio della *tradizione*, che imponeva appunto l'imitazione di ciò che non si imita, cioè dello stile, del carattere, della forma."

23 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 189: "I mezzi d'arte non possono concepirsi come esteriori. L'artificio non è arte. Chi concepisce la tecnica come alcunchè d'esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunchè di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero spontaneo e immediato della forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico. Sostituisce, a ogni modo, anche qui, la riflessione alla natura, il ragionamento al libero movimento vitale."

24 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 191: "... potremmo aggiungere che forse non abbiamo mai fatto altro che copiare o copiarci!"

25 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 192: "Il guajo fu però che, fuori delle pareti della vecchia scuola, questi ribelli non rimasero liberi; si sentirono sperduti, senza guida, e si misero in cerca di un'altra

scuola, in cerca d'altri volumi, d'altri libri di testo.

E cosí, ad una retorica se ne sostituí un'altra..."

26 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 194: "Come dietro la rivolta del romanticismo ben pochi avvertirono da noi tutto il movimento filosofico inteso a dar risalto alle facoltà soggettive della coscienza, cioè al sentimento e alla volontà, troppo soffocate dall'intellettualismo prepotente; cosí dietro il naturalismo nessuno volle vedere propriamente la rinascita delle dottrine intellettualistiche impregnate di materialismo dopo le scoperte fatte nel dominio delle scienze fisiche, chimiche, biologiche..."

27 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 197: "La poetica del naturalismo voleva fondarsi infatti precisamente sul principio che non vi ha alcuna differenza tra il fatto fisico e il morale, che i fenomeni morali sonno anch'essi soggetti al determinismo, proprio come i fenomeni fisici, e che perciò la storia umana rientra nella storia naturale e deve praticarne il metodo."

28 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 914: "Il Neo-idealismo vorrebbe oggi riflettere in sé due reazioni: quella, letteraria, al naturalismo; l'altra, filosofica, al materialismo. È opera, come sempre, d'imitazione: non dobbiamo far altro, in letteratura, noi Italiani. Se poi in questa reazione i Francesi sono, com'io credo, scimmie alla loro volta, doppia consolazione per noi: scimmie di scimmie!"

29 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 167.

30 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 168.

31 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 169.

32 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 169: "... ciò che comunemente si chiama, per antonomasia, l'*arte*, coglie intuizioni piú vaste e complesse di quelle comuni..."

33 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 169.

34 PIRANDELLO, L. *o.cit* , p. 171: "... o meglio tra l'importanza obiettiva o subiettiva che attribuiamo a quest'atto."

35 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 172: "Tanto non è che egli stesso, il Croce, piú là, è costretto a negare quest'unità indifferenziata e a distinguere — contradicendosi — reale e irreale, l'intuizione *storica*, que presenta il mondo o la realtà qual'essa è empiricamente, e l'intuizione *fantastica* che la prolonga entro i confini del possibile, ossia dell'immaginabile."

36 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 174: "L'arte dunque non è semplice conoscenza. La forma di cui egli parla è oggettivazione meccanica, fissa, immutabile, proprio quella che in arte non ha alcun valore; l'intuizione che non è ridivenuta sentimento e impulso. E tutta la teoria estetica del Croce crolla."

37 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 49: "Retorica e imitazione sono in fondo la stessa cosa."

38 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 49: "L'umorismo, ... per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato."

39 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 49-50: "L'umorismo è qualità d'espressione, che non è possibile negare per il solo fatto che ogni espressione è arte e come arte non distinguibile dalla restante arte. La molta preparazione filosofica(la mia, si sa, è pochissima) ha condotto il Croce a questa edificante conclusione. Si può parlare di questo o quell'umorista: egli, filosoficamente, non ha nulla in contrario; ma guaj a parlar dell'umorismo."

40 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 50.

41 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 123: "Rinunzieremo noi a vederla con precisione e a spiegarla, accettando l'opinione di Benedetto Croce che nel *Journal of comparative Literature* (fasc. III, 1903) dichiarò indefinibile l'umorismo come tutti gli stati psicologici, e nel libro dell'*Estetica* lo annoverò tra i tanti concetti dell'estetica del simpatico?"

42 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 125: "... gli domando come potrebbe egli dimostrare, per esempio, all'Arcoleo, il quale afferma che il perso

naggio di don Abbondio è comico, che invece no, quel personaggio è umoristico, se non avesse ben chiaro in mente che cosa sia e che debba intendersi per umorismo."

43 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 199: "... non si tratta insomma della separazione impossibile tra soggetto e oggetto; ma soltanto del valore intenzionale che attribuiamo all'atto della rappresentazione.... questo valore intenzionale non è possibile imporlo all'arte; imporlo cioè allo spirito nell'atto della creazione artistica. L'atto dello spirito nel momento della creazione non è che creazione..."

44 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 203.

45 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 205: "Penso, intanto, che anche questa forma della novella dialogata ci è venuta dalla Francia; che dalla Francia volemmo imitare, con tutti gli eccessi e le aberrazioni teoriche, l'evoluzione delle forme d'arte narrativa; penso a tante altre importazioni dalla Francia, del cosí detto romanzo psicologico, prima, del simbolista, poi ..."

46 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 205.

47 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 228: "... per entrare nel favore del pubblico, non giovi tanto un pajo d'occhi proprii, quanto esser forniti d'un pajo d'occhiali altrui, i quali faccian vedere uomini e vita d'una certa maniera e di un dato colore, cioè come vuole la moda o come il gusto corrente del pubblico comanda. E guaj a chi sdegni o ricusi comunque d'infocarseli, a chi s'ostini a voler guardare uomini e vita a suo modo: il suo vedere ... e la naturale espressione di questo mondo nuovo apparirà sempre piena di grandissimi difetti."

48 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 228: "... segnatamente da quella peste della società che è la cosí detta gente colta e perbene."

49 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 229.

50 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 239.

51 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 242.

52 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 230.

53 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 242.

54 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 243: "O autori della mia nazione, ho io bisogno d'esprimermi piú chiaramente?"

55 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 211.

56 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 213.

57 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 213.

58 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 215: "Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore."

59 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 215: "... abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione."

60 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 224: "Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia piú o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria."

61 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 220: "... l'anima non possiamo rendere, la forma, che — in arte — è tutto. Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, una espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima."

62 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 217: "Questo che il Croce dice per le traduzioni vere e proprie, cioè per chi da una lingua traduce in un'altra, è vero anche per l'illustratore e per l'attore; come veri altresí sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto."

63 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 221-222.

64 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1031.

65 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1031: "... che il teatro prima di essere una forma tradizionale della letteratura, sia un'espressione naturale della vita non è in alcun modo, da mettere in dubbio."

66 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1033: "Il teatro resterà il suo originale sempre vivo e, come ogni altra cosa viva, a volta a volta mutevole, laddove esso ne sarà la copia d'una volta, stereotipata, fondamentalmente tanto più illogica e innaturale quanto più vorrà accostarsi al suo originale fino a sostituirlo."

67 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1035-1036.

68 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 369.

69 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1252.

70 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 237: "... cerca di scoprirne le contradizioni logiche, e guarda soltanto alla trama concettuale dell'opera d'arte. Questo è avvenuto a me e all'opera mia."

71 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 238: "... proprio questo accanimento da cui essi risolvono poi il giudizio che l'opera non è compiutamente espressa, è invece la più sicura e lampante testimonianza che quell'espressione incriminata è pur quella che doveva essere..."

72 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 108: "... la critica, guidata nella maggior parte delle nostre storie letterarie da pregiudizi che non hanno nulla che vedere con l'estetica o, comunque da criteri generali, non ha saputo a volta a volta adattarsi e piegarsi, e ha giudicato come errori, eccessi o difetti quelli che eran caratteri peculiari."

73 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 368.

74 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 959: "Mi affretto a dir questo, perchè so purtroppo com'è sistematica la critica letteraria italiana, quasi avesse a sua disposizione un casellario: ogni casella col suo bravo cartellino: *classici*, *romantici*, *idealisti*, *veristi*, prima ora *naturalisti*, *psicologi*, *simbolisti*, *decadenti*, *neo-mistici*, *neo-idealisti*, ecc., ecc. ... E guaj a chi è stato dalla critica dispo

sto una volta in una di queste caselle: la sua produzione porterà sempre il bollo del cartellino. E invano egli si affannerà a dimostrare la varietà e la diversità dell'opera sua e che egli in arte non ha alcun preconcetto di scuola..."

75 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 286.

76 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 987.

77 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 231.

78 PIRANDELLI, L. *L'Umorismo* in *o.cit.*, p. 129: "Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica."

79 PIRANDELLO, L. *Un critico fantastico* in *o.cit.*, p. 369: "... la critica può esercitarvisi a un solo patto, a patto cioè che essa penetri a volta a volta nell'animo dell'artista, a patto che indovini e scopra in ciascun'opera il germe da cui essa è nata e si è sviluppata, dati il temperamento, le condizioni, l'educazione, la natura insomma, la coltura e il temperamento dell'artista, che rappresentano quasi il terreno in cui quel germe è caduto e il clima e l'ambiente in cui si è sviluppato."

80 PIRANDELLO, L. *Arte e Scienza* in *o.cit.*, p. 178: "Tutte le osservazioni di lui si rivelano, appajono penetrate d'intelligenza; il suo piacere è uno strumento di precisione che calcola senza saperlo."

81 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 40.

82 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 310.

83 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 131-132: "Io mi pongo dinanzi qualunque rappresentazione e mi propongo soltanto di giudicare il valore estetico. Per questo giudizio, ho bisogno innanzi tutto di sapere lo stato d'animo che quella rappresentazione artistica vuol suscitare: lo saprò dall'impressione che ne ho ricevuto. Questo stato d'animo, ogni qual volta mi trovo innanzi a una rappresentazione veramente umoristica, è di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vor

rei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa."

84 PIRANDELLO, L. *Discorso alla Reale Accademia d'Italia* in *o. cit.*, p. 391.

85 PIRANDELLO, L. *Dialettalità* in *o.cit.*, p. 1211: "Due lineamenti ben distinti e quasi paralleli corrono lungo tutto il cammino della nostra storia letteraria; due stili: l'uno di parole e l'altro di cose; e possiamo seguirli a mano a mano, accanto e opposti, fino ai giorni nostri: Dante e Petrarca, Machiavelli e Guicciardini, l'Ariosto e il Tasso, il Manzoni e il Monti, il Verga e il D'Annunzio."

86 PIRANDELLO, L. *Teatro in dialetto* in *o.cit.*, p. 1211: "E lí, dunque, una costruzione da dentro, le cose che nascono e vi si pongono davanti sí che voi ci camminate in mezzo, ci respirate, le toccate: terra, pietre, carne, quegli occhi, quelle foglie, quell'acqua; e qua una costruzione da fuori, le parole dei repertorii linguistici e le frasi che vi sanno dir queste cose, e che alla fine, poiché ci sentite il giuoco e la bravura, vi saziano e vi stancano."

87 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1211: "Dialettale, sí. Ma come è proprio che si sia dialettale in una nazione che vive soltanto, propriamente, della varia vita, e dunque nel vario linguaggio delle sue molte regioni.

E questa dialettalità, negli scrittori, non è specchio, ma vera e propria e continua creazione di forma."

88 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 919: "... l'arte d'oggi piú comune e piú accontata questa di eccedere a ogni costo, di valersi d'ogni eccesso per far colpo, di brandir la vessica e bum! darla in capo al prossimo per farlo voltare. ... Badate ai loro atteggiamenti, alla loro maniera di scrivere. Si son messi a rifabbricare artificiosi periodoni, che voglion esser numerosi e son gonfii e goffi e monotoni, quando non sono spropositati..."

89 PIRANDELLO, L. *"Appunti" editi dall'autore* in *o.cit.*, p. 1250: "Carattere principalissimo dell'odierna letteratura in tutte le sue forme narrative ... è la tendenza analitica.

Ora questa tendenza analitica è sana fin dove è preparazione al

l'opera d'arte; è viziosa quando invece vi usurpa il posto della schietta rappresentazione."

90 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1020: "... e non pensano che lo scrivere bello di certi falsi letterati è, di fronte all'estimativa estetica, per un eccesso contrario, lo stesso vizio del loro scriver male: letteratura che non è arte, vale a dire cattiva letteratura tanto quella di chi scrive *bello*, quanto quella di chi scrive *male*, e condannabile perciò come tale, anche se essi non vogliono passar per letterati."

91 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 918-919: "E dove siamo ormai arrivati? Siamo a questo, che la maggior parte degli scrittori d'Italia non scrivono più in italiano, ma in una lingua che, per tre quarti, nella sintassi e nei modi di dire, è francese; e, per l'altro quarto, è dialetto arrotondato."

92 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 919-920: "Si son messi a rifabbricare artificiosi periodoni... invece è aurea, ricca e splende non per virtù propria..., per la preziosità e il lusso degli oggetti rappresentati: oggetti sempre d'oro o indorati, e gemme e drappi fini, e d'oro il cielo e d'oro gli alberi e d'oro il mare. Abbaglia, eh sfido, con tanto oro! Ma è perciò ricca e splendida la prosa? E lo stile intánfano d'un cotal sentore d'antico..."

93 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 920: "Chi non fa così, è barbaro, volgare, insignificante. E poiché questi si chiaman *veristi* e *naturalisti*, essi si son chiamati *simbolisti* e *neo-idealisti* ... se la questione si fosse circoscritta soltanto nel campo della letteratura, avrebbero potuto chiamarsi *classici* senz'altro come *romantici* potrebbero in fondo chiamarsi quelli, o *barbari*."

94 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 921: "... allora in che consisterebbe la loro novità? Addio lettere majuscole, addio frasi in corsivo, addio suggestive parentesi, addio smorfie tipografiche!

Perché son tutte così, su per giù, le loro novità."

95 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 921: "Ebbene, no: bisogna far diversamente pur di fare una novità, bisogna ricorrere ai colpi di vessiche!

Per le quali, come ho detto in principio la migliore arma è lo spillo."

96 PIRANDELLO, L. *"Appunti" editi dall'autore* in *o.cit.*, p.1251: "Le opere d'un autore che ha conseguito la fama facilmente sono affettate, fatte di maniera, secondo cioè la maniera che gli ha procurato la fama. E anche perché l'autore famoso non riesce più a vedersi naturalmente, ma secondo la luce in cui lo ha messo la fama, alla quale bisogna che egli si adatti sforzando la propria natura."

97 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 955.

98 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 956: "Non s'improvvisa, ahimé da un giorno all'altro una fama duratura, e chi riesce ad attirare a sé in un dato momento l'attenzione e la simpatia della moltitudine, mostra di non conoscere l'anima e gli umori di questa, se intende rifare il colpo ripresentandosi a lei con l'istessa veste e sembianze di prima."

99 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 956: "... in questi momenti di universale confusione, in cui sorgono improvvisamente le più bizzarre baracche come in una internazionale fiera della follia, e glorie si sbandiscono, che durano un giorno come i giornali, e mode, scuole, combriccole sorgono e tramontano e scompajono da un giorno all'altro vertiginosamente."

100 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 957: "... tante poesie di questo volume, in cui la Negri ha la voce piena più di vento che di parole ... la trovo nei soggetti dei suoi componimenti, che rivelano proposito di cantare una data cosa, anziché l'ispirazione e il sentimento che spingano a cantarla."

101 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 958: "Nessuno negherà che un vero e forte soffio di poesia spiri in alcune liriche di questo volume: poetessa è dunque la Negri, e non comune. Artista no."

102 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 949-950: "Oggi, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano slegati nel fosco grembo di altri fati attuosi, che stanno come nembi sopra una rovina. Dura dentro il conflitto; ma abbiamo trovato al di fuori una via di accomodamento, innalzando a civile virtù la tolleranza. "Rispettate la mia credenza com'io rispetto la vostra!" E così le anime si chiudono in se stesse, rimangono estranee le une alle altre,

e ciascuna segue la propria estimativa."

103 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 950: "E questo nostro egoismo chiamiamo virtú, chiamiamo tolleranza. Ma sí! noi siamo cosí tolleranti, perché non abbiamo veramente piú fede, né sappiamo dove sia la verità, dove la salute. Chi ha fede, non può aver tolleranza."

104 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 950: "... del Fogazzaro, d'uno scrittore cioè che fermamente crede, e che perciò non tollera l'egoistico, immorale silenzio su un punto che egli stima ed è di capitalissima importanza."

105 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 954.

106 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 955: "Grande gentilezza e somma nobiltà! ecco i due caratteri piú spiccati, e cosí singolari al giorno d'oggi, di quest'opera d'arte veramente deliziosa."

107 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 955: "Certo non mancano i difetti, e alcuni, a parer nostro, assai gravi."

108 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 948: "Ma dopo 460 pagine Claudio Cantelmo neanche arriva a fissar definitivamente la madre di Colui che deve venire e l'unica conclusione del lungo libro è l'avvertenza inaspettata dell'autore: *Qui finisce il libro delle Vergine e incomincia il libro della Grazia.*

Che ha voluto fare, insomma, Gabriele D'Annunzio?

Un romanzo simbolico."

109 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 949: "... del concetto informatore, par ne sia la caricatura.

Quanti saranno oggi d'accordo con me?

Pochissimi, o nessuno!"

110 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1017: "Ora debbo dire che di questo mi par che difetti principalmente finora l'opera drammatica di Gabriele D'Annunzio. Quest'opera cioè appar *fatta* troppo dal suo autore e per nulla o ben poco *nata* dalle persone stesse del dramma: cosa *scritta* e non *viva*. ... non è riuscito a dare a ciascuno de' suoi

personaggi una propria individualità, indipendente dalla sua."

111 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1107.

112 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 415: "Mostrare di rappresentare da spettatore spassionato un mondo di povero gusto e di povere cose, vuol dire proprio spassionarsi di tutto e di tutti, anche dei minimi contrarii, e anzi tanto degli uni quanto degli altri; e quel che appare semplice è il piú complesso che si possa immaginare, perché colto nella sintesi di certi atti immediati, che per essere intesi come il Verga li intende tutti "umanamente" e non come atti di bruti, presuppongono un intenso e sagace lavorio interno d'analisi, taciuto e non ostentato, come il Verga stesso ebbe a osservare parlando dei narratori della scuola psicologica."

113 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 415: "... la ragione è in una grande, o piuttosto prestigiosa avventura letteraria, che prese tutt'a un tratto e tenne per tanto tempo gli animi in un abbaglio fascinoso: quella d'un uomo adatto e magnifico, nato per l'avventura, cosí nell'arte come nella vita, e in una tal confusione d'arte e di vita da non potersi dire quanta della sua vita sia nela sua arte, quanta della sua arte nella sua vita; una tal confusione salvando nel solo modo con cui era possibile salvarla, cioè in apparenza, sotto il lussuoso paludamento d'una continua letteratura. Ho detto Gabriele D'Annunzio."

114 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 415-416: "... noi sentiamo sempre che è "troppo" anche là, e che questo troppo gli è dato dalla letteratura..."

115 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 417-418: "Dove non c'è la cosa, ma le parole che la dicono; dove vogliamo esser noi per come le diciamo, c'è, non la creazione, ma la letteratura, e anche letterariamente, non l'arte ma l'avventura, una bella avventura, che si vuol vivere scrivendola o che si vive per scriverla."

116 Lamentavelmente essa resenha, pelas razões expostas, não foi incluída no volume *Saggi, Poesie e Scritti varii*, sendo, por isso, pouquíssimo conhecida e rarissimamente citada ou referida pela crítica, tanto pirandelliana quanto pascoliana; se tivesse sido divul

gada, certamente teria contribuído bastante para uma antecipada compreensão e interpretação aprofundada da poesia de Pascoli. Felizmente, à vista da enorme dificuldade de consulta dessa resenha na revista em que foi publicada, Graziela Corsinovi a reproduziu integralmente como apêndice no capítulo II do seu *Pirandello: Tradizione e Trasgressione* (Genova. Tilgher, 1983), o que nos permitiu conhecê-la na íntegra.

117 CORSINOVI, G. *Pirandello: Tradizione e Trasgressione*. Genova. Tilgher, 1983, p. 93: "Ogni mestiere ha i suoi attrezzi e la critica, quand'è mestiere (e lo è spesso), ha pure i suoi. Uno dei più usati è, per esempio, quella tal riserva d'alcune *lievi mende* nella forma di certi libri Dio sa come e perché lodati."

118 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 93.

119 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 94.

120 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 94: "Perché — lasciatemelo dire — per quanto breve ogni poesia del Pascoli è una fatica per il lettore, e credo anche per l'autore... Il poeta non sa o non vuol rendere spontaneamente agevolmente le proprie impressioni; vuol dir troppo, e in breve, e si tormenta e tormenta; vuol apparir nuovo, e riesce oscuro."

121 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 94.

122 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 95:

"..... stretti tutti insieme,
insieme tutta la famiglia morta,
sotto il cipresso fumido che geme,
stretti così come altre sere al foco;"

123 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 97: "E detto così fuggevolmente il bene e il male, concludiamo che tra le poche voci poetiche, in mezzo al frastuono assordante di questa vita nostra, la voce del Pascoli ci sembra se non la più limpida e la più vigorosa, senza dubbio la più vibrante e la più originale.

Giulian Dorpelli"

124 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 38.

125 CORSINOVI, G. *o.cit.*, p. 42: "... questa recensione, d'altra parte solo di recente acquisita come documento di notevole interesse anche per i pascolisti."

126 Infelizmente, por um lado, das resenhas de obras de Ojetti feitas por Pirandello nenhuma foi incluída no volume *Saggi, Poesie e Scritti varii*; se tivessem sido inseridas, teriam contribuído consideravelmente para melhor caracterizar a dicotomia tensiva na sua atividade crítica. Felizmente, por outro lado, o nº 2 dos *Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani* (Roma. Bulzoni Editore, 1980) divulgou *Carteggi inediti*, aos cuidados de Sarah Zappulla Muscarà, incluindo a correspondência entre Pirandello e Ojetti, com um excelente trabalho de complementação em notas de rodapé, em que encontramos valiosas informações e os mais importantes trechos de resenhas críticas feitas pelo agrigentino, que nos ajudarão a comprovar o que afirmamos anteriormente.

127 PIRANDELLO, L. *Carteggi inediti*, p. 13 — nota 3: "In complesso io credo che la pubblicazione di questo nuovo romanzo non accrescerà la fama del De Roberto. Egli è ormai nella piena maturità del l'ingegno; e, dopo *I Vicerè*, la moderna letteratura aveva diritto d'aspettarsi da lui un'opera veramente personale."

128 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13: "Caro Ugo éccoti il Nro della *Rassegna*, in cui la tua *Vilta* è *onestamente* recensita."

129 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13: "... si sa invece che Giulian Dorpelli giudica con una coda d'asino. Ma non bisogna farsene: questi sono i proventi piú sicuri del mestiere del critico."

130 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13 — nota 2.

131 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 17 — nota 1: "L'Ojetti non ha voluto intendere che l'arte non deve crear tipi, ma uomini, i quali possono sì diventar tipi, ma dopo, per consenso altrui, non per volontà dello scrittore. L'uomo nel mondo dell'arte, se è un uomo veramente, resta e vive; il tipo passa, perché, come ogni altra opera di

sintesi, ha valor temporaneo, relativo a un dato modo di concepire e di sentire."

132 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 17 — nota 1: "Tutto insomma in questo libro è fattura, che rivela sì una grande scioltezza di mano; ma l'agile abilità è limitata a un esercizio ristretto di motivi voluti, senza libertà di scelta. L'arte limpida e chiara per sè stessa, che noi amiamo, è lontanissima. Siamo innanzi a un lavoro *fatto*, più o meno bene per quel che vuol essere, secondo le intenzioni dell'autore, non a un'opera d'arte *nata*. E noi vogliamo che l'opera d'arte nasca, nasca spontanea..."

133 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 25: "Nessuno, mio caro Ugo, ti supera nel brio, nella frizzante festività della narrazione. Anche le novelle più amare, più piene di quella tal collera fredda e secca, ch'era per gli antichi la melancolia, sono improntate di questo tuo carattere particolarissimo. Il quale però non t'impedisce or di penetrare con l'analisi più acuta in certi abissi d'anima per trarne e metterne in luce con rapido e preciso rilievo l'intima essenza segreta, or di rendere con l'efficacia stessa della realtà che avventa, sfacciata, certe crudezze della bestialità umana e certe smorfie dell'artificiosità sociali. Ma gli elementi costitutivi del tuo spirito, divenuti con gli anni, coi viaggi, con la bella attività della tua vita, varii e numerosi, aggregandosi per la costruzione organica di tante tue nuove creature vive, sono spinti, animati d'una speciale agilità felice, di quella gaja estrosità che è propria della tua natura e che ti distingue fra tutti gli scrittori contemporanei."

134 PIRANDELLO, L. *Il Marchese di Roccaverdina* in *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 959: "Ecco tutto. I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; si possono anzi fondere, e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi."

135 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1250: "I due metodi non si escludono, si potrebbero anzi fondere e dovrebbero esser fusi nel romanzo perfetto. Gli psicologi in fondo ostentano un lavoro che per i naturalisti è solo preliminare. Essi dicono i pri

mi *perchè*; i naturalisti li studiano quanto loro, li cercano, li ponderano e presentano al lettore gli effetti di quei *perchè*."

136 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 960: "La fusione dei due metodi, accennata piú sú, si è dunque effettuata spontaneamente, senza preconcetto, per necessità d'arte, cioè per la natura stessa del soggetto preso a trattare."

137 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 961-962: "... il pericolo cioè di sostituire, nella minuta indagine, nella sottile analisi dei movimenti occulti dell'anima, se stessi ai personaggi presi a rappresentare. L'analisi, in questo romanzo del Capuana, non è per nulla stentata: è rimasta, per lo scrittore, al posto che le compete nella creazione artistica: opera preparatoria..."

138 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 963.

139 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 977.

140 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 977.

141 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 979: "E il Cesareo la supera sempre, e naturalmente, senza sforzo, perché le sue son creature vive e non personaggi, e i loro caratteri, per quanto fusi nell'azione, per quanto imperniati nelle diverse situazioni, hanno elementi varii e complessi. Questa è la maggior lode che si possa tributare a un'opera drammatica..."

142 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 981: "... a tempo accorta e a tempo provocante, fuso alla crudeltà, e vendicativa, e lusinghiera; ma, soprattutto, voluttuosa."

143 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 985.

144 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 985.

145 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 370: "Dignitoso ed austero, egli, che senza stranezze esteriori, senza bizzarrie volute, senza capricci appariscenti, avrebbe pure avuto da esporre cose veramente nuove e originali..."

146 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 370: "Geloso della sua libertà, che sapeva difendere, egli aveva scoperto presto che col suo nome si poteva comporre l'anagramma: *Nato con libertà*."

147 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 372: "Alberto Cantoni è, e vuol essere, in fondo, segnatamente, un critico, ma un critico che non si serve dei procedimenti della critica, bensí di quelli dell'arte. Alberto Cantoni è un critico fantastico. È dunque, *un umorista*."

148 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 988:

"C'era una volta ... che cosa?
Sono come grullo stasera!
Non mi ricordo, ma c'era,
c'era una volta qualcosa.
.....
.....
Qualcosa che non c'è piú."

149 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 991.

150 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 129: "... non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico."

151 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 130: "Spassionandosi di questo sentimento e ponendovisi contro, da giudice, nella oscura carcere della Mancha ed analizzando con amara freddezza, la riflessione aveva già destato nel poeta il sentimento del contrario, e frutto di esso è appunto *Don Quijote*: è questo sentimento del contrario oggettivato."

152 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 140: "Per la naturale disposizione dello spirito, per l'esperienza della vita, che gliel'ha determinata, il Manzoni non può non sdoppiare in germe la concezione di quell'idealità religiosa, sacerdotale: e tra le due fiamme accese di Fra Cristoforo e del Cardinal Federigo vede, terra terra, guardinga e mogia, allungarsi l'ombra di don Abbondio. E si compiace a un certo punto di porre a fronte, in contrasto, il sentimento attivo, positivo, e la riflessione negativa; la fiaccola accesa del sentimento e l'acqua diaccia della riflessione; la predicazione alata,

astratta, dell'altruismo, per veder come si smorzi nelle regioni pedestri e concrete dell'egoismo."

153 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 993: "Questa è infatti realtà d'arte, realtà dunque superiore, vale a dire concentrata tutta nei suoi caratteri essenziali."

154 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 995: "Cosí ci si compone innanzi viva la sua figura, voglio dire per dimostrazioni contrarie ch'egli fa a sé di se stesso."

155 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 996.

156 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 996.

157 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 996: "Da tutto ciò deriva un particolare umorismo gustosissimo, assolutamente oggettivo, di testa e involontario, che è certo tra le tante doti non meno singolari, una delle piú attraenti e saporose di questo singolarissimo libro."

158 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1002-1003: "Qui è un uomo del sud che ha in sé veramente tutta la dannazione dei peccati, il male della vita e del sole, il quale si lascia persuadere e condurre alla sua salvazione, non in Dio propriamente, ma nel nord, ove la carne è domata dalla mente, l'istinto dall'intelligenza, il talento dalla ragione; ove tra la bambagia della perpetua nebbia, con bende di bruma, la neve è applicata alle brucianti piaghe aperte dal sole."

159 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1004: "... è la tragica sfiducia di trovare, perché è impossibile trovare fuori di sé, alcuna consistenza, pur sentendo come necessaria l'illusione di trovarla! Qui è tutto."

160 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1006-1007: "Libro totale, perché qua uno spirito vede se stesso, assorto per virtú d'arte a una contemplazione di sé, formata fuori, viva, in una totalità d'esperienza, o piuttosto, nel supremo momento d'una crisi insoluta perché insolubile, di cui ha potuto ridere pur senza cessare di soffrirne, e dunque d'un riso amarissimo, che ora, schizza e zampilla, ora gorgoglia come un singhiozzo, or si rassegna e ristagna frigido, or

prorompe e riempie tutto l'arco sguajato della maschera comica. ... *La Fuga* è l'opera d'uno scrittore di prim'ordine; l'affermazione piena e possente d'una giovine fantasia creatrice destinata a lasciare di sé una traccia profonda e incancellabile."

161 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1007.

162 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1008.

163 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1009: "L'urto, il contrasto tragico che dà brividi e fremiti d'orrore, l'angoscia che serra la gola, nascono appunto dallo straordinario di questa rappresentazione, appena tocchi o aderisca minimamente col comune della normalità quotidiana..."

164 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1009: "Certo perfetto risulta alla lettura e dà uno squisito godimento a uno spassionato lettore. E Rosso di San Secondo può andare orgoglioso d'aver dato una pura opera di poesia al teatro italiano, che accenna a innalzarsi su nuove e più sicure basi."

VIII

A POÉTICA EXPLÍCITA

Ao tratarmos da *dicotomia tensiva* na formação, na participação cultural e na atividade crítica de Pirandello, indiretamente, já estávamos tomando em consideração a sua poética explícita, chegando, inclusive, a citar importantes trechos do seu ensaio sobre *L'Umorismo*, que, no entender de renomados críticos, é a síntese da poética mais amadurecida do agrigentino[1].

Relembremos que, conforme Pirandello escreve no ensaio *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, comumente o humorista fecha um período de transição na vida ou na literatura, que ele sói aparecer em tempos de crise, de muita paixão e de acentuado deslocamento de um ideal ou de um arquétipo moral[2]. Tenhamos presente também que o humorista tem uma amarga experiência dos homens, o que não lhe permite ser ingenuamente otimista, mas também o impele a reconhecer a necessidade vital da ilusão[3]. Quanto mais grave for a crise, mais acentuada é a necessidade da ilusão, da simulação adotada como defesa do indivíduo e da sociedade, unida por uma generalizada mentira, que se transforma também numa mentira psicológica: a espontaneidade, característica do comportamento sincero, se transforma em conveniência, em cálculo. O humorismo, diferentemente da sociologia e da psi-

cologia (que se atêm ao típico), pela sua atuação crítica, pode e deve denunciar o fingimento individual. O humorista, profundo conhecedor da natureza humana, sabe que a alma da coletividade, que vive na alma individual, leva o homem a simular tanto que ele nem chega a dar-se conta de que este comportamento, mesmo sendo habitual, é fingido; sabe que a sinceridade absoluta é uma ficção e que a pretensão do comportamento lógico e coerente supera, e muito, a realidade dos atos humanos; sabe que o homem, vítima permanente da febre delirante, está sempre mascarado, mas no seu íntimo existe uma verdade que freqüentemente não concorda com aquela sua aparência exterior; sabe que a alma humana só pode obter um equilíbrio temporário, que oscila entre opostos extremos (esperança : medo, verdadeiro : falso, justo : injusto) e que é impossível todo retrocesso ao passado, mais ou menos feliz; sabe que a tensão entre esperanças e lembranças tristes é o resultado da luta entre almas, que se disputam o predomínio pleno e definitivo da personalidade; sabe que o conhecimento do mundo é uma construção ilusória, como ilusória é a construção que cada homem, mesmo sem querer e saber, faz de si próprio, agindo e vivendo conforme uma interpretação fictícia, mas sincera, de si; sabe tudo isso e sabe também que, se o homem fosse capaz de *ver-se viver*, constataria essa tensão que caracteriza a sua existência, isto é, faria aquela análise que o humorista faz. Todavia, o homem acha que vive melhor como uma imagem falsificada de si próprio, fugindo daquela análise, que provocaria o remorso e o levaria à conclusão de que a incerteza é a única certeza possível: tornar-se-ia, como o humorista, um homem "fuo-

ri di chiave", que não pode optar pelo *sim*, sem que, concomitantemente, encontre as mesmas razões para optar pelo *não*, transformando a existência numa constante *dicotomia tensiva*, espécie de "erma bifronte", em que uma face ri do pranto da face oposta.

Após este rápido resumo da parte já citada, passemos à caracterização geral do ensaio sobre *L'Umorismo*, que se divide em duas partes: a primeira é de caráter histórico e a segunda de caráter teórico. Renato Barilli, tratando da poética de Pirandello em *La barriera del naturalismo*, considera o humorismo, antes de tudo, como uma exigência artística em Pirandello e, relativamente às partes do ensaio, é de parecer que elas deveriam ser invertidas, dando-se precedência ideal à parte teórica, pois o escritor só se preocupa em apoiá-lo historicamente, justamente porque o humorismo é congenial à sua personalidade e à sua experiência psicológica, existencial, cultural, como esperamos ter demonstrado. As duas partes são subdivididas em seis itens, com a diferença de que os da primeira parte são identificados por um subtítulo, enquanto os da segunda parte são indicados somente com o correspondente algarismo romano. A primeira parte é bem mais desenvolvida do que a segunda[4].

No primeiro item, intitulado "La parola 'umorismo'", partindo do estudo de D'Ancona sobre Cecco Angiolieri, considerado burlesco e humorista, Pirandello examina a etimologia de *humor* e a sua evolução semântica no sentido material ("humor" como doença, biles ou fel) e no espiritual (*humor* como disposição, estado de espírito e também fantasia, pensamento, capricho, mas sem uma qualidade determinada). Con-

fronta a palavra italiana com a inglesa (semanticamente muito ampla), discorda de Baldensperger, de Croce e de todos os outros, segundo os quais há humoristas, mas não é possível definir o *humorismo*. Sublinha a leviana e freqüente confusão entre *humorismo* e outras coisas que dele devem ser distintas; a idéia geral e generalizada é considerar *humorista* o escritor que faz rir; sem atentar para os secretos contrastes, as sutiliezas do verdadeiro *humorismo*, o confundem com o burlesco, grotesco, com a farsa, caricatura. Para a confusão e conseqüente banalização do sentido da palavra *humorismo*, no entender de Pirandello, muito contribuiu a imprensa. Como resultado dessa banalização, muitos chegaram a pretender a substituição de *humorismo* por *ironismo* e de *humorista* por *ironista*.

Neste ponto se evidencia a *dicotomia tensiva* como estrutura profunda também deste ensaio, pois é a base da substancial distinção entre "ironia" e *humorismo*, ou entre "ironia retórica" e *ironia filosófica*: enquanto a primeira, implicando uma conotação de fingimento, completamente estranha ao verdadeiro *humorismo*, consiste numa contradição fictícia entre o que se diz e o que se deseja que seja entendido, a contradição do *humorismo* é sempre essencial. O sentido da *ironia filosófica* foi precisado por Schlegel e Tieck, partindo do idealismo subjetivo de Fichte. Para Tieck, a ironia é a força que permite ao poeta dominar a matéria de que trata, matéria que, segundo Schlegel, pela ação da ironia, se reduz a uma perpétua paródia, a uma farsa transcendental. Enquanto para Fichte o universo é criado pelo "Eu" transcendental (que é também divindade, alma da essência do

mundo que gera tudo e é impessoal, vontade inquebrantável, que em si contém razão, liberdade e moralidade), este, em Schlegel, se transforma no pequeno "eu" (poeta), que,com um canudo e um pouco de água com sabão, se põe alegremente a soprar bolhas de ar, imagens diminuídas do universo, evidentes irrealidades: a ironia, para ele, consiste no não identificar-se jamais com a própria obra, no não perder,nem mesmo no momento do patético, a consciência da irrealidade das suas criações, rindo do leitor, que se deixa dominar pelo seu jogo, e de si próprio, que dedica toda a sua vida a esse jogo. Pirandello, assumindo uma posição tensiva com relação a Schlegel[5], que se opusera a Fichte e Tieck, contesta essa visão da ironia, argumentando com base no famoso, e até exagerado, escrúpulo histórico de Manzoni, que é um arquétipo do *humorismo*, mas que, pelo conceito de Schlegel,certamente não o seria.

A relação tensiva entre "ironia retórica" e *ironia filosófica* se torna ainda mais explícita na ilustração que Pirandello faz, citando a fábula da rã que, como a "ironia retórica", à força de encher-se de ar, pretendia assemelhar-se ao boi, num fingimento cujos pontos de contato com a simulação, a dissimulação social e psicológica são evidentes. Contudo, é preciso ter presente que se o *humorismo* consistisse tão somente na alfinetada, que esvazia a pretensiosa rã ou a bolha de ar, seria muito difícil distingui-lo nitidamente da ironia[6], pois não se estaria levando na devida conta a transigência, a indulgência, que é própria do *humorismo*.

No item II, intitulado "Questioni preliminari", antes de tratar da essência, das características e da matéria do

humorismo, o ensaísta reputa necessário esclarecer três pontos:

1) se o *humorismo* é um fenômeno literário esclusivamente moderno;

2) se é exótico para os italianos e

3) se é especialmente nórdico.

A abordagem desses três pontos está fundamentada no relacionamento por oposição entre arte moderna e arte antiga, sintetizada nas seguintes contraposições:

Arte antiga	*Arte moderna*
a) objetivismo	a) subjetivismo
b) real	b) ideal
c) serenidade marmórea	c) exaltação dos sentimentos; vagas aspirações, melancolias, nostalgias, beleza interior.
d) realismo da poesia ingênua	d) intelectualismo da poesia sentimental
e) harmonia da poesia grega	e) incoerência
f) tipificação clássica	e) particularidades individuais: sentimento profundo de uma cisão interior, de uma dupla natureza do homem moderno.

Pirandello ilustra esse confronto, reproduzindo um longo trecho (p.26-27-28) de *L'Umorismo e gli Umoristi* de Nencioni e referindo-se a *L'umorismo nell'arte moderna* de Giorgio Arcoleo, ao qual faz restrições consideráveis, especialmente no tocante ao excessivo condicionamento do texto pelo

contexto, que, além de comprometer a liberdade e a individualidade do homem (essenciais à arte, no entender de Pirandello), acaba levando a rigorosas demarcações que não encontram respaldo na realidade artística, pois,para cada época, podem ser indicados vários humoristas. À guisa de confirmação do seu ponto de vista, ele lembra que Schiller, autor da primeira divisão, conclui afirmando a existência de almas sentimentais entre os antigos e de almas gregas entre os modernos. Não obstante essa ressalva, parece-lhe bastante razoável reconhecer que, com o progresso e evolução do pensamento, os sofrimentos aumentaram em quantidade, mas diminuíram em intensidade; com o desenvolvimento da sensibilidade e o progresso da civilização, aumentaram as condições favoráveis à arte humorística. Não deixa, contudo, de enfatizar que a arte humorística, em sua totalidade, foi e será sempre "arte de exceção"[7].

Segundo essa crítica, rigorosamente "divisionista",diferentes seriam o pranto e o riso na arte antiga e na arte moderna. O ensaísta cita Gian Paolo Richter, que distingue cômico clássico e cômico romântico, considerando o primeiro como uma sátira vulgar, grosseira dos vícios, dos defeitos, completamente desprovida de piedade, enquanto que o segundo seria o verdadeiro *humor*, riso filosófico mesclado à dor, porque emanado da comparação do pequeno mundo finito com a idéia infinita, riso pleno de tolerância e de simpatia. Relativamente à literatura italiana, Leopardi defendeu o cômico antigo contra o moderno, reputando-o mais sólido e consistente do que o moderno, feito mais de palavras, de alusões e de equívocos do que de coisas ridículas.

Análoga posição Pirandello adota com relação à novela crítica *Humour classico e moderno* (1899) do seu mestre de *humorismo* Alberto Cantoni, que, neste caso, o ensaísta coloca ao lado de Richter e de Leopardi: o que ele indica como "humour classico", que corresponde ao "cômico clássico" dos dois últimos, não pode ser considerado como verdadeiro *humorismo*.

Passa, então, às "Distinzioni sommarie" do item III, em que, depois de sublinhar a distinção que Taine faz do humor de povos diferentes, censura-o por misturar escritores ingleses antigos e modernos com Aristófanes, Rabelais e Montesquieu. Ao vetar o nome do grego como humorista, ele declara que em Aristófanes, ao invés do contraste, que é o fundamento estrutural do *humorismo*, existe a oposição:"Egli non è mai tra il sí e il no"[8], que é a oscilação entre polos opostos. Para Pirandello, o humorista é Sócrates,que,assistindo à representação de *As nuvens*, ri com os outros da crítica que o poeta lhe faz, justamente porque "Socrate ha il sentimento del contrario", frase que nos dá uma primeira indicação mais precisa do núcleo semântico, da estrutura profunda - *dicotomia tensiva* - do *humorismo*, que ele delimitará completamente na segunda parte.

Continuando a distinção do *humorismo* do que ele não é, no item IV - "L'umorismo e la retorica" -, à semelhança do que fizera com relação à ironia, Pirandello os opõe, pois a retórica, poética eminentemente intelectualista, considerava a forma da obra como formação, que se fazia seguindo as normas pré-estabelecidas, cópia e não *criação*, artifício e não *arte*.

Neste ponto, depois da assinalada referência ao *sentimento do contrário*, o ensaísta o define, ainda em termos gerais, mas que reafirmam a postura tensiva do processo humorístico no confronto com a arte como era entendida pela retórica:

> L'umorismo ..., per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda, quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sempre *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato.[10]

O *humorismo* requer o livre e espontâneo movimento da língua, que só existe quando a *forma* for entendida como *criação*, mas negada quando se torna imitação, artifício como ensinava a retórica. O processo humorístico é indissociável do estilo, entendido como o subjetivar-se da objetividade, ou seja a língua; subjetivação tomada como movimento espontâneo, pois o artista deve querer a própria obra como ela se quer, sem pretender impor-lhe uma finalidade estranha à sua natureza.

Com relação a Rabelais, Pirandello reconhece nele a ironia, mas esta não foi dramatizada, como ocorre no *humorismo* autêntico, que se encontra, por exemplo, em Berni, o qual conseguiu obter o *sentimento do contrário*, base fundamental da concepção defendida pelo ensaísta[11].

No item V - "L'ironia comica nella poesia cavalleresca" - o ensaísta examina demoradamente os representantes, sobretudo italianos, desse tipo de poesia, para chegar à conclusão de que, embora Pulci seja poeta de natureza popu-

lar, diferentemente de Boiardo e Ariosto,que são cortesãos, nenhum deles pode ser considerado humorista, porque neles o cômico e o trágico não se fundem, como magistralmente Cervantes os funde em *Dom Quixote*, ao qual o ensaísta dedica, como já vimos, vibrantes páginas.

Encerrando esta primeira parte, no item VI ele trata dos humoristas italianos, declarando que, até aqui, a sua intenção foi de opor-se aos que defendiam o humorismo como um fenômeno exclusivamente moderno. Esclarece que muitos escritores, naturalmente propensos ao *humorismo*, foram bloqueados na sua vocação pela perniciosa retórica, que exerceu nocivamente a sua ação na escola. Daí a afinidade dos humoristas, que se subtraíram à influência do ensino oficial, com os dialetos, falados por quem não freqüentava a escola e, por isso, ignorava as leis e normas rigidamente estabelecidas pela retórica. Obviamente a crítica, que também examinava e julgava orietando-se por aquelas mesmas leis e normas, não poderia reconhecer o valor das obras desses escritores, como foi o caso de Maquiavel, o qual, segundo Pirandello, entendeu como poucos a força das coisas, cuja lógica era sempre extraída dos fatos; contra toda síntese confusa, reagiu com uma atenta e sutil análise, desembocadura natural de um agudo espírito de observação,predisposto à apreensão dos contrastes e das incongruências da vida, experimentadas numa convivência direta com o povo, ao qual se misturava para desabafar seu mau humor. Pirandello ilustra a sua apreciação com três versos, que evidenciam claramente a dicotomia tensiva como base do *humorismo* de Maquiavel:

Però se alcuna volta io rido o canto

Facciol perché non ho se non quest'una
Via da sfogar il mi' angoscioso pianto.[12]

Entre as qualidades do humorista Maquiavel, o ensaísta destaca a sua tolerância, graças à qual examina, sem ódio, a matéria que analisa, tratando-a com a ironia do homem superior; tolerância que não significa aprovação, mas compreensão. Todas essas "qualidades", se fossem relacionadas entre si, seriam, segundo o ensaísta, as que os entendidos apontam como próprias dos mais renomados humoristas ingleses e alemães[13].

Depois de Maquiavel, se refere ao que ele considera "piccolo" (desprovido de liberdade de atitude, de forma e de estilo indispensáveis ao *humorismo*, pedante em ciência e retórico em arte):

> Giordano Bruno ... colui che ebbe per motto, come tutti sanno: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, che pare il motto dello stesso umorismo[14],

que explicita a *dicotomia tensiva* como essência do *humorismo*.

Pirandello conclui esta parte, afirmando a impossibilidade de uma literatura humorística, mas insistindo também na necessidade de reconhecer os escritores humoristas, entre os quais ele cita o Giusti de *Sant'Ambrogio* e o Manzoni de *I Promessi Sposi*, que ele examinará mais demoradamente em seguida.

Na segunda parte, que, diversamente da precedente, tem um título geral, ele trata da "Essenza, caratteri e materia dell'umorismo"; o item I começa com uma questão básica: "Che

cosa è l'umorismo?"[15]. Todas as definições de *humorismo*, embora pretendessem responder essa pergunta, acabaram, no entender de Pirandello, ressaltando uma de suas características, em detrimento de todas as demais, de modo que cada uma dessas definições acaba tendo uma parte de verdade, mas nenhuma é a verdadeira. Mostra-o concretamente referindo-se novamente às definições de Richter (para o qual o humor romântico consiste no confronto do pequeno mundo finito com a idéia infinita, de que resulta o riso filosófico, que é uma mistura de dor e de grandeza) e de Bonghi (amarga disposição para descobrir e exprimir o ridículo do sério e o sério do ridículo humano)[16].

Depois de ter afirmado que, visando a determinação da essência do *humorismo*, é um equívoco partir dessas características, porque, ao tomar uma delas como a fundamental, todas as outras, inevitavelmente, acabam sendo rebaixadas e subordinadas àquela[17], ele enumera as características mais comuns e, por isso, geralmente observadas:

1) a *contradição fundamental*, cuja causa principal é comumente considerado o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem entre o real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações confrontadas com as nossas fraquezas, e cujo principal efeito é aquela perplexidade entre o pranto e o riso, que estamos denominando *dicotomia tensiva*;

2) o *ceticismo*, que marca cada observação, cada pintura humorística[18];

3) procedimento minucioso e maliciosamente analítico.

No item II ele se propõe, basicamente, três verificações:

a) qual é o processo de que resulta a particular representação comumente designada como humorística;

b) se essa representação tem características peculiares, assim como a origem dessas características;

c) se há uma particular maneira de considerar o mundo, que constitui a matéria e a razão do humorismo.

Neste ponto identificamos mais claramente a estrutura profunda da arte humorística e, portanto, da poética explícita de Pirandello. Ele especifica o processo criador da arte humorística, opondo-o ao processo criador da arte em geral, que ordena as idéias e as imagens numa forma harmoniosa, em que todos os seus elementos apresentam uma correspondência entre si e com a idéia-mãe que os coordena. Neste tipo de arte a reflexão, quer durante a concepção, quer durante a execução da obra, assiste ao nascer e ao desenvolver-se da obra, acompanha e frui as fases progressivas, compara os vários elementos, aproxima-os e os coordena. A consciência, neste caso, não é uma potência criadora, mas o espelho interior em que o sentimento se revê, assistindo ao que ele próprio fez espontaneamente[19]. Neste tipo de arte a reflexão, normalmente, se esconde, se torna invisível e não atua diretamente na concepção e execução da obra[20].

O mesmo não acontece na obra de arte humorística, em que a *reflexão*, ao invés de ficar invisível como uma forma do sentimento, atua determinantemente, colocando-se diante do sentimento, analisando-o, depurando-o do seu caráter passional e do excesso de euforia; ela, neste caso, funciona

como agente tensivo: ao invés de compor e ordenar, como faz a arte em geral, decompõe e desordena, gerando *o sentimento do contrário*, que, na sua essência, é a *dicotomia tensiva* própria da perplexidade do homem "fuori di chiave", que não mais consegue iludir-se ou deixar-se iludir pelas aparências[21]. Com o exemplo da velha, Pirandello praticamente nos faz ver o mecanismo do processo de criação da obra humorística: ao vermos uma velha com os cabelos pintados e besuntados com uma horrível pasta, vestida com roupas juvenis, que não condizem com a sua idade, a nossa primeira reação é rir, por perceber o ridículo daquela senhora, que se apresenta como exceção, destoante do padrão, do normal, do habitual para a sua idade, criando uma situação cômica. Se, contudo, a reflexão intervém, sugerindo que aquela senhora não sente nenhum prazer em enfeitar-se daquela maneira extravagante, mas o faz como uma adaptação, como um meio, que ela acredita eficaz, para conservar o seu marido mais jovem do que ela, estaremos indo além da percepção do anômalo, aprofundando-nos no *sentimento do contrário*, passando assim da ironia ao *humorismo*[22].

Pirandello mostra o processo de criação da obra humorística em *Crime e castigo* de Dostoievski e em *Sant'Ambrogio* do poeta Giusti, que, entrando um dia na igreja de Santo Ambrósio em Milão, encontrou um grupo de soldados inimigos; a sua primeira reação foi de ódio, porque eles lhe recordavam que a sua pátria estava sob domínio estrangeiro. Porém, quando eles, ao som do órgão, começaram a cantar, a sua reflexão, provocada pelo hino, o leva ao sentimento contrário, instaurando-se a disposição propriamente humorísti-

ca[23].

Como exemplo da obra humorística em que a reflexão não se revela logo no início, porque ela já atuara no autor, ele cita o *Dom Quixote* de Cervantes, no qual o sentimento do contrário está no próprio cômico; do processo humorístico, neste caso, só nos é mostrado o efeito, de modo que a obra é "sentimento del contrario oggettivato"[24].

No item III ele retoma a imagem do espelho, que explica a função passiva da reflexão na arte em geral, e a complementa para poder explicar a função ativa da reflexão na arte humorística, tornando, através da relação "água-fogo", mais visual e auditiva a *dicotomia tensiva* como estrutura profunda[25].

Inevitavelmente, a reflexão, pela sua especial atividade na obra de arte humorística, acaba interrompendo o movimento espontâneo de organização das imagens e das idéias numa forma harmoniosa. Por isso as obras humorísticas são permeadas de freqüentes digressões (que foram consideradas defeitos por parte da crítica retórica, despreparada para entendê-las, interpretá-las, apreciá-las e julgá-las, como aconteceu com *I Promessi Sposi* de Manzoni), que são, verdadeiramente, uma característica desse tipo de arte. É preciso ter presente, contudo, que não se trata de mero capricho ou arbítrio dos escritores; as digressões são uma conseqüência da perturbação, da interrupção do movimento ordenador das imagens por obra da reflexão ativa, que provoca uma tensiva associação, não por contigüidade ou afinidade, mas por contrariedade[26].

Dois fatores, capitais e igualmente indispensáveis, se

conjugam para propiciar a criação da obra de arte humorística. O primeiro desses fatores é uma disposição congênita(enriquecida, aprimorada por uma experiência amarga da vida e dos homens, que não permite uma visão otimista), constituindo o que Pirandello considera como o terreno fértil,no qual cai o germe -a obra-, que nascerá e se desenvolverá tirando daquele terreno a sua condição e qualidade, configurando um processo caracterizado pela espontaneidade. A reflexão, que é a base atuante da estrutura profunda do *humorismo*,não deve ser tomada como sendo uma oposição do consciente em relação ao espontâneo, pois isto transformaria a obra no resultado de um artifício, algo feito e não *criado;* a *reflexão*, aqui, deve ser entendida como constitutiva da fantasia; assim como a sombra com relação ao corpo, a reflexão está na própria semente da criação e da qual emana o *sentimento do contrário*: "Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della creazione"[27]. O *humorismo* é um processo em que a reflexão atua como visgo maligno, que une as imagens por contraste, como as vive intimamente o homem "fuori di chiave", concomitantemente violino e contrabaixo, ou, por ser os dois, não é, na verdade, nenhum deles: tudo se concentra na tensão que caracteriza a perplexidade; o humorista fica entre os extremos do *sim* e do *não*. Como homem que, em razão de suas dolorosas experiências da vida e dos homens, se vê viver e vê os homens viverem, tem consciência de que o verdadeiro sustentáculo do relacionamento social é o interesse, a conveniência, o cálculo, em função do qual os associados simulam e dissimulam, mentem socialmente e, como conseqüência que a

caba tornando-se um hábito, mentem também a si mesmos, cren do-se e fazendo crer que são melhores do que realmente são: deriva daí a sua falsa ou fingida virtude, de se manterem fiéis àquela imagem que se deram ou que lhes deram, da qual se tornaram escravos. Todo esse comportamento fictício e ne gativo, que se acentua nos períodos de crise, constitui a ma téria sobre a qual atua espontaneamente a reflexão do humo rista, revelando o caráter ilusório daquela constante simu lação de virtude.

Porém, se, como crítico fantástico, o humorista censu ra a simulação, não pode, em contrapartida, deixar de reco nhecer a necessidade da ilusão de uma meta (pouco importa se elevada ou não, pois, no final das contas, é sempre fictí cia), que todos procuram e ninguém encontra, talvez porque não existe, mas sem a qual a vida perde a razão de ser. Daí a sinceridade do humorista tanto na denúncia quanto na tole rância, na piedade pelos homens que se iludem, com relação à qual Pirandello alerta que não se deve confiar muito, de vendo-se ter presente que essa piedade deriva do *sentimento do contrário*, sobre o qual atuou espontaneamente a reflexão. Aliás, Pirandello já havia manifestado exatamente a mesma convicção no artigo *Per Salvatore Farina* (publicado em *La vita letteraria* a 31/5/1907), chamando a atenção para a cor respondência ou proporcionalidade entre a sinceridade do des denho e da piedade experimentada pelo humorista[28]. No ensaio sobre *L'Umorismo* reafirma a tensão, própria do estado de per plexidade, de indecisão que caracteriza a consciência do hu morista:

Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga

> nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sí in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sí.[29]

Justamente esse sentimento do contrário fundamenta a distinção que Pirandello faz entre o *humorismo* e as outras formas ou gêneros literários. A representação da arte em geral, como Pirandello a caracteriza, se afina muito com o processo de simulação no relacionamento social, baseado no interesse e no cálculo, cujo objetivo é aparentar uma identidade, uma fidelidade, uma coerência e uma constância de comportamento, que só podem ser fruto de um artifício, expressão de uma forma fixa incompatível com o fluxo, com o movimento vital; tudo aí converge para a generalizada mentira da harmonia permanente das opiniões, as quais, contudo, são necessariamente conflitantes; a vida não pode ser tão lógica como os homens, que se limitam a vivê-la, pretendem que seja com relação aos outros e a si mesmos, persistindo ininterruptamente na pretensão de ver como absoluto o que só pode ser relativo, agravando assim o mal já grande do auto-engano como principal razão de existência. Também a arte, como todas as construções ilusórias, tende a fixar a vida, imobilizando-a num ou em vários momentos, através de uma abstração ou idealização, isto é, eliminando a tensão vital[30].

O humorista acha que esse tipo de arte simplifica demais as coisas: pela idealização que ela opera, se afasta demais da realidade da vida, desprovida daquela conseqüencialidade lógica, que essa arte da identidade lhe atribui; essa uniformização se torna inaceitável, quando se tiver presente que, como abundantemente a ciência já demonstrara, coe

xistem no indivíduo várias almas (a instintiva, a moral, a afetiva, a social), que lutam constantemente entre si, disputando o predomínio e a direção permanente da sua consciência; daí o equilíbrio necessariamente precário na realidade da vida, o que torna impossível o verdadeiro conhecimento dos outros e de nós mesmos, baseado em aparências, em ilusões, numa pseudo-realidade, sempre mascarada, com a qual tensivamente se relaciona a outra,a autêntica,a íntima, que o humorista procura trazer para o nível da consciência, decompondo a falsa imagem e mostrando todas as incongruências da vida real. Pela ação especial da reflexão, o humorista representa o processo contrário ao seguido pela arte em geral [31].

Enquanto a arte em geral, pela sua tendência a *compor*, visa a uma tipologia, necessariamente generalizadora e abstrata, de que os heróis são os melhores exemplos, a arte humorística, primando pela *decomposição*, se recusa a representar heróis, sobretudo porque o humorista tem consciência de que as lendas e a história são construções ideais, e ele se recusa a idealizar pessoas e coisas, vendo o mundo, se não nu, pelo menos "in camicia". Se o humorista pretendesse representar heróis, para subtrair-se à acusação de anacronismo e ser fiel à sua natural disposição para a crítica,no caso de Pirandello, só poderia representar anti-*heróis*, como Pinzone explica ao menino Luigi na novela autobiográfica *La scelta* (publicada em *Ariel* a 10/4/1898), incluída no Apêndice constante do segundo volume de *Novelle per un anno* [32]. As roupas, os enfeites, assim como todos os artifícios destinados a alterar a aparência, parecem ao humorista meios de com

posição que escondem a verdadeira personalidade: daí o seu empenho em "despir" a fachada, para chegar ao cerne, à essência da realidade humana [33].

Na sua tendência para o típico, a arte em geral despreza todos os acontecimentos ordinários e os particulares comuns, justamente aquilo que o humorista valoriza sobretudo, porque neles melhor se traduz a materialidade da vida, que contradiz aquela simplificação ideológica, aquela lógica harmoniosa dos fatos e dos caracteres concebidos pela arte em geral [34].

Ainda mais significativa é a posição tensiva do *humorismo* no confronto com outras formas ou gêneros de arte, com os quais os menos atentos freqüentemente o confundem, que são as várias modalidades do cômico e do satírico. Não se deve depreender disso que o humorista goste, aprecie a realidade: aliás, se isso não fosse uma apriorística negação da essência do *humorismo*, bastaria que fosse verdade num primeiro momento, para que logo em seguida, pela especial atuação da reflexão, víssemos o humorista posicionar-se tendendo para o lado oposto, não sabendo mais que partido tomar, permanecendo num estado de contínua tensão e perplexidade. Essa tensão o distingue e o opõe ao cômico, embora em ambos o riso, porém com sentido diferente, seja a forma de expressão por exelência; tanto a reflexão do cômico como a do humorista pode desvelar a construção ilusória e contínua que os homens fazem de si mesmos, crendo-se, de boa fé, muito diferentes do que realmente são; todavia o comportamento de cada um deles, em consonância com a sua própria índole, será inevitavelmente diferente: o cômico se limitará à per-

cepção do contrário, à constatação que aquele determinado caso particular de simulação foge à regra, ao padrão dominante naquela sociedade e o riso nele surgirá espontâneo, sem obstáculos ou tropeços, contentando-se em dar a alfinetada e, com ela, esvaziar o balão de ar, que é a metáfora que construímos de nós mesmos, mostrando o lado ridículo da aparência séria. O satírico, diferentemente do cômico, não rirá, mas, diante daquela aberração no confronto com a sua escala de normalidade, se indignará. O *humorista*, diferentemente do satírico, não se indignará; contrariamente ao cômico, pela especial ação que nele exerce a reflexão durante a concepção e a execução da obra, passa da percepção do contrário à *dicotomia tensiva* do sentimento do contrário, em que o riso é bloqueado, tornando-se indeciso, vacilante, porque através do ridículo o humorista verá o lado sério, doloroso da vida e, sorrindo, se compadecerá do simulador, enquanto desmonta ou despe a sua imponente imagem[35].

Empenhando-se para caracterizar a *Weltanschauung* inovadora do século XX, tensivamente posicionada com relação à dominante cultura positivista, Renato Barilli, tratando da poética do agrigentino em *La barriera del naturalismo*, compara o sentido do riso em Bergson e em Pirandello. No pensador francês o riso está mais para o lado cômico, da percepção do contrário, pois é considerado como o instrumento de que se vale a sociedade, para desestimular toda tentativa de revolta individual ou de comportamentos destoantes das suas leis e normas[36].

Embora sejam operadores da mesma cultura inovadora, Pirandello, neste sentido, avança muito mais do que Bergson:

enquanto para este o riso é manifestação de discordância da maioria diante do comportamento inusitado ou excêntrico de um, para o humorista é expressão da crítica complacente, velada diante da seriedade artificial, da pseudo-normalidade da maioria[37].

Também no ensaio *Pirandello e la culturologia*, inserido em *Pirandello Siciliano ed Europeo*, Barilli faz alusão aos dois planos em que podem ser situadas as ações humanas: o primeiro nível é o da regra, dos normais e o segundo é o das exceções, extravagante, desengonçado, que é constantemente agredido pelo riso dos normais. À vista disso, Renato Barilli volta a relacionar Bergson e Pirandello, mas agora ampliando o quadro com a inclusão de um terceiro operador da mesma cultura: Freud, no entender do qual se trata do grande contraste entre o nível controlado pelo *ego*, pela consciência, que é também o nível da repressão, para onde removemos os nossos impulsos libidinosos, viabilizando a conformação a um hábito socialmente conveniente; quando alguém regride ao nível da libido, isto é, passa do comportamento normal para o anormal, concede-nos a oportunidade de, por um momento, libertar-nos da máscara quotidiana através do riso, pois, para Freud, o cômico é um dos canais através dos quais o inconsciente consegue emergir.

Depois de aludir a Bergson (rimos quando alguém se move mecanicamente) e a Pirandello (enfatizando a importância que nele assumem as formas), Barilli conclui:

I livelli del sapere sono concordi, anche perché per

tutt'e tre l'umorista è colui che ride dei normali[38].

Mais detalhado é o estudo da relação entre Freud e Pirandello feito por Felice Rappazzo, intitulado *L'umorismo come "tutela" regressiva* constante do volume *Pirandello Siciliano ed Europeo*. A base da relação, além do ensaio sobre *L'Umorismo* de Pirandello, é o menos conhecido ensaio sobre *O Humorismo* escrito por Freud em 1927, em que ele distingue um humorismo dirigido para nós mesmos, que é o que lhe interessa mais especificamente, e um outro dirigido para os outros, que ele ilustra com o exemplo do poeta ou narrador humorista. O *humorismo* em Freud tem a importante função de libertar o sujeito de emoções traumáticas, pois o *eu* repudia a realidade que o oprime[39]. O repúdio das razões da realidade e a afirmação vitoriosa do princípio do prazer, no entender de Rappazzo, conferem ao *humorismo* as peculiaridades do processo regressivo[40]. A especificação do mecanismo do comportamento humorístico é, segundo o articulista, a contribuição mais original do ensaio de Freud: o comportamento humorístico corresponde ao *Super-Ego*, que trata os outros como o adulto trata a criança. A afirmação do princípio do prazer e o triunfo do narcisismo são, portanto, obra do *Super-Ego*, que refuta a realidade, pondo-se a serviço de uma ilusão[41]. A visão humorística do mundo, observa Rappazzo, se configura como uma proteção diante da seriedade do mundo, exercendo, por conseguinte, uma função libertadora[42].

Mesmo enfatizando as consideráveis diferenças (âmbitos, contextos, datas de redação, destinação, consistência)

entre os ensaios de Freud e de Pirandello sobre o *humorismo*, Rappazzo declara que não é possível deixar de notar as analogias entre eles, o que, à semelhança de Barilli, o leva a concluir que os dois textos podem ser tomados como comprovantes de contigüidade e consonância de cultura[43].

Abordando mais especificamente o ensaio de Pirandello, o referido crítico nele vê dois núcleos de argumentação, ambos inscritos no âmbito da *reflexão* que desdobra o sentimento no ato da concepção e se revela como tal. O primeiro núcleo, representado pela tensão entre realidade e ilusão, é o que mais explicitamente se relaciona com o citado ensaio de Freud, porém, e isto é o que aqui mais nos interessa, numa "seqüência especular invertida". Ambos destacam no *humorismo* a relação tensiva entre uma superfície, uma aparência brincalhona e a realidade profunda, tremendamente séria, assim como o repúdio da realidade e do sofrimento; todavia, as direções seguidas por eles são opostas: Freud procura determinar a gênese do *humorismo*, ao passo que Pirandello se norteia pelo efeito do processo humorístico.

O segundo núcleo de argumentações de Pirandello, sempre relacionado com o primeiro, se refere à multiplicidade do real e da alma humana, bem como à impossibilidade de apreendê-los, com segurança, na sua totalidade, e às conseqüentes opostas reações do escritor irônico e do humorista, ou seja, entre percepção do contrário e *sentimento do contrário*. Este segundo núcleo, no entender de Rappazzo, enseja uma aproximação entre Pirandello e Schopenhauer, que exerceu grande influência nos intelectuais pós-românticos e

decadentes, devendo ter chegado ao agrigentino depois de passar por muitos filtros, num contexto cultural bem diferente. Em *O mundo como vontade e representação*, sua obra mais conhecida, Schopenhauer, em duas oportunidades, trata da teoria do riso no âmbito delimitado pela *vontade* e pela *representação*, opondo *sentimento* (conteúdo de consciência não conceptual) e *saber* (conhecimento abstrato e racional). Justamente na tensão entre esses dois extremos Schopenhauer (Vol. I, capítulo 13) situa a origem do riso, numa "incongruência entre a cognição intuitiva e abstrata", frase que, segundo o citado crítico, parece servir de modelo da concepção pirandelliana[44].

No capítulo 8º do volume II Schopenhauer volta a tratar do tema do riso, precisando e aprofundando mais o assunto. O crítico destaca, como ponto de maior interesse, a distinção que o filósofo alemão faz entre ironia e *humorismo*, duas formas em que o riso é produzido intencionalmente, ressaltando a tensão entre elas[45].

Depois destes, que o autor considera "caracteres gerais", passa às qualidades que, segundo Schopenhauer, são específicas do humorismo, evidenciando-se uma indiscutível semelhança entre o filósofo alemão e o escritor italiano, especialmente no tocante ao que denominamos *dicotomia tensiva*.

Rappazzo ressalta que são duas diferentes atitudes espirituais, dois diversos modos de ver e de se relacionar com o mundo externo, duas bem diferentes maneiras de ver a obra literária[46].

A seu ver, a ironia tende para um conhecimento desmis

tificante do real, mostrando o mascaramento das relações no contexto social e as suas raízes nas convenções e no poder; o *humorismo* tende para a dramatização do real, sacralizando, fetichistica e niilisticamente, as contradições, designando um sujeito em situação caótica e, por isso, reduzido a máscara. Rappazzo, concluindo, escreve:

> ... l'ironia, per retroazione, agisce anche sullo scrittore, mette in crisi lo statuto stesso della letteratura, le funzioni demiurgiche dell'autore e la sua capacità di dominio dell'oggetto. Mentre lo scrittore umorista, di fronte al nodo gordiano delle contraddizioni del reale, si limita a troncare il groviglio alle estremità e a mostrarlo, o, al massimo, ad ipotizzarne lo spaccato, lo scrittore "ironista" si presta pazientemente a dipanarlo, fino a scoprire se stesso come uno dei fili che lo compongono[47].

Caracterizado o *humorismo* em si, como qualidade de arte, e no confronto tensivo com relação a outras séries artísticas, especialmente a ironia, vejamos quais as implicações disso na criação do personagem, visto que as obras, que pretendemos tomar em consideração como formulações de metapoética, foram preferidas exatamente porque tematizam, representam humoristicamente a *dicotomia tensiva* que caracteriza a criação e a tradução do personagem.

A este propósito, Gaetano Compagnino, no estudo *Statuto e funzione del personaggio nella poetica pirandelliana*, referindo-se à distinção que Pirandello faz entre a criação na vida, que é sempre interessada, e a *criação* na arte, que

deve ser sempre desinteressada, portanto livre no tocante aos obstáculos com que constantemente se defrontam as pessoas reais, analisa o protagonista do romance *Il fu Mattia Pascal* como uma metáfora ou representação metapoética do autor no seu ato de criar. Dado como morto (graças ao testemunho de sua esposa, todos acreditaram que fosse dele o cadáver encontrado num poço perto de sua casa), Mattia Pascal, lendo num jornal a notícia de sua própria morte, resolve aproveitar essa oportunidade para renascer como Adriano Meis, que ele pretende em tudo distinto e independente do "falecido": como faz o artista com os seus personagens, o personagem Mattia Pascal, criação de Pirandello, pode criar não só o seu presente e o seu futuro, como também deve criar um passado para Adriano Meis (uma vida sem passado não tem consistência), que não o tinha porque se posicionava tensivamente com relação àquele seu outro *eu*, que ele deixara morrer. Animava-o a esperança de poder dizer não só que vivera duas vidas, mas também que fora dois homens. Logo se dá conta que a liberdade absoluta, irrestrita, não passa de uma ficção, pois, não sendo possível viver em absoluta solidão, acaba sendo necessária uma limitação moral, sem a qual nem o mínimo relacionamento social (a amizade, ainda que com uma só pessoa) se pode concretizar. Não obstante essa inevitável limitação, Adriano Meis inventa um passado que não viveu, completamente fictício, como é fictícia a sua própria identidade, uma criação fantástica de Mattia Pascal.

Compagnino vê nessas páginas do romance todos os problemas relativos à criação do personagem, enfrentados por

Pirandello desde o início da sua atividade como escritor[48].

A questão da criação do personagem em Pirandello, deixando agora de lado a questão da sua tradução no palco pelo ator, segundo o referido crítico, pode ser apreciada sob dois diferentes pontos de vista:

1º) o da relação do personagem com o autor;

2º) o da relação do personagem com a obra.

O primeiro corresponde a uma orientação para o polo do autor; o segundo corresponde a uma orientação em direção à obra e, por isso, encontra o seu contexto numa visão objetiva da literatura. Os dois pontos de vista coexistem na reflexão pirandelliana; já tivemos oportunidade de verificar que a distinção entre escritores ricos e escritores pobres, só para ilustrar ainda uma vez, se baseia no primeiro ponto de vista; por outro lado, recordemos que, precisando o sentido da sinceridade na arte, Pirandello a explica como espontaneidade, como aceitação do personagem como ele se quer, ou seja: o drama depende das pessoas que o vivem e pelo qual são vivos, mais verdadeiros do que as pessoas reais, tanto que podem ser pensadas como uma realidade fora da obra, isto é, têm mais longevidade, uma autonomia, uma liberdade que, por uma parte, as pessoas reais não têm e que, por outra parte, requer uma distinção de estatuto no interior de diferentes séries literárias.

Compagnino ilustra citando longamente Hegel, segundo o qual, o que define o personagem épico, é o fato de que ele não age de uma maneira livre, porque está limitado por um conjunto contextual, enquanto que o caráter dramático,

ao contrário, constrói ele próprio o seu destino, age de acordo com as leis da sua própria vida.

Para encerrar vejamos também o famoso *Prefácio* à edição de 1924 de *Sei personaggi in cerca d'autore*, no qual o autor explica o mecanismo do seu processo criador. Atentemos, porém, que o fenômeno da criação, mesmo se, a partir de um certo momento, pode ser considerado um fenômeno consciente, o início do processo é sempre envolto no mistério[49]. Vivendo, o artista vai apreendendo, mesmo sem dar-se conta disso, inúmeros germes de vida, alguns dos quais, em certos momentos, se apresentam à sua fantasia, para que os torne criaturas vivas num plano de vida superior à precária existência quotidiana. Aqui já podemos vislumbrar a *dicotomia tensiva* fundamental na relação entre a superioridade da realidade artística e a inferioridade do mundo da existência física.

A fantasia se lhe apresenta quase como uma entidade autônoma[50], que foge do seu controle, constituindo o sustentáculo do mistério da criação, caracterizado pela variação, pela novidade obtida na tensão entre o sério e o bizarro[51].

Os casos que lhe são apresentados pela fantasia, como já disse antes, são germes, mas que se delineiam, se configuram na consciência do artista como seres vivos e verdadeiros, aos quais, para existirem materialmente, só falta uma forma, que dê realidade à verdade que eles já são, como Pirandello, referindo-se aos seis personagens, afirma: "Nati vivi, volevano vivere"[52]. É neste momento da concepção do personagem que a *consciência* do artista verdadeiramente

influi no processo da criação, pois há os menos e os mais exigentes com relação ao produto da sua fantasia. Pirandello retoma aqui a distinção, a que já nos referimos, entre artistas fiéis e artistas rebeldes ao seu tempo, reapresentando-a como oposição entre "escritores de natureza mais propriamente histórica" (que se satisfazem com o representar uma figura de homem ou de mulher, com o narrar um particular acontecimento, alegre ou triste, com o descrever uma paisagem pelo simples gosto de representar, narrar e descrever), com relação aos quais ele se posiciona tensivamente, e "escritores de natureza mais propriamente filosófica", entre os quais ele tem a desgraça de se encontrar, que, ao criar seus personagens, não conseguem impedir de, com eles e neles, infundir e difundir uma determinada concepção de vida, que, assim, adquire valor universal[53]. Obviamente, o valor universal, a que ele se refere, não é o do conceito formulado pela filosofia ou pela lógica, nem o abominado universal simbólico[54], que é o resultado de uma abstração; trata-se, aqui, do universal *fantástico*, sincera, concreta e espontaneamente criado pela arte. Era este valor universal que a sua consciência não conseguia vislumbrar naqueles seis personagens, que, sem que ele os procurasse, estavam diante dele "vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro"[55]: por isso, iludindo-se também ele como escritor, "Estimavo perciò che non mettesse conto farli vivere"[56], procurando fazer de tudo para afastá-los, como se a vida deles ainda dependesse do arbítrio da sua vontade: "Ma non si dà vita invano a un personaggio. Creature

del mio spirito, quei sei già vivevano d'una vita che era loro propria e non piú mia, d'una vita che non era piú in mio potere negar loro"[57]. O sentido universal, que ele, na sua consciência reflexa, procurara em vão, os seis personagens o mostravam no palco: a luta desesperada de cada um deles contra os outros para exprimir o seu drama, que é o drama de que ele é personagem. Dos seis personagens, declara Pirandello, ele acolheu somente o *ser* (isto é, o drama de serem seis personagens que, recusados pelo seu criador, procuram um autor que lhes dê a realidade de que carecem), mas recusou *a razão de ser* deles (a validade universal do drama de cada um deles), dando uma nova e mais complexa função ao conjunto orgânico por eles constituído: representar o drama, de que eles nem suspeitam, de estar à procura de autor; criar personagens vivos representando a recusa deles pelo próprio autor.

Ora, se, conforme assevera o próprio autor do *prefácio*, ratificando convicções já expostas em outros escritos por nós sublinhados, "Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma"[58], configura-se explicitamente a *dicotomia tensiva* entre "ter forma", que está predestinado a morrer[59], e *ser forma*, que vive eternamente; dito com outras palavras, "ter forma" é contíguo a pessoa, entidade real que, simulando, se fixa numa forma que conflita com o movimento irrefreável da sua vida natural, ao passo que *ser forma* é contíguo a *personagem*, entidade criada pela fantasia, menos real, porém mais verda

deira do que a pessoa material, porque não está condicionada por tempo e espaço exteriores. O mais importante, contudo, é que, sendo *formas*, sendo verdadeiros e vivos, adquirem uma condição de autonomia, que atesta em favor da *dicotomia tensiva* como estrutura profunda da relação entre o autor e o personagem:

> ... sono dunque divenuti di per se stessi, *in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita*, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare; vedono già se stessi come tali, *hanno imparato a difendersi da me*; sapranno ancora difendersi dagli altri.[60]

À vista do exposto, cremos poder concluir que a *dicotomia tensiva* constitui a estrutura profunda da poética explícita de Pirandello, centrada na teoria do *humorismo* e, mais especificamente, no tocante à criação do personagem, na relação tensiva entre o mundo da arte e o mundo material.

Resta-nos, agora, verificar se a semelhante conclusão se pode chegar depois de examinar a reflexão sobre a arte efetuada na própria obra de arte ou, como a temos designado, se a *dicotomia tensiva* se encontra também na *metapoética* pirandelliana.

NOTAS

[1] DE CASTRIS, Leone A. *Storia di Pirandello*, p. 98: "Da questa scoperta si avvia la maturazione della ideologia pirandelliana, che si conclude appunto nell'*Umorismo* e nella stagione meditativa che in questo saggio ha il suo centro fondamentale."

BARILLI, R. *La barriera del naturalismo*, p. 10: "... vedremo ... che quel concetto stesso di umorismo tanto attentamente elaborato è poi a sua volta pregno di tutta una filosofia, di tutta una "visione del mondo" ... Il nucleo fondamentale di tutta questa ricerca pirandelliana è ovviamente da ricercare nel saggio su *L'umorismo*..."

LAURETTA, Enzo. *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, p. 148: "... è al saggio su *L'umorismo* che occorre rifarsi per trovare le articolazioni essenziali e convincenti della ideologia pirandelliana."

LUPERINI, R. *Il Novecento*. Vol. I, p. 112: "La stessa teoria dell'umorismo (il saggio *L'umorismo* è del 1908 ed è importante perché da esso si può desumere la poetica pirandelliana) è tutta volta a cogliere le contraddizioni di una realtà di cui vengono poste in discussione le forme e le convenzioni più che l'essenza."

BORSELLINO, N. *Ritratto di Pirandello*, p. 48: "Pur con i suoi caratteri di teoria o poetica "negativa", *L'Umorismo* indicava una nuova funzione dell'arte all'interno di una cultura della crisi, in un mondo al quale il dominio tecnico-scientifico non garantiva le necessarie certezze."

RAPPAZZO, F. *L'umorismo come "tutella" regressiva* in *Pirandello Siciliano ed Europeo*, p. 99: "L'interesse per un testo come *L'umorismo* non può essere ristretto a un documento di "poetica"; questa non è infatti desumibile direttamente dalle posizioni teoriche di uno scrittore (che poi nel caso di Pirandello non si riducono a questo solo saggio), ma va ricostruita nella concreta pratica di scrittura; e forse, oggi, non varrebbe tanto la pena di ricostruirla, se non come testimonianza e sintomo del modo in cui lo scrittore sente e pen-

sa se stesso, definendo le proprie opzioni e i propri rapporti col mondo esterno."

2 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 347.

3 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 347-348.

4 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 17-120 e p. 121-160.

5 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 23: "Al solito Federico Schlegel non fece altro qui che esagerare idee e teorie altrui."

6 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 23: "... ironia e umorismo sarebbero press'a poco la stessa cosa."

7 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 33.

8 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 41.

9 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 42.

10 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 49.

11 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 59: "...il Berni sa bene avvertirne tutti i contrasti amari e le aspre dissonanze e riderne, rappresentandoli."

12 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 109.

13 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 109.

14 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 110.

15 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 121.

16 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 122.

17 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 121.

18 A este propósito, em *Non parlo di me* (republicado no "Corriere della domenica" nº 3 do *Corriere della Sera* de 19/1/1986, p. 15), escrito em 1933, portanto na plena maturidade, mas não incluído no volume *Saggi, Poesie e Scritti varii*, Pirandello, esclarecendo que "E

sprimere è dire agli uomini com'è la vita" (também na revista *Belfagor*, Ano XLI, nº 1, 31/1/1986, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, p. 60), reafirma a sua convicção de que o espírito do artista, chegando à sua maturidade, "sarà capace di sintesi originali, cioè d'esprimere un suo particolare sentimento della vita attraverso i modi dell'arte, situazioni e personaggi, che nasceranno dalla concezione della vita quale si sarà formata in esso con l'esperienza e con la riflessione, esperienza di dolore e riflessione fatta di rivolte contro quel dolore e di vittorie non conclusive..." (in *Belfagor*, p. 50). Abordando o processo de formação do escritor durante a infância, cuja escola mais eficaz é a vida, tão inadequada para o artista, quanto adequada para os que se adaptam passivamente ao papel que lhes é atribuído, ele acrescenta: "Buona fede, credulità e rispetto assolutamente necessarii per accumulare amari disinganni, crudeli delusioni, feroci colpi, e tutti quegli errori dell'innocenza per cui le esperienze divengono valide e l'educazione dello spirito, compiuta cosí a proprie spese, serve a farlo crescere mantenendolo schietto, sviluppando solo le attitudini sue proprie e a lasciarlo, com'è giusto che sia un artista, inadatto alla vita" (*Belfagor*, p. 51).

19 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 126.

20 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 126-127: "... è, quasi, per l'artista una forma di sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto mercé l'impressione che ne riceve."

21 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 127: "... nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi, però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*."

22 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 127: "... ecco che io non posso piú ri

derne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico."

23 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 129:
"Povera gente! lontana da' suoi,
In un paese qui che le vuol male..."

24 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 130.

25 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 132: "Volendo seguitar quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sí, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il frigge re dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica."

26 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 133: "... le immagini cioè, anziché associate per similazione o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate."

27 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 134.

28 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1080: "Se cosí non fosse, vi sarebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia che deriva da una contra dizione, soltanto formale, da un infingimento retorico. Ben per questo un umorista dovrebbe dirsi solamente chi ha *il sentimento del contrario*, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da qual parte tenere."

29 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 139.

30 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 157: "L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta cosí degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica."

31 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 158: "Sí, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli *scompone* il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze."

32 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 1115: "E vedi che razza di eroi t'offre oggi la vita? Trionfano solo i ladri, gl'ipocriti, i birbaccioni! ... In certi momenti, o figliuolo, la vita si fa cosí perfida che gli scrittori non possono farci nulla; e quanto piú son fedeli nel ritrarla, tanto piú l'opera loro è condannata a perire. Che virtú di resistenza vuoi che abbiano contro il tempo le creature nate dai pensieri nostri dissociati, dalle azioni nostre impulsive e quasi senza legge, dai sentimenti nostri disgregati e nella discordia dei piú opposti consigli, questi miseri, inani, affliggenti fantocci che può offrirti soltanto la fiera odierna?"

33 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 159: "La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contradizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano."

Lembremos, à guisa de ilustração, que o próprio Pirandello reuniu todo o seu teatro com o título *Maschere nude* e que a segunda das "Mie ultime volontà da rispettare" é justamente: "Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso." (*o.cit.*, p. 1289).

34 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 159: "Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari piú intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contradizioni, su cui l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione*

dell'opera d'arte in genere."

35 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 146: "... smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà."

36 BARILLI, R. *La barriera del naturalismo*, p. 24: "L'arma del comico, cioè come estrema difesa di cui si vale l'ordine positivistico, naturalistico (che ben inteso si crede di essere l'unico ordine, e dunque l'ordine "positivo" e "naturale" al più alto grado) per schiacciare sul nascere i tentativi di rottura, i fatti che pretendano di sfuggire la norma.

Bergson non va oltre questo punto, non crede che del comico si possa fare un uso più profondo, che non sia appunto quello di considerarlo come una reprimenda sociale."

37 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 24: "È invece di qui che prende le mosse lo sforzo teorico di Pirandello. All'umorismo si accede quando non si faccia centro, non si poggi sulle ragioni dei più sull'ordine "naturale", quando si resista allo choc provocato dal fatto o dal comportamento eccentrico, imprevisto, e si rifletta che anch'esso, dopotutto, rientra nell'ordine naturale, tanto è vero che è potuto accadere. L'umorista non si arresta alla condanna, alla ripulsa seppur blanda e velata che di solito è contenuta nel riso: fa forza su di sé per uscire dai solchi abitudinari, per comprendere le ragioni dell'atto impensato, resistendo alla tentazione di catalogarlo come una curiosità di natura, come un evento bizzarro."

38 BARILLI, R. *o.cit.*, p. 13.

39 FREUD, S. *L'Umorismo* in *Opera omnia*. Torino. Boringhieri, 1978, Vol. X, p. 504-505 in RAPPAZZO, F. *L'umorismo come "tutela" regressiva* in *Pirandello Siciliano ed Europeo*, p. 101: "L'umorismo ha non solo un che di liberatorio (...) ma anche un che di grandioso e nobilitante (...) La grandiosità risiede evidentemente nel trionfo del narcisismo, nell'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'Io. L'*Io rifiuta di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà*, di lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pre

tendere che i traumi del mondo esterno non possano intaccarlo, dimostra anzi che *questi traumi non son altro per lui che occasioni per ottenere piacere*" (pp. 504-5, c.n.).

"L'umorismo non è rassegnato, anzi esprime un sentimento di sfida e costituisce non solo il trionfo dell'Io ma anche quello del principio del piacere, che riesce in questo caso ad affermarsi *a dispetto delle reali avversità*" (p. 505, c.n.).

40 FREUD, S. *o.cit.*, p. 505 in RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 101: "Respingendo la possibilità di soffrire l'umorismo s'inserisce nella grande schiera dei metodi costruiti dalla psiche umana *per sottrarsi alla costrizione della sofferenza...*"

41 RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 102.

42 RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 102: "L'impatto del soggetto col reale viene filtrato e assorbito dalla scelta di un piano del reale stesso che sia in grado di azzerarne e ribaltarne la drammaticità. L'umorismo ha perciò una funzione esorcistica."

43 RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 103.

44 RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 107: transcreve o trecho a seguir, esclarecendo (p. 112, nota 3) que o extraiu do volume I, p. 97, da tradução italiana (aos cuidados de G.Riconda, Milano, 1968) de *Il mondo come volontà e rappresentazione*: "il riso proviene sempre da una sconvenienza subitamente constatata fra un concetto e l'oggetto reale richiamatocene, in un modo o nell'altro, al pensiero: e non è appunto se non l'espressione di questo contrasto. Il quale si verifica spesso quando due o più oggetti reali sono pensati sotto un solo concetto e sussunti nella sua identità; mentre poi la loro divergenza radicale (...) ci rende accorti che il concetto non conveniva che sotto un solo punto di vista..."

45 RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 108: "Seguiamo Schopenhauer: ironia e umorismo sono le due forme dello *scherzo*, del riso "prodotto intenzionalmente":

"Quando lo scherzo si nasconde dietro la serietà, si produce l'ironia: per esempio quando, con solo apparente serietà, approvia

mo le opinioni di qualcuno e fingiamo di condividerle, mentre es se sono, in realtà, contrarie alle nostre... (...). L'inverso dell'ironia è la serietà che si nasconde dietro lo scherzo, e ciò costituisce l'umorismo."

46 RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 109: reproduz o seguinte trecho de Schopenhauer:

"(...) l'umorismo risulta da una disposizione soggettiva seria ed elevata, che involontariamente entra in conflitto con un mon do esterno ... si tenta allora, come mezzo di conciliazione, di includere tanto le proprie disposizioni, quanto il mondo esterno entro i medesimi concetti: sicchè questi soggiacciono a una dop pia incongruenza rispetto alla realtà pensata, fondata ora sul- l'una, ora sull'altra prospettiva; ciò produce l'effetto del ri sibile indotto intenzionalmente, cioè lo scherzo, ma di tale ge nere che attraverso di questo *si intravvede la profonda serietà che nasconde*."

47 RAPPAZZO, F. *o.cit.*, p. 110-111.

48 COMPAGNINO, G. *o.cit.* in *Pirandello Siciliano ed Europeo* p. 20: "... la questione del personaggio è in Pirandello assolutamente cen trale e, lungo tutta la sua attività, essa fu oggetto di ininterrot- ta meditazione: per il teorico e per il critico letterario non me no che per lo scrittore."

49 PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore — Enrico IV*. Mila no. Mondadori — Gli Oscar, 1971, p. 12: "Quale autore potrà mai di re come e perchè un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mi stero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale."

50 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 11: "È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da jeri) una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere. Si chiama Fantasia."

51 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 11: "Un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra, o nessuno credere che faccia sempre e tutto sul se

rio e a un modo solo. Si ficca una mano in tasca; ne cava un berretto a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta, e scappa via. Oggi qua; domani là. E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente più scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze; e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare."

52 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 12.

53 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13: "Ma ve ne sono altri che oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi."

54 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13: "Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien in conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale."

55 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13.

56 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13.

57 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 14.

58 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 23.

59 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 22: "Il conflitto immanente tra il movimento vitale e la forma è condizione inesorabile non solo dell'ordine spirituale, ma anche di quello naturale. La vita che s'è fissata, per essere, nella nostra forma corporale, a poco a poco uccide la sua forma."

60 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 15.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

