

Valdemar Munhoz Rodrigues

**A Dicotomia Tensiva na Poética de
Luigi Pirandello**



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



T-455/90



*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



IX

A METAPOÉTICA

Não é nosso propósito proceder a uma análise tecnicamente crítica das obras, que constituem o *corpus*, o objeto deste exame. As obras foram escolhidas, tendo presente a variedade de gêneros ou formas de literatura cultivadas por Pirandello. Nessas obras, em conformidade com o respectivo gênero, a poética se torna objeto de arte, em razão do que a estamos denominando *metapoética*, pois a própria obra discute o processo de criação, a concepção e execução da obra de arte. Em outras palavras, pretendemos verificar se, além da *dicotomia tensiva* no confronto entre o Grande Eu e o pequeno eu, ela pode ser identificada como estrutura profunda no interior do próprio processo artístico, o domínio do Grande Me.

IX.1. A METAPOÉTICA NOVELÍSTICA

Convém, preliminarmente, ter presente que, especialmente no início da sua atividade literária, além da poesia, Pirandello concentrou a sua produção em relatos menos longos, inclusive pela razão bem prática de publicá-los em jornais, que delimitavam com bastante rigor o espaço disponível, mas que, implicitamente, ensejaram o aprimoramento da



sua capacidade de precisar fecundas células dramáticas, posteriormente desenvolvidas na sua atividade de dramaturgo.

Essas novelas foram, na sua maior parte, reunidas inicialmente em 15 volumes publicados e, às vezes, republicados por editores diferentes.

Foi no prefácio ao 5º volume (intitulado *Erma bifronte*, mas só na edição de 1906) que ele escreveu: "Io vedo come un labirinto, dove per tante vie diverse, intricate, l'anima nostra si aggira, senza più trovar modo di uscirne. E vedo in questo labirinto un'erma che da una faccia ride, e piange dall'altra, ride anzi da una faccia del pianto della faccia opposta"¹.

A partir de 1922, após uma atenta revisão das novelas já editadas e novamente selecionadas, inclusive com a supressão de algumas e o acréscimo de outras novas, o editor Bemporad de Florença iniciava a publicação da série, prevista em 15 volumes, de *Novelle per un anno*, título escolhido por Pirandello, que pretendia chegar a reunir, selecionar 365 novelas. Os títulos das coletâneas anteriormente selecionadas foram consideravelmente alterados. Nessa nova apresentação o título de cada volume coincidia com o título da primeira novela nele inserida, com exceção do 15º volume, cujo título é dado pela última das 15 novelas nele incluídas. Entre 1932 e 1935, exatamente com as mesmas novelas e com a mesma disposição em 15 volumes, essa coletânea era reeditada pela Mondadori. Em dezembro de 1937, um ano após a morte de Pirandello, Bemporad-Mondadori editavam em dois grandes volumes as novelas das coletâneas anteriormente mencionadas.



Primeiro volume, compreendendo as novelas dos oito volumes primeiros da edição precedente;

Segundo volume, em que foram reunidas as novelas dos outros sete volumes, com o acréscimo das seguintes novelas, que, na sua maior parte, não apareciam nas edições em 15 volumes: *L'onda*, *La signorina*, *L'amica delle mogli*, *I galletti del bottajo*, *Il "no" di Anna*, *Chi fu? Sogno di Natale*, *Le dodici lettere*, *La paura*, *La scelta*, *Alberi cittadini*, *Prudenza*, *La signora Speranza*, *Stefano Giogli*, *uno e due*, *Maestro Amore*, *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*.

La tragedia d'un personaggio era a primeira novela do volume 9º (intitulado *La trappola*) da edição de 1906, sendo incluída, a partir de 1922, no volume 4º (*L'uomo solo*) e, na distribuição final, no primeiro volume.

A novela *Colloqui coi personaggi* iniciava o volume 13º (*Berecche e la guerra*), passando a fazer parte do Apêndice ao volume II na última divisão das novelas.

Il pipistrello, que tinha sido incluída no volume 1º (*Scialle nero*) da edição de 1922, encontra-se no volume I da edição definitiva.

Foram escolhidas *La tragedia d'un personaggio*, *Colloqui coi personaggi* e *Il pipistrello*, porque nelas são representadas as etapas básicas do processo criador da obra, sobretudo do personagem, até a sua material representação no palco pelo ator. Esse processo, dialeticamente apresentado, parte de uma expectativa positiva que, através de um desenvolvimento de aparente decadência, leva a um efetivo melhoramento e, tensivamente, de uma expectativa negati-

va conduz a um desfecho que, contrariando a aparência, se revela sumamente positivo.

A fábula da novela *La tragedia d'un personaggio* (publicada no *Corriere della sera* de 19/10/1911) é bastante simples: após a leitura de um romance, o narrador ficou impressionado com a substância de um dos personagens, não aproveitada pelo autor; como escritor que era, o narrador luta para se libertar daquela forte impressão, por não considerá-la originariamente sua.

Não tão simples se nos apresenta a ordenação, aparentemente desordenada, da intriga, que é onde mais claramente se pode divisar a estrutura profunda. A narração revela um significativo valor *metapoético*, porque não esconde que se trata de uma experiência, obviamente a nível de fantasia, do narrador, que, por isso, relata da perspectiva da primeira pessoa, assumindo, também na ação narrada, uma capital importância, como se poderá verificar a seguir nos momentos ou etapas do enunciado.

A primeira etapa, em que se evidencia nitidamente o narrador homodiegético, consiste na fase que Labov e Waletzky denominam *orientação*, isto é, a apresentação, a antecâmara do núcleo narrativo, aqui caracterizada por uma aparente digressão, referente ao velho hábito de "dar audiência" aos personagens das suas futuras novelas, o que identifica o narrador como autor e, mais especificamente, de novelas, como



a presente. Tratando-se de um hábito, naturalmente é delimitado, determinado cronologicamente ("ogni domenica mattina") e com uma duração bem precisa ("Cinque ore, dalle otto alle tredici"). O referente e a ação se conjugam: domingo é dia de repouso, de desvinculação temporária da luta quotidiana, interessada, utilitária, de disponibilidade para a fantasia no turno mais descontraído (manhã). Esta apresentação já afirma a essencial autonomia dos personagens, mesmo que ainda em estado de *germe*, ratificada logo em seguida, com destaque da sua qualidade de ouvinte atento e compreensivo², por saber que aquelas audiências comparecem os mais descontentes: por isso o relacionamento com eles é doloroso. Justamente porque a companhia não é agradável, essa atividade requer uma disponibilidade total, sem outras preocupações de caráter prático, uma complacência ampla, mas também uma essencial independência no que, inevitavelmente, se configura como um confronto, como um verdadeiro processo, que garante plenamente o direito de defesa, mas que não renuncia à persistente procura da verdade, gerando um relacionamento tenso entre as partes³.

Relembremos que, de acordo com a sua convicção exposta no ensaio sobre *L'Umorismo*⁴, para Pirandello o homem exteriormente está sempre mascarado: aceitar essa imagem aparente, equivale a consagrar a simulação, o interesse e o cálculo, que norteiam o relacionamento social, onde tudo se dirige para uma meta oculta; o homem social configura uma dicotomia tensiva entre o que ele aparenta e o que é efetivamente; o fingimento, como escreve Marchesini⁵ e Pirandello ratifica,

visa à conciliação de duas personalidades não sô diversas, mas também conflitantes: a alma do sentir, do tender espontaneamente, instintiva ("quella che è nel fondo") e a do entender, do querer calculado ("che è alla superficie"). Como lhe dá prazer e satisfaz a sua vaidade, o homem, à força de tanto mentir socialmente, acaba por tornar habitual o mentir também psicologicamente. Marchesini, concordando com Benthán, e com ele também Pirandello, entendem que, não obstante a necessidade vital da ilusão, não se deve fazer a felicidade depender de um fingimento, de uma mentira: os homens devem falar a linguagem da verdade e da razão. No artigo autobiográfico *Viaggi*, escrito em 1935, Pirandello declara: "E che posso farci io se il mio solo interesse reale è per gli uomini? quali veramente sono, nel loro segreto?"⁶. Daí que, não pretendendo, como escritor, reproduzir a aparência da realidade, o narrador-autor procede àquela análise consubstanciada nas entrevistas, em que as audiências inevitavelmente se transformam, de modo a verificar até que ponto a aparência corresponde à realidade, a superestrutura exterior à estrutura íntima, o desejo ao ser, criando a tensão entre a seriedade e o ridículo⁷.

Em suma, o narrador-autor se torna um crítico, aquele crítico "sui-generis", *fantástico*, a que Pirandello alude em *Un critico fantastico*, referindo-se a Alberto Cantoni; esse crítico é o escritor humorista, que se compadece dos homens, dos seus personagens, rindo tristemente da sua pretensão de parecerem melhores do que realmente são. Desta compaixão não se dão conta os críticos de arquétipos, que, julgando com

base em modelos, em abstrações, não estão preparados para interpretar corretamente a expressão original do humorista, nem procuram esforçar-se para consegui-lo, comodamente instalados na rotina do retoricismo, que só prejudica a arte. Eis que o narrador-autor se transforma também num *metacrítico*⁸.

É, sem dúvida, uma introdução eminentemente doutrinária, que concentra na tensão toda a essência do processo relacionado com a arte, desde a sua concepção até a avaliação dos seus resultados.

A segunda etapa se inicia com o conflito entre os germes de personagens, impacientes para obterem o mais depressa possível o estatuto que lhes garantirá a vida sem fim, a existência autônoma, independente de toda e qualquer condição. Essa pressa, essa impaciência, condizente com o arri-vismo interessado da vida prática contigua à aparência, é oposta à verdade, a que só se chega devagar, com persistente paciência. Daí a atitude humorística do narrador-autor que, diante de tantas sugestões que a vida real lhe oferece, se recusa veementemente a aderir àquela pressa, pois, se o fizesse, se afastaria da procura da verdade, única meta visada. O final desta etapa caracteriza nitidamente a estruturação tensiva da intriga: a impaciência dos apressados ar-rivistas o narrador, sobressaindo-se especialmente como autor, opõe a paciência, a resignação, representada pelo velho compositor Icilio Saporini, protagonista da novela *Musica vecchia*, também de Pirandello⁹.

Nessa novela (publicada em *Natura ed Arte* a 1/2/1910), embora não seja nossa intenção nos determos demasiadamente nela, a senhorita Milla, que estava se arrumando para um encontro, ao ouvir a campainha e, em seguida, vozes na sala, observara, num monólogo indireto, que "Non poteva esser lui. Quando entrava lui, tremava il pavimento"¹⁰. A auxiliar do méstica, apresentando-lhe um cartão de visita, descrevia o recém chegado como "Un vecchietto piccolo piccolo, pulito pulito" (destacando-se, estilisticamente, o valor superlativo absoluto da dupla repetição dos adjetivos), que "Parla tanto curioso... con un vocino di zanzara..."¹¹. Quando chega o "lui", o senhor Begler, prontamente se identifica pela rudeza do seu comportamento¹². Ao invés do cartão de visita e da voz sussurrada do maestro Icilio Saporini, uma tempestade de notas, não casualmente extraídas de Wagner¹³. Bastaria tão somente um confronto dos adjetivos que qualificam os dois personagens, para desenharmos na nossa sensibilidade de duas imagens diametralmente opostas, que o autor faz questão de enfatizar, dando-lhe uma linguagem aproximativa, que exprime adequadamente a rude sutileza elefantina do apreciador de Wagner¹⁴, que sai como chegara (como uma tempestade), que representava bem o homem moderno, em tudo oposto ao arquétipo da geração "risorgimentale".

No final do relato o maestro realmente morre, mas, além deste sentido evidente, a expressão "lo feci morire", em consonância com a concepção de criação de Pirandello, pode também ser entendida como ter nascido como uma forma, que o vivifica para sempre, através da qual o autor se li-

berta do sofrimento provocado pelo processo espiritual de gestação do personagem.

Na terceira etapa o narrador retoma o indício temporal ("domenica"), porém agora, saindo da generalidade inerente ao hábito, para precisar um evento que destaca aquele último domingo, tornando-o especial, a começar pela não pontualidade ou anormalidade¹⁵. Causa do atraso: a leitura de um romance, que lhe haviam dado de presente e que há mais de um mês estava para ser lido, mantendo-o acordado até mais tarde do que o habitual. Eis que ao narrador-autor-metacrítico agora se acrescenta o leitor-crítico, isto é, no mesmo relato Pirandello estabelece a relação dos dois segmentos que, segundo Cesare Segre, caracterizam o texto literário: emissor-mensagem (referente ao romance lido) e mensagem-destinatário (referente ao ato de leitura) que se prolonga em homóloga segmentação relativamente à nossa leitura. Obviamente não foi o ato da leitura que o fez ficar desperto: isto corresponderia a uma quantificação desse ato; a causa foi o efeito, a consequência, o aspecto qualitativo dessa leitura¹⁶, abundante de considerações. Evidentemente essas considerações não teriam chegado a ser formuladas, se o leitor tivesse ficado satisfeito com a maneira como a mensagem foi representada no romance lido. Trata-se, então, de uma leitura verdadeiramente criadora, que depõe contra a obra em favor da recriação, realizando-se aqui a possibilidade que ele acentuara em *Illustratori, attori e traduttori*¹⁷. O narrador-leitor, de fato, realiza em si o personagem, ao qual se afeiçoa, porque lhe é congenial, o que é evidenciado

do por uma significativa intertextualidade. O personagem Dr. Fileno, que representava "un pover uomo ... che credeva d'aver trovato il piú efficace rimedio a ogni sorta di mali, una ricetta infallibile per consolar se stesso e tutti gli uomini d'ogni pubblica o privata calamità", no tocante ao conteúdo doutrinário que ele representa, é o mesmo Dr. Paulo Post, protagonista de *Da lontano*, novela cuja "Presentazione" foi publicada em *La preparazione* de Roma a 11 e 12/2/1909¹⁸.

Essa intertextualidade evidencia a precedência do autor com relação ao leitor (o que não diminui a importância que o narrador, como Pirandello, atribui à boa leitura como fase capital para a (re)criação operada pela verdadeira crítica), de modo que a regressão para narrar a história do protagonista vai além dos limites desta novela, para inserir-se no macrotexto da sua obra. Evidentemente esse aspecto comum só estabelece uma relação entre textos diferentes, sem chegar a identificá-los, o que equivaleria a negar um no outro. A intertextualidade assinalada nos mostra que, geneticamente, o germe há tempo se instalara na sua fantasia e nela encontrara uma expressão que, contudo, não satisfizera a exigência do autor, que reviu aquele seu personagem num texto, ou assim o imaginou, que não garantira a forma correspondente à sua substância. Ressalvada a parcial coincidência, a diferença fundamental entre esses textos se refere, como afirmava Cantoni e repetia Pirandello, ao tom: irônico e, em alguns momentos, satírico em *Da lontano* no confronto com a literatura contemporânea, humorístico e, por isso,

profundamente dramático em *La tragedia d'un personaggio*, no qual se realiza a *dicotomia tensiva* apontada pelo crítico Pirandello entre os escritores de palavras, históricos, submissos ao seu tempo e os escritores de coisas, de natureza filosófica, rebeldes ao gosto que o público pretende impor, entre a literatura como artifício e como arte, entre a concepção da arte como abstração e como criação:

Durante la lettura del romanzo m'era apparso manifesto che l'autore, tutto inteso ad annodare artificialmente una delle trame più solite, non aveva saputo assumere intera coscienza di questo personaggio, il quale, contenendo in sé, esso solo, il germe d'una vera e propria creazione..."¹⁹.

Dos dois requisitos indispensáveis à criação, faltara o primeiro, o terreno de que o germe deveria extrair o seu alimento, sem o qual não pôde desenvolver-se; faltara o autor verdadeiramente criador, capaz de perceber e saber exprimir a substância humana constitutiva daquele *ser*²⁰.

A simpatia e a compaixão pelo fracassado personagem, dividindo a sua tragédia de "ter forma" ao invés de *ser forma*, de estar condenado à eternidade daquela frustração por não ter sido visto e querido pelo autor como ele se sentia e se queria, levam o narrador-leitor a, implicitamente, incluir no processo artístico também um narratário, que pode, ou deve, prolongar a ação da obra. Por outro lado, a avaliação que o narrador-crítico faz do autor-formador, que frustra a potencialidade constitutiva daquele *germe* de personagem, equivale à condenação de certa literatura contemporânea, pro

duzida de maneira artificial, abstrata, interessada e com prometida com uma meta exterior e estranha a ela mesma, o que a transforma num meio utilitário, negando-se na sua essência: o drama deve emanar dos personagens, e não o inverso, como acontece na obra censurada.

Explicitada a causa determinante do excepcional atraso na sua entrada no escritório, apresentada em forma de monólogo indireto do narrador, por conseguinte desprovido de ação, na quarta etapa retoma a narração com uma movimentação incomum, consequência daquela mencionada excepcionalidade: com a etapa anterior, eminentemente reflexiva e formalmente monológica, se relaciona tensivamente esta quarta etapa, dialogada e dramatizada de que decorre o posicionamento tensivo do narrador-autor no confronto com o narrador-leitor-crítico literário. Leitura recentíssima, a comoção provocada pela tragédia do promissor germe, frustrado na sua razão de ser personagem, sensibilidade predisposta favoravelmente e eis que aquele germe, à vista da simpatia com que o narrador o vivera na sua recriadora leitura, naturalmente se mistura e tenta sobrepor-se, antecipando-se, aos germes que há mais tempo se haviam instalado na sua fantasia, esperando, como fizera o maestro Icilio Saporini, a oportunidade de serem eternizados numa obra futura: divisão do espírito e inevitável confronto tensivo entre seus elementos, de cuja reorganização nascerão os personagens²¹.

O início do processo criador, portanto, não é pacífico nem indiferente: é conflitante, com muita ação, movimentado como o fluxo ininterrupto da vida. À confusão, todavia,

é indispensável dar uma certa ordem, ainda que seja a da procurada desordem da digressão, da tensão que o narrador-autor assume no confronto direto com o "aspirante a personagem", que tanto o impressionara como *germe*, vítima trágica do processo anti-criador. Na vivência dos segmentos, em que, segundo Segre, a comunicação literária pode ser dividida, invertendo a sua ordem, Pirandello cria a tensão entre "mensagem, personagem : destinatário", que caracteriza a terceira etapa, e "emissor : personagem, mensagem", que particulariza esta quarta etapa do discurso narrativo:

— Ohé — gridai — Signori miei, che modo è codesto? Dottor Fileno, io ho già sprecato con lei troppo tempo. Che vuole da me? Lei non m'appartiene. Mi lasci attendere in pace adesso a' miei personaggi, e se ne vada.²²

Na vital autonomia da criatura, sem a qual o diálogo entre ela e o autor não seria possível, a convicção sincera do que o candidato a personagem acredita ser comove e, pela sensibilidade, consegue o que não conseguira com a petulância: alteração estratégica de comportamento, com a esperança de conseguir transformar em verdade a sua aspiração ou veleidade, o que só é possível pelo ganho de algum tempo, visando a remoção do escrúpulo de caráter ético do autor²³.

Esta estratégica submissão, todavia, com o desenvolvimento do discurso doutrinário do personagem, consciente do seu valor, vai progressivamente se tornando prepotente, agressiva, aludindo a princípios de teoria literária distintivos do personagem, que são irrefutáveis, baseados sobretudo na

tensão relativamente à realidade, isto é, no *ser forma* (ser vivo e verdadeiro), que é a sua aspiração, comparativamente com o "ter forma", que é o seu trágico estado atual:

Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, piú vivi di quelli che respirano e vestono panni, forse meno reali, ma piú veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia una per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiar-si anche della morte. Non muore piú! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore piú! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire²⁴.

O seu longo discurso doutrinário ressalta o relacionamento tensivo entre o *personagem* — ser vivo, eterno e verdadeiro — e a pessoa, o escritor, o homem real, que não passa de um meio para a concretização, para a configuração daquela verdade viva. Sabemos, pelo exposto na poética explícita, que o *personagem* exprime e defende na obra a concepção pirandelliana da criação — portanto *metapoética* —, o que se torna ainda mais significativo quando se leva em conta que, num singularmente importante caso de intertextuali

dade, o mesmo discurso é enfaticamente proferido pelo *Pai* em *Seis personagens à procura de um autor*, posicionando-se tensivamente com relação ao Diretor da companhia²⁵, a quem ele procura demonstrar a verdade não só das suas palavras, mas do *ser* dos personagens que o acompanham naquela procura. Defendendo, entusiasticamente, a teoria literária, a poética do autor, o personagem espera convencê-lo pela ilusão, em que ele sinceramente acredita, de ser efetivamente como o narrador-leitor o vira, o sentira, procurando sensibilizá-lo pela recordação da sua tragédia, dada a conhecer no discurso direto através de uma retrospectiva, posicionando-se, também ele, tensivamente na defesa do que considera seu direito no confronto com o autor²⁶.

Depois de ter, tensivamente, afirmado a superioridade do personagem, menos real, mas mais verdadeiro do que as pessoas reais, predestinado a uma vida eterna, agora, contradizendo-se, porque lhe convém como argumento de persuasão, afirma justamente o contrário: o martírio da fixação, da perenidade da sua frustração, sua morte como personagem²⁷.

O personagem, mesmo considerando-o um instrumento da natureza, tem de reconhecer que o autor pode consagrar a criatura, se a faz *ser forma*, como pode também frustrá-la definitivamente, se se limita a dar-lhe forma. Como ele se enquadra no segundo caso, com aspirações de chegar ao primeiro, ridiculariza o próprio nome, a história banal em que aquele autor "Imbecille, imbecille!" o incluía; não encontra nenhum conforto na possibilidade de algum crítico reconhecer nele um promissor, mas infeliz personagem frustrado,

o que não o libertará da sua tragédia, nem satisfará o ele
vado conceito que ele tem de si mesmo:

E tutto finirà così. Condannato a morte, io, l'autore
della *Filosofia del lontano*...²⁸.

Fileno, a quem foi imposta uma forma que ele não recon
hece como sua, que é incompatível com a sua essência de
ser vivo, se revela o primeiro verdadeiro personagem à prou
cura de autor, que, depois de ter dado estatuto artístico à poe
tética do autor relativamente à concepção e criação do ser
verdadeiramente vivo, apela para a simpatia que por ele dem
monstra o narrador-leitor, procurando convencê-lo²⁹. Diante
do que lhe parece indecisão por escrúpulo, o personagem ins
siste, reafirmando o seu direito e o do autor, que se recus
sa invocando um princípio de ética³⁰.

A persistência do personagem à procura de autor desenu
cadeia a última e definitiva tensão, de cujo dramático efeit
to ele acaba sendo vítima. Toda a sua argumentação, visando
a persuadir o autor, se baseava na convicção do que ele quer
ia ou pensava ser, na sua opinião ratificada e apoiada per
la simpatia do narrador-leitor, que se impressionara favorav
elmente com a sua aparente potencialidade, isto é, se dera
conta do seu valor, portanto do contrário da representação
artificial do anti-autor. Ao entrar no seu escritório, cont
tudo, assume a função de narrador-criador que, como afirmam
ra no início da novela, vai além da primeira impressão prov
vocada pela aparência, da enganosa personalidade exterior
ou social, procurando descobrir o ser sob aquela fachada:
"E voglio penetrare in fondo al loro animo con lunga e sotu

tile indagine"³¹, declarara o narrador na primeira etapa. É o que ele, como autêntico humorista, ou escritor de natureza filosófica, faz nesta última etapa, efetuando aquela análise profunda, aquela especial reflexão que constitui o *sentimento do contrário*, ou seja, a tensão relativamente ao sentimento experimentado pelo narrador-leitor, mostrando-nos um ângulo que o personagem inconscientemente escondera, ou do qual nem se dera conta:

— Si lamenta del suo autore; ma ha saputo lei, caro dottore, trar partito veramente della sua teoria? Ecco, volevo dirle proprio questo. Mi lasci dire. Se Ella crede sul serio, come me, alla virtù della sua filosofia, perché non la applica un po' al suo caso?... E dunque, via, si consoli, o piuttosto, si rassegni, e mi lasci attendere a' miei poveri personaggi, i quali, saranno cattivi, saranno scontrosi, ma non hanno almeno la sua stravagante ambizione.³²

Como o personagem não pode, como as pessoas reais, ser como aparenta ou gostaria de ser, o narrador-autor, garantindo, pela tensão do diálogo, a sua autonomia como ser vivo, acaba revelando o ridículo daquela seriedade exteriormente simulada.

Estamos convencidos que esta novela pode ser considerada, metapoeticamente, como a metáfora da criação da obra humorística, dinamizada dramaticamente pela *dicotomia tensiva*, que fundamenta o processo de estruturação do discurso narrativo, o relacionamento entre os personagens e, sobretudo, o relacionamento do autor humorista com as suas criatu

ras. A dicotomia *tensiva* garante o dinamismo constante, prprio do fluxo vital, que a forma mortificante cristaliza e que a recusa de dar uma forma garante, criando vida eterna.

Por isso, concluindo, antes de *Sei personaggi in cer*
ca d'autore, a novela *La tragedia d'un personaggio* responde afirmativa e antecipadamente a pergunta que Pirandello formula na famosa *Introdução* à célebre peça: "Ma si pu $\tilde{o}$ rappre $\tilde{s}$ entare un personaggio, rifiutandolo?"³³

A novela *Colloqui coi personaggi* (publicada no *Gior*
nale di Sicilia a 17 e 18/8/1915) apresenta pontos de con
tato com *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, *Da lonta*
no, *La tragedia d'un personaggio* e, principalmente, com *Il*
pipistrello, constituindo-se numa espécie de mediação entre as duas últimas, o que nos leva, ainda que sucintamente, a tomá-la em consideração. Essa mediação, além de cronológica, deve ser entendida como relação *tensiva* com as duas referidas novelas, no que se refere à *diegese*, mas, como naquelas, também nesta a estruturação da intriga é marcadamente tensi
va.

Analogamente a *La tragedia d'un personaggio*, esta no
vela tematiza o relacionamento do autor com *germes* de perso
nagens, sendo composta de dois "colóquios", dos quais o se
gundo se relaciona com a "sombra" de sua mãe, recentemente desaparecida, do qual não nos ocuparemos.

Também aqui a narração, em primeira pessoa, é feita



por um narrador homodiegético, mas numa situação metapoeticamente tensiva com relação à novela precedente, ainda que o referente espacial ("studio") seja o mesmo: como vimos, referindo-nos aos *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, o escritório é o reduto do artista, do escritor (tensivamente posicionado com relação ao "piccolo me", dominado pela rotina do dia-a-dia), sentido que é mantido em *La tragedia d'un personaggio*. Em *Colloqui coi personaggi*, contudo, a narração começa com um *aviso*, que é uma formalidade, incompatível com o sentido da criação, formalmente destacada por caracteres tipográficos diferentes, cujo sentido é oposto ao sugerido pelo título, evidenciando claramente a tensão entre o narrador-autor e os personagens:

Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni ceto, d'ogni età, d'ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella.

N.B. Domande e titoli sono a disposizione di quei signori personaggi che, non vergognandosi d'espore in un momento come questo la miseria dei loro casi particolari, vorranno rivolgersi ad altri scrittori, se pure ne troveranno.³⁴

Seria difícil imaginar uma circunstância mais incompatível com a atividade criadora: *demissão*, pura e simples, do que, ainda, só existe como aspiração e no âmbito espiritual, valendo-se de um meio que é, por excelência, expressão da praxe formal. Destacamos, nesse *aviso*, o paradoxo entre "un momento come questo" e "la miseria dei loro casi

particolari" que fixam os dois polos entre os quais se situa a tensão fundamentadora de toda a intriga: a magnitude da realidade no momento presente diante da minúscula, quase insignificante miséria particular dos candidatos a personagem. Afirma-se, de fato, novamente a autonomia dos *germes* de personagem com relação ao narrador-autor, mas numa situação inversa relativamente à novela anterior, pois aqui é este — o autor — que se apresenta como imagem da realidade, consubstanciada na valorização do tempo utilitário, contrariando uma afirmação de Pirandello em *Non parlo di me*³⁵.

Como na novela anterior, também aqui é tensivo o relacionamento do narrador-autor com o personagem, que há cerca de um ano "se agarrara" a ele, procurando persuadi-lo a extrair daquele *germe* e das suas aventuras argumento bastante para um romance, que na opinião do "candidato", seria uma obra-prima. No dia anterior havia discutido com ele asperamente e, ao chegar ao seu escritório, o encontrara esforçando-se para ler o *aviso*³⁶, claríssimo para a pessoa, mas não para o personagem; o *aviso* é um meio formal eficaz para os indivíduos reais, dominados pelo interesse imediato, condicionado pelo presente naturalístico; disso toma consciência o narrador-autor, mas só no presente narrativo:

In qualità di personaggio, cioè di creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo, egli non aveva l'obbligo, lo so, di conoscere in quale orrendo scompiglio si trovasse in quei giorni l'Europa.³⁷

Cesare Segre, na primeira parte de *Avviamento all'analisi del testo letterario*, declarando que o princípio que orienta aquelas páginas é que a literatura é uma forma de comunicação, na qual, como o emissor e o destinatário não estão copresentes, o primeiro, prevendo a dificuldade do segundo na decifração da mensagem, procura introduzir o contexto no texto. Neste caso de *Colloqui coi personaggi* é mais do que uma indicação: é um dos polos que, tensivamente, sustentam a intriga, o que ilustra perfeitamente a sua convicção de que "Più che condannare una lettura che consideri il testo in sé, mettendo tra parentesi il contesto, si deve constatare che essa è impossibile"³⁸. O fato contextual, a data de redação, assume uma importância capital, como referente da Primeira Guerra Mundial, na estruturação do discurso, porque esse fato, ou a expectativa criada pela sua iminência, monopoliza a pessoa histórica do narrador, fazendo nele prevalecer o "piccolo me", o homem prático, o que inibe a atividade do homem artista, criador³⁹.

Recordemos, como ilustração tensiva, relativamente ao último trecho citado, que, ao caracterizar o Dr. Paulo Post (por ele considerado "um outro salvador"), o narrador de *Da lontano* ressalta, como sua marca distintiva, que ele, empenhado em manter-se livre e descomprometido, nunca lera jornais, nem se interessara por crônicas ou notícias, raramente aprazíveis e freqüentemente distorcidas ou idealizadas⁴⁰. Os jornais são a sùmula, a resenha dos fatos que ligam o homem à realidade física, quotidiana, sufocando a sua capacidade espiritual de subtrair-se ao tempo, ao domínio da su-

cessão permanente, impedindo-o de projetar-se na realidade da fantasia, reino da verdade e da vida eterna, cujo limiar material é a porta do escritório. O relacionamento tensivo entre narrador-autor e *germe* de personagem, a agressividade do criador ao dirigir-se à criatura⁴¹ é expressão do contraste entre dois mundos, que só podem relacionar-se tensivamente; no "studio" entra o "piccolo me", o homem ainda dominado pelas preocupações da vida utilitária, interessada, isto é, um estranho que só pode conflitar com tudo o que é próprio daquele outro mundo⁴².

Enquanto no narrador predomina o homem prático, relacionado por contigüidade com o jornal e com a expectativa de declaração de guerra, perdura a tensão no confronto com o personagem, substância imaterial que, fechada a porta do escritório deixando-a fora, incompreensivelmente para o homem histórico, reaparece comodamente instalado numa poltrona perto da janela, deliciando-se na contemplação das rosas amarelas, brancas, vermelhas e de outras flores, de que o jardim está repleto, indiferente à apreensão do descontrolado leitor dos jornais, que se irrita ainda mais⁴³.

Aos poucos a agressividade do narrador-homem prático se transforma em resignação e, graças à ação do personagem — sempre independente —, progressivamente se afasta do ângulo dialógico do "piccolo me" para aproximar-se do ângulo dialógico do "Gran Me". Sublinhando a inevitável relatividade do real, à irritante tensão da guerra iminente, que domina e descontrola o homem prático, o personagem contrapõe o canto dos pássaros, a visão confortante das flores, que seria inútil pretender silenciar ou exterminar: tensivamente, ao lado "feio", gerado pelo comportamento do homem

social, o personagem opõe o lado *belo*, natural da realidade⁴⁴.

Os acontecimentos, mesmo os que deixam marcas mais profundas, como é o caso da guerra que extermina tanta gente, não obstante o seu medonho efeito imediato, necessariamente passam e, aos poucos, vão sendo esquecidos; também passa, é verdade, mas para ciclicamente retornar, a primavera com toda a sua revitalização; não contribui para a felicidade, que o homem permanentemente procura, deixar-se dominar de maneira absoluta por algo que, por sua natureza, é relativo, transitório, como é o caso da guerra⁴⁵.

Atribuindo, equivocadamente, valor absoluto e definitivo ao que só pode ser relativo e transitório, submetemo-nos ao que menos valor tem na nossa existência:

La vita resta, con gli stessi bisogni, con le stesse passioni, per gli stessi istinti, uguale sempre, come se non fosse mai nulla: ostinazione bruta e quasi cieca, che fa pena.⁴⁶

Como sempre, também aqui o personagem pirandelliano não é ideologicamente neutro: personifica e dialeticamente defende a visão de vida e de arte do autor, mas, além disso ou em decorrência disso, assume também o seu posicionamento tensivo no confronto com a cultura contemporânea, dominada pelo Positivismo, para o qual o *fato* assumia uma importância metafísica, de que o narrador-personagem é uma projeção dialeticamente significativa, admoestado pela outra parte do dividido espírito do autor, por comprometer o melhor pe-

la supervalorização do pior da vida⁴⁷.

Num confronto tensivo relativamente ao que observamos em *La tragedia d'un personaggio*, aqui a criatura representa a reflexão sobre o sentimento contrário, o personagem efetua a análise humorística e comunica o sentimento do contrário diante da negativa realidade, que efetivamente provoca aquela adversa atitude, mas que é superficial, imediata e transitória. O personagem, como a voz do outro eu, do "*Gran Me*", revela a realidade profunda do narrador-autor, contígua à essencial verdade da vida contida no "studio":

Ma non è vero. Sfugge alla sua coscienza, non a quel profondo oscuro se stesso, dove — senza saperlo — lei vive davvero e assapora il gusto della vita, inefabile, che è quello che la tiene e che le fa accettare tutte le contrarietà, tutte le condizioni che il pensiero stima più misere e intollerabili. Questo veramente è ciò che conta. ... Ciò che realmente importa è qualcosa d'infinitamente più piccolo e d'infinitamente più grande: un pianto, un riso, a cui lei, o se non lei qualche altro, avrà saputo dar vita fuori del tempo, cioè superando la realtà transitoria di questa sua passione d'oggi; un pianto, un riso se di questa o d'altra guerra, poiché tutte le guerre su per giù son le stesse; e quel pianto sarà uno, quel riso sarà uno.⁴⁸

Aos poucos o narrador vai se transformando no autor querido pelo personagem; atenua-se a tensão entre o "eu histórico" e o eu artístico; a vida, presente na atmosfera do

"studio", insinua-se entre os fatos transitórios e lhes impõe a superior verdade da *criação*⁴⁹.

A guerra se torna um fato, que dolorosamente se faz sentir na carne do narrador: "Mio figlio doveva partire in quei giorni per la frontiera"⁵⁰, como realmente fizera Stefano, filho de Pirandello, que se alistara como voluntário entre os primeiros, tendo sido ferido e aprisionado pelo inimigo. Novamente no pai sobressai o "piccolo me"⁵¹ e, com ele, a inevitável preocupação com a realidade provocada pela guerra; mas agora, após aquele diálogo com o personagem, com um inegável conforto:

... io però da alcuni giorni non mi sentivo più solo. Qualcosa brulicava in quell'ombra in un angolo della mia stanza. Ombre nell'ombra, che seguivano commiseranti la mia ansia, le mie smanie, i miei abbattimenti, i miei scatti, tutta la mia passione, da cui forse eran nate o cominciavano ora a nascere. Mi guardavano, mi spiavano. Mi avrebbero guardato tanto, che alla fine, per forza, mi sarei voltato verso di loro.

Con chi potevo io veramente comunicare, se non con loro, in un momento come quello? E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernere a una a una, quelle ombre nate dalla mia passione, per mettermi a parlare pian piano con esse.⁵²

Na tensão entre história e *arte*, entre realidade e *verdade*, entre feio e *belo*, passageiro e *eterno*, é representado o processo criador como depuração dos fatos, do fisicamente material, da paixão imediata, chegando-se às sombras, estágio intermediário do *germe* que, tornando-se *forma*, se

transformará na realidade textual, no verdadeiro e autônomo personagem.

Quando a novela *Il pipistrello* foi publicada em *La lettura* em janeiro de 1920, Pirandello já estava consagrado como narrador, pois já haviam sido publicados, além da grande quantidade de novelas, os romances *L'esclusa* (1901), *Il turno* (1902), *Il fu Mattia Pascal* (1902), *I vecchi e i giovani* (1909), *Suo marito* (1911), título modificado na segunda edição: *Giustino Roncella nato Boggiolo*, *Si gira* (1915) e ao teatro já dera *L'epilogo* (1898), *Lumie di Sicilia* (1911), *Il dovere del medico* (1912), *Cecê* (1913), *Se non così* (1916), que se transformou em *La ragione degli altri*, *All'uscita* (1916), *Pensaci, Giacomino* (1917), *Liolã* (1917), *Così è (se vi pare)* em 1918, *La patente* (1918), *Il piacere dell'onestà* (1918), *Il berretto a sonagli* (1918), *Il gioco delle parti* (1919), *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), para não falar dos ensaios e dos seus trabalhos críticos, sendo, portanto, detentor de grande experiência tanto na arte narrativa quanto na dramática. Este esclarecimento pareceu-nos útil, porque o núcleo narrativo desta novela está relacionado com a representação teatral.

Enquanto *La tragedia d'un personaggio* e *Colloquii coi personaggi* representam, metapoeticamente, a obra na fase de concepção, *Il pipistrello*, pressupondo a existência da obra como texto, dramatiza o relacionamento da personagem-atriz com a obra do autor, que neste caso é um dos personagens principais na expressão do processo dialético. Relativamente às duas mencionadas novelas, esta, no tocante ao proces



so metapoético, completa-as, tematizando a relação tensiva entre verdade textual e realidade representada, que se acha desenvolvida em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, em *Sei personaggi in cerca d'autore* e em *I Giganti della montagna* (1937). O fato, que bloqueava o processo criador em *Colloquii coi personaggi*, aqui, graças ao acaso, se apresenta como agente do processo de melhoramento da obra. Analogamente a *La tragedia d'un personaggio*, o texto da peça a ser representada não pode ser considerado uma autêntica obra de arte: o que, em favor da arte, lá é feito pelo leitor, aqui, com a especial colaboração do acaso, é feito pela atriz, concretizando a hipótese a que Pirandello aludira, teoricamente, em *Illustratori, attori e traduttori*⁵³.

A narração, como ação já concluída, é feita em terceira pessoa por um narrador halodiegético, onisciente, que está presente, mas que, a nosso ver, não pode ser considerado personagem. Na condição de amigo do autor da peça-tema desta novela, o narrador testemunha os eventos, mas somos informados disso, de maneira inequívoca, somente na terceira etapa da intriga. Mais do que um foco narrativo fixo, dada a dramaticidade do discurso, cremos que seja conveniente, também aqui, falar de ângulos dialógicos, perspectivas que se alternam e se cruzam no tecido da intriga.

A primeira etapa apresenta os elementos diegéticos: referência à peça que vai ser representada, de que o narrador fornece um resumo, no qual é destacada por caracteres tipográficos diferentes, pelo travessão indicador do discurso direto e pelas aspas a fala do magistrado protago

nista dando uma ordem ao seu fiel criado: "*Giuseppe, smorzate i lumi*", que se torna especialmente significativa como causa da tensão psicológica da atriz-personagem e como suporte semântico da tensão entre arte e realidade, entre ficção ou ilusão e verdade.

Tudo, para a tranquilidade do autor Faustino Perres, estava em ordem, contando inclusive com a satisfação da "piccola Gâstina", primeira atriz da companhia, com o papel que lhe coubera, o de representar a pobre sobrinha órfã do magistrado, que ele pretendia casar com um jovem seu protegido (verdadeiramente seu filho natural), de cuja educação, desde criança, ele se encarregara.

Tudo aquilo que se referia ao texto e à sua representação no palco fora previsto, arranjado e ensaiado devidamente. Tamanha regularidade, aos olhos do humorista, como já vimos, parece excessiva e falsa no confronto com a realidade da vida; daí que "*ecco il colpo di scena*", que cria a tensão, constante durante toda a representação: "*Ma c'era un pipistrello. Un maledetto pipistrello...*"⁵⁴, que todas as noites, na metade do segundo ato, vinha da parte mais alta do teatro; não ia para a parte da platéia, que estava às escuras, mas para a parte do palco, atraído pela claridade, esvoaçando na altura do rosto dos atores:

La piccola Gâstina ne aveva un pazzo terrore. Era stata tre volte per svenire, le sere precedenti nel vederselo ogni volta passar rasente al volto, sui capelli, davanti agli occhi, e l'ultima volta — Dio, che ribrezzo! — fin quasi a sfiorarle la bocca con quel

volò di membrana vischiosa che stride.⁵⁵

Criada a tensão entre realidade (atriz) e *fato* (morcego, imagem da feiúra, da repugnância que provoca o medo, o terror — e a conotação aristotélica, a nosso ver, não é aqui gratuita), ela naturalmente se amplia e se estende aos outros níveis da realidade (Gâstina : Capocomico, Gâstina : autor da peça) e se manifesta também na relação entre pessoa (Gâstina) e personagem (Livia).

Para a estréia foram fechadas todas as aberturas do teto e, mesmo assim, o morcego apareceu, o que, para aumentar a tensão psicológica da atriz, demonstrava que o seu ninho estava no próprio teatro: com isto, por via de conseqüência, acentuou-se a tensão em todos os segmentos da realidade, como também no nível da ficção. Faustino Perres, diante do descontrole cada vez maior de Gâstina, prevendo o insucesso da sua peça, insiste com o empresário e com o Diretor, para que mandem dois ou três empregados para destruir o ninho: chamam-no "louco" e o Diretor fica furioso, porque já estava saturado⁵⁶ da que, na sua opinião, era uma "ridicola paura della signorina Gâstina per i suoi magnifici caPELLI"⁵⁷. Considerando-se conhecedor dos caprichos da pri-meira atriz, o Diretor, interpretando equivocadamente o sentimento de Gâstina, transforma o terror verdadeiro num artificial receio motivado pela vaidade da mulher com relação aos seus cabelos, pois, conforme ouvira falar, a moça soubera que o morcego deixava uma certa viscosidade, que levava à necessidade de cortá-los. Ao ouvir isso o autor da pe

ça se apavorou ainda mais, acentuando-se assim, na segunda etapa da intriga, a tensão entre esses três (autor, diretor e atriz) elementos da realidade teatral, desenvolvida, posteriormente, no seu "teatro no teatro".

Na segunda etapa o conflito de interesses se dramatiza pela tensão dos ângulos dialógicos do autor e da atriz; esta, motivada pelo seu pavor, deseja uma adaptação da arte à realidade, uma modificação da obra para neutralizar aquele fato, de cujas nefastas conseqüências para a obra ela não tinha nenhuma dúvida: daí a sua proposta de, em outras partes do texto, acrescentar aquela frase-chave ("— *Giuseppe, smorzate i lumi*"), de modo que, à semelhança do que se observara relativamente à platéia, as trevas afugentassem o repugnante animal. O autor, ao contrário, defende a intocável integridade e permanência da verdade superior criada e assegurada pelo texto, de que a representação não pode passar de mera reprodução, posição doutrinária idêntica à de Pirandello, como ele a formula, por exemplo, no *Discorso al Convegno "Volta" sul teatro drammatico*, pronunciado no início de outubro de 1934 e publicado pela Reale Accademia d'Italia em 1935⁵⁸. Devemos observar, contudo, que Pirandello, incorrigível humorista, neste caso se posiciona tensivamente com relação à apresentação metapoética de um dos suportes da sua poética explícita, pois atribui a defesa da excelência do texto dramático ao personagem que representa o autor de uma peça que, enquanto texto escrito, é indubitavelmente falida.

O autor, diante da firme convicção da personagem-atriz,



estremece; o dramático diálogo entre eles evidencia claramente a tensão que deles tomou conta:

— No no, dico proprio sul serio! Perché, scusate, Perres: volete dare veramente, con la vostra commedia, una perfetta illusione di realtà?

— Illusione? No. Perché dice illusione, signorina? L'arte crea veramente una realtà.

— Ah, sta bene. E allora io vi dico che l'arte la crea, e il pipistrello la destrugge.⁵⁹

A atriz, com uma argumentação lógica e verossímil, fundamenta a sua visão na concreta experiência de vida: se membros de uma família, motivados por interesses diferentes, estão discutindo e entra na sala um elemento estranho, todos se unem, esquecendo momentaneamente a divergência de interesses, para se livrarem daquele inimigo comum. Tensivamente, a essa lógica da vida real o autor contrapõe a lógica "verdadeira" da sua arte, à qual a atriz, por sua vez, contrapõe a validade do natural⁶⁰.

Neste ponto, pela inevitável identificação, no palco, da pessoa da atriz Gâstina com o personagem Livia, a tensão do nível real se prolonga e se estende ao mundo da ficção⁶¹.

Desenvolvendo a sua visão interessada da arte, enquanto representação, como naturalidade de comportamento das pessoas reais com relação ao *fato*, a atriz chega a propor que o personagem Giuseppe, com uma vara, cace o morcego em cena; numa reversão do processo artístico, a permanência da obra no texto seria anulada pela representação, que passaria assim a ser essencial na realização da obra co

mo desestruturação e reestruturação dos seus elementos.

Mantendo a sua visão da arte, o autor a vê como uma proposta que só seria admissível, se o morcego fosse um elemento da sua obra já realizada, portanto permanente; ou seja, se ao invés de ser somente real (ou, como o qualifica a atriz da sua perspectiva prática, "*pipistrello vero*"), antes ele fosse "*pipistrello finto*" (recordemos que antes, quando a personagem-atriz aludira à ilusão de realidade que a arte cria, o personagem-autor defendera veementemente que a arte cria verdadeiramente uma realidade, que ele agora classifica como *fictícia*), criado pela arte, o que, inevitavelmente, acentua ainda mais a tensão entre os respectivos ângulos dialógicos, ou entre a fase verdadeira, permanente da obra teatral e a sua concreta, mutável tradução no palco⁶².

Naturalmente, por ser real como ela, a atriz atesta em favor daquele *fato* que, para ela, se torna uma obsessão.

Na terceira fase, onde a tensão atinge o clímax, destaca-se a presença do narrador onisciente, que se nos revela, de fato, um verdadeiro humorista, pois ele ressalta o lado ridículo da seriedade do autor, aqui representado por Faustino Perres, que reproduz mimicamente as ações, o comportamento dos personagens concretamente representados no palco pelos atores⁶³.

Na metade do segundo ato, na cena em que o magistrado pronuncia a frase-chave, o morcego aparece, a expectativa e a apreensão atingem o ápice: na sua única participação efetiva da intriga (o que no cinema se diria fazer uma "pon-

ta"), o narrador cotuca com o cotovelo o seu amigo Faustino Perres que, vivendo nos bastidores dramaticamente a sua obra representada no palco, não havia percebido a presença do "maledetto pipistrello"; a partir daquele momento se descontrola cada vez mais⁶⁴.

Tal qual o autor, a atriz, entusiasmada pelo silêncio na platéia, através do qual o público manifestava o interesse pela sua parte, estava tão completamente absorta no seu papel, que não se dera conta do repugnante morcego esvoaçando, lá no alto do teto, ao redor do lustre.

Aquela sumária contraposição entre os dois extremos, feita pela atriz (ou vive a peça ou o morcego) parecia esgotar as possibilidades imagináveis do ponto de vista do autor e do ator, tensivamente relacionados pela expectativa do nefando *fato*. Mas eis que a reflexão do humorista, na sua visão mais ampla do mundo, nos mostra, na dramatização metapoética que ele cria entre os elementos básicos da arte teatral (desde a sua expressão, passando pela representação, até concluir-se na contemplação), um terceiro ângulo dialógico, o do público, a quem, em última análise, se destina a representação da obra e a quem, por isso, cabe a última palavra. O terror vence a resistência da "piccola Gâstina" que, dando um agudíssimo grito, desmaia e, com isso, artísticamente se liberta da ameaça do morcego, operando a catarse. Todavia, o que para ela e os demais, que estavam no palco e nos bastidores, era uma realidade repugnantemente palpável, que desencadeava uma incontrolável tensão entre arte textual e representação, para o público, que interpretava o desmaio

como elemento da obra (mais uma significativa ilustração de "Cosí è (se vi pare)", tudo se reduzia a uma unitária ilusão, criada por uma obra-prima magistralmente interpretada e representada, daí a sua natural reação, traduzida em aplausos. Esta, contudo, se apresenta como uma agradável surpresa para os demais, inclusive o narrador, o qual, conforme o fluxo da sua consciência, vai passando da incredulidade para a certeza, mas como se fosse a voz de todos os que se encontram no palco^{6 5}.

Teatralmente, a habilidade do narrador havia criado uma expectativa para um desfecho que, como na tragédia clássica, parecia inevitável em razão do terror provocado pelo naturalisticamente feio; o humorista, contudo, levando a termo aquela expectativa, evidencia a relatividade do que, à primeira vista e como resultado de uma ilusão, parecia absoluto: mostra-nos uma terceira e não menos válida focalização. Criando a tensão entre os elementos da arte teatral, o narrador, reconhecendo a importância de cada um deles, não deixa de sublinhar a necessidade da ilusão, sem a qual a arte, especialmente a dramática, não existiria como tal.

Revertendo o processo, como consequência da reação natural do elemento real (ângulo dialógico da atriz), o fato, naturalisticamente feio e repugnante, graças à obra do acaso (categoria primordial do fluxo vital), conseguira tornar bela, realizada, uma obra que, em si, era artisticamente feia, falida. A ilusão dos espectadores torna estrutural uma tensão que era conjuntural, criando, por refluxo do processo artístico, uma obra nova.



Na quarta e última etapa o narrador humorista aprofunda a sua análise, acentuando, na euforia generalizada, o outro lado, a parte sombria dessa momentânea resplandecência, como nos revela a auto-crítica do autor, consciente das restrições no tocante às qualidades artísticas da sua obra⁶⁶.

O desfecho, como o *sentimento do contrário* que a reflexão especial do humorista revela, não é uma solução, mas, como uma autêntica aporia, se transforma num novo problema, enfatizado criticamente pelo diretor da companhia teatral:

Dovevo dire al pubblico che toccavano al pipistrello quegli applausi, e non a lei? Rimedii piuttosto, rimedii subito; faccia che tocchino a lei domani sera!⁶⁷

Aquele momentâneo sucesso gerara uma nova tensão, agora circunscrita ao autor, consubstanciada em duas possíveis soluções:

1) tornar fictício aquele morcego, incluindo-o na obra como elemento constitutivo, o que, do ponto de vista do autor, equivalia a reconhecer que o momentâneo casual era mais importante do que o permanente textual; que o *feio* era, artisticamente, mais importante do que o *belo*; que a representação, a tradução no palco era, artisticamente, mais completa do que a obra escrita, ou

2) não tornar artisticamente verdadeiro aquele *fato* e, então, eliminar aquele texto do universo da arte⁶⁸.

Reafirmando a tensiva vitalidade entre os elementos do teatro, com o diretor não concorda a atriz-personagem.

Do ângulo dialógico, evidentemente humorístico, da atriz-personagem (que, neste final, metapoeticamente exprime a visão pirandelliana da vida na arte), o acaso, como atuante elemento do fluxo vital, não pode ser anulado ou controlado, nem mesmo pela verdade do texto escrito da obra dramática, que acaba sempre atestando em favor do dinamismo da vida⁶⁹.

IX.2. QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE

Há obras que, por trás da história que contam, têm toda uma história que escondem. Este nos parece o caso deste romance. Por indicações que encontramos em *Carteggi inediti di Luigi Pirandello*, a primeira intenção, ainda ligada ao título *Filãuri*, remonta a 1904. À guisa de informação preliminar, atenhamo-nos a uma carta, datada de "Milano, 7 aprile 1914", especialmente importante, escrita por Alberto Albertini, em nome da direção do *Corriere della Sera*, endereçada a Ugo Ojetti, amigo tanto do remetente quanto do destinatário, autor do romance em questão, que é o objeto da correspondência epistolar. Nessa longa carta — quase cinco páginas e meia impressas — o diretor da revista *Lettura* dá esclarecedoras explicações sobre um mal-entendido, que gerou dissabores para ambas as partes. A mencionada revista mensal, depois de várias obras estrangeiras traduzidas, resolveu, de janeiro a agosto de 1913, publicar *La freccia*

nel fianco de Luciano Zuccoli. Terminada a série, temendo que se interrompesse a edição de romances originais italianos, Simoni, diretor do jornal, cometeu o erro — apontado e censurado pelo autor da carta — de iniciar a publicação do romance *Ella non rispose* de Matilde Serao antes de ter em mãos o texto completo: a publicação se prolongou de novembro de 1913 a junho de 1914. No início de janeiro de 1913, Pirandello escrevera a Alberto Albertini, informando que vira na revista *Lettura* o romance de Zuccoli, que havia apreciado muito, e perguntava se poderia também ele preparar um romance para ser publicado na mencionada revista. Em carta-resposta de 12 de janeiro, Albertini explicou clara e precisamente a Pirandello que, embora a publicação do romance de Zuccoli não significasse um compromisso formal de publicar constantemente romances italianos, aceitariam de bom grado continuar com essa linha, desde que as obras a serem editadas se enquadrassem na orientação adotada pela revista, que procurava conciliar tanto quanto possível o critério artístico com o jornalístico⁷⁰. Pirandello respondeu afirmando: "Vuol dire che quando avrò pronto il *Filauri* glielo manderò, e se Ella lo stimerà adatto per la *Lettura*, lo prenderà; e se no, con la bella franchezza che mi piace, me lo rimanderà. Va bene così?"⁷¹

Quando a direção da revista começou a pensar no que deveria seguir à publicação do romance de Zuccoli, Simoni, informado sobre toda a correspondência anteriormente referida, perguntou se Pirandello já tinha pronto o manuscrito; ao invés do texto completo do romance, o escritor lhe man-

dou "la trama che parve adatta al Simoni"⁷². Em novembro, Pirandello novamente escreveu a Albertini, comunicando seu receio que a publicação do romance de Matilde Serao pudesse atrasar a publicação do seu, "e portargli quindi conseguenze finanziarie. Mi domandava quindi se potevo dargli un'antipicazione. Gli risposi così: "... una volta che il Suo romanzo sia definitivamente accettato, potremo compensarglielo subito e darLe subito un notevole anticipo. ... come Ella ben comprende, l'accettazione definitiva non pu^ò avvenire se non dopo letto il manoscritto. Ella lo spedisca pi^ù presto che pu^ò. Entro tre o quattro giorni il lavoro potr^à essere letto e se, come mi auguro, parr^à adatto alla Lettura, Le spediremo subito il denaro." ... Come vedi, non abbiamo proprio illuso il Pirandello come se il romanzo fosse stato accettato a priori. N^è l'approvazione data da Simoni al breve riassunto della trama poteva costituire un impegno per l'accettazione..."⁷³.

Cremos que seja útil, especialmente para a compreensão da gênese da obra, reproduzir o resumo que Pirandello enviou à direção da revista *Lettura*:

Il lavoro si impernia sulla passione di un giovine signore napoletano, barone Aldo Nuti, per una strana piccola attrice russa scritturata da una casa cinematografica. Il Nuti si fa attore cinematografico per lei, e per lei muore tragicamente sbranato da una tigre, che la Casa ha acquistato per una film: muore, ma prima, dalla gabbia in cui è entrato, e nella quale sar^à introdotta la belva, egli invece che su questa,

tira di tra le sbarre sulla donna che sta tra gli altri attori sorridente ad assistere alla scena. La uccide e poi, senza difesa, si lascia sbranare dalla tigre. La macchina cinematografica intanto ha seguitato a girare ed ora bisognerà mutare soggetto alla film per quel tragico, inatteso mutamento di scena; che farà senza dubbio furore. Senza contare che la tigre è rimasta viva e potrà essere utilizzata ancora per un'altra film, oltre alle tante in cui è entrata fin dal principio del romanzo. La violenza un po' grottesca di questo dramma, per altro originale è attenuata dalla rappresentazione umoristica del mondo fatuo dagli artisti muti e dagli autori delle films, non che da quello dell'ambiente strambo, d'una grandiosità posticcia, tutto stridente del contrasto fra la realtà colta e fissata da uno strumento meccanico preciso, quale è la macchina fotografica e la stupidità volgare dell'invenzione fantastica."⁷⁴

Porém, quando começou a mandar as partes para a publicação mensal, o trabalho, não obstante a assinalada advertência de Albertini, se prolongava demasiadamente⁷⁵.

Logo em seguida ficamos sabendo que, além do inicialmente pensado *Filauri*, o romance teve um segundo título, *La tigre*⁷⁶, e só depois *Sí gira*, com o qual será publicado em *Nuova Antologia* de Roma no período de 01/06 a 16/08/1915 e republicado em volume no ano seguinte por Treves de Milão. Com o título definitivo — *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* —, depois da revisão e modificações feitas pelo autor, será publicado em 1925 pelo editor Bemporad de Florença⁷⁷.

Este romance é um daqueles, cujo título sintetiza adeq



quadamente a sua matéria e a maneira como ela é artisticamente apresentada. O primeiro título — *La tigre*—, que não passou de uma proposta não efetivada, punha em primeiro plano a ação punitiva da natureza, expressa sobretudo pelo instinto. Entre o penúltimo — *Sí gira*— e o definitivo — *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* —, a nosso ver, existe uma relação tensiva. O título *Sí gira*, na nossa opinião, trazia exclusivamente o aspecto funcional, o componente cinematográfico, a experiência efetiva de um profissional alienado e reificado. O título definitivo, mantendo esse aspecto fundamental da obra, completa-o, acrescentando-lhe o ainda mais significativo aspecto literário, representado pela consciência que reconstitui, que examina criticamente aquela experiência, sem o que nos faltaria o sentido humano profundo daquela vivência, que poderia ser considerada como uma reprodução artificial e mecânica operada pelo cinema. Isto nos parece claro não só na ordenação sintagmática do título ("*Quaderni*" precede "*operatore*"), que traduz a experiência necessariamente anterior, mas que não ultrapassaria os limites impostos pela visualidade da projeção cinematográfica, se não revelasse o sentido intelectual, cultural daquela experiência reconstituída, examinada, interpretada pelo discurso de um narrador de primeira pessoa, que é, concomitantemente, testemunha e participante do que narra. Todavia, e isto nos parece mais digno de nota, a propriedade do título definitivo se evidencia, quando constatamos no próprio relato a precedência da atividade intelectual com relação à atividade técnica ou profissional, que é precedente como fa



to, como matéria narrativa. Assim é que o romance começa justamente enfatizando a atividade do intelectual, do analista⁷⁸, como consciência que procura nos outros o que sabe que lhe falta: "la certezza che capiscano ciò che fanno"⁷⁹. Por outro lado, a primeira indicação profissional ("sono operatore") aparece na página 521, ao passo que o sintagma base do penúltimo título, que só o identifica funcionalmente, se manifesta cinquenta páginas mais adiante da referência ao intelectual, isto é, na segunda sequência do terceiro caderno: "*Sí gira* è il mio nomignolo"⁸⁰. Dito de outra maneira: embora, a nível da enunciação, a experiência do profissional, do técnico preceda a do estudioso, da consciência crítica, a nível do enunciado, tensivamente, o primeiro plano cinematográfico só encontra uma explicação no discurso literário, sem o qual se reduziria a uma sequência artificial de imagens, fabricada por montagem em laboratório e, por isso mesmo, muda e falsa.

Do nosso ponto de vista, a modificação do título, além de exprimir a matéria e a visão doutrinária que orienta a estruturação, traduz um posicionamento tensivo do autor relativamente à subordinação da criação à reprodução, à degradação do intelectual por parte da indústria cultural, que substitui a sua função pela de técnicos, cuja função é um jogo falsificador da verdade, valendo-se do meio menos adequado, e cuja visão, sempre interessada e comprometida por razões precedentes e exteriores, não pode, por isso mesmo, ir além da aparência, da superfície, do visual, bem representado pela reprodução fotográfica do cinema⁸¹.

Assim, do ponto de vista *metapoético*, a par da conti
güidade, da afinidade entre *ilusão - vida - arte*, assume re
levo a tensão no relacionamento entre *vida - arte* no con
fronto com a negativa reprodução da *aparência*, do exterior.
Isto se torna claro, quando se leva na devida conta que não
é do operador, mas do narrador, testemunha ocular e vítima
psicológica da experiência vivida no mundo do cinema, a con
vicção, caracteristicamente pirandelliana, de que a reproduç
ção da *aparência*, da imagem exterior de um ator-personagem
elaborada artificialmente e com fins comerciais, econômicos,
não pode, pela reprodução mecânica, dar ao espectador o ver
dadeiro ser. Em tudo, nos diz o narrador, além da *aparência*,
existe algo essencial e íntimo que, intencionalmente, se es
conde, se *disfarça*, e que só uma capacidade desenvolvida pe
la constante observação pode, mais ou menos, revelar a uma
consciência atenta; pela maneira como todos se olham, se
cumprimentam, sempre correndo de um lado para outro, os ho
mens dão a impressão ilusória de que têm absoluta certeza
do que fazem e porque o fazem⁸². Verifica-se assim que, re
lacionando o título com a obra, já está sintetizada nele a
dicotomia tensiva entre *imitação* e *criação*, reprodução e ar
te, *parecer* e *ser*, *simulação* e *verdade*, *sociedade* e *pessoa*,
forma e *vida*, *viver* e *ver viver*, *ilusão* interessada, escre
vizadora e *ilusão* desinteressada, livre, estupidez e inte
ligência, *civilização* do homem-exterior e *civilização* do ho
mem-interior. O ativismo obsessivo da civilização industrial,
da era da máquina e do capitalismo desumano ocupa, de manei
ra absoluta, todo o tempo, que deixa de ser vital, conscienç



te, integrador, para se tornar um mecanismo inconsciente, alienador e reificante, que pela função interessada que lhe dá a indústria cultural, além de fundir numa mesma seqüência tanto o horário de trabalho como o de lazer, anestesia, enrijece, anula as qualidades espirituais e intelectuais do homem, mutilando-o, privando-o do que no seu ser é essencial⁸³.

O escritor, o narrador, o autor dos cadernos transforma o ato de escritura numa análise que uma consciência, ainda não totalmente submissa à indústria cultural, faz de maneira dinâmica, mas vital, do modo automático como os outros, seu objeto de estudo, consomem a própria existência. Esse analista, que, participando da realidade social e funcional, se nega como consciência no ato de viver, se resgata, recupera parcialmente a sua dignidade espiritual ao refletir sobre essa realidade, provando o sentimento do contrário, que se torna a sua única razão de vida autêntica num contexto de generalizado desequilíbrio⁸⁴.

Não obstante o exposto, e embora sejam séries artisticamente diferentes, é inegável a homologia entre a experiência e o modo de narrá-la, o ato de viver e a reflexão sobre ele operada pela consciência, o cinema, como ocupação alienadora, e a literatura, inexoravelmente reduzida a notas reunidas na precariedade do código próprio dos cadernos, que denuncia a degradação a que o cinema comercial submete os homens em geral e o intelectual em particular⁸⁵.

O romance é composto de sete cadernos, subdivididos num número de partes ou seqüências que, alternando-se, vão



gradativamente diminuindo (VI - V - VI - V - V - IV - IV) na disposição ordinal das seqüências. Não nos parece infundada, se aceitarmos que o discurso é estruturado como um diário amplo, a hipótese de que não é mera coincidência que o número de cadernos coincide com as sete jornadas da criação do mundo, que culminou com a criação e vivificação espiritual do homem; todavia, se aceitarmos essa hipótese, devemos relacionar tensivamente a estruturação do romance com a criação do mundo, pois, enquanto nesta a essência divina vai se revelando numa obra de aperfeiçoamento progressivo e harmônico, naquele são representadas as fases do processo inverso, isto é, de progressiva negação da essência espiritual do homem, alienando-o de si próprio, dos outros e da realidade, tornando-se impossível a comunicação, até reduzi-lo, como consequência do progresso, ao silêncio próprio das coisas inanimadas.

Procuremos relacionar, dando-lhes o devido destaque, as cenas e os pontos principais dos segmentos de cada uma dessas seqüências ou a intriga de cada caderno, seguindo a ordem das partes em que é subdividido.

O primeiro caderno é composto de seis segmentos. Nas duas primeiras seqüências o narrador precisa a tensão entre suas duas opostas atividades: a profissional e a vocacional. Na primeira ele atua como operador que, paradoxalmente, não opera⁸⁶.

Na segunda seqüência, tensivamente relacionada com a primeira, o "cameraman", catarticamente, readquire a sua individualidade e, desabafando, resgata parcialmente a sua



personalidade no ato vocacional e consciente da escritura:

Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilit  e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, che *una mano che gira una manovella*⁸⁷.

Enquanto na sua atividade profissional ele   reduzido a uma mão que impassivelmente gira uma manivela, sendo portanto mutilado da parte mais importante do seu ser, no ato consciente de refletir sobre a vida e a experiência que tem dela, o narrador revela uma plenitude, uma visão profunda do todo que o primeiro, no momento em que atua funcionalmente, não pode ter, porque   justamente a imagem da última fase do processo de despersonaliza o, de desumaniza o do homem sábio, preciso da civiliza o industrial, oposto ao homem espiritual, fantástico e criador da civiliza o do homem-interior⁸⁸.

Desnecessário enfatizar o posicionamento tensivo do narrador no tocante ao homem mecanizado atual, que ele não pode deixar de ser, confrontado com o homem emocional do passado, que ele já não pode encarnar inteiramente, mas que também, como lembrança, ele não consegue eliminar ou deixar de reconhecer que   a verdadeira vida, que ele, como operador, ajuda a destruir⁸⁹.

Depois de ter insistido, no final da segunda seqüência, no efeito negativo do ruído idêntico e constante produzido pela m quina⁹⁰, que   resultante da longa experiência

acumulada como operador, no terceiro segmento o narrador si tua no tempo e no espaço⁹¹ o início dessa experiência, numa significativa retrospectão que nos dá os indícios característicos da ação narrativa.

O homem antigo, ainda poeta, chega (somente com uma mala) à capital, reduto primeiro da civilização industrial, procurando um modesto alojamento⁹². Encontra Simone Pau, seu amigo de Sassari, com quem, há muito tempo, perdera o contato e que sob a aparência do homem à maneira antiga, sem sabê-lo, esconde o homem moderno, alienado, que ele, racionalmente, repudia. Enquanto se encaminham para o *hotel* onde se hospeda, Simone Pau filosofa, e com ele concorda Serafini, sobre o supérfluo e o necessário à sobrevivência do homem, com base no que distingue os brutos e os *sábios*.

Na quarta seqüência narra a chegada ao *hotel* de Simone Pau, que é o "*Ospizio di mendicità*", onde ele se considera "de casa": a maneira como Serafino está vestido⁹³ contrasta violentamente com a miséria daquele albergue noturno, logradouro da verdade revelada pela nudez dos mendigos na hora do "banho de desinfecção"; mas, por outro lado, a sua elegância exterior, composição que esconde a verdade, contrasta também com a sua situação real⁹⁴. Tensivo nos parece, no final deste segmento, o relacionamento entre as duas razões pelas quais o narrador não se arrepende de ter passado a noite naquele lugar:

1º quello di trovare il posto che occupo al presente,
o meglio, l'occasione di entrare come operatore nella

grande Casa di cinematografia *La Kosmograph*;
 2º quello di conoscere l'uomo che per me è rimasto il
 simbolo della sorte miserabile, a cui il continuo pro-
 gresso condanna l'umanità⁹⁵.

A descrição do banho dos mendigos (que, depois de de-
 sinfetados, vestem longos camisolões brancos para dormir)
 inicia a penúltima sequência. É por intermédio de Simone
 Pau, o melhor conhecedor daquele *oásis* humano (e que, por
 isso, se transforma no segundo narrador, de cujo ângulo dia-
 lógico a máquina mostra aquele pedaço isolado do mundo), que
 Serafino conhece e nos dá a conhecer uma das figuras mais
 humanas e artisticamente mais expressivas do romance — o *violini-
 sta*— símbolo do nefasto efeito do progresso, que mais de-
 moradamente tomaremos em consideração ao mostrarmos a *dico-
 tomia tensiva* nos personagens-símbolos.

O sexto e último segmento focaliza, não mais uma pes-
 soa, um artista à moda antiga — *violinista*—, mas um grupo,
 bem representativo da sociedade contemporânea, constituído
 por atores e operadores da famosa *Kosmograph* (empresa em que
 ele trabalha há oito meses como operador), que tinham ido
 ao albergue noturno para uma "tomada do real"⁹⁶. O grupo
 era capitaneado pelo diretor de cena "Nicola (o Cocô) Po-
 lacco", seu amigo de infância e colega de escola em Nápoles,
 ao qual, associado com a coincidência de encontrar-se naque-
 le albergue justamente naquela noite, ele devia o emprego
 naquela companhia cinematográfica⁹⁷. Não vemos, nesse encon-
 tro de Serafino com dois amigos de longa data (Simone Pau e
 Nicola Polacco) uma coincidência forçada, mas uma celebra-

ção do valor da amizade, em nome da qual se dá a ajuda de que o amigo mais necessita. Porém, além disso, vemos também, no denominador comum aos três da valorização da amizade, a tensão entre duas opostas realidades, resultantes da cisão do unitário mundo da juventude: a miserável realidade do albergue noturno, representada por Simone Pau, oposta à opulenta realidade da aparência criada pela indústria cultural do cinema, figurada em Polacco. O sentimento próprio da amizade autêntica se mantém e espontaneamente se exprime entre os pobres, como o demonstra Simone Pau ao dirigir-se ao violinista⁹⁸.

Esse sentimento de amizade, contudo, não se manifesta entre os membros do grupo resultante de interesses outros que não os determinantes do agrupamento natural, como se poderá verificar mais adiante, quando nos referirmos ao relacionamento do operador com os atores, que é o grupo maior com que ele trabalha, como também no relacionamento entre o diretor de cena e a primeira atriz da companhia, entre esta e os demais atores, caracterizado por um sentimento sempre negativo. A tensão entre esses dois extremos, em que a civilização da máquina dividiu o mundo unitário e harmônico do passado, da civilização do homem-interior, como verificaremos mais adiante, é perfeitamente representado por Serafino Gubbio: como operador, procura persistentemente conseguir a impassibilidade, a indiferença, a neutralidade emocional e comunicativa como forma de defesa da aversão, do ódio, da estupidez que caracteriza o mundo do cinema em que trabalha e, por isso, onde passa a maior parte dos seus dias; fora daquela realidade, onde tudo é simulado e falso, sente a ne

cessidade vital de desabafar, de auto-compensar-se com a vivência afetiva verdadeira (ou, como ele diz, satisfazer a sua necessidade do supérfluo), para poder continuar suportando aquela anti-vida postiça; tem necessidade de reabastecer-se da sinceridade da vida autêntica do mundo de Simone Pau, para poder continuar convivendo e procurando a impassibilidade no mundo de Nicola Polacco. O contato de Serafino Gubbio com o mundo do cinema na pessoa do diretor, já no início, se define como ambíguo, como falso, porque construído sobre um engano de origem⁹⁹.

Dada a sua vocação de estudioso da personalidade e do comportamento humano, a atenção do narrador, além da compreensível curiosidade por aquela primeira visão de uma filmagem cinematográfica, se concentra numa atriz em especial¹⁰⁰, não por acaso, como veremos, que, como Polacco, ainda que de maneira diferente, é a imagem viva daquele ambíguo e falso mundo do cinema. O olhar perscrutador do analista vai além da contemplação da imagem, para, com traços rápidos, trazer do passado à consciência presente as lembranças dos lugares e dos acontecimentos marcantes na história daquela trágica mulher¹⁰¹.

É, de fato, ainda um esboço, mas que já denuncia a amplitude, a dimensão e a profundidade do quadro, que representa a essencial tensão entre a vida em sociedade, de que Varia Nestoroff é um eloquente produto, e a vida simples, pura, sincera da família Mirelli no mundo rural, em contato permanente com a natureza.

Polacco, ao convidar Gubbio para ir à *Kosmograph*, on-



de lhe contará o resto da história daquela mulher, mostra indelévelmente o sentimento negativo que, no seu íntimo, nutre por ela¹⁰². Não obstante essa inequívoca antipatia e aversão, quando ela o chama, Polacco mostra, também ele, pela atenção que dá ao que ela diz e pela presteza com que atende ao seu chamado, uma indiscutível demonstração de duplicidade de comportamento, que é nota distintiva daquele mundo, imagem fiel do desdobramento da personalidade numa tensiva relação entre a aparência e a verdade interior, normalmente alimentada por um sentimento negativo.

O caderno segundo, confirmando a homologia estrutural entre romance e filme na organização sintagmática do discurso, se relaciona tensivamente com o primeiro, pois, através de uma essencial retrospectiva, delinea, figura e, sobretudo, dramatiza a experiência passada num mundo oposto àquele em que agora vive, que se desdobra e se complica no presente, transformando-se em tragédia verdadeira num mundo falso.

A primeira sequência, num eficiente *flash-back*, nos projeta o *Eldorado*, faz a apologia do mundo dos sonhos, sustentado por uma harmônica convivência, baseada na sinceridade, na pureza de sentimentos, sacralizados pelo respeito, pela consideração inspirada pelo templo doméstico, onde até os móveis, velhos e gastos, quase humanizados, davam claro testemunho da vida verdadeira que ali se vivia¹⁰³.

Numa sucessão de tomadas do interior da casa vai revivendo, enquanto a recorda, a felicidade experimentada no passado naquele acolhedor reduto¹⁰⁴. É o mundo maravilhoso

de "nonna Rosa" (que chama o neto Giorgio Mirelli para ajudá-la a colher os jasmims que, crescendo por cima do muro, ela não consegue alcançar), de "nonno Carlo" (que sabia ler Horácio) e de Duccella, irmã mais velha de Giorgio. A felicidade emanava da satisfação de encontrar naquele paraíso tudo aquilo que era necessário para viver a vida, sentindo-a, sorvendo-a em pequenos goles, com a intimidade e a calma contrastantes com o reboiço do mundo contemporâneo lá de fora¹⁰⁵.

É nessa ilha maravilhosa, nesse oásis resplandecente de valores consagrados pela tradição que vive a família ideal, à maneira antiga, no calor do afeto e da compreensão mútua, manifestando-se exteriormente como é na sua intimidade, com a simplicidade espontânea de uma vida autêntica, sincera e unitária; é, exatamente, o correspondente oposto da família que vive do cinema numa casa moderna, decorada com vistas à aparência, expressão da realidade social de que faz parte, como teremos oportunidade de verificar ao tomarmos em consideração a família e a casa dos Cavaleira, como também, e especialmente, a casa de Varia Nestoroff.

Talvez pelo grande prazer, que experimenta ao reviver pela recordação aquela feliz fase da sua vida, o narrador mantém demoradamente a sua atenção focalizada naquele édem, onde ele, estudante pobre, ia durante as férias para dar aulas particulares de latim e grego a Giorgio Mirelli, que se distraía desenhando em todos os papéis que encontrava; ali ele experimentara uma afeição especial por Duccella ou Lidiuccia, imagem do pudor não contaminado pela convivência

social¹⁰⁶. O sentimento de Serafino com relação a Duccella, mais do que por uma expressão direta e clara, se denuncia pela antipatia que transparece na apresentação que ele faz de Aldo Nuti, nobre por herança e de caráter leviano, que vem da cidade macular a pureza dos que vivem naquele paraíso.

Na primeira parte da segunda sequência o narrador focaliza a objetiva sobre ele mesmo, narrando a sua história desde os tempos de estudante pobre em Nápoles, a sua ida, graças a uma pequena herança deixada por um tio que vivera e morrera na Puglia, para a Universidade de Liège, onde fizera estudos técnicos superiores, aumentando o seu conhecimento das máquinas, depois de ter sido autodidata e professor de latim e grego; o seu retorno a Nápoles e a sua vida de desempregado boêmio, até resolver ir para Roma, onde se tornou operador cinematográfico. Nova retrospectão na segunda parte da mesma sequência, agora focalizando a objetiva na história de Giorgio Mirelli, o qual, após a morte de "nonno Carlo", se mudara para Nápoles, tornando-se pintor muito discutido pela crítica, conservando, contudo, a ingenuidade e o fervor dos dezesseis anos. Depois de Giorgio, o narrador-operador desloca a objetiva para Duccella, a qual, há um ano do presente da enunciação, se tornara noiva de Aldo Nuti; o casamento fora adiado por causa da morte do avô; o pintor não via com bons olhos aquele iminente enlace, convencido de que aquele noivo não era o companheiro indicado para sua irmã: dera-se conta, com relação a Duccella, da incompatibilidade do mundo a que pertencia sua irmã, relativa

mente àquele de que provinha seu noivo; todavia, por seu lado, não percebera que daquele mesmo mundo, ainda que de uma parte socialmente diferente, provinha também a russa Varia Nestoroff (que ele conhecera e que posara para ele no período em que fora pintar em Capri), verdadeiro agente desintegrador da harmonia daquele paraíso representado pela "casa dei nonni".

Ao quarto segmento, por ser eminentemente doutrinário, voltaremos quando tratarmos dos indícios autorais no romance; nele o narrador sugere a associação da maldade exercida calculadamente com Varia Nestoroff, ampliando a abrangência de seu discurso, para nele incluir todos os homens, sempre predispostos a não reconhecer ou a justificar a própria maldade. Ilustra essa posição ideológica com o contra-senso que caracteriza a tensiva relação entre caçador e caça.

Na quarta seqüência o foco é projetado sobre a atriz Varia Nestoroff, objeto de estudo do narrador, a qual, como todos os outros atores, prova aversão pelo operador, que, não obstante isso, na impassibilidade que lhe deve ser característica, não pode por eles sentir nem amor, nem ódio. Serafino, como Pirandello, está convencido de que estuda as pessoas desinteressadamente, sem paixão, procurando vê-las como eles se veem, querendo-as como elas se querem. De Varia Nestoroff ele destaca, sobretudo, o seu caráter trágico e enigmático.

Depois de ter projetado a imagem atual da atriz russa, na seqüência seguinte há nova retrospectiva, mostrando no passado mais remoto a gênese, a explicação do seu procedi-

mento no confronto com os homens, em geral, e com Giorgio Mirelli, em particular, cuja morte o narrador, segundo o que lhe diz o coração, vingará, como operador, girando a manivela da sua máquina de tomada.

Os dois primeiros cadernos, portanto, projetam, cinematograficamente, a imagem atual; mas o narrador reconhece que essa imagem é insuficiente para uma compreensão e interpretação profunda dos eventos e da ação, que só se explicam pelo estudo do comportamento no passado, no seu relacionamento tensivo com o modelo paradigmático do paraíso do homem-interior, representado pela "casa dei nonni".

A partir do terceiro caderno a objetiva da máquina do narrador se fixa muito mais no presente, mostrando o mundo do cinema, o ponto de vista orientado pela concepção industrial e mecânica da realidade.

Na primeira seqüência, antes de entrar plenamente naquele mundo de crise, de simulação, de estupidez e de desequilíbrio generalizado, a tensão entre as duas visões é patente no percurso, na renúncia que o homem antigo faz para chegar ao homem moderno. Isto nos é expressivamente representado pela velocidade, tão exaltada pelos futuristas, própria dos elementos mecanizados do cinema, que distorce e falseia a verdadeira imagem da realidade, como nos diz o narrador, ainda não contaminado ou não mascarado de impassibilidade, quando, dirigindo-se para a *Kosmograph* num veículo de tração animal é ultrapassado por um veloz automóvel, no qual vão três atrizes¹⁰⁷. Esta é, indubitavelmente, uma das mais felizes representações da relação tensiva entre pro

gresso mecânico, industrial e *beleza*, realidade natural.

Todos os indícios de vida natural e espontânea desaparecem na segunda sequência, quando a objetiva focaliza o mundo do cinema, o campus da *Kosmograph*, caótico mundo de desenfreado corre-corre, próprio das megalópolis industriais, onde tudo é fabricado, fantasiado e artificial¹⁰⁸. Uma amostra significativa desse mundo nos é dada pela focalização em primeiro plano dos atores maquiados e vestidos com estranhas roupas, que, num intervalo de filmagem, se encontram na cantina, pomposamente chamada "*Trattoria della Kosmograph*", falando a respeito do tigre, símbolo da vida natural, que deverá ser morto pelo ator que representará o papel do caçador, personagem do filme *La donna e la tigre*¹⁰⁹.

Ampla e profunda falsificação naquele confuso mundo, não poupa nem a integridade da pessoa, cuja mutilada e mutiladora identidade se reduz a uma função, como é o caso de Gubbio, operador conhecido pelo apelido "*Si gira*", que, não por acaso, sendo um traço característico do cinema mudo cômico, lhe foi dado pelo comediante *Fantappiè*¹¹⁰.

Na terceira sequência a objetiva do narrador nos mostra o interior da *Kosmograph*, confirmando, ampliando e aprofundando aquela indicação da sequência precedente. Como operador ele tem acesso quer ao "*Reparto Fotografico, o del Positivo*", quer ao "*Reparto Artistico o del Negativo*", o que o torna um privilegiado conhecedor dos recursos industriais adotados pelo cinema¹¹¹. Numa inversão total dos valores, no interior daqueles laboratórios e instalações não é a máquina que está a serviço do homem, mas é este que, mutilado,

se reduz à função de servir à máquina¹¹². Entrando ali, também Serafino sofre a metamorfose alienadora, transforma-se numa mão e se identifica com o instrumento, de que se torna escravo¹¹³.

Procurando precisar, tanto quanto possível, a simulação falsificadora operada pelo cinema, o narrador confronta-o tensivamente com o jogo, o brinquedo vivido como verdadeiro pelas crianças¹¹⁴.

Na quarta seqüência, o narrador pede permissão aos narratários para ir ver o tigre, com o qual, por ser essencialmente *natureza*, consegue, mais do que com qualquer seu semelhante dali, comunicar-se silenciosamente¹¹⁵. Pela sua ferocidade incomum, o zoológico não o quis, sendo, por isso, condenado à morte: a *Kosmograph* o comprara, para ser morto pelo ator vestido de caçador no filme *A mulher e o tigre*, em que tudo, e Serafino o lamenta muito, será falso, exceto a morte do animal, ou seja, da única parte verdadeiramente real da história¹¹⁶. Desenvolvendo as suas considerações, chega ao confronto tensivo da inocente ferocidade instintiva, natural do animal com a ferocidade calculada, interessada, social do homem¹¹⁷.

Como ele, também Varia Nestoroff vai todos os dias ver o tigre¹¹⁸.

Depois de se referir, na quinta seqüência, ao incomum fato de Varia Nestoroff dirigir-lhe a palavra, perguntando-lhe se um imbecil qualquer poderia ser ator de cinema, a qual, diante da resposta afirmativa, conclui: "Sarã per *questo*"; interpretando a entonação com que essa breve frase

foi pronunciada, surge em Serafino a suspeita de que ela estivesse sabendo que Aldo Nuti estava procurando um meio para entrar na *Kosmograph*; mais do que isso: procurando explicar-se a razão, que a levou a perguntar isso justamente a ele, chegou a suspeitar de que ela pudesse estar sabendo da sua amizade com Giorgio Mirelli, o que, do seu ponto de vista, prejudicaria sensivelmente a análise que fazia dela, pois, ignorando que no estudo dos outros o narrador sempre se empenhava para superar o limitador círculo dos seus afetos pessoais, ela suporia nele um ódio, que ele não sentia e, nessa suposição, poderia acabar modificando o seu comportamento até então observado.

A dicotomia no tocante à focalização se manifesta nitidamente quando, falando da futura morte do tigre, ambos defendem ângulos dialógicos qualitativamente diferentes, pois enquanto o do narrador é socialmente desinteressado (pelo menos ele disso está convencido), vendo tudo do ponto de vista da natureza, do seu afeto pelo tigre, cuja morte se lhe apresenta como o único evento verdadeiro num conjunto de estúpida simulação, o da atriz é socialmente interessado, deslocando a objetiva para a perspectiva do risco que correrá o ator (isto é, Carlo Ferro, seu amante), que representará o caçador¹¹⁹. Era esse receio a razão determinante da sua visita diária, não para estudar o seu papel, a sua parte, como diziam os maldosos, mas para avaliar o perigo que correria o seu amante, não obstante o seguro de vida de, pelo menos, cem mil liras, que ele pedira como condição para representar aquele papel.

Termina esta seqüência e inicia a última do terceiro caderno reafirmando a aversão dos atores e, especialmente, de Carlo Ferro, que é maior do que a dos outros com relação ao operador ou, mais precisamente, contra a sua máquina de tomada¹²⁰. Girando aquela manivela, embora os atores disso não tivessem clara consciência, ele, num certo sentido, os executava. Por isso, tensivamente, se o cinema lhes dava a recompensa econômica, privava-os da satisfação íntima, provada pelos atores de teatro, que não têm aquele recompensa.

Relativamente ao precedente, o quarto caderno assinala um avanço, que se torna cada vez mais acentuado, no processo de degradação humana pela maior imersão no mundo próprio do cinema, onde, com a vinda de Aldo Nuti, se reencontrarão os agentes que, vindos de fora, haviam desestruturado o harmônico mundo antigo da "casa dei nonni". Esse encontro não será obra do acaso, mas fruto do plano elaborado por Polacco para libertar-se ou neutralizar a adversa influência de Varia Nestoroff. Esta, o narrador já não tem a mínima dúvida, não só sabe da vinda de Aldo Nuti, como também da amizade entre Serafino e Giorgio Mirelli, o que, como ele previra, faz com que ela altere seu comportamento, manifestando uma ainda mais acentuada aversão e indisfarçado desdém para com o operador: isso lhe dá prazer, porque confirma que tudo aquilo que ele, estudando-a, havia suposto, correspondia à realidade.

Na segunda seqüência nos mostra Serafino, Polacco e, numa outra mesa da *Trattoria della Kosmograph*, Varia Nestoroff e Carlo Ferro, todos esperando a chegada de uma mocinha para

irem fazer algumas cenas de campo de um filme inacabado. Além do calor e das moscas, o silêncio entre eles, consequência da aversão recíproca¹²¹, tornava insuportável aquela longa espera. Repentinamente Varia Nestoroff se levanta, olha para fora e sai, dirigindo-se para uma charrete de aluguel, que há uma hora estava estacionada diante da *Kosmograph*, na qual, sob aquele implacável sol, estava Luisetta Cavalena, esperando o pai que entrara nos estúdios da companhia cinematográfica. A atriz se aproximou dela e, gentilmente, a convidou a descer e proteger-se do sol. A narração vai além do que a objetiva da máquina pode mostrar e Serafino conta, mais como hipótese do que como conhecimento, a história do pai de Luisetta, conhecido como "suicida", marido infeliz, permanentemente torturado pelo ciúme doentio da esposa, que torna insuportável a vida de todos os membros da família.

Cansado de esperar a moça, Polacco tem a idéia de convidar Luisetta para substituí-la na filmagem das cenas que ainda faltavam para completar aquele filme. Depois de relutar, Luisetta acabou concordando e o diretor de cena, enquanto se dirigiam os cinco para o local pré-estabelecido, foi explicando-lhe o seu papel. O narrador faz questão de acentuar que, para ela, ele não passa de uma coisa, no que, com relação à forte impressão que provocara nele, ela estava muito enganada, pois o seu, na verdade, era um silêncio fraternal e, por isso, muito compreensivo e expressivo. O caráter compreensivo desse fraternal silêncio se evidencia na meiguice com que o narrador percebe na atriz uma inesp



rada suavidade¹²². Destacamos esse momento de ternura de Varia Nestoroff, não só porque é o único, mas também, e sobre tudo, porque depois, tensivamente, esta ternura se transforma em aversão.

Embora a sua meta, no processo de constante aperfeiçoamento profissional, seja tornar-se cada vez mais impassível, na terceira seqüência Serafino confessa a necessidade vital de satisfazer, de vez em quando, as exigências do seu *superfluo*, de que é parte a história de Varia Nestoroff, como também o é o contato habitual que ele mantém com Simone Pau. Como ele desaparecera da *Kosmograph*, Serafino vai ao "Ospizio di mendicITÀ": encontra-o ao lado do *violinista*, já moribundo por causa da sua histórica embriaguez após o concerto que dera em homenagem ao tigre. Nessa oportunidade Simone Pau apresenta a Serafino o velho Cesarino, que ele incentiva a continuar a exaltação dos candeeiros a óleo de três bicos, interrompida pela chegada do narrador. Apresentando-o, Simone Pau o identifica como operador que, desgraçadamente, gira a maquininha de filmar, o que provoca uma expressão de admiração nos outros e uma perturbação da atmosfera ambiente até então predominante¹²³. A partir disto, Simone Pau desenvolve um longo discurso, filosoficamente endereçado, sobre os atos que nos aprisionam, nos cristalizam numa "forma".

A quarta seqüência se abre com um significativo encontro, intencionalmente procurado pelo ator, entre Carlo Ferro e Serafino Gubbio, marcado por um diálogo, inicialmente tenso, que pouco a pouco se abrandando, mostrando-nos um Carlo

Ferro bem diferente da imagem que o operador fizera com base na enganosa aparência exterior do fisicamente avantajado siciliano, que veicula, também ele, idéias pirandellianas relativas ao mascaramento que caracteriza a vida social. A irritação de Carlo Ferro provinha da convicção de que Gubbio colaborara para a ida de Aldo Nuti para a *Kosmograph*: após o esclarecimento de que ele nada tinha a ver com esse fato, toda a sua raiva se voltou contra Polacco, que, segundo o ator (para surpresa do narrador), planejava diabolicamente tudo, com o objetivo de eliminá-lo através de um acidente na cena final do filme *A mulher e o tigre*, deixando assim o caminho livre para Aldo Nuti aproximar-se de Varia Nestoroff¹²⁴.

A tensão entre o sentimento próprio do antigo homem-interior, que ainda persiste, e o ideal de impassibilidade, cada vez mais predominante, que norteia o moderno homem-exterior do mundo do cinema ou da civilização industrial, assinala o início da quinta sequência. Nesta última parcela do quarto caderno a objetiva nos mostra a família Cavalena, típica daquele mundo moderno, exatamente o oposto daquele modelo ideal de família à moda antiga, que vivia naquele templo doméstico, na doce "casa dei nonni". Família caracterizada pela estupidez, pelo desequilíbrio, pela falta de pudor e, por conseguinte, pelo ridículo em que inevitavelmente desemboca, com clara ressonância social; uma harmonia aparente, falsa, com a qual se pretende esconder uma deprimente realidade de permanente conflito, em que se transforma a sacra instituição do matrimônio¹²⁵. É tragicômica a ce



na em que Fabrizio Cavaleña, acompanhado da esposa e da filha, vai à *Kosmograph* para devolver, por insistência da desequilibrada esposa, o presente que Polacco dera a Luisetta pela sua participação na cena daquele filme inacabado. Abrindo a porta da sala de Polacco, encontra um homem chorando: Aldo Nuti¹²⁶. Polacco, diante da informação de Cavaleña de que os dois quartos que alugava estavam desocupados, pediu a Gubbio que deixasse seu alojamento e fosse para lá com Aldo Nuti.

No caderno quinto a objetiva focaliza a relação de contigüidade entre a casa dos Cavaleña e o campus da *Kosmograph*, cenários característicos do mundo moderno, mundo de crise, de incompreensão, de infelicidade e de ódio. É o caderno em que mais se evidencia a *dicotomia tensiva* como essência do caráter e do comportamento dos personagens.

A primeira sequência é toda ela dedicada a Aldo Nuti, agora presente com todo o seu sofrimento, proveniente da tensão entre a metáfora de si, que ele pretende sustentar, e a verdade que está no mais íntimo do seu ser, escondida a todo custo. A sua versão sobre o suicídio de Giorgio Mirelli, que o narrador reproduz, mas sem dar-lhe crédito, nada mais é do que a defesa dessa sua aparência de orgulhosa masculinidade. São dois ângulos dialógicos, duas perspectivas eminentemente tensivas, pois, segundo Aldo Nuti, o traidor era Giorgio Mirelli, que não respeitara os termos da aposta que haviam feito e, diante da demonstração prometida de que, para ter Varia Nestoroff, não era preciso casar-se com ela, como pretendia o pintor, acabara suicidando-se. Sobre essa

versão o narrador assume uma posição claramente negativa de descrédito¹²⁷. Discutindo com Nuti o comportamento de Varia Nestoroff naquela tragédia, Serafino expõe a sua interpretação dos fatos e, aproveitando as informações, até então desconhecidas, que o interlocutor lhe fornece, vai completando as lacunas ou retificando parcialmente o quadro que delineara, como, por exemplo, que Giorgio fora por ela obrigado a levá-la à "casa dei nonni", que a frustração e o ódio de Aldo Nuti, não tendo chegado a possuir aquela mulher, tornava ainda mais grave e séria a defesa da metáfora de si mesmo, da sua masculinidade.

O segundo segmento nos mostra Fabrizio Cavalena que vai ao quarto de Serafino para mostrar-lhe três lenços, rasgados pela cachorrinha *Piccinã*, a qual, protegida pela esposa (que justifica a ação do animal, dizendo que o faz porque sente nas roupas o cheiro dos donos, isto é, por afeição), tem com ela uma afinidade que, com relação a ele, se transforma no contrário: isso faz do animal um prolongamento do suplício causado por ela, como se, conscientemente, a cadela fizesse tudo aquilo que a ele desagradava¹²⁸. Nesta mesma sequência Serafino nos informa que, ao entrar no quarto de Aldo Nuti, o encontrou com febre alta e acusando forte dor de cabeça. Começa o longo período da sua doença, que, entre outras coisas, aguça a piedade (que depois se revela amor) de Luisetta por Aldo Nuti, que leva a moça a recusar a amizade de Gubbio.

O narrador inicia a terceira sequência ressaltando a interrupção, por vários dias, da sua precária comunicação



escrita, por causa da grave enfermidade de Nuti, que deixa sequelas também nos que estavam ao seu redor, especialmente em Luisetta e, por reflexo, em Gubbio, o qual, não obstante o seu persistente empenho para chegar à impassibilidade total, ainda está dela mais longe do que imagina¹²⁹.

No seu longo delírio, Aldo Nuti toma Luisetta por Duccella: ela aceita e colabora com esse engano, dando seu corpo e sua alma àquela que, pelo que ele dissera no início da sua doença, era cruel, mas que a jovem Cavaleira, sacrificando a sua própria individualidade, se empenhava em transformar no oposto, pagando um alto preço por isso¹³⁰. À medida que se recupera, Aldo Nuti vai se fechando na sua amargura e ela entra num estado de suspensão, alienada de si mesma¹³¹. Serafino reconhece e confessa que a sua piedade por Nuti era aparente e, portanto, falsa; o que fizera por ele fora provocado pelo que sentia por Luisetta: era piedade interessada e, no final das contas, inútil, porque, mesmo se relutantemente, ele acaba sendo obrigado a reconhecer que ela, por amar Aldo Nuti, se revela uma Duccella falsa¹³².

Especialmente importante, do ponto de vista doutrinário, é a quarta sequência, sobretudo no tocante à tensão entre viver e *ver-se viver*, bem como pela consciente análise que o narrador faz do seu sentimento, o que prejudica, temporariamente, a imparcialidade do estudo a que se está dedicando e o afasta da meta a ser alcançada, mediante a progressiva alienação, que é a reificação expressa pelo "silêncio de coisa"¹³³.

Ao invés de ser suporte, garantia de segurança e apoio

irrestrito, a família (Fabrizio e Nene Cavalena) é para Luisetta agente de tensão, não só pela atmosfera de crise constante que impera naquela casa, mas também pelos conselhos, ou anti-conselhos, que desorientam mais do que qualquer outra coisa¹³⁴. Serafino, observador atento, vê essa tensão expressa na sua figura, dramaticamente representada, procurando dar de si uma imagem oposta do que é no seu íntimo.

Essa tensão se torna verdadeira e se exterioriza na última sequência deste caderno, quando mostra que, mesmo sendo semelhante ao pai, se provocada pela agressão ao que se lhe apresenta como mais importante, pode inesperadamente mostrar o lado materno, que também nela vive. Do ângulo dialógico de Serafino, também a mãe é a imagem de uma *dicotomia tensiva*: explosivo vulcão, aparentemente vestido de neve¹³⁵, que nos lembra aquela imagem a que já nos referimos tratando de "Il vulcano e la neve". A explosão desse vulcão, ofendendo insuportavelmente o marido, que em vão tentou explicar-lhe, se verificou quando Polacco, indo visitar o convalescente Aldo Nuti, disse a Fabrizio Cavalena que levasse sua filha à *Kosmograph*, para fazer as últimas cenas daquele filme inacabado, o que ensejaria a possibilidade de um futuro contrato com uma boa remuneração, digna e fácil. Revoltado pelas injúrias da esposa, que supusera tudo um plano tramado egoisticamente pelo marido, Fabrizio Cavalena fugiu de casa; inutilmente Gubbio tentou retê-lo, lembrando-lhe que era médico. Quando voltou para casa, Serafino conheceu o outro lado, até então oculto, do vulcãozinho Luisetta, que, inesperadamente, explodira na defesa do que considerava seu

direito, fazendo tremer de receio a desequilibrada mãe¹³⁶. Acompanhada de Gubbio, ela sai de casa para ir à *Kosmograph*, justificando a sua reação como violência contraposta a violência¹³⁷.

A primeira seqüência do caderno sexto figura o desencontro de interesses dos envolvidos no triângulo tensivo: Gubbio vê Luisetta, que vê Aldo Nuti, que não vê nenhum dos dois. A tensão se faz presente na visão de Luisetta pelo Gubbio operador, impassível na primeira filmagem, no confronto com o Gubbio operador, interessado na segunda filmagem. A tensão se manifesta também na visão atual que Nuti tem de Luisetta confrontada com a visão que dela teve durante a sua longa doença¹³⁸. Nesta mesma seqüência torna-se explícita a tensão, apenas sugerida no caderno precedente, inerente à família Cavaleira, modelo da desagregada família moderna, entre a sua aparência, a fachada social que simula e a realidade, a verdade íntima de incontornável dissídio entre seus membros¹³⁹. Fechando esta seqüência, parece-nos digna de nota a intenção de Gubbio de fazer uma tentativa, que ele qualifica como "quase desesperada", retomada e desenvolvida nas seqüências seguintes, de retornar no tempo (ao passado feliz) pelo simples deslocamento no espaço¹⁴⁰.

A segunda seqüência nos transporta para um ambiente mais limitado, mas não menos indicador dos traços característicos do mundo moderno, bem representado na sua crise pelo cinema. Atendendo ao convite, feito através de um bilhete, Gubbio vai à casa de Varia Nestoroff; Luisetta, não obstante tivesse sido também convidada, se recusou a acompa-

nhã-lo, o que desagradou bastante a atriz que experimentara por ela uma inusitada afeição. Embora não esperasse encontrar qualquer revelação ou intimidade na mulher ou na casa, o narrador ratifica a sua curiosidade de estudioso. Nesta sequência encontramos o trecho mais expressivo da *dicotomia tensiva ambiental*, que corresponde fielmente à *dicotomia tensiva* do antigo homem-interior, a que nos referimos tratando da ideal "casa dei nonni", no confronto com o moderno homem-exterior, cuja casa não mais simboliza ou representa a intimidade, a harmonia interior e familiar, a comunhão do homem com o seu ambiente doméstico, mas a sua condição de membro de uma comunidade social, com tudo aquilo que isso inclui, sobretudo a simulação, o engano, a pretensiosa crença de ser sempre como aquela comunidade deseja que cada um dos seus membros seja. Reportemo-nos, por um momento, ao diálogo entre Serafino e Carlo Ferro à saída da *Kosmograph*, quando o ator sinceramente lamenta que o homem, socialmente, está sempre mascarado¹⁴¹, reconhecimento explícito da *dicotomia tensiva* entre *ser* e *parecer* ou *viver* e construir-se, visão que Gubbio não só aceita, como amplia e aprofunda:

— Ha ragione; è proprio così, signor Ferro! Ma inevitabilmente, veda, noi ci costruiamo, vivendo in società... Già, la società per se stessa non è più il mondo naturale. È mondo costruito, anche materialmente! La natura non ha altra casa, che la tana e la grotta. ... Volevo spiegarle perché, a mio modo di vedere, si mentisce inevitabilmente. E dico che mentre la natura non conosce altra casa che la tana o la grotta, la società costruisce le case; e l'uomo, quando esce da una

casa *costruita*, dove già non vive più naturalmente, entrando in relazione co' suoi simili, *si costruisce* anch'esso, ecco; si presenta, non qual è, ma come crede di dover essere o di poter essere, cioè in una costruzione adatta ai rapporti, che ciascuno crede di poter contrarre con l'altro. In fondo, poi, cioè dentro queste nostre costruzioni, messe così di fronte, restano ben nascosti, dietro le gelosie e le imposte, i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti.¹⁴²

Ao narrar, na segunda seqüência do sexto caderno, a visita que fazia a Varia Nestoroff, Serafino retoma o assunto, manifestando o mal-estar que experimenta ao ver a maneira como os móveis são decorativamente dispostos¹⁴³ na maioria das casas que ele visita. Fazendo uma autêntica apologia da casa antiga, ele esclarece que sente esse desconforto mais acentuadamente do que a maioria dos homens, porque, bem no fundo da sua alma, permanecera inconsolável a saudade da sua casinha à moda antiga, com todos os seus componentes inspiradores de intimidade¹⁴⁴.

Os móveis da casa moderna, contrariamente aos da casa antiga, parecem estar ali para desestimular toda e qualquer intimidade, sempre prontos a nos lembrar, admoestando-nos, que essas confidências são coisas do passado e incompatíveis com a boa educação moderna, dirigida essencialmente para o papel social que cada um tem de representar¹⁴⁵. Assim, através da projeção cinematograficamente crítica da casa e da família moderna, o narrador, reevocando apologeticamente a contigüidade do lar e da família antiga, confronta tensi

vamente dois mundos, duas opostas visões da realidade familiar e social, dois universos de valores que caracterizam a civilização humanista do homem-interior no confronto tenso com a civilização tecnológica do homem-exterior.

A dicotomia tensiva se mantém como estrutura profunda, quando a objetiva crítica do narrador passa do teórico, do geral, do abstrato à imagem concreta do ambiente interior da casa de Varia Nestoroff, ressaltando a chocante tensão, a que mais adiante ainda nos referiremos, entre a imagem da mulher representada por Giorgio Mirelli naquelas seis telas, diante das quais estava a degradada figura da atriz de cinema. Diante daquela deprimente realidade, Gubbio não pode evitar de sentir náusea, da qual, todavia, logo se sentiu libertado e graças à qual se libertara também de todo interesse por tudo e por todos, reassumindo a desejada impassibilidade¹⁴⁶.

A terceira sequência representa narrativamente o diálogo entre Gubbio e Varia Nestoroff. Analisando a reação da interlocutora, o narrador constata que ela percebera nitidamente a sua reação, a sua náusea diante daquela realidade; descontentou-a, não a sua reação de repulsa, mas a posterior indiferença do operador¹⁴⁷. No longo diálogo de sondagem entre ambos, Gubbio, respondendo a pergunta que ela lhe fizera sobre Aldo Nuti¹⁴⁸, declara que não o aprecia, mas também que não o odeia; às vezes o despreza e outras vezes sente por ele compaixão. Esta resposta provoca uma reação nitidamente tensiva da atriz, que declara o seu desprezo pelos que sentem compaixão. Atenua-se a tensão, o diálogo se

encaminha para um término não agressivo ou, no propósito, até de colaboração. Gubbio lhe expõe seu propósito de ir a Sorrento, que ela reputa inútil; Varia Nestoroff, por seu lado, manifesta a sua atual disposição de fazer algo em favor de Gubbio¹⁴⁹, à qual ele responde reafirmando a sua convicção de impassibilidade e de descrença com relação ao que a vida moderna lhe possa proporcionar.

À última seqüência voltaremos mais demoradamente quando, tratando dos personagens, nos referirmos a Serafino, que aqui nos narra o seu desalentador retorno a Sorrento, à procura do tempo perdido, do passado feliz, da doce "casa dei nonni" e do seu estranhamento no confronto com o mundo em que é obrigado a viver, tensivamente representado pela família Cavalea que, para sua surpresa, contrariando a mais otimista expectativa, estava feliz e reunida para o jantar quando, por volta das vinte e duas horas, ele retornara a Roma¹⁵⁰.

O caderno sétimo nos mostra os acontecimentos da sétima e última jornada, que conduz ao desfecho tanto do filme quanto do romance. Superado o impacto emocional decorrente do confronto tensivo entre aquelas duas opostas realidades, tão distantes no espaço e, sobretudo, no tempo, refletindo, com base na probabilidade proveniente dos conhecimentos que obtivera no estudo dos seus semelhantes com quem convivia, Serafino, declarando ter finalmente entendido, reconstitui os acontecimentos do dia anterior, quando estivera ausente de Roma: Varia Nestoroff procurara e envolvera Aldo Nuti, que, por isso, voltou satisfeito para casa, para onde havia

voltado também Fabrizio Cavaleña; vendo a satisfação de Aldo Nuti, a ingênua Luisetta acreditou que fosse devida ao retorno do pai: daí a "festa" que Serafino encontrou ao entrar em casa na noite precedente. Luisetta descobriu o seu equívoco na manhã seguinte, ao saber que Aldo Nuti saíra, quando ainda estava escuro, para ir à *Kosmograph*, certamente para se encontrar com Varia Nestoroff. Naquela manhã, acompanhando-a na ida para a companhia cinematográfica, num longo monólogo interior, Gubbio confessa o prazer que experimentara ao vê-la sofrer¹⁵¹, transformando em causa de tensão o que prometera ser agente de integração.

Várias cenas e rápidas ações caracterizam esta parte da sequência, ambientada no mundo do cinema. Enquanto Varia Nestoroff e Aldo Nuti, passeando entre as árvores, conversavam, à *Kosmograph* chegava Carlo Ferro, retornando do sul, onde tinha ido para terminar um filme incompleto. Serafino, Luisetta (apavorada) e Polacco conversavam; repentinamente o operador viu o pavor estampado no rosto do diretor de cena: voltando-se, viu o ator siciliano, que se aproximava do ângulo de onde poderia ver o casal passeando; inesperadamente, com muita presença de espírito, o comediante Fantappiè, saudou em voz alta Carlo Ferro, dizendo o seu nome, o que alertou o casal; Varia Nestoroff, aproximando-se rapidamente do forte amante, com muita habilidade contornara a delicada situação. A desfocalização do particular, e a consequente distensão daquele momento de apreensão, se verifica com a chegada do comendador Borgalli, que faz uma admoestação generalizada pela lentidão no andamento da filmagem de

A mulher e o tigre. Serafino está convencido de que o retor no de Carlo Ferro tinha sido planejado pela atriz, convicção que é reforçada pelos acontecimentos sucessivos, mostrando quão temível era a sua maldade. Ao meio-dia os atores estavam reunidos na cantina da *Kosmograph*. Aldo Nuti, diante do olhar preocupado de todos os presentes, se aproximou da mesa onde se encontravam Varia Nestoroff e Carlo Ferro; olhando fixamente para este, Nuti, diante de todos, lhe perguntou se queria ceder-lhe o seu lugar, o seu papel no filme, declarando que o assumiria sem quaisquer condições¹⁵². A reação do ator siciliano, contrariando a expectativa geral, foi não só de aceitação, mas de verdadeira hilariedade, pois o infeliz amigo do diretor de cena assim o livraria de uma angustiante preocupação. Do ponto de vista do narrador, expresso no início da segunda seqüência, que vai além da visão superficial dos eventos relacionados com Varia Nestoroff, aquele procedimento de Aldo Nuti não era obra do acaso, mas mérito da diabólica atriz¹⁵³.

No plano oposto àquele em que se encontrava Varia Nestoroff, Luisetta, contrariando a opinião geral, que vê em Aldo Nuti somente a vítima da própria estúpida pretensão de chegar à consagração como ator, está muito preocupada, por estar convencida de que aquele comportamento de Aldo Nuti era motivado por algum propósito violento ainda bem velado¹⁵⁴. Percorrendo um itinerário diferente, bem em conformidade com a sua maneira de ser e de ver a vida através do casamento, análoga preocupação o narrador nos dá a observar em Fabrizio Cavalea, que só consegue ver, sob a aparente



indiferença de Varia Nestoroff a feroz inimiga de Aldo Nuti¹⁵⁵.

A terceira seqüência, penúltima do romance, nos dá conta de que o filme *A mulher e o tigre* já está no final, devendo ser terminado no dia seguinte¹⁵⁶; por isso Serafino nos narra a sua última visita à bela fera. No final do dia de trabalho, ao sair da *Kosmograph*, Serafino viu Nuti vir ao seu encontro e acompanhá-lo até chegarem à casa dos Cavallena, o que ensejou um longo diálogo, dividido em duas partes bem distintas, e tensivamente relacionadas: a primeira parte tem todas as características de uma conversa habitual entre amigos, mesmo se sobre um assunto de caráter técnico e doutrinário, como é a do sentido da fotografia no confronto tensivo com a vida do fotografado, no caso o pai de Aldo Nuti; na segunda parte, à qual se passa graças à iniciativa do ator, observamos uma inesperada alteração do tom da conversa, que agora se endereça ao operador, ao técnico, o qual, por via de consequência, assume o comportamento compatível com a função do profissional a que se dirige o seu interlocutor¹⁵⁷.

A maneira como Nuti o olhou provocou a compaixão de Gubbio, que se lembrara do seu prolongado sofrimento, mas sem chegar a exprimi-la, pois estava convencido de que qualquer demonstração de fraternidade ofenderia o ator, que nele agora só podia ver o profissional do cinema¹⁵⁸, como ofenderia também o homem, distinto por nobreza herdada, que fazia questão de manter o distanciamento social e, por conseguinte, também humano, caracterizando um relacionamento ten-

sivo de origem¹⁵⁹. Esse relacionamento tensivo se acentua quando Gubbio, que também estará dentro da jaula do tigre, respondendo uma pergunta de Nuti¹⁶⁰, lhe diz que, além de confiar muito na sua habilidade como atirador, Polacco, por precaução, designara alguns atores que, armados, se postariam ao redor da jaula, notícia que lhe desagradou muito, não obstante a presença também do operador na jaula.

Como prometera na seqüência precedente, na última seqüência do romance, que narra a última cena do filme *A mulher e o tigre*, Serafino declara que manteve a sua promessa, filmando até o último momento, conseguindo o máximo que o cinema lhe poderia dar, positiva e negativamente, como expressão da dicotomia tensiva que o leva ao silêncio, tal qual os filmes mudos que gravava, sem, contudo, renunciar completamente ao derradeiro direito de comunicação escrita, através da qual denuncia o efeito da sua experiência com a indústria cultural. Nesse último dia, movido pelo seu individualismo extremamente egoísta, Aldo Nuti foi cedo procurar o comendador Borgalli, para que intercedesse junto a Polacco, de modo que ele revogasse a ordem de, por precaução, dispor homens armados junto da jaula; Polacco contra-argumenta, apoiando-se no fato de que na jaula estará também Gubbio, o qual, contudo, afirma expressamente a sua impassibilidade¹⁶¹. Polacco revoga a ordem, satisfazendo a metáfora de Nuti, mas, para com ela não expor a inútil risco o amigo operador, sigilosamente pede a Fantappiè e a um outro que estejam armados e fiquem escondidos, para o caso de algum imprevisto.

B.508

Gubbio vai ao almoxarifado, pega mais filme virgem do que o habitual, entra na jaula para preparar adequadamente a sua máquina de tomada; só ele percebe que Aldo Nuti, depois de ajoelhar-se no círculo assinalado em que deveria ficar, foi afastar um pouco os galhos num determinado ponto. Conjugadas as jaulas, as separações são levantadas; o tigre começa a movimentar-se e Polacco grita:

—Attenti, si gira!

E io mi misi a girare la manovella...¹⁶²

O operador filma, o narrador descreve pormenorizadamente todos os movimentos do tigre, que se prepara para o temível ataque. Aldo Nuti desvia a mira do tigre, aponta para o espaço que abrira na vegetação e dispara na direção de Varia Nestoroff, que cai; o tigre se lança sobre ele. Mais do que os berros de Carlo Ferro, Gubbio ouvia o ruído rouco da fera que, com suas cortantes garras, dilacerava a garganta e o peito do ator, que a ela se abandonara completamente¹⁶³. Esperando que a qualquer momento o tigre se lançasse também sobre ele, Gubbio continuava girando a manivela, até que uma mão, empunhando um revólver, se aproximou do ouvido do animal e lhe disparou, enquanto outra mão o puxava para fora da jaula:

Non gemevo, non gridavo: la voce, dal terrore, mi s'era spenta in gola, per sempre.¹⁶⁴

Enormes lucros para a *Kosmograph*, riqueza para o operador Gubbio, que, inelutavelmente, obtivera a tão almejada impassibilidade, imposta pelo choque traumático da transposição da realidade para o cinema, tornando-o, irreversivelmente, tão verdadeiro quanto a vida dos dois atores que a máquina, também materialmente, devorara. Se a comunicação se tivesse limitado à apresentação feita pelo cinema, até essas mortes, tão reais e verdadeiras, seriam consideradas uma simulação, um artifício arquitetado pela indústria cultural; não o permite o discurso narrativo que, pela homologia com o filme, o autentica, o convalida, outorgando-lhe aquele caráter *verdadeiro*, de que, como mera reprodução fotográfica, carecia. Parece-nos importante sublinhar que essa homologia é eminentemente tensiva: valendo-se de técnicas cinematográficas, o romance as questiona, só as convalida discutindo-as, contestando-as.

É inegável que existe no romance uma estreita relação de afinidade entre presente, contexto urbano, mundo do cinema, civilização do homem-exterior, era da máquina, agressividade feroz e desapiedada, incompreensão, desarmonia, infelicidade, estupidez, alienação, mutilação, reificação e morte provocada por paixões reprimidas numa realidade vista exclusivamente na perspectiva horizontal, em que a competição, o ódio e o lucro se transformam nas razões superiores para a sobrevivência num mundo caótico e imediatista. É igualmente incontestável a tensiva relação desse ângulo dialógico com o da visão do passado num mundo rural, civilização do homem-interior e integral, feito de harmônica convivência,



de integração numa concepção transcendente, vertical, de participação, de sincera afetividade, de desprendimento das coisas materiais, de vida simples em casa de família tradicional, de doces lembranças, que o tempo não apaga.

O romance, na sua estruturação eminentemente cronolôgica, marca significativamente os indícios temporais, de modo que, a nosso ver, exprimem e denotam o comprometimento do narrador com a visão que se relaciona tensivamente com o cinema, sublinhando narrativamente essa tensão entre o viver e, ao narrá-la, o *reviver* a experiência, como faz com relação à ida do grupo da *Kosmograph* ao "Ospizio di mendicità"¹⁶⁵.

Isso ocorreu na sua primeira manhã em Roma; após um ano ele não só se lembra dos eventos, como os revive dramaticamente, posicionando-se tensivamente no tocante ao mundo do cinema, no qual ele já havia alcançado a perfeição, mas sem chegar ao extremo de anular-se pela identificação com a sua máquina¹⁶⁶.

A dramaticidade dessa recordação, a nosso ver, se reflete nos recursos cinematográficos, que o narrador aplica, e no estilo literário adotado na redação do romance, que denunciam a negativa influência da técnica reprodutiva sobre a arte narrativa, mas sem chegar ao extremo de anulá-la na sua especificidade. A estruturação da obra, como uma reconstituição operada por uma consciência autocrítica, já se nos apresenta como uma evidenciação do posicionamento tensivo no tocante ao cinema, que não pode evitar de ser visto como uma servil reprodução. Os freqüentes *flash-back*, que no ci

nema sô podem compor uma sintagmática baseada na falsificação (entre outras coisas, o ator que representa o mesmo personagem no passado jamais será o mesmo, o que acarreta uma profunda diferença de representação; também o cenário, se a filmagem for feita no ambiente natural, verdadeiro, não montado artificialmente, será igualmente falso, por ser reproduzido no presente como se fosse o do passado), na narração literária corresponde a uma verdadeira lembrança e fetuada pela consciência da mesma pessoa que os viveu e como os viveu (maior ou menor participação emocional), o que depõe em favor da fidelidade e da dramaticidade da retrospecção. Pelo próprio caráter de reprodução fotográfica, que lhe é imanente, o cinema, ainda que isso não passe de uma falsificadora aparência, não pode, sob pena de auto-denunciar-se, traduzir com fidelidade as oscilações, o dinamismo psicológico da consciência que estuda os outros, que se mostra, se analisa, se autocritica em longos monólogos, em precisa expressão do fluxo que a vivifica; essa expressão, apesar de se referir a eventos já incrustados na linha do tempo natural, ocorridos há, mais ou menos, um ano, não traduz, não representa, não comunica aquela certeza, de que a reprodução cinematográfica não consegue subtrair-se, senão revelando o seu ineliminável caráter de simulação.

Mesmo sendo uma reevocação pessoal de uma experiência passada, a narração, como o cinema, freqüentemente apresenta os eventos como se estivessem ocorrendo naquele momento, de modo a, literariamente, fazer coincidir o tempo do enunciado com o da enunciação, mas nunca em termos definitivos.



Constatamos isso, por exemplo, logo no início da quarta sequência do caderno terceiro, quando o narrador pede permissão aos leitores para ir ver o tigre¹⁶⁷; ou logo no início da primeira sequência do caderno quarto, quando declara (com verbos no presente) a sua certeza de que Varia Nestoroff já sabe da sua amizade com o suicida e da próxima chegada de Aldo Nuti¹⁶⁸.

O cinema pode reproduzir fotograficamente a imagem de Serafino retornando de Sorrento e do seu companheiro de viagem no trem; pode ressaltar a diferença física entre elas, especialmente porque o outro, o homem moderno, tal como o narrador o descreve, apresenta traços característicos visivelmente ressaltados, relativos a cor, idade, olhos e cabelos¹⁶⁹; o cinema, contudo, não pode dar-nos o processo de tensão psicológica, que sustenta estruturalmente a narração, patente no confronto do narrador com aquele mundo fielmente representado pelo seu companheiro¹⁷⁰, como não pode dar o processo, dramaticamente revivido, do estranhamento alienador, a reificação em que desemboca essa tensão.

É inevitável que o discurso cinematográfico, mesmo sendo resultante de um meticuloso processo técnico de cortes, seleção e montagem, se apresente com a aparência de uma certeza definitiva, em consequência da sua natureza eminentemente fotográfica. O discurso literário, que narra a experiência, já concluída, de um técnico que tem acesso a todas as repartições da complexa indústria cinematográfica, que conhece bem aquele mundo e os seus habitantes, é estilisticamente marcado por semas que exprimem incerteza, não-onis



ciência ou insuficiência do conhecimento, que vai sendo adquirido à medida que se desenvolve o estudo em que o narrador está empenhado. Assim, por exemplo, no início da quinta seqüência do caderno segundo (manifestando surpresa ao saber que Giorgio Mirelli, que fugia de todo tipo de complicação, tivesse se envolvido com Varia Nestoroff, a ponto de privar-se da vida) ele declara a insuficiência do seu conhecimento dos fatos¹⁷¹. Um pouco mais adiante, ainda na mesma seqüência, a dúvida e a conjectura se coordenam quando ele apresenta uma hipótese sobre os acontecimentos por ocasião do noivado de Giorgio Mirelli e Varia Nestoroff¹⁷².

Em favor da transitoriedade, da provisoriedade da narrativa em consonância com a decadência da função do intelectual numa sociedade em crise (tensivamente confrontada inter-série com o cinema, reprodução inelutavelmente definitiva, e intra-série com a literatura tradicional, harmônica, ordenada, unitária), sem dúvida atesta a concepção do romance como cadernos, seqüenciação cronológica feita na forma despretensiosa de meros registros, de notas, como mais de uma vez as classifica o próprio narrador¹⁷³. Na última seqüência do último caderno atesta, concomitante e tensivamente:

Come operatore, io sono ora, veramente, perfetto. Dopo circa un mese dal fatto atrocissimo, di cui ancora si parla da per tutto, conchiudo *queste mie note*. Una penna e un pezzo di carta: non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini. Ho perduto la voce; sono rimasto muto per sempre.¹⁷⁴

Além do aspecto negativo do rebaixamento da importância da função do intelectual, a provisoriade das notas e evidência estruturalmente o caótico mundo, loucamente agitado, da era da velocidade criada pela máquina: num tal ritmo de vida, o intelectual, para sobreviver, deve obrigatoriamente ter também uma função, inevitavelmente técnica, na indústria cultural; disso, entre outras consequências negativas, decorre a pouca disponibilidade de tempo e a impossibilidade para criar as necessárias condições de tranquilidade para recordar de maneira unitária, global e harmônica; num tal mundo em crise, o conseguir representá-lo de uma maneira unitária, harmônica e definitiva, como fazia a literatura antiga com relação a um mundo completamente oposto ao contemporâneo, equivaleria a trair a verdadeira função da literatura na sua relação dialética com o contexto histórico, que, tensivamente, representa valendo-se de estruturas homólogas às do mundo que denuncia e contesta.

Ao reconhecermos que a obra denuncia e contesta a mecanização da vida pela indústria cultural, não só estamos ratificando o julgamento de Franca Angelini¹⁷⁵, como também, em termos de *metapoética*, estamos ressaltando que nele, talvez mais do que em qualquer outra obra, os indícios autobiográficos e doutrinários, a poética, a discussão sobre a arte se transformam em matéria de arte.

A primeira e mais abrangente implicação, conforme enfatizamos ao tratar da poética de Pirandello, consiste na necessidade de relacionar a concepção de arte com a visão do homem e da vida, que não casualmente são bem explícitas

no romance e coincidem com o que expusemos tratando da sua formação e da sua participação cultural. No romance, como nos ensaios, a vida e o homem são tensivamente precisados.

Embora a narração em primeira pessoa seja feita por Serafino Gubbio, em razão do que constitui o centro doutrinário da obra, convém ter presente que, de uma maneira geral, os personagens não são ideologicamente neutros, expondo e defendendo posições teóricas, que são eminentemente pirandellianas (como é o caso de Simone Pau, Carlo Ferro, Cesarino, Fabrizio Cavalena, Aldo Nuti), ratificadas pelo narrador. É o que observamos, por exemplo, na terceira sequência do primeiro caderno, quando Simone Pau defende o conhecimento da realidade como um processo de identificação do cognoscente com o conhecido¹⁷⁶. Após um momento de surpresa, Serafino confessa que ele sofre da mesma doença, a qual, a seu ver, demonstra indubitavelmente que tudo aquilo que ocorre, acontece porque, mais do que para os homens, a terra é feita para os animais, que se atêm ao estritamente necessário¹⁷⁷. Isso explica o empenho do operador de ir todos os dias, antes de entrar nas repartições técnicas da *Kosmograph*, visitar o tigre, que tanto ele quanto Varia Nestoroff, que também vai vê-lo todos os dias, consideram um mestre de natureza¹⁷⁸, com o qual ele se comunica, exprimindo o seu afeto¹⁷⁹.

Desse confronto, favorável à fera, à expressão natural da necessidade vital e instintiva, deriva a divisão tensiva dos homens em *brutos*, que se limitam e se contentam com o indispensável, e sábios ou supérfluos que, insatisfeitos



tos, não resignados a viver só com as necessidades naturais, inventam um mundo fictício e constantemente o modificam, movidos pela necessidade de explicar uma atividade de que não podem divisar nem a razão nem o escopo, transformando-se assim num novo tormento. Mesmo pretendendo afastar-se daquelas necessidades, visto que são essenciais, o homem supérfluo, para continuar vivendo, precisa, necessariamente, satisfazê-las; as não essenciais ou supérfluas acabam, mais cedo ou mais tarde, revelando-se como verdadeiramente são¹⁸⁰. O que ele tem a mais do que os animais e os brutos é o que não lhe permite sentir-se bem na terra, a qual, por isso mesmo, parece adequada e destinada aos desprovidos desse supérfluo. Isso equivaleria a relacionar por contigüidade os brutos com as necessidades naturais ou de uso e os supérfluos com as necessidades "fabricadas" ou de troca.

Mais adiante, sublinhando que os homens de bom grado reconhecem a sua infelicidade, porém não aceitam e procuram sempre justificar a sua maldade, volta a confrontar tensivamente o homem sábio, civilizado com a fera, agora não mais abstratamente, mas tomando como base dois fatos: um bando de pássaros em migração e um engenheiro explorador. Já cansados, pela longa distância percorrida, os pássaros pousam para descansar; um deles, mais ousado, diz aos outros que permaneçam ali, enquanto ele vai ver se acha um lugar melhor. Um engenheiro (o narrador se dirige aos agentes da ação relativa ao outro fato, amigos do engenheiro), de espírito aventureiro, membro da Sociedade de Geografia, aceitou o encargo de ir para a África, onde está fazendo uma pesquisa científica num local inexplorado; as últimas notícias suscitaram apreensão, porque ele aludia aos riscos que deveria enfrentar

ao atravessar uma região deserta e selvagem.

No domingo, os amigos do engenheiro, tendo já preparado tudo na véspera, se levantam cedo para ir caçar: depois de viajar algum tempo, descem do trem, alegres pela expectativa do prazer, agora mais próximo; procuram um lugar onde os pássaros migratórios costumam parar; depois de esperar uma hora, os caçadores, para preencher o tempo, começam a ler o jornal; daí a pouco ouvem, vindo de uma árvore próxima, um ruído de asas; deixam o jornal, pegam a arma, apontam e disparam; alegria: mataram, não para comê-lo¹⁸¹, aquele pássaro explorador mais ousado, que se adiantara aos outros à procura de um lugar melhor para o necessário repouso. A caça não é abundante: o caçador é supersticioso; como aquele pássaro aparecera quando havia começado a ler o jornal, repete a ação: na segunda página depara com a notícia de que o amigo engenheiro, que estava pesquisando na África, tinha sido esfaqueado e devorado por uma fera. Obviamente, o caçador nem pensa em comparar o ato daquela fera, que ele reputa selvagem, com o seu, embora sejam, indiscutivelmente, análogos¹⁸².

Esse caçador, que mata por prazer, por esporte ou por profissão (lembremos que Aldo Nuti, fazendo o papel do caçador, deveria, numa simulação generalizada, cumprir o único ato com um resultado verdadeiro: a morte do tigre na última cena do filme), que dá de presente a sua vítima a amigos, é o homem social, que mora em casa construída para ser exibida, para ser mostrada como imagem visual da sua própria aparência; é o homem que, mascarando-se, mostra a metá

fora de si mesmo, numa forma unitária, constante e que se a apresenta à sua comunidade como ela deseja que ele seja. To davia, como nos alerta Pirandello pela boca de Carlo Ferro, estão sempre mascarados, mas também eles, dentro do peito, têm um coração¹⁸³.

O mascaramento, a ostentação da sua metáfora, a negação exterior do seu íntimo é a consequência do predomínio do homem social, que se crê e se constrói diferentemente do que é, na esperança de tornar verdadeira uma unidade ficticia, uma identidade permanente que lhe vem de fora, do agru

amento social em que vive. O narrador no-lo diz com preci-são e clareza na quinta sequência do terceiro caderno, quan-do procura mostrar que o Giorgio Mirelli que ele conhecia, tal como se apresentava no relacionamento que com ele manti-nha como amigo, não era, nem poderia ser, o mesmo que Varia Nestoroff conhecera¹⁸⁴.

Esse desdobramento da personalidade, essa múltiplice realidade do indivíduo (que, como já vimos, Pirandello encontra em Binet) constitui a maior barreira para o estudo e conhecimento verdadeiro da pessoa humana. Ainda que o nosso objetivo não seja o estudo específico da intertextualidade em Pirandello, por estarmos tratando de *metapoética*, cremos que, à guisa de confirmadora ilustração, pode ser útil lembrar que esse mesmo princípio doutrinário, capital na poéti-ca do agrigentino, se encontra na sétima sequência ("Paren-tesi necessaria, una per tutti") do livro terceiro do roman-ce *Uno, nessuno e centomila*¹⁸⁵.

De fato, vê-lo-emos ao tratar dos personagens, Aldo



Nuti paga um alto preço por não reconhecer sua culpa e pretender defender, contra a sua própria consciência, a metáfora de si mesmo, isto é, a sua aparência social tensivamente relacionada com o seu íntimo. Essa metáfora de nós mesmos, o nosso anti-eu ou "piccolo me", como Pirandello o designa em *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, é a forma, de que todos os homens são vítimas, que nos aprisiona numa falsa unidade identificadora: "La vita ci segna..." afirma Serafino Gubbio; Simone Pau, sem uma alusão expressa, retoma, na terceira seqüência do quarto caderno, a consideração que o narrador havia feito sobre o seu apelido ("Si gira...") na segunda seqüência do terceiro caderno¹⁸⁶; aprofundando a relação entre *ato* (que resulta um ineliminável *fato*) e *forma*, Simone Pau faz um longo discurso, procurando demonstrar que a profissão é um elemento primordial da identificação social de cada indivíduo¹⁸⁷.

Analogamente a Simone Pau, Vitangelo Moscarda, protagonista narrador de *Uno, nessuno e centomila*, na já citada seqüência do livro terceiro reafirma a visão do *fato* (o nascimento é o primeiro) e do *ato* como uma armadilha, uma inexorável prisão¹⁸⁸.

Comprovando, ainda uma vez, que é uma visão do autor, o mesmo princípio é reafirmado por Leone Gala na terceira cena do Ato I de *Il giuoco delle parti*, quando está conversando com Guido Venanzi, amante de sua esposa Silia Gala¹⁸⁹.

É em função dessa forma, que aprisiona e sufoca, que o homem social vive; é por ela que, defendendo acirradamente a aparência, cria o conflito, a tensão íntima; é por es



sa tensão que ele supervaloriza a sua infelicidade, em detrimento da sua humildade; faria um grande bem aos homens oprimidos por uma grande paixão, pela tristeza ou pela miséria, declara Serafino, pensar que, acima do teto da sua casa, há o céu e as estrelas¹⁹⁰. Compreende bem essa tensão o "professor" Simone Pau, para o qual, não obstante a sua profunda e persistente pesquisa, a única certeza que o homem pode ter é que "Di certo, non sappiamo niente. E non c'è niente da sapere fuori di quello che, comunque, si rappresenta fuori, in atti. Il dentro è tormento e seccatura"¹⁹¹.

Na civilização do homem-exterior, na era da máquina e da eletricidade a tensão se torna ainda mais patente, porque é maior a paixão reprimida, mais atuante a maldade, mais nítida a fixação da imagem, da aparência; menos frequente, ou até inexistente, a auto-análise isenta de egoísmo e, conseqüentemente, maior o desconhecimento do próprio eu. Sem grandes complicações intelectuais (lembremos, de passagem, o princípio da *lanterninosofia* exposto e defendido por Paleari em *Il fu Mattia Pascal* e a tensão entre luz e sombra, infinitamente pequeno e enorme de Pirandello, a que já nos referimos), isso nos é dito por Cesarino, o último remanescente da civilização do homem-interior em sentido estrito, que confronta o passado e o presente¹⁹².

Para Simone Pau, à semelhança de Serafino (para o qual o tempo do cinema, das máquinas, é tempo de loucura), a vida toda é sempre uma estupidez, porque jamais se conclui e não pode concluir-se¹⁹³; justamente porque a vida é fluxo constante, toda e qualquer forma, pretensamente unitária e



permanente, a imobiliza; daí a *dicotomia tensiva*, que sublinhamos na visão de Pirandello, ressaltada, no início da quarta seqüência do quinto caderno, por Serafino entre *viver e ver-se viver*, entre o ato concreto e o conceito abstrato que o cristaliza, o destrói na sua essência¹⁹⁴.

Todavia, aceitar ou dar-se uma forma, pretender imobilizar o fluxo vital estudando-o abstratamente, não significa extinguir a vida interior, ineliminável, que, de quando em quando, não obstante a repressão imposta por aquela unidade aparente, se exterioriza, como nos diz o narrador na já mencionada quarta seqüência do quarto caderno¹⁹⁵. Ninguém pode ser tão bom, virtuoso, equilibrado como aparenta à comunidade, de que é parte, que espera isso dele, e como cada um, sinceramente, se esforça para crer que é realmente, conformando a isso a sua consciência, programada para reprimir tudo aquilo que prejudicaria aquela imagem, aquela simulação e, conseqüentemente, a pacífica convivência social. Reprimir, contudo, não equivale a eliminar o instinto e os caracteres patológicos, que subjazem no íntimo de cada homem¹⁹⁶, podendo, a qualquer momento, manifestar-se de maneira aparentemente incompreensível.

Explicitada a visão de homem e de vida, imanente, constitutiva do romance, que é, substancialmente, idêntica à que apresentamos tratando da poética de Pirandello; ressaltada a relação tensiva entre homem-interior (antigo) e homem-exterior (moderno), entre a vida natural, espontânea, simples, sincera e a vida social, artificial, afetada e falsa, podemos agora passar à consideração especificamente me



ta-po-ê-ti-ca, para verificar se essa *dicotomia tensiva* encontra correspondência na visão de arte expressa na obra.

Uma indicação importante para essa verificação nos é fornecida por Aldo Nuti, na terceira seqüência do sétimo ca derno, quando está discutindo amistosamente com Serafino Gubbio a respeito do curioso efeito provocado em nós, ao olharmos pela primeira vez a nossa imagem reproduzida numa fotografia. Ao responder a pergunta feita por Nuti sobre a causa ou razão desse efeito, Serafino Gubbio, que dispõe de uma consciência indagadora, aprofunda o sentido da fotografia, relacionando-a tensivamente com o fluxo permanente da vida¹⁹⁷. Nada é mais diferente de nós do que a nossa imagem reproduzida mecanicamente num momento que, com o transcorrer da vida, atesta contra ela, se torna tanto mais velha, quanto mais jovem for o fotografado¹⁹⁸. A fotografia, assim, se torna a forma mais hedionda do homem-exterior, pois fixa a sua aparência, a simulação social e industrial que, mais do que nunca, evidencia a tensão que o caracteriza, o torna infeliz e alienado.

Walter Benjamin, na já citada *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, sublinha a relação entre fotografia e ideologia socialista, associada ao pressentimento da crise por parte dos artistas¹⁹⁹.

Evidente é essa crise no cinema, que, adotando a técnica da reprodução fotográfica ordenada posteriormente no laboratório numa seqüência totalmente arbitrária, não consegue esconder esse seu caráter de simulação, valendo-se do meio menos apropriado para isso, como explica claramente Se

rafino na terceira seqüência do terceiro caderno²⁰⁰.

Na mesma obra há pouco citada, Walter Benjamin, examinando as conseqüências para a arte da aplicação das técnicas de reprodução, reconhece que a perda de autenticidade, própria da arte com aura, é uma conseqüência da atuação de duas tendências das massas: exigência de aproximação, tanto espacial quanto humana, das coisas e, pelo acolhimento das reproduções, tendência a depreciar o caráter do que é dado uma única vez²⁰¹. Obviamente, visto que "A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução"²⁰², essa mudança do valor artisticamente primordial leva, inevitavelmente, a uma profunda alteração do sentido e da função da arte, cujo fundamento passa a ser político²⁰³, acrescentando um pouco adiante, no início do VI parágrafo: "Com a fotografia, o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto — em todos os sentidos — para o segundo plano"²⁰⁴; isso confirma a relação de contigüidade entre civilização do homem-exterior, predomínio do social, da aparência na era da máquina, da reprodução do cinema, de um lado, e, tensivamente com relação a esta, da contigüidade na série oposta entre civilização do homem-interior, da casa como "focolare", da harmonia íntima e familiar, da intimidade e integração com o ambiente do culto, da criação, da arte autêntica.

Para não induzir ou incorrer em deplorável engano, contudo, convém esclarecer que Pirandello, como se pode deprender de um exame imanente deste romance, não é, dogmaticamente, contra o cinema, pois, em correspondência com a contigüidade dos elementos das séries tensivamente relaciona-



das, ele distingue e relaciona tensivamente o cinema ideal, afim à vida, com o cinema comercial real, afim à forma aliennadora e reificadora, incentivada pela indústria cultural. Isso é expressamente declarado por Serafino no final da terceira sequência do quarto caderno, quando, refletindo sobre o que Simone Pau lhe dissera durante a sua visita ao "Ospizio di mendicità", se detém na alusão de que a profissão do operador é invejável:

Invidiabile, sì, forse; ma se fosse applicata solamente a cogliere, senz'alcuna stupida invenzione o costruzione immaginaria di scene e di fatti, la vita, così come vien viene, senza scelta e senz'alcun proposito; gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere. Chi sa come ci sembrerebbero buffi! più di tutti, i nostri stessi. Non ci riconosceremmo, in prima; ... Come puoi saper tu, che le hai dentro, in qual maniera tutte queste cose si rappresentano fuori! Chi vive, quando vive, non si vede: vive ... Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo!

Ah se fosse destinata a questo la mia professione! Al solo intento di presentare agli uomini il buffo spettacolo dei loro atti impensati, la vista immediata delle loro passioni, della loro vita così com'è. Di questa vita, senza requie, che non conclude²⁰⁵.

Exatamente o oposto é o cinema real, comercialmente comprometido, com relação ao qual, embora nele e dele viva o operador, o narrador se posiciona tensivamente. Isto se nos apresenta de maneira indubitável em várias passagens da

obra, de que, como ilustração, destacamos algumas, nas quais se evidencia nitidamente a tensão entre cinema comercial e vida. Já no início da segunda seqüência do primeiro caderno o narrador afirmara que, depois de tanto talento e de tanto estudo para a invenção das máquinas, que deveriam ser instrumentos, elas acabaram transformando os homens em seus servidores, como se fossem deuses de ferro, de aço: por isso ele declara que, inevitavelmente, a vida moderna demonstra o triunfo da estupidez e a reprodução fotográfica do cinema é a consequência da alienação e da mutilação do homem pela máquina²⁰⁶. Na terceira seqüência do terceiro caderno, o narrador mostra por dentro os setores técnicos da *Kosmo-graph*, onde se completa a obra das máquinas que, vorazmente, haviam devorado a vida posta diante delas²⁰⁷.

Nesse tipo de cinema, portanto, a vida, e com ela a arte, reduz-se, paradoxalmente, a momentos reproduzidos fotograficamente, separados uns dos outros por cortes feitos em função de um fim pré-estabelecido, reordenados artificialmente numa seqüência arranjada *a posteriori*, fixada de finitivamente numa fita de celulose, enlatada e, novamente, reproduzida mecanicamente com fins eminentemente comerciais, econômicos²⁰⁸.

O efeito alienante e reificador do cinema comercial se exprime claramente no posicionamento tensivo dos atores no confronto com a câmera de tomada, com o operador e com a sua imagem mecanicamente fotografada e reproduzida. No início da sexta seqüência do terceiro caderno o narrador esclarece²⁰⁹ que a aversão, a antipatia que os atores sentem

pela máquina se volta contra ele, que, girando aquela manivela, num certo sentido os executa, transforma as suas vidas em alimento para aquela insaciável "aranha".

A quarta seqüência do segundo caderno nos mostra a total alienação do ator no confronto com o papel que representa; assim é que, freqüentemente, os atores nem conhecem o papel que estão representando; de vez em quando se ouve um deles perguntar ao diretor de cena, se é o marido ou o amante²¹⁰. Um lugar a parte ocupa a primeira atriz, Varia Nestoroff, a única que leva verdadeiramente a sério os seus papéis, especialmente quando as suas expressões são ilógicas, contraditórias ou heróicas²¹¹; ela, mais do que qualquer outro ator, pela sua especial maneira de representar os papéis que lhe são confiados, figura exemplarmente o estranhamento e a tensão no confronto com a própria imagem mecanicamente projetada²¹².

Saindo do limite da série cinematográfica, a dicotomia *tensiva* entre as duas opostas visões do homem e da vida se torna muito mais expressiva no confronto da reprodução mecânica com a representação humana, isto é, da função do ator de cinema com relação à do ator de teatro, entre interesse sócio-econômico e satisfação espiritual inerente à realização funcional. Referindo-se aos autênticos atores, aos que verdadeiramente amam sua arte, gostam da sua profissão, natural concretização de uma íntima vocação, o narrador sublinha que cada um deles está no cinema contrariado²¹³.

As despesas astronômicas para a produção do filme acabam se tornando um investimento altamente rentável: a repro

dução do filme num grande número de cópias, exibidas concomitantemente em muitos e longínquos lugares, proporciona uma recompensa financeira extraordinariamente elevada. Feito o filme, sendo projetado por uma máquina operada por um só indivíduo para muitos espectadores pagantes, apresentando sempre um filme novo, o lucro se transforma num irresistível estímulo em todos os níveis. Os cinemas ficam repletos, enquanto os teatros se esvaziam: os atores teatrais, por isso, se veem obrigados a ir procurar seu sustento no cinema²¹⁴, a representar, como se fosse um ensaio no teatro, seu papel diante de uma máquina, que se encarregará da verdadeira representação, privando-os do vivificante contato direto com o público²¹⁵. A sua participação, que no teatro é total, efetiva, inclusive fisicamente, pois é toda a sua pessoa (corpo, espírito, emoção) que está presente, no cinema se esvazia, se reduz a uma imagem fugidia, inelutavelmente fixada para sempre, depois de profundas transformações da sua real representação, numa fita de celulose, à qual só uma máquina pode dar um movimento que, contudo, depõe contra o fluxo vital²¹⁶.

É justamente a essa parte do romance que Walter Benjamin, na oitava, nona e décima parte da obra citada, alude, ressaltando a originalidade da visão pirandelliana no tocante ao confronto entre ator de cinema e ator de teatro²¹⁷. No parágrafo ou parte X, referindo-se, outra vez nominalmente, a Pirandello, destaca a alienação, a angústia, o estranhamento e a reificação do ator de cinema enquanto imagem e produto que se vende e é comprado²¹⁸.



A essa relação tensiva entre atuações tão diferentes indicadas pelo mesmo substantivo, que, por isso, requer a qualificação ou desqualificação precisadora (ator de teatro/ator de cinema), corresponde a relação tensiva mais ampla, mais profunda entre cinema e literatura, de uma maneira particular, que agora passamos a examinar.

Em estreita correspondência com a tensão do ator de teatro (que, por absoluta necessidade de sobrevivência, tem de sujeitar-se ao sacrifício que lhe é imposto pela civilização da máquina, renunciando à sua satisfação vocacional, humana e profissional), também a literatura acaba sujeitando-se ao critério eminentemente comercial, comprometido com interesses totalmente estranhos aos valores da arte, impostos e mantidos pela indústria cultural, que inventa um novo modelo de intelectual, representado por um técnico de visão muito estreita, ao qual é atribuída a função crítica de selecionar os textos adotados como roteiro de filmes.

A literatura, que sempre fora criação, autêntica arte, passava a ser considerada um meio, instrumento, acessório da reprodução fotográfica operada industrialmente pelo cinema, com claro objetivo de consumo, como nos informa o autor das *notas* Serafino na mesma sexta sequência do terceiro caderno²¹⁹. Bem elucidativa do caráter consumista do cinema comercial é a invariável recusa das tramas propostas por Fabrizio Cavaleña, porque todas elas acabam desembocando no suicídio, que não apraz aos ingleses²²⁰, destinatários principais da maior parte dos filmes produzidos.

Como toda transação comercial, também na indústria cul

tural cinematográfica há os intermediários, neste caso os "agentes", que decidem, inapelavelmente, sobre os filmes que devem ser importados; a cada filme recusado pelos "agentes" corresponde um prejuízo de milhões de liras. Obviamente, essa preocupação comercial acaba instituindo critérios de avaliação diametralmente opostos aos adotados pela autêntica crítica literária, como nos declara o diretor de cena Cocò Polacco²²¹. Ao associar a recusa ao elogio, Polacco explicita nitidamente a tensão entre literatura e cinema, entre arte e reprodução mecânica, entre criação e consumo, com indisfarçável predomínio do anti-valor, o que irmana os autores e os atores²²².

Talvez ainda mais expressiva do que a relação tensiva entre representação cinematográfica e literatura (que, mesmo se a duras penas, conseguem coexistir), é a tensão que caracteriza o relacionamento da arte menos material (a música) e uma das mais imagéticas (a pintura) relativamente à reprodução mecânica.

A estrutura profunda, que vimos examinando, se revela de maneira patente na própria apresentação do narrador, quando Serafino, recordando o início da sua experiência no "Ospizio di mendicità", relaciona os dois componentes tensivos, a saber, a sua atividade funcional como operador e a arte musical verdadeira, simbolizada pelo violinista²²³.

O violinista é, sem dúvida, um dos personagens artisticamente mais completos e o mais simpático ao narrador, como legítimo representante do verdadeiro valor em arte, vítima do cada vez mais acentuado domínio da máquina, da indús



tria cultural sobre a criação espiritual e sobre o homem em geral. A importância que o narrador lhe dá se torna patente, a nosso ver, quando se leva em conta que ele aparece logo após Simone Pau, primeiro personagem em ordem de manifestação e, principalmente, pelo fato de que, mesmo se no último trecho citado a referência ao *violinista* seja a segunda compensação a que Serafino alude, logo em seguida ocupa o primeiro plano na focalização do operador-analista, que lhe dedica toda a quinta e o início da sexta sequência do primeiro caderno. A sua singular importância, assim como a especial consideração que por ele prova o narrador-autor, destaca-se, na nossa opinião, pelo fato de ser o único personagem não individualizado por um nome²²⁴, mas identificado com a arte que cultua com sacra devoção.

Tratando da *dicotomia tensiva* como estrutura profunda, parece-nos bastante significativo o fato de o legítimo representante da sublime arte musical residir no verdadeiro reduto da miséria humana, último degrau da decadência social. Igualmente significativa, sempre do mesmo ponto de vista, a tensão entre a feiúra física do *violinista* e a incomparável beleza da música que consegue criar²²⁵.

Bem marcado o fetichismo com relação ao violino, que não é somente um instrumento, mas um objeto de culto, do qual não se separa nunca²²⁶. Sobremaneira significativo, tratando-se de um instrumento fetichizado, é o caráter singular que o particulariza, velho como a música que com ele o artista cria²²⁷. A aparência exteriormente negativa da capa de tecido, sujo e gasto, contrasta com a beleza do instru-



mento cuidadosamente protegido: "... il vecchio violino, un violino veramente prezioso"²²⁸. Mesmo tratando-se de uma valiosa peça de artesanato, não existe, por parte do artista, o prazer da exibição, que caracteriza o homem moderno, em geral, e o cinema, em particular; ao contrário: esconde-o quanto pode e faz da sua contemplação uma honra concedida a poucos, uma distinção própria do culto só para os iniciados, como no caso de Serafino, mediante um pedido de Simone Pau, seu verdadeiro amigo, que conhece a sua história como poucos e, por isso, a conta ao narrador do romance. Nessa história destacamos a tensão entre o passado e o presente, entre a riqueza herdada e, por amor à arte, a miséria, o estado de indigência atual²²⁹. À medida que o "professor" vai contando a história, vai formulando perguntas ao *violinista*, que permanece sempre em silêncio, em razão do que são respondidas pelo próprio Simone Pau. Comprovando que arte e negócio são incompatíveis, como desinteresse e interesse material, apegando-se e entregando-se completamente àquela, que palpitava no seu íntimo, descuidou-se da tipografia e, decaindo ininterruptamente, não lhe foi difícil chegar à falência total²³⁰. Confirmando a tensão já assinalada entre vida do campo, ou da pequena cidade, e vida da cidade grande (neste caso a capital do país e o maior centro da indústria cinematográfica), a transferência só acentuou a sua decadência, precipitando na boemia, que caracteriza os artistas (algo semelhante observamos com relação à vida de Serafino em Nápoles entre os "scapigliati"), chegando a penhorar o objeto do seu culto²³¹. Para resgatar o seu Deus, purgando



o pecado cometido de penhorá-lo, tinha de sujeitar-se ao castigo de trabalhar algum tempo como profissional de tipografia, "arte" que ele conhecia como poucos; era nessas ocasiões que experimentava a mais severa provação, pois, contrariando a sua vocação, tinha de, tensivamente, confrontar-se com as monstruosas máquinas. Numa das vezes apresentou-se numa gráfica, dirigida por um rapaz, que fora seu empregado em Perugia, o qual, conhecendo-o bem, mesmo sabendo que não se adaptaria àquele tipo de trabalho²³², lho ofereceu; ele, à vista da nobre meta visada, se dispôs a ver do que se tratava; o rapaz o conduziu a uma repartição especial, silenciosa:

... e l'ì il proto gli mostra una macchina nuova: un pachiderma piatto, nero, basso; una bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri. ... "Fa tutto da sé" dice il proto al mio amico. "Tu non hai che a darle da mangiare di tanto in tanto i suoi pani di piombo, e starla a guardare". Il mio amico si sente cascare il fiato e le braccia. Ridursi a un tale ufficio, un uomo, un artista! ... Avvilito, mortificato, oppresso di vergogna e avvelenato di bile, il mio amico dura una settimana in quella servitù indegna e ... sogna la sua libertazione, il suo violino, la sua arte.²³³

Promete a si mesmo que não mais tocará onde houver bebida, visto que não consegue resistir à tentação: procura lugares mais dignos para o culto ao seu deus. Entre os empregos relacionados num jornal, interessa-se pela vaga oferecida por

um cinema (e aqui a tensão com o mundo mecanizado se particulariza), que precisava de um violinista; vendo nisso uma possibilidade de atender à necessidade de ganhar o seu sustento, sem renunciar ou subordinar o prazer espiritual, verdadeira razão de sua vida, apresenta-se, feliz e exultante, com o seu violino. Apesar da situação ser diferente, o resultado acaba se identificando com a experiência anterior, visto que a sua função seria acompanhar um piano automático, o que o leva a renunciar ao sublime prazer de cultivar a sua arte, deixando-se dominar completamente pelo vício²³⁴.

Especial relevo, do ponto de vista da tensão entre arte musical e mundo do cinema, deve ser dado ao final da sexta sequência do terceiro caderno, quando o *violinista*, tímido como sempre, acompanhado do amigo Simone Pau, resolve fazer uma última homenagem à natureza, ao instinto, à beleza, cuja força é superior ao vício e à sua vontade, oferecendo, lá mesmo, no campus da *Kosmograph* — reduto da máquina e da indústria cultural — um concerto ao tigre, que deverá ser morto em cena, como, em discurso direto, nos informa o "professor", que funciona como apresentador para aquela grande platéia²³⁵.

Todos atendem ao convite, mesmo tomando aquele discurso como a introdução de um espetáculo cômico, como os que eles costumavam fazer no mundo do cinema; os atores cinematográficos, com a inversão dos papéis, passam a espectadores de uma apresentação sem tomadas e sem montagens, espontânea, direta, natural, sem interferência de máquinas, artifícios ou aparelhos, sob a pessoal e intransferível respon

sabilidade de uma só pessoa, que, mesmo não pretendendo isso, acaba se transformando num *show*. O cortejo, fazendo muito barulho, ia chamando a atenção de todos os que ali se encontravam, que se somavam aos primeiros, formando uma verdadeira multidão, à frente da qual Simone Pau empurrava o violinista, amedrontado diante da fera ameaçadora, que o amigo procurava, a todo custo, incentivar²³⁶.

Convencido, o *violinista* levanta a cabeça, joga o velho chapéu no chão, tira o violino da desbotada capa verde, que ele lança também junto com o chapéu. Todos esses primeiros movimentos, contrariando a importância que o evento tem para o artista, são comicamente fruídos pelos atores, ali reunidos em grande número, habituados com esse tipo de cena, sempre programada, prevista, orientada para o fim específico de provocar o riso dos espectadores; aliás, diante da solenidade do acontecimento, torna-se cômica a presença dos atores fantasiados, maquilados para a sua exibição diante da máquina, da câmara de tomada. Enquanto ele afinava o seu instrumento, ouviam-se risos e comentários, compondo um contexto tipicamente carnavalizado, como a propósito assinala Richard Sogliuzzo no já citado estudo "*Sí gira...*", *un'a*ma*ra parabola della tecnologia moderna*²³⁷.

Aos poucos, todavia, e isso é mérito exclusivo da verdeadeira arte, os atores vão sendo espiritualmente enlevados, afastando-se intimamente do mundo postiço e cômico que representam, aproximando-se cada vez mais daquele outro mundo verdadeiro, imaterializável, criado pela arte, capaz de comunicar-se com todos, não obstante a total ausência de palala



vras e o silêncio absoluto naturalmente imposto pela magis-
tral apresentação, extraordinariamente figurada pelo narra-
dor:

ma un gran silenzio si fece subito appena egli prese a sonare, dapprima un po' incerto, esitante, come se si sentisse ferire dal suono del suo strumento non più udito da gran tempo; poi, d'un tratto, vincendo l'in-
certezza, e forse i fremiti dolorosi, con alcuni strappi energici. Seguì a questi strappi come un affanno a mano a mano crescente, incalzante, di strane note aspre e sorde, un groviglio fitto, da cui ogni tanto una nota accennava ad allungarsi, come chi tenti di trarre un sospiro tra i singhiozzi. Alla fine questa nota si distese, si sviluppò, s'abbandonò, liberata dall'affanno, in una linea melodica, limpida, dolcissima e intensa, vibrante d'infinito spasimo; e una profonda commozione allora invase noi tutti, che in Simone Pau si rigò di lagrime. Con le braccia levate egli faceva cenno di star zitti, di non manifestare in alcun modo la nostra ammirazione, perché nel silenzio quel bislacco straccione meraviglioso potesse ascoltare la sua anima.

Non durò a lungo. Abbassò le mani, come esausto, col violino e l'archetto, e si rivolse a noi col volto trasfigurato, bagnato di pianto, dicendo:

— Ecco...

Scoppiarono applausi fragorosi. Fu preso, portato in trionfo.²³⁸

Não obstante os pedidos de Simone Pau, foi carregado até a *Trattoria della Kosmograph*, onde tomou um histórico porre.

Apresentação única, irrepetível, autêntica como convém à eterna arte com aura, capaz de fazer esquecer, ainda

que só momentaneamente, o interesse comercial inerente ao cinema que, naquele momento, se tornara palco e testemunha de uma apresentação sublime e verdadeira²³⁹.

De fato, após aquela consagradora e exclusiva apresentação, seguida da embriaguez, lamentavelmente proporcional à excelência daquela interpretação, o narrador, na terceira sequência do quarto caderno, nos dá conta do deplorável desfecho do confronto entre arte musical e reprodução mecânica²⁴⁰.

O mesmo, essencialmente, observamos quando da arte do som passamos à série da arte plástica, simbolizada no romance pelo pintor Giorgio Mirelli, natural do campo, levado para Nápoles pelo "baronello" Aldo Nuti, noivo da sua irmã e, também, concorrente com relação a Varia Nestoroff. O narrador nos diz que, ao voltar de Liège, reviu o amigo pintor, que há dois anos estava morando em Nápoles. Recentemente, havia exposto dois quadros estranhos, que haviam provocado, por parte da crítica e também do público, violentas discussões. Não obstante o aumento da sua fama, analogamente ao comportamento tímido observado com relação ao violinista, Serafino faz questão de enfatizar que "Conservava l'ingenuità e il fervore dei sedici anni" (o que será a sua ruína), e que, como aquele, vivia exclusivamente do seu interior, figurando na própria pessoa a *dicotomia tensiva* entre ser e aparência²⁴¹.

Em Capri, para onde se transferira para melhor realizar a sua arte, teve o infortúnio de conhecer Varia Nestoroff, que era exatamente o seu oposto. Na sua ingenuidade e pure-



za Giorgio Mirelli não se dera conta do insuperável conflito da sua musa e modelo, que não conseguia, por sua vez, entender e aceitar a sublime elevação espiritual do pintor, que a idealizara e, por isso, não a via na sua realidade²⁴². Irritava-a constatar que também Giorgio, mesmo se numa perspectiva totalmente oposta à dos outros homens, que ela, deploravelmente, conhecia tão bem, só queria o seu corpo para transfigurá-lo com a maravilha do seu espírito e a magia dos seus pincéis; irritava-se por não conseguir participar integralmente daquele sonho, por sentir-se alijada daquele prazer superior, que só ele era capaz de fruir plenamente; retomando a figura da cruz como símbolo de imanência e transcendência, como totalidade do ser, cremos que não seria infundado dizer que, enquanto Giorgio se move na direção vertical, como é próprio do homem-interior que experimenta sentimentos nobres e profundos, Varia Nestoroff, constrangida pela própria existência, marcada pelo sofrimento como vítima da maldade dos homens, não consegue sair do endereçamento horizontal, só encontrando-se, de passagem, com aquele sonho no evanescente momento da intersecção das perpendiculares, deixando nela a marca da frustração daquele desejo de elevação que, pela sua própria natureza, pela sua áspera vida, era absolutamente irrealizável. Essa tensão íntima ganha consistência, cresce e se transforma num desejo de vingança, que acaba desembocando numa hedionda tragédia, representada pela destruição do homem-interior, concretizada simbolicamente no suicídio do pintor, provocada pela maldade do homem-exterior, pela imoralidade predominante na sociedade moderna²⁴³. Mais adiante, na segunda sequência do sexto

caderno, o narrador afirma mais explicitamente a tensão entre o sonho puro do jovem e ingênuo artista no confronto com a crise dos valores própria da sociedade moderna²⁴⁴. Nesta sequência a tensão entre *pintura* e cinema assume um especial destaque, ocupando o primeiro plano da cena dramatizada pelo silencioso confronto que Serafino, durante a sua visita a Varia Nestoroff, faz entre *passado*, representado pela *arte*, e presente, reproduzido pelo cinema. Poucos textos fundamentariam tão bem como este a visão da arte com *aura*, que Walter Benjamin expõe na sua já citada obra²⁴⁵.

Entrando na sala de espera da casa de Varia Nestoroff, Serafino sente um choque, provocado pela presença, num ambiente moderno de exibição exterior, da original arte do seu amigo Giorgio Mirelli, que em seus quadros dera uma realidade divina àquela mulher, que só exteriormente era bela²⁴⁶. Choca Serafino, sobretudo, o paradoxo entre aquela sublime imagem criada pela arte prodigiosa e a mulher real, que estava entre ele e as seis telas, com aqueles cabelos horrivelmente pintados, que representava bem o mundo artificial, de disfarce, de simulação, de mascaramento, de estupidez em que agora vivia. Ela, melhor do que qualquer outro personagem, encarna adequadamente o processo de decadência percorrido pela humanidade, passando da civilização do homem-interior à do homem-exterior, do homem criador, artista, sincero, puro no seu contato com a natureza e com os seus semelhantes, numa visão humanista do mundo, à visão do mundo em crise dominado pela máquina, em que o homem só é capaz de reproduzir, simular, mentir, aparentar, alimentar pro



jetos de vingança com relação ao seu semelhante da sociedade urbana, incapaz de fazer o bem, mas sempre disposto a fazer o mal, experimentando nisso um mórbido prazer²⁴⁷.

Não conseguimos ver na morte dos dois símbolos da arte com aura (Giorgio Mirelli e o violinista) uma mera coincidência ou simples eventos da fábula: essas mortes exprimem, na sua plenitude, a tensão entre dois universos, duas opostas visões do mundo e dos homens, duas fases do mencionado processo de deterioração dos valores da civilização do homem-interior, para chegar à civilização da máquina, da indústria cultural, que aliena o homem de si mesmo, dos seus semelhantes, das próprias coisas que o cercam e, assim, o coisifica.

Numa época de crise, num tempo de estupidez, de maldade e de loucura, como é a era da máquina, o homem, que não se adapta, que não se ajusta a essa sociedade, negando ou destruindo os valores do homem-interior, só pode sobreviver numa tensão permanente, sofrendo e personificando o caos do mundo em que é constrangido a existir.

A tensão, que caracteriza o processo de degradação do antigo homem-interior para chegar à civilização do moderno homem-exterior, evidencia-se pelo confronto não só entre agrupamentos sociais (família Mirelli, que vivia na "casa dei nonni", relativamente à família moderna representada pelos Cavaleira), como também no confronto dos personagens entre si e consigo próprios.

A desestruturação, a ruína da família antiga, unida pela sinceridade, de sentimentos puros e de vida simples no

campo, é consequência da ação negativa de membros da sociedade urbana ("mais avançada"), que procuram e estabelecem contato com membros da família feliz; na sua vida ingênua e pura, os membros dessa família não têm malícia, nem vivência para reconhecer o elemento desintegrador e evitá-lo, em razão do que acabam se tornando vítimas do homem degradado, que se caracteriza pela maldade (Varia Nestoroff) e/ou simulação, pela duplicidade, ambigüidade de caráter (Aldo Nuti e todos os membros da família Cavaleira).

Melhor, e mais do que ninguém, Varia Nestoroff representa o cinema, do qual, na qualidade de primeira atriz da *Kosmograph*, recebe uma das mais polpudas remunerações²⁴⁸. Bem conforme com o esteticismo decadentista, o cinema, para ela, mais do que uma profissão, se torna uma forma de vida ou, se preferirmos, a imagem da anti-vida gerada pela reprodução. O seu passado obscuro atesta contra a sociedade moderna, de que também ela era uma vítima: menina pobre, recolhida e mal criada por Nicolau Nestoroff, depois seu marido e explorador, que a obrigava a cantar nos cabarês para sustentar os seus vícios, o qual depois fugiu das perseguições políticas, deixando-a sozinha na Rússia; sabendo que o marido estava doente em Berlim, parece que ela foi para junto dele, dando-lhe assistência até o final; depois da sua morte, parece que ela andou por Paris, Viena, chegando a Capri, onde conheceu Giorgio Mirelli. Ela representa para Serafino uma complexa matéria, que ele estuda cuidadosamente: considera-a uma mulher infelicíssima²⁴⁹. Classifica-a como "veramente tragica"²⁵⁰, apavorada, com uma constante expressão de estu

por tenebroso nos olhos, semelhante ao experimentado pelos moribundos. Não esconde a raiva²⁵¹ que ela sente pelos homens e que usa contra todos os seus inimigos. Considera inimigos todos os homens de que ela se aproxima, para que a ajudem a reter, apreender o que lhe escapa sempre²⁵²; como todos sô veem a beleza do seu corpo, que se transforma no fim único dos seus desejos, esquecendo-se de atentar para o que é o mais importante para ela, Varia Nestoroff se vinga e os pune entregando-se, inesperada e friamente, ao primeiro que encontra²⁵³. É o que ela faz com o pintor Giorgio Mirelli, que a idealizara e transferira para uma atmosfera iluminada, que ofuscava a realidade da sua preocupação principal, impedindo-o de discernir o que, na visão imanente de la, era vital. A sua vingança se verifica no nível em que ela se encontra: provoca o pintor, tornando-se desejada, mas sem se entregar, transformando aquele desejo (tratando-se de Giorgio Mirelli, obviamente de natureza espiritual) numa tortura para ele, levando-o à disposição de casar-se com ela; a sôrdida vingança acaba desembocando no trágico e inesperado suicídio dele. O seu relacionamento com o fisicamente avantajado ator siciliano Carlo Ferro, o exato oposto de Giorgio Mirelli, é uma espécie de remédio-castigo ou penitência²⁵⁴.

Tensivo o relacionamento entre Aldo Nuti e Carlo Ferro, que não pode deixar de ver nele o concorrente com relação a Varia Nestoroff; mas tensivo, sobretudo, o relacionamento entre esta e o "barão" ator, contra o qual ela dirige toda a sua astúcia e ilimitada maldade, que se torna ainda

mais temível, porque ela nada teme, pois nada pode ser pior do que aquela infrutífera procura de si mesma²⁵⁵. Ela, de fato, demonstrou não ter compaixão de Aldo Nuti, quando arquitetou o seu plano e o induziu a executá-lo, propondo-se publicamente a substituir Carlo Ferro no papel do caçador, que deveria matar o tigre na cena final do filme; como não teve compaixão de si mesma, concordando, depois de ter tramado tudo, em entrar na jaula para fazer o papel da protagonista do mesmo filme. Fazendo do cinema a sua vida, parece-nos perfeitamente compreensível que nele encontrasse o seu trágico desfecho toda uma existência de estupidez, de egoísmo e de maldade: vítima do mundo em crise e de si própria, vivendo a que o narrador classifica como "vida de cinema", em que ela *cai* do sublime mundo da arte.

A ela se assemelha bastante Aldo Nuti, neto do barão Nuti, amigo de "nonno Carlo Mirelli", antes que este deixasse a cidade para viver a vida simples do campo. Ainda que tenham em comum o título de nobreza herdada, o avô e o neto representam duas diferentes e opostas etapas do processo inerente àquela distinção social, de que o neto é a última e degradada expressão. Da distinção, da classe social ele só conservou a aparência e o preconceito de superioridade, ou seja, só o aspecto negativo, acrescentando-lhe, bem em conformidade com o que preservara da nobreza, a nota predominante na atuação do homem moderno²⁵⁶. Ele, neto do amigo de "nonno Carlo Mirelli", se transforma no agente que desencadeia e promove o processo de desestruturação e ruína daquele paraíso terrestre ("la casa dei nonni"), pois, além do

sentimento que desperta em Duccella, de quem se torna noivo, incentiva Giorgio a deixar aquele mundo e ir cultivar a sua arte de pintor em Nápoles, onde ele expõe o seu trabalho, torna-se famoso e, procurando a tranqüilidade necessária, vai para Capri, onde conhece Varia Nestoroff, agente desestruturador que se soma ao primeiro. Conhecendo-a, Aldo Nuti se opõe ao casamento de Giorgio com ela: procurando demonstrar a Giorgio que, para tê-la, não precisava casar-se com ela, Nuti acabara, com a grande cooperação da atriz, levando-o ao suicídio; assim, interpondo entre eles o seu cadáver, Giorgio separava definitivamente a sua irmã Duccella do barão, o que, para ela, só significou infelicidade. Pelo mal que causou àquela família, àquela casa ideal, ao amigo Giorgio, que fora seu aluno e, especialmente, pelo mal que causara à retraída e bela Duccella, que tanto admirava, Serafino não esconde a sua antipatia por Aldo Nuti, que ele confessa não conhecer, mas de quem, mesmo tendo-o visto uma só vez em Sorrento, teve uma impressão de fatuidade que ainda se mantém²⁵⁷.

Essa impressão tende a se transformar numa certeza, quando Aldo Nuti, sabendo que Varia Nestoroff é atriz da *Kosmograph*, valendo-se da influência do também seu amigo Polacco, consegue ser admitido como ator na referida companhia cinematográfica: a pedido do diretor de cena, Serafino vai, juntamente com o "barão", morar nos quartos que Fabrizio Cavalea aluga na sua casa. O narrador dedica a Aldo Nuti e ao início da sua convivência toda a primeira sequência do quinto caderno, ressaltando o seu pranto, assim como o

efeito que provoca em Luisetta. O analista, contudo, vai mais longe, procurando penetrar no íntimo para verificar a causa daquela manifestação exterior e ter dele uma visão mais completa. Interpretando o procedimento, a reação de Nuti, Serafino vê nele a *dicotomia* própria do homem moderno, que, vivendo com base numa forma, desdobra a sua personalidade e, assim, provoca a própria infelicidade²⁵⁸.

Nele, mais do que em qualquer outro personagem, Pirandello dramatiza a visão psicológica de Binet e, sobretudo, a visão social que do homem tem G. Marchesini, que se traduz na tensão entre a imagem exterior, a forma que a sociedade dá a cada um dos seus membros e que cada um deles, sinceramente, crendo ser a única, tudo faz para justificar e defender, relativamente à verdade interior, escondida, disfarçada que a consciência procura persistentemente tornar "con-sapevolezza", mas que a vaidade, o orgulho, o interesse, infelizmente, reprimem constantemente²⁵⁹.

A versão que ele dá do suicídio de Giorgio Mirelli (conforme a qual, ao matar-se, ele traíra a promessa que havia feito a Aldo Nuti) é a prova irrefutável da defesa incondicional da metáfora de si mesmo, da forma "masculinidade", em detrimento da paz da sua consciência atormentada pelo remorso da traição que fizera, ou disse ter feito, ao irmão de sua noiva. Em função da sua vaidade masculina, reduzida àquele estado miserável, recusa-se a aceitar a realidade: não obstante a sua presunção de experiente conhecedor da psicologia feminina, não passara de um brinquedo nas mãos daquela mulher²⁶⁰, a qual, depois de se divertir com ele,

o jogara num canto. Daí o seu pranto de raiva, o propósito de vingança que queima os seus olhos, revolta que aumenta ainda mais, agora Serafino o sabe, pela frustração de não ter possuído aquela mulher (na presunção do que Giorgio se matara), o que comprometia a sua imagem e feria o seu orgulho. Em vão Serafino tenta convencê-lo da inconveniência de sua permanência ali e do despropósito do seu persistente empenho em pretender que, na defesa da sua "forma", aquela mulher deixe Carlo Ferro para ficar com ele²⁶¹.

Essa obsessão provoca um estado depressivo crescente, que leva a uma moléstia cerebral, acompanhada de uma febre alta, que o faz delirar e, no seu delírio, tomar Luisetta por Duccella, que ele perdera por causa de Varia Nestoroff. Superada a fase aguda da doença, durante a qual a dedicação e o carinho de Luisetta haviam sido constantes, após todo aquele período de simulação, em que ela se apaixonara por ele, Aldo Nuti recupera a consciência e, com ela, se revela a verdade da simulação de Luisetta, lembrança que ele quer eliminar, não obstante os sentimentos da moça. Além de Duccella, Aldo Nuti privara Serafino também de Luisetta, o segundo e último amor de sua vida e, acrescente-se, não para torná-las felizes, mas, em razão da sua fatuidade, para frustrar o que nelas havia de mais sublime e de belo, a sua ingênua e pura ilusão, a sua crença no amor, a que ele sobrepõe a paixão e o ódio que sente por Varia Nestoroff. Daí a tensão afetiva em que se encontra Serafino com relação a ele, desprezando-o e, paradoxalmente, procurando compreendê-lo na sua pequenez de caráter²⁶².



O analista, o estudioso compreende e explica o comportamento do infeliz personagem, ao qual não pode conceder nem o bálsamo, o conforto da sua fraternidade, que certamente o fenderia o orgulho, a vaidade da sua imagem social, da forma de masculinidade que tornara sua e procurava defender a qualquer custo, inclusive com o risco da sua e da vida de Gubbio, que estaria também na jaula do tigre. Aldo Nuti, na cena final do filme, como Serafino narra na última sequência do romance, satisfaz a necessidade anteriormente proclamada de unir Varia Nestoroff a ele, mergulhando ambos, e para sempre, no sangue derramado no trágico desfecho, em que ele, matando-a, se vinga dela, e deixando-se passivamente matar pelo tigre demonstra claramente que a razão da sua vida estava naquela vingança, isto é, na defesa da sua metáfora, da imagem, da forma social que alimentara até o seu último momento de existência; o operador, por seu lado, vingara todo o mal que Aldo Nuti havia feito aos sentimentos do narrador, cumprindo a sua promessa²⁶³, pois havia filmado tudo até o final:

La vita, che questa macchina s'è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine: produzione stupida da un canto, pazza dall'altro, per forza...²⁶⁴

Ao tempo das máquinas, à loucura e à estupidez que lhe são próprias, pertencem também os membros da família Cavalena, como já vimos relativamente às duas mulheres, quando o narrador figura Nenê Cavalena como "um vulcão coberto de ne

ve", cuja loucura inferniza a vida dos demais; referindo-se a Luisetta, destaca a ambigüidade, a tensão que particulariza a sua personalidade²⁶⁵. A dupla personalidade, todavia, é exemplarmente representada por Fabrizio Cavalena, prisioneiro do fato, da forma "casamento"²⁶⁶.

Também Fabrizio Cavalena, como todos os sobreviventes no romance, apresenta um "oltre" por trás da aparência, da simulada forma social, que só revela ao estudioso narrador, que nele, além de psicológica e social, é também física²⁶⁷. Por causa do ciúme da esposa, ele foi constrangido a deixar de exercer a sua profissão de médico, embora não consiga libertar-se da opressão que essa vocação continua exercendo sobre ele; pela mesma razão deixou a função sucessiva de professor. Retraíndo-se sempre mais, foi progressivamente perdendo o contato com a realidade fora de sua casa, alienando-se também fisicamente²⁶⁸. Por ter de reprimir a sua raiva, acaba sendo obrigado a viver permanentemente como não é, com uma aparência que não corresponde ao seu íntimo, ao seu verdadeiro ser²⁶⁹. Na convivência familiar, contudo, ele disfarça essa íntima tensão, procurando mostrar somente a parte compreensiva do médico, o seu não-eu, como se depreende da sua alteração quando, estando conversando com o narrador, a sua filha o chama²⁷⁰.

No mesmo caderno quinto encontramos mais um desses momentos, quando confrontamos a segunda e a quarta seqüência. Recordemos que na segunda seqüência o narrador nos mostra Fabrizio Cavalena indo ao quarto de Gubbio, para mostrar-lhe os três lenços estragados pela cachorra *Piccinì*, amada,

protegida pela esposa e, inversamente proporcional, abominada pelo marido²⁷¹. Porém, não obstante essa "invencível antipatia", na quarta seqüência, absorto na contemplação das estrelas, Fabrizio Cavalena, paradoxalmente, afaga o animal²⁷².

A mesma *dicotomia tensiva* pode ser observada quando Fabrizio Cavalena, aparentemente indignado diante da esquizofrênica reação da esposa, vai à *Kosmograph* para devolver os presentes e as 500 liras, que Polacco dera pela participação de Luisetta nas cenas finais de um filme, ocasião em que Gubbio tenta demonstrar-lhe a inexistência de qualquer mal naqueles presentes²⁷³.

A tensão do ponto de vista social, além da freqüente simulação de harmonia familiar, se faz particularmente presente (e aqui é impossível não atentar para a carnavalização adotada funcionalmente como expressão de estranhamento e alienação, de duplicada infelicidade), quando Fabrizio Cavalena, saturado da esposa, foge de casa e procura, inutilmente, reintegrar-se ao grupo de antigos amigos que se reunem no café²⁷⁴.

Revolta-se interiormente contra a esposa por tê-lo privado da sua dignidade; depois, diante da humilhação feita pelos seus "bons amigos", se arrepende por ter suportado todo aquele longo período de prisão, motivado pela esperança de usufruir da satisfação de voltar ao convívio dos que ele ainda considerava seus amigos; em seguida, e em conseqüência dessa humilhação, reassumia a sua compreensão de médico com relação à esposa, para logo depois alegrar-se i-

lusoriamente com a esperança da morte de Nenê, arrependendo-se desse pensamento no momento seguinte, procurando convencer-se de que, por ela ser doente e pelo bem-estar da filha, ele precisa compadecer-se daquela esquizofrenia e manifestar piedade pela mulher.

Mais do que com qualquer outro personagem, Pirandello faz o narrador Serafino exercer o triste papel do humorista, manifestando *o sentimento do contrário*, abrindo a pesada capa da aparência, que esconde a triste verdade, e revelando o íntimo ser do desajustado, alienado e infeliz Cavaleiro²⁷⁵.

Com relação ao grupo dos remanescentes do antigo mundo do homem-interior, unidos pelos laços de amizade sincera, podemos subdividi-lo em quatro distintas posições, mais ou menos próximas uma das outras: uma radicalmente conservadora, representada por Duccella e "nonna Rosa", que, pelo isolamento total, preserva a substância daquele longínquo paraíso, porém na imagem da tensiva degradação imposta pelo progresso desestruturador da antiga harmônica unidade; nas outras três posições, que podemos considerar segundo um maior ou menor ajustamento ao degradado mundo da era da máquina, observamos que, entre as posições aparentemente opostas, representadas por Nicola Polacco (quase que integralmente identificado com o mundo do cinema, da elegância exterior) e por Simone Pau (quase que totalmente, ao menos como veleidade, oposto ao mundo da aparência, crendo-se identificado com o mundo da essência humana, dos sentimentos nobres, representado pelo "Ospizio di mendicità") se situa a verdadeira personificação da *dicotomia tensiva*, exemplarmente fi

gurada por Serafino Gubbio, que, desdobrando-se, participa daqueles dois opostos mundos.

Cocô Polacco, mesmo sendo, por excelência de função, o legítimo representante ou a personificação do cinema, preserva o sentimento de amizade, como ele claramente demonstra em duas oportunidades, estruturalmente muito significativas, porque correspondem aos extremos da ação que nos é narrada; a primeira foi o fato de, durante a filmagem no albergue noturno, ter reconhecido o amigo Serafino, convidan-do-o para ir procurá-lo na companhia cinematográfica e ofe-recendo-lhe o emprego de operador; a segunda oportunidade em que provou a sua amizade por Gubbio foi na filmagem da cena final de *A mulher e o tigre*, quando o diretor de cena, não obstante a egoística exigência de Aldo Nuti, pediu a Fantappiè e a outro ator que ficassem, com uma arma, perto da jaula para, na eventualidade de um imprevisto, intervirem prontamente, o que salvou a vida do operador, sem o que a narração da experiência não seria possível. É preciso, porém, ter presente que, apesar dessas demonstrações de amiza-de, o narrador, nos momentos em que se envolve sentimentalmente, quando não consegue manter-se indiferente à experiên-cia que narra, nos momentos de indisfarçada depressão, in-clui, sem vacilar, o amigo diretor de cena naquele mundo do homem-exterior, do qual nem ele próprio se exclui, caracte-rizado, entre outras coisas, pela estupidez²⁷⁶.

Simone Pau é, verdadeiramente, o marco referencial do início da experiência narrada por Serafino, que o encontra logo que sai da estação na noite da sua chegada a Roma. É

bastante especial a apresentação que o narrador faz do amigo²⁷⁷, cuja imagem física é a de um autêntico *hippy*²⁷⁸.

Se Polacco é a personificação do intelectual ajustado, adaptado à nova realidade criada pela máquina e pela indústria cultural, Simone Pau pretende ser a imagem do intelectual à moda antiga, reduzido ao deplorável estado de misêria, desprovido de toda vaidade ou ilusão relacionada com a aparência, contra a valorização do que é exterior e supêrfluo. Depois de Serafino, Simone Pau é o personagem ideologicamente mais marcado, pois, como já observamos, por seu intermêdio e do narrador o autor veicula na obra a sua visão do mundo, da vida, do homem e da sociedade. Não por acaso ele, como o *violinista*, se identifica pela função de "professor" que exerce no albergue noturno, ministrando aulas aos filhos dos mendigos e dos presos²⁷⁹, assim como pelo hãbito de freqüentar assiduamente as bibliotecas, escrever e publicar em revistas de filosofia estranhos artigos. Como Pirandello, tem a visão bem peculiar da religião como sentimento dos crentes²⁸⁰. Como Pirandello, Simone Pau contesta a visão do conhecimento objetivo da realidade, pois nada pode ser conhecido e considerado absolutamente certo²⁸¹. Por outro lado, e aqui é ainda mais patente o *pirandellismo* de Simone Pau (e também de Serafino, que ratifica as suas palabras), do seu ponto de vista, acabamos nos tornando escrevos dos fatos e dos atos que realizamos²⁸², os quais, apesar da inconcludência da vida, se transformam numa forma permanente para nós.

Verificamos que, além da função docente, são introje-

tados em Simone Pau outros indícios autorais: como Pirandello, por exemplo, referindo-se aos "buoni lumi a olio, a tre beccucci", ele afirma que durante a sua viagem pela Alemanha, viu um deles na casa de Beethoven em Bonn²⁸³. Assim como Polacco é o principal informante com relação ao moderno mundo do cinema, não casualmente Simone Pau é o seu principal informante no que se refere ao antigo mundo do homem-interior: através dele Serafino conhece Cesarino e, sobretudo, o *violinista*; mais do que isso: ele é promovido a segundo narrador, contando-nos a história do *violinista*, símbolo da verdadeira arte.

Não obstante todos esses indícios autorais, observamos o posicionamento tensivo de Serafino no tocante à pretensão de Simone Pau de ser a personificação do sábio homem antigo, exercendo a reflexão humorística pirandelliana, consistente no característico *sentimento do contrário*. Fazendo a distinção entre *bruto* (que, como vimos, se atém às necessidades de uso, indispensáveis à sobrevivência) e "sábio" (que não se contenta em viver satisfazendo somente aquelas necessidades e, por isso, inventa necessidades artificiais), Simone Pau se considera mais do que bruto (que, na sua opinião, se contenta, sem sabê-lo, com o repetir sempre as mesmas operações), mas não pelas mesmas razões²⁸⁴: humoristicamente evidencia nele a *dicotomia tensiva* entre *ser* e *crer*, entre *vida* e *forma*, entre *realidade* e *pensamento*. Depois de ter feito a distinção entre *bruto* e "sábio", que corresponde à distinção entre *necessidade de uso, vital, essencial* e *necessidade de troca, supérflua, acidental*, Simone Pau se



considera muito mais do que um *bruto*; porém, mais adiante, na terceira seqüência do quarto caderno (procurando demonstrar que, mesmo se não concordarmos com isso, nós, para os outros, estamos inteiramente nos nossos atos, como se estes não se alterassem no fluxo vital), observa que, inevitavelmente o homem se torna prisioneiro do que faz; conclui com uma pergunta, que revela a incerteza sobre a solução por ele adotada²⁸⁵. Relativamente a esta sincera crença, ou convicção de Simone Pau, Serafino se mostra um exímio humorista, experimenta o sentimento do contrário e revela a dicotomia *tensiva*, constitutiva do amigo, entre o que ele crê ser e o que realmente é²⁸⁶. No momento mesmo, em que se reconhece mais do que um *bruto*, ele está, implicitamente, afirmando a sua valorização do supérfluo. Ele dá prova disso quer no nível intelectual, quer no social, quer no doméstico. No nível intelectual, ele torna uma necessidade, por ele "fabricada", o hábito de passar a maior parte do tempo em bibliotecas, estudando e escrevendo estranhos artigos, ao invés de dedicar-se a uma atividade produtiva do necessário à sua sobrevivência. Análoga observação pode ser feita no tocante ao seu hábito de freqüentar os cafés. Ainda mais significativa é a dicotomia constitutiva da sua vida doméstica, em que se incluem tanto a sua atividade funcional como o seu estado existencial. Relativamente à primeira, é gritante a sua contradição, pois exerce uma atividade, em cuja eficácia ele não só não acredita, como dogmaticamente não a aceita²⁸⁷. Não obstante a sua filosofia do desprendimento e da amizade, ele se sujeita àquele sacrifício em fun

ção do supérfluo, dos privilégios que conquista com aquela sua atividade²⁸⁸.

A contradição, expressa na forma de aparente convicção em Simone Pau, não constitui uma exclusividade dele, pois, de maneira verdadeiramente dramática, é vivida pelo protagonista e antagonista Serafino Gubbio no seu atormentado processo tenso de ajustamento para, pelo menos, sobre viver. Relembremos a definição, a que já nos referimos na *introdução*, que Adorno dá de *contradição* em *Dialética Negativa*: índice do que há de falso na identidade, o não idêntico sob o aspecto da identidade²⁸⁹. Na primeira sequência do romance, depois de focalizar a agitação própria do homem moderno, a sua aparente certeza de saber porque corre tanto, o caráter consumista do prazer (que agrava o cansaço decorrente do horário de trabalho), o narrador se auto-identifica por uma contradição: "Sono operatore. ... Io non opero nulla"²⁹⁰. Essa identificação pela negatividade, prerrogativa do técnico especializado Gubbio, preanuncia, com muita antecedência, a visão que do especialista tem Lucien Goldmann: em *Crítica e Dogmatismo*, ele considera o "especialista" um produto do capitalismo organizado, homem unidimensional que vai progressivamente alienando-se com relação à vida humana, deformando irremediavelmente a sua personalidade. A contradição, que identifica o operador, se torna ainda mais patente, se a confrontarmos com a que, posteriormente, será defendida por Walter Benjamin, na obra já várias vezes citada, entre o operador cinematográfico e o pintor. Benjamin se baseia na homologia entre o operador cinematográfico

e o cirurgião, que é o operador por excelência, oposta à homologia entre pintor e curandeiro²⁹¹.

Para Adorno, cuja visão se afina com a de Pirandello, a moderna música ligeira, cumprindo a função ideológica que lhe é cometida pela fragmentadora indústria cultural, exalta as partes como valores isolados; com esse procedimento ela impede a visão do todo, diminui a intensidade do prazer e, por fim, se transforma numa anti-arte a serviço do retrocesso humano²⁹². Em *Teoria estética*, como caminho para a integração da obra de arte ("uma só coisa com a sua autonomia"), defende "a morte dos momentos na totalidade. ... É a expressão da decadência da totalidade, do mesmo modo que a totalidade fala do declínio da expressão"²⁹³. Mais adiante (p. 72) ele sublinha que a fatalidade de toda e qualquer arte é ser contaminada pela inverdade da totalidade dominadora: a construção é, hoje, segundo Adorno, a única forma possível do momento racional: "a construção rejeita, com toda a razão, o orgânico como ilusório. ... A perda da tensão da arte construtiva é hoje não só produto da fraqueza subjectiva, mas provém da idéia de construção. A razão disso é a sua relação com a aparência"²⁹⁴. Em *O Fetichismo na Música*, a esse propósito, assevera: "Tanto na música como nas de-mais áreas, a tensão entre substância e fenômeno, entre es-sência e aparência agigantou-se em tal proporção que já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser um temunho válido da essência"²⁹⁵.

É, em síntese, essa tensão que Serafino Gubbio dramaticamente personifica na sua dupla atuação de indivíduo, que



sobrevive como operador, e de *pessoa* consciente que reflete, experimentando o *sentimento do contrário*, sobre a sua forma de viver, assim como a dos que se encontram naquela realidade sustentada pela aparência, onde a sua imagem, transformada numa fita, é desprovida de vida; mundo pervertido, que subverte a ordem natural das necessidades e dos sentimentos humanos, no qual Serafino encarna o processo de reificação instituído pela indústria cultural no sistema capitalista²⁹⁶.

Como todo processo, também o que o protagonista personifica tem um marco inicial, uma longa fase medial e uma conclusão, desenvolvendo-se num total de sete cadernos e trinta e cinco seqüências, cobrindo, do início ao término da narração, o período de um ano, sem excluir o confronto com a fase precedente da sua existência.

Com o propósito de sublinhar a tensão em que se apóia, procuremos, mesmo sucintamente, traçar a trajetória percorrida pelo narrador nesse processo de passagem da essência do antigo homem-interior à aparência do moderno homem-exterior. Confirmando o princípio pirandelliano de que a vida não pode ser, concomitantemente, vivida e escrita, todo o primeiro caderno evidencia a tensão entre a função técnica do operador, exercida há um ano, e a reflexão que sobre ela faz a consciência do intelectual, transformando-a em objeto de escritura, em matéria de romance, gênero que, conforme a opinião de Adorno, expressa em *Posição do narrador*, se apresenta como o mais indicado para a expressão do processo de alienação e reificação provocados pela indústria cultural²⁹⁷.

Na primeira seqüência ele se apresenta como opera-



*dor*²⁹⁸, mas sô depois de ter-se expresso em duas páginas inteiras como intelectual que analisa os outros, procurando, sob ou além da aparência, descobrir o "*oltre*" que existe em tudo; por trás da aparência do técnico a serviço da manipulação do tempo de lazer por parte da indústria cultural, sobrevive também o intelectual, que tem consciência de que "Più faticosi e complicati del lavoro troviamo gli svaghi che ci si offrono; sicché dal riposo non otteniamo altro che un accrescimento di stanchezza"²⁹⁹; reconhece, no final desta sequência, que, no tocante ao operador, "la qualità precipua che si richiede in uno che faccia la mia professione è l'*impassibilità* di fronte all'azione che si svolge davanti alla macchina", mas não deixa de, logo em seguida, no início da segunda sequência, manifestar o seu posicionamento tensivo com relação a ela:

Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, che *una mano che gira una manovella*.³⁰⁰

Pode parecer irrelevante, mas julgamos especialmente significativo ter presente que a tensão acima ressaltada, embora constitua estruturalmente o início do romance, é, substancialmente, a fase final do processo que, independentemente do seu desenvolvimento, da sua fase medial, se conclui com a essencial tensão entre a profissão e a vocação, entre o viver (ou sobreviver) e o *ver-se viver* (ou sobre-vi

ver), entre a aparência e a *essência* (ou o "*oltre*" a que o narrador explicitamente se refere), entre a reprodução fotográfica, cinematográfica e a *arte criadora*, entre a simulação e a *realidade*, entre a razão irracional e a *fê no sentimento*. Devemos ter em conta, todavia, que a conclusão narrativa do processo não equivale ao seu final enquanto processo, cujos efeitos negativos, pelo que o narrador nos dá a entender, continuarão inexoravelmente no futuro, encaminhando-se para a anulação total da personalidade e, conseqüentemente, da pessoa no que ela tem de essencial³⁰¹. A reificação, expressa pelo silêncio traumático, é a representação literária do que, posteriormente, Adorno traduzirá ensaisticamente em *O Fetichismo na Música*³⁰², convencido de que "Os pólos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não são reciprocamente dependentes de modo isolado³⁰³. A tensão final, contudo, é a consequência natural de todo o processo representado pela autobiografia do protagonista (que corresponde, em muitos aspectos, à autobiografia do autor), que começa a ser relevada já no início da terceira seqüência do primeiro caderno, tensivamente relacionada com o final da seqüência precedente, pois enquanto nesta o final é dedicado ao enlouquecedor mundo atual do cinema, aquela nos transporta para o albergue noturno, há um ano atrás, quando realmente começa a fase inicial da experiência que narrará, começando da sua chegada a Roma, proveniente de Nápoles.

Essa autobiografia, que procuraremos delinear em suas linhas gerais e só em seus momentos mais significativos, co

meça, do ponto de vista cronológico, na primeira seqüência do segundo caderno, com a reevocação do antigo mundo humano, representado pela "dolce casa di campagna, casa dei nonni"³⁰⁴: o prazer, que ele sente na saudosa lembrança, leva-o a prolongar a reminiscência por toda a primeira seqüência, reafirmando a identificação da mesma imagem da casa com a fase mais feliz da sua vida³⁰⁵. Bem mais adiante, na segunda seqüência do sexto caderno, confrontará tensivamente a moderna casa de Varia Nestoroff ("case di apparenza"), que provoca em Serafino um profundo mal-estar, com a "mia casetta all'antica dove tutto spirava l'intimità"³⁰⁶.

A doce melancolia da sua reevocação, todavia, não pode, a nosso ver, ser explicada simploriamente como uma mistificação ou fetichismo da "casa dei nonni", pois a saudade constitutiva dessa lembrança, além do inegável culto à casa antiga e às pessoas que nela habitavam, é provocada sobretudo pela atividade que ele desenvolvia relativamente àquele paraíso, que a ele o integrava completamente³⁰⁷. A sua formação clássica-humanística, contudo, implica uma tensão correspondente ao predomínio da aptidão sobre a conveniência funcional e econômica. Aliás, mesmo sendo possível individuar alguns pontos de coincidência, existe um relacionamento tensivo entre a autobiografia do protagonista narrador e a que o autor apresenta em *Frammento d'autobiografia*: enquanto Pirandello é filho de um rico proprietário de minas de enxofre, Serafino declara que era um pobre estudante, que envelhecera na espera de poder continuar seus estudos³⁰⁸; por interesse econômico o pai do autor pretendia que ele se

dedicasse a estudos que o habilitassem à atividade comercial, em razão do que começou a freqüentar escolas técnicas de Agrigento³⁰⁹, ao passo que Serafino, por falta de recursos, fizera o curso técnico, mas estava em dúvida se não lhe convinha deixar o diploma na gaveta em que o guardara³¹⁰. Pirandello teve mais sorte do que o narrador: o que para o protagonista não passou de uma veleidade (esquecer o diploma de conclusão do curso técnico na gaveta, para iniciar o curso de filosofia e letras, mais condizente com a sua vocação³¹¹ humanística), o autor conseguiu transformar numa feliz realidade, valendo-se de um intencional engano³¹². Pirandello, depois de ter freqüentado o primeiro ano do curso superior em Palermo, transferiu-se para Roma, passando a assistir às aulas do segundo ano da faculdade de letras; porém, por ironia do destino, desentendeu-se com o Prof. Ocioni de língua e literatura latina, em razão do que, aconselhado pelo Prof. Monaci, docente de filologia românica, transferiu-se para a Universidade de Bonn, onde, entre outros, teve como mestres Meyer-Luebke e Theodor Lipps³¹³. Serafino, apesar de ter consciência de que os estudos humanísticos condiziam mais com a sua vocação, graças à herança deixada por um tio que morrera na Puglia, à semelhança de Pirandello, foi estudar no exterior, mas, diferentemente dele, e contrariando a sua natural tendência, se dedicou aos estudos técnicos em nível superior³¹⁴. O que parecera um golpe de sorte (receber a herança) se transformou num instrumento de alienação, pois, na prolongada convivência (quatro anos) que manteve com as máquinas, perdera o contato

com a realidade como normalmente se apresenta aos outros³¹⁵.

Procurando fugir desse estado de espírito, não encontrando emprego, ao retornar a Nápoles encontrou um ambiente, naquele momento, a ele bastante adequado e que representava a situação de decadência em que se encontrava a cultura artística: viveu como "scapigliato"³¹⁶.

Sem dinheiro e com tal disposição de espírito, decide ir para Roma, onde, encontrando-se com dois amigos (Simone Pau e Nicola Polacco) do mundo provinciano, que lhe dão a ajuda de que estava precisando, se torna um exímio operador cinematográfico, conquistando o respeito de todos, resolvendo plenamente o problema econômico que o levava à capital. Isso, todavia, não soluciona o problema íntimo, reafirmando-se, cada vez mais marcadamente, a originária tensão entre a insatisfação espiritual e a fartura material³¹⁷. Lamenta-se do seu estado atual e deplora saudosamente o tempo passado, quando, mesmo se de escassez, era feliz, porque a sua função de operador, se resolveu o seu problema econômico, gerou um ainda mais grave problema correspondente à tensão não só no relacionamento com os outros do mundo em que atua, como também, e o que é sobretudo significativo, com relação a si próprio enquanto pessoa.

No tocante ao relacionamento com o mundo da simulada reprodução, a tensão é bidirecional. Os atores, como já vimos, não escondem a antipatia e a aversão pelo operador, que, girando a manivela da câmara de tomada, num certo sentido, os executa, enrijece a sua imagem numa fita plástica em atitudes, nas quais, ao vê-las na reprodução feita por outra

máquina, eles já não se reconhecem: transferem para o operador o sentimento negativo que nutrem pela máquina, a qual, apesar de tudo, lhes dá o "status", a aparência social e tudo aquilo que o dinheiro pode comprar para satisfazer a necessidade de consumo, de que o cinema é o centro de convergência e de redistribuição multiplicada. Em contrapartida, como tensivo se configura também o posicionamento do operador relativamente aos atores e aos que vivem do cinema³¹⁸. A câmara de tomada se transforma no elo que institui a tensão no relacionamento entre atores e operador, entre atores e máquina (que os reduz a pedaços e os coisifica) e também entre operador e máquina, pois esta o mutila e, por consequência, analogamente ao que faz com os atores, também o coisifica: "*Sono una mano che gira la manovella*"³¹⁹; essa frase é repetida com intencional frequência, como meio de auto-persuasão de que, como operador, o seu corpo tem de estar completamente a serviço da máquina. Sendo somente uma mão, nega-se, antecipadamente, qualquer possibilidade de participação afetiva, porque isso o transformaria numa pessoa, condição necessariamente prejudicial ao satisfatório cumprimento da sua função³²⁰. Essa neutralidade afetiva, que equivale de fato a uma auto-negação, constitui a meta insistentemente procurada pelo operador Gubbio³²¹. Mas é com relação a essa meta que se posiciona tensivamente o narrador, o escritor, o homem integral Serafino, que procura permanentemente reintegrar-se, humanizar-se, restabelecer o contato com a verdadeira vida, como podemos observar na mesma página há pouco citada³²². Embora o operador procure permanente

mente aperfeiçoar-se como técnico, visando a impassibilidade total, absoluta, o *escritor* não pode prescindir da necesidade de uso, vital para o homem-interior, gerando uma tensão que se torna dramática e cuja intensidade caracteriza as várias fases do processo de degradação do homem integral nele e por ele figurada. Basta que entre nos limites do campus da companhia cinematográfica, "*perché il mio superfluo svapori*". Porém, para suportar "*tutto l'orrore della necesità che mi s'impone, di diventare anch'io una mano e nient'altro*"³²³, considerada necessidade indispensável para o exercício satisfatório da função, ele tem de reabastecer-se periodicamente do que classifica como "supérfluo", mas que é essencial³²⁴. Deve-se ressaltar, até enfaticamente, que esse seu procedimento não equivale a uma negação das convicções do homem integral que, entrando naquele mundo de simulação, se transforma, também ele, num simulador, como nos informa o narrador em várias oportunidades³²⁵.

Afim a essa tensão relativa à impassibilidade, e dela dependente, é a existente entre o silêncio do homem-inte-rior e o do homem-exterior, do homem antigo e o do moderno, subordinado à máquina e por ela coisificado. No tocante ao homem reintegrado, Serafino manifesta um silêncio essencialmente comunicativo não só com a essência das coisas³²⁶, mas também com as pessoas numa visão fraternalmente cristã da vida³²⁷. Esse silêncio só existe quando o homem consegue não se deixar envolver no tumulto passional (próprio do mundo do cinema), possível somente quando tiver presente, bem de acordo com a visão pirandelliana, a sua infinita pequenez

diante da imensidão do universo³²⁸. Esse silêncio, verdadeiramente uma defesa num mundo privado de sentimentos nobres, deixa de existir quando se manifesta o interesse, o comprometimento afetivo do operador com Luisetta, que o narrador evoca expressamente no confronto tensivo dos seus dois eu por trás da câmara de tomada³²⁹.

O amor, que era uma carência de que Serafino se lamentou ao terminar o curso superior em Liege, no mundo do cinema se transforma num sentimento negativo, porque suscita nele um interesse nocivo que compromete a impassibilidade, insistentemente procurada pelo técnico, em função da qual não deve sentir nem a si próprio³³⁰. Tendo de sobreviver naquele mundo a maior parte do seu tempo existencial, só mediante um sentimento negativo, oposto àquele que no mundo do homem-interior seria positivo, consegue restabelecer o equilíbrio indispensável: opera uma catarse às avessas, como é o caso da náusea que experimenta diante da realidade degradada da atriz Varia Nestoroff no confronto com a sua sublime imagem divinamente iluminada pela arte de Giorgio Mirelli³³¹.

Ele não demonstra isso ao resolver voltar a Sorrento, movido pela esperançosa ilusão de convencer Duccella a se apresentar para ocupar o seu lugar perto de Aldo Nuti, deixando o caminho livre para ele com relação a Luisetta; também não reage impassivelmente, mas com estranheza diante da realidade da ex "casa dei nonni", tão diferente da que ele idealizara e fixara na sua memória, como se naquele paraíso o tempo não passasse e ele mesmo não tivesse mudado tanto, como se dá conta ao defrontar-se com aquela realidade tão

diferente da que, contrariando o fluxo vital, ele imobiliza na sua lembrança³³². Mas não é de impassibilidade, sobretudo, a profunda decepção que experimenta ao ver o que o tempo (com grande colaboração de Aldo Nuti e Varia Nestoroff) fizera à bela, jovial e retraída Duccella, que ele tanto admirava e que, à semelhança da "casa dei nonni", fixara na sua memória como imagem da mulher ideal, contradita pela realidade³³³.

Se a impassibilidade não se manifesta na entusiasta esperança que o leva a Sorrento, ela também está ausente no sentimento de profundo estranhamento que prova na viagem de retorno a Roma; a sua reação é a de quem vive a maior parte da sua vida alimentando uma ilusão, um sonho que, ao despertar, só pode transformar-se numa inaudita decepção, porque, mesmo se disso não se dera conta, era incompatível com as leis da natureza; criara uma espécie de hiperurânio, onde a beleza e a virtude, personificadas em Duccella, se mantinham inalteradas, abstratamente eternas na sua perfeição; indo à procura do paraíso perdido, sustentado pela sua fantástica ilusão, não pode subtrair-se ao impacto psicológico da realidade e ao drama, sua natural consequência, pois o paraíso do antigo homem-interior, se existiu, já não existe e no mundo moderno do homem-exterior, exemplarmente figurado pelo seu companheiro de viagem, ele não pode reconhecer-se, manifestando aquele estado de suspensão total (a que, como já vimos, Pirandello se refere) entre os extremos, que exclui irremediavelmente a propalada impassibilidade³³⁴.

A sua reação ao chegar à casa dos Cavalea — reuni-

dos com Aldo Nuti e felizes — não é de impassibilidade, de insensibilidade ou indiferença, mas de uma mistura de raiva e despeito, porque aquela felicidade acentuava, pelo contraste, a sua decepção, a sua frustração ao constatar a inexistência do seu paradigmático Eldorado.

É uma impassibilidade simulada a que procura demonstrar quando ele acompanha Luisetta até a *Kosmograph*, onde Aldo Nuti e Varia Nestoroff estão conversando intimamente e Carlo Ferro ali chega inesperadamente³³⁵. Mais adiante o narrador confessa que não consegue aplicar a lição da fábula da raposa e das uvas a Luisetta, que sempre o impede de manter a desejada impassibilidade³³⁶.

Não conseguindo desprezã-la, dada a incompatibilidade entre a sua função técnica, instrumental naquela nova realidade dominada pela máquina, e os seus sinceros e nobres sentimentos, bem próprios do antigo homem-interior (que ele, não obstante tudo, não consegue evitar nem manter-se impassível com relação a eles), Serafino passa a defender, falando com Fabrizio Cavalea, uma solução afim à impassibilidade: a evasão³³⁷.

A tensão entre o homem antigo, de que Serafino procura se afastar, e o homem moderno, que ele, pretendendo sobreviver, é constrangido a se tornar, se revela sobremaneira significativa na cena em que Aldo Nuti, agente da sua infelicidade, falando como amigo, suscita no narrador os sentimentos de compaixão e fraternidade, características do homem-interior; porém, ao modificar o tom de voz, pretendendo falar com a superioridade da sua nobreza herdada, que o

ator zelosamente conserva, provoca o imediato desaparecimento daquelas para, em seu lugar, manifestar-se a frieza, a impassibilidade do servidor da máquina, que se acentua ainda mais e se completa na cena final, quando cumpre a promessa que fizera a Polacco de filmar tudo até o final.

O operador consegue, finalmente, alcançar a sua almejada meta³³⁸, mas como consequência de um choque traumático provocado pela estupidez de Aldo Nuti, imagem do mundo do cinema, que determina o emudecimento do homem-interior, do intelectual, impedido de comunicar-se pelo meio naturalmente mais antigo, a voz. O cinema, no romance, cumpre assim a mesma função negativa que Adorno reconhece na moderna música ligeira, a qual, ao invés de entreter, "contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade da comunicação"³³⁹. Serafino personifica, com muita antecendência, o paradigmático especialista técnico a que se refere Adorno na obra há pouco citada, aludindo aos mecânicos que, tensivamente, "Quanto mais intensamente se dedicam às exigências do seu ofício tanto mais se escravizam aos ditames do sistema"³⁴⁰. Gubbio, ao conseguir, no mundo da simulação, filmar uma cena cinematográfica verdadeira, que muda completamente o direcionamento da ação prevista no roteiro, dando-lhe um desfecho duplamente trágico (para os atores, que morrem, e para o operador, que perde a voz para sempre), alcança a consagração máxima e definitiva, assim como tudo aquilo que a indústria cultural lhe pode dar, a saber, fama e muito dinheiro³⁴¹. Confessando que o dinheiro não lhe proporciona a felicidade,

manifesta o homem-interior que no seu íntimo ainda sobrevive; ao pretender esconder essa convicção ele revela o homem-exterior, a máscara de impassibilidade que ele exhibe aos que com ele convivem no mundo da aparência e que esperam isso dele; a impassibilidade se transforma numa proteção do íntimo homem-interior que, no mundo governado pela máquina, não pode viver de maneira autêntica, com toda a sua característica sinceridade³⁴². Os três adjetivos ("solo", "muto", e "impassibile"), semanticamente negativos, que precisam o seu estado atual no mundo moderno, não deixam qualquer dúvida de que todo o percurso já percorrido por Gubbio, visando o progressivo ajustamento à realidade dominada pela máquina, figura artisticamente o processo de degradação, de retrocesso a que a música ligeira, segundo Adorno, submete os seus ouvintes³⁴³.

Apesar dessa degradação, desse retrocesso ser evidente, continuamos defendendo que, ainda nesta derradeira vez, o protagonista procura exibir uma indiferença, uma impassibilidade simulada, transformando-a numa *forma* que, concomitantemente, o projeta no mundo da aparência, em que é obrigado a sobreviver como operador, e lhe permite esconder o homem antigo, que ainda subsiste no seu íntimo; essa tensão se nos apresenta patente, quando levamos em conta que um mês após o trágico acontecimento filmado, o narrador declara que, escrevendo, não só satisfaz uma prepotente necessidade de desabaçar, como também *está descarregando a sua pro*fissional impassibilidade; mais ainda: além das razões pessoais, que se inserem num processo eminentemente catártico,

o escrever está denunciando o deprimente estado de estranhamento e de alienação a que a máquina submete o homem, com o que vinga todos aqueles que, como ele, são reificados pela mutiladora indústria cultural representada pelo cinema. Se a impassibilidade profissional gera a necessidade de desabafo, que funciona como libertação temporária de um estado de opressão; se o ato de escritura é sentido como uma vingança contra o cinema, que mutila e impõe o *silêncio de coisa* a homens que, mesmo se degradados, continuam sendo homens "primitivos" (sem liberdade no confronto com o sistema dominante), isso demonstra que a verdade, o "oltre", o íntimo contradiz aquela *forma* exterior de impassibilidade: a tensão entre *verdade* e aparência, entre *antigo homem-interior* e moderno homem-exterior, entre *artista* e técnico, entre escritor e operador continua sendo a estrutura profunda em que se baseia a narração.

IX.3. A METAPOÉTICA TEATRAL

O nosso propósito inicial de examinar a obra dramática de Pirandello, à semelhança do que fizemos com relação aos outros setores da sua atividade, à vista do inesperado desenvolvimento do estudo, fica consideravelmente prejudicado. Não podemos, contudo, deixar de considerar, ainda que sumariamente, a metapoética teatral, sobretudo nas peças *Sei personaggi in cerca d'autore* e *I Giganti della montagna*,

entre outras. Na primeira os personagens criados, mas recusados pelo seu autor, saem do seu fantástico universo da verdade, apresentando-se diretamente, sem a mediação de um texto escrito, a uma companhia teatral, a um conjunto de atores que se prepara para ensaiar uma peça de Pirandello (*Il giuoco delle parti*), visando a obtenção da realidade material que lhes falta; na segunda é um grupo de atores que, diante do suicídio do poeta autor do texto que estão levando, também uma peça de Pirandello (*La favola del figlio cambiato*) se elevam, sobem ao mágico mundo da fantasia, onde tudo se transfigura, para assumir um mais elevado grau de verdade, ainda que perdendo em realidade. Convém ter presente que, em nenhum dos dois sentidos dos dois referidos movimentos (ambos expressões do fluxo vital constitutivo da arte criadora), se chega ao extremo oposto, o que prejudicaria a *tensão* como essência da estrutura-base das duas obras. Em ambas, quer pela recusa de autoria, quer pelo desaparecimento material do autor, afirma-se a vida própria, a autonomia da criação; porém as criaturas se relacionam tensivamente no interior da mesma obra e no confronto de uma obra com a outra: à guisa de ilustração, enquanto os atores em *Sei personaggi in cerca d'autore* representam o ponto fixo, a simulação própria da vida real, para a qual se encaminham os personagens na sua almejada materialização, em *I Giganti della montagna* são os atores que representam, como agentes e pacientes, o processo de transfiguração da realidade operado pela arte. O nível de artisticidade é inversamente proporcional ao nível de realidade, de modo que, quanto maior



for a inserção no mundo verdadeiro da arte, maior também se rá a tensão no confronto com a realidade material, figurada pelos atores na primeira e pelos gigantes (senhores da indústria cultural, atuantes até quando ausentes) na segunda peça; devemos acrescentar, todavia, que a recíproca também é verdadeira. Para poder comunicar o seu drama, assumindo uma indispensável, mesmo se degradante, realidade, os seis personagens são impelidos a renunciar a uma parte da sua absoluta essência, transformando-se, pelo menos no confronto com a sua contraparte, em atores especiais (mais *personagens* do que atores comuns, com os quais se confrontam e se defrontam); os atores, na segunda peça mencionada, se aproximam do mundo fantástico dos "scalognati", dignamente representado pelo mago Cotrone, distanciando-se da realidade física e social.

Nas duas peças a atmosfera, didaticamente recomendada pelo autor (programaticamente inexistente) é de meia-luz, de penumbra³⁴⁴ como melhor meio para exprimir o mistério que envolve a concepção, a criação do personagem³⁴⁵ pela fantasia do escritor, que procura, no ato mesmo da escritura, negar-se como responsável por aquelas criaturas.

A situação imaginada em *Sei personaggi in cerca d'autore* (um palco de teatro durante um ensaio) ressalta o conflito próprio do relacionamento entre dois componentes básicos do teatro: a criação (caracterizada pela espontaneidade e autonomia dos *Personagens*) e a "representação", encenação ou tradução física (equivalente a submissão e dependência dos Atores diante dos *Personagens*) da obra de arte escrita pelo autor. O início da ação destaca o componente real, ma

terial, não só através dos preparativos para o ensaio, como também da hierarquização social do elenco da companhia (a caprichosa e sempre atrasada Primeira Atriz, o pedantismo arrogante do Ator principal, o irritado Diretor), sublinhando uma tensão constitutiva do próprio agrupamento real, traduzida pelo riso dos Atores provocado pela ironia que o Diretor faz com relação ao Ator principal, constrangido, não obstante a sua relutância, a usar o gorro de cozinheiro, que ele considera ridículo.

Logo em seguida, esse componente real, material aparece confrontado com o componente artístico, imaginário, espiritual, verdadeiro. Na orientação que o autor dá para a adequada encenação, por ocasião da entrada do porteiro acompanhado pelos seis personagens pela porta da frente (a da realidade vital) contraposta à entrada que dá acesso ao palco (realidade simulada), é enfatizada a distinção exterior (indumentárias, máscaras) dos integrantes de cada um dos grupos confrontados, devendo-se ter presente que, não obstante a rigorosa distinção, é necessário, conforme a instrução do autor, dar a idéia que os *Personagens* são "realidades" criadas espontaneamente pela fantasia num momento excepcionalmente favorável³⁴⁶, realidades mais consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores.

No início de *I Giganti della montagna* predomina o imaginário, o componente mágico característico do mistério próprio da arte, obtido pela neutralização do circunstancial, da exatidão constitutiva do referente temporal e espacial³⁴⁷, criando assim a atmosfera difusa do mundo dos sonhos.



A introdução dos seis personagens no teatro pelo porteiro, justamente na hora que está para ser iniciado o ensaio (o que não permite a confusão do *personagem* com o ator, do texto escrito com a sua representação no palco, como ocorre quando a peça é apresentada ao público espectador), é, aporeticamente, uma etapa de um processo tensivo que pressupõe a relação do autor com a obra, enquanto código do projetado gênero narrativo, como consequência da relação do autor com as criaturas do seu espírito, em cujos dramas a sua consciência não consegue reconhecer a indispensável universalidade da arte.

O primeiro propósito de Pirandello, como se constata pelo fragmento de uma carta (escrita a 23/7/1917 ao filho Stefano, que estava participando da guerra como voluntário), agora constante de um dos "*Foglietti*" editi da Corrado Alvaro³⁴⁸, era escrever um romance, narrando o drama dos seis personagens sem autor. Aliás, no citado "*Foglietto*", intitulado I "*sei personaggi*", ele chega a caracterizar, em linhas ainda muito gerais, o aspecto ambíguo do estabelecimento "comercial" de Madame Pace, a imagem do *Paí* tensivamente confrontada com o seu comportamento³⁴⁹, que, contrariamente à maneira como os outros o viam (só a sua respeitável aparência), se conhecia verdadeiramente, pois reconhecia, humoristicamente, que no seu íntimo vivia a tensão entre a imagem socialmente respeitável e o desejo sexual reprimido, ao qual, de quando em quando, ele tinha de dar expansão. Essa tensão é dramatizada em *Sei personaggi in cerca d'autore*, quando o *Paí*, humoristicamente, se auto-analisa, reafirman-



do a convicção pirandelliana da multiplicidade de personalidades que coexistem no íntimo de cada indivíduo³⁵⁰, apesar da sua aparente unidade.

Além do confronto entre a vida simples, pura no campo e a vida ruidosa, de simulação social na cidade grande, no mencionado "Foglietto" editado em 1934, apresenta-se como metapoeticamente significativo o confronto entre arte narrativa e arte dramática, entre a frustrada atividade intelectual do escritor de romance e a atuação autônoma dos personagens, que vivem e representam o próprio drama individual, livres do controle do autor³⁵¹. Em 1924, no célebre prefácio à edição daquele ano da famosa peça, Pirandello se refere a essa tensão entre romance e drama³⁵²; a passagem de uma forma de arte pensada a outra, programaticamente independente do autor, é a maneira que ele encontra para neutralizar, ainda que só parcialmente, a inelutabilidade da fixidez constitutiva da arte narrativa, enquanto texto necessariamente formalizado, mas configura-se também como recurso metapoético de que se vale para desestruturar a rigidez do teatro positivista. Relembremos que no citado prefácio ele afirma:

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 corporeale, a poco a poco uccide la sua forma. Il pianto di questa natura fissata è l'irreparabile, continuo invecchiare del nostro corpo.

Sublinhemos que, logo em seguida, ele ressalta a relação tensiva entre "forma social" e *forma artística*:

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.

La nascita d'una creatura della fantasia umana, nascita che è il passo per la soglia tra il nulla e l'eternità, può avvenire, anche improvvisa, avendo per gestazione una necessità.³⁵³

A tensão entre autor, que declara a precedência do malogrado projeto narrativo, e autor, que afirma a excelência dramática dos *Personagens* sem autor³⁵⁴ ou à procura de um autor que dê existência material à verdade dramaticamente essencial neles contida, se revela, conforme se lê no famoso prefácio, no reconhecimento expresso por Pirandello de que, dos seis *Personagens*, ele acolheu o *ser*, rejeitando a razão de ser deles. Se houvesse um autor, que tivesse transformando os *Personagens* numa forma consubstanciada num texto narrativo, estaria prejudicada a expressão do movimento vital dos *Personagens*, traduzido no drama de cada um³⁵⁵ naquela procura (que para eles se torna trágica), confrontado com a realidade mascarada dos Atores³⁵⁶. Essa tensão entre propôsito romanesco e resultado dramático se torna ainda mais explícita quando, ao caracterizar os *Personagens* como seres dramáticos, Pirandello precisa, individualiza o *Filho* pela sua alienação, pois ele é o único que não vive como personagem à procura de um autor dramático³⁵⁷, empenhando-se para se manter alheio ao drama dos outros cinco *Personagens*.

Filho do Pai e da Mãe, encontra-se numa situação convencionalmente mais normal do que a dos outros, só filhos da Mãe: bastaria isso para explicar o seu relacionamento conflituoso com a Enteada, a qual, além do procedimento discrimatório, o acusa pela sua prostituição³⁵⁸.

Nada há de cordial, por exemplo, no seu contato com o *Pai*³⁵⁹. Metapoeticamente, parece-nos significativa a visão que eles têm da comunicação verbal do drama vivido pelos outros *Personagens*: conforme a perspectiva do *Filho*, que se sente alienado daquele conjunto³⁶⁰, assim como para o *Dire*tor, a razão de ser (o drama) dos outros *Personagens* não passa de um jogo de palavras, ao passo que para o *Pai*, de acordo com a sua perspectiva essencialmente dramática, as frases, as palavras traduzem a verdadeira vida das criaturas artísticas³⁶¹.

De fato, dada a tensão entre os gêneros "romance" e "drama", personificados, respectivamente, pelo *Filho* e pelo *Pai*, o que é vital para os *Personagens* de natureza teatral só pode, depreciativamente, ser considerado "literatura" pelos que não se sentem parte daquele conjunto trágico, como é, compreensivelmente, o caso do *Diretor* e, sobretudo, do *Filho*. Todavia, embora programaticamente alienado daquele conjunto, o personagem *Filho* é quem atesta a veracidade, autentica como testemunha única a tragédia que reúne os outros *personagens* dramáticos³⁶².

Como oportunamente assinala G.B.Squarotti³⁶³, o palco, não obstante a sua materialidade, configura-se como o espaço próprio da simulação teatral; aliás, metacriticamente, a

Enteada apresenta essa convicção, como sendo a razão pela qual o autor se recusara a torná-los *personagens* de uma obra dramática³⁶⁴, porque nesse palco não há possibilidade da tragédia viver verdadeiramente. Isso fica patente na incredulidade do *Diretor* na cena do desmaio da Mãe³⁶⁵ e na do suicídio do *Rapazinho*, após a morte da sua irmã no tanque cheio de água³⁶⁶. Algo semelhante, como veremos oportunamente, se dá também com *Ilse* em *I Giganti della montagna*. Recordemos que, de acordo com a poética explícita de Pirandello, o viver a tragédia não permite *escrevê-la* e, ainda menos, "representá-la" num palco de teatro burguês. Daí que, como tem sido sublinhado pela crítica, a peça mostra a crise do teatro contemporâneo, dramatizando a impossibilidade de representar o drama verdadeiro³⁶⁷.

Essa impossibilidade é uma consequência do drama ser vivenciado, não com a unidade própria da tragédia clássica, que unia todos os personagens no mesmo conjunto, permitindo ao autor transformá-los naquelas formas viventes, mas como vários dramas que se relacionam, sem unificar-se num todo harmônico homólogo à tragédia tradicional. A tensão, por conseguinte, se manifesta em todos os níveis, a começar pelo relacionamento entre os *Personagens* e o autor que os criou, mas negou-lhes o estatuto da forma escrita, sem a qual, ainda que existissem verdadeiramente, não poderiam existir realmente. Reafirmando, metapoeticamente, a concepção pirandelliana, o personagem *Paí* caracteriza o processo da criação como um sofrimento que, contudo, o autor não revela³⁶⁸. Não obstante o relacionamento conflituoso entre eles, o person

gem *Enteada*, na mesma seqüência, ratifica as palavras do *Pai* relativamente ao assédio a que os *Personagens* submetem o autor durante a fase da concepção³⁶⁹. Da perspectiva do *perso*nagem debatedor, consciente da veracidade e autonomia da sua vida, o autor não passa de um instrumento, de um meio perecível cuja vontade não pode alterar a essência das criaturas, devendo querê-las como elas se querem, do que resultaria a forma que os eternizaria também na realidade³⁷⁰. Em razão da individualidade do drama de cada *personagem*, o autor, para não violentar e não violentar-se, se recusara ou não conseguira transformá-los num conjunto trágico. Posicionando-se tensivamente com relação ao autor, o Diretor manifesta a pretensão de conseguir realizar aquela "combinação" a que o criador não se sujeitara³⁷¹.

Essa se revela infundada, porque não leva em conta a individualidade do drama, que só pode ser vivido por cada um dos *Personagens*, no relacionamento com os seus pares por causa da insuperável incomunicabilidade do próprio drama, como no-lo revela o *Pai*, personagem ideologicamente mais marcado do que todos os demais, defensor da concepção do autor, programaticamente inexistente. Para que o drama de cada um existisse objetivamente, seria absolutamente indispensável que fosse verbalizado num texto eternizador da sua realidade verdadeira, que, todavia, conflita com a realidade social, edificada sobre a simulação, que identifica o teatro contemporâneo³⁷². Isso, todavia, se tornava praticamente impossível, dada a imprecisão semântica da palavra, único meio para garantir-lhes aquela desejada realidade³⁷³, inviabili

zando o diálogo como expressão do drama comum, tornando-o expressão da tensão entre os dramas individuais³⁷⁴. Isso se manifesta claramente no relacionamento entre o *personagem-intelectual*, que é o *Paí*, e o *personagem-natureza*, que é a *Mãe*³⁷⁵, como também entre a *Enteada* (o impulso, a agressividade motivada pelo desejo de vingança) e o *Paí* (a inteligência que se analisa e analisa os outros). Na opinião de Lone Klem, se trata de um confronto entre *personagens* que representam duas formas literárias diferentes: uma dramática — *Enteada* — e uma épica — *Paí* —³⁷⁶; contudo, o ensaísta acrescenta, sem as explicações dele ela ficaria desnorteada no palco³⁷⁷, visto que a sua atuação se baseia na repetição revertida do que ele afirma.

A incomunicabilidade se apresenta especialmente significativa, quando as criaturas verdadeiramente dramáticas, criadas pela fantasia do autor (que programaticamente desaparece), se confrontam com as figuras encarregadas de dar-lhes a realidade material no palco. Essa tensão se manifesta no relacionamento dos *Personagens* com o Diretor e com os Atores da companhia teatral, constituindo o que o próprio Pirandello, no referido *prefácio*, considera uma situação humorística nova e complexa, misto de trágico e de cômico, de fantástico e realista³⁷⁸.

Ilustremos, de maneira sucinta, o relacionamento dos *Personagens* com o Diretor que, como sôí acontecer, supervaloriza, pretensiosamente, a sua funcional mediação. O relacionamento dos *Personagens* com o representante da realidade física do teatro não se verifica no mesmo grau e com a mesma freqüência, o que se torna compreensível, quando levar-

mos em conta que o próprio autor, mesmo reconhecendo que os seis se encontram num mesmo plano de realização artística e de realidade fantástica, considera o *Pai*, a *Enteada* e o *Filho* realizados como espírito, a *Mãe* como natureza, o *Rapazinho* e a *Menina* como presenças. O *Pai* realiza uma função homologa à do personagem Dr. Fileno na novela *La tragedia d'un personaggio*: como ele, que se empenha em persuadir o autor da sua vitalidade, o *Pai* procura convencer o Diretor (autor em potencial) da necessidade de dar-lhe realidade material através de um texto codificado. Esse processo de persuasão, ao qual se engajam, com diferentes graus de atuação, também a *Enteada*, o *Filho* e a *Mãe*, se realiza impulsionado pela constante tensão, que é máxima no início, se atenua no estágio medial, reassumindo novamente todo o seu vigor no final da peça.

A tensão máxima no início da peça é explicável, antes de tudo, pela situação imaginada (ensaio de uma peça de Pirandello) e, como decorrência dela, a maior vinculação de todas as pessoas à sua realidade, que, neste caso, é pura aparência emanada da abstração funcional. A este propósito, parece-nos útil ressaltar que nem as pessoas, nem os *Personagens* (com exceção da *Mãe*, que se chama Amália) são identificados por nomes individuais, mas pelas suas funções familiares (no caso dos *Personagens*) ou técnicas (com relação aos membros da companhia), o que nos autoriza a considerar todo o conjunto como uma metáfora dos componentes do espetáculo teatral tensivamente relacionados, como partes de uma obra, que é permanentemente uma "commedia da fare".



No início, por estarem ainda excessivamente ligados à sua materialidade de pessoas reais, o Diretor e os Atores tratam os *Personagens* com ironia e, até, com aversão. Percebe-se nitidamente o dedo do humorista na ênfase atribuída à seriedade do trabalho dos Atores, decantada pelo Diretor, relativamente ao *jogo*, como é classificada a atividade dos *Personagens*, próprio de seres anormais ou loucos. Tensivamente humorística nos parece a resposta do *Pai*, que inverte a classificação, mostrando que a vida está repleta de absurdos, que, por serem verdadeiros, dispensam a necessidade de serem verossímeis. Ora, a veracidade é a qualidade primordial dos *Personagens*, ao passo que a verossimilhança é a meta dos Atores na representação teatral, de modo que o absurdo, a loucura seria mais afim à simulação, ao parecer da representação do que do verdadeiro ser dos *Personagens*³⁷⁹.

Humorística, a nosso ver, a inversão dos valores, presente na subordinação da verdade à aparência, pois, embora o comando seja do Diretor, a competência, as justificativas de mérito artístico são sempre transmitidas pelos *Personagens*, especialmente pelo *Pai*, que habilmente transforma toda a argumentação em favor dos Atores em reafirmação do valor originário dos *Personagens*³⁸⁰.

O Diretor ironicamente pergunta, o *Pai* responde (e a *Enteada* confirma) que eram *Personagens* vivos, o que provoca o riso das pessoas reais e a estranheza das criaturas verdadeiras pela incredulidade dos que, paradoxalmente, deveriam dar-lhes realidade corpórea no palco, procurando querê-los como eles próprios se queriam e senti-los como eles mesmos se sentiam.

O confronto entre os extremos, por ser inconveniente a ambas as partes, progressivamente se atenua. Os *Personagens* estimulam a vaidade do Diretor, de quem dependem para adquirirem a realidade necessária à comunicação da verdade neles contida, ainda que em detrimento da sua pura essência. Desconsiderando sua intransponível limitação, o Diretor se entusiasma com a idéia de ascender na hierarquia teatral, assumindo a caricaturesca aparência de autor, cuja atividade de ele, estupidamente, considera um "jogo"³⁸¹. Obviamente, da perspectiva dos *Personagens*, o Diretor não é verdadeiramente um *autor* que, escrevendo, *cria*, mas um "tradutor" que, eles assim o esperam, seja capaz de "transcrever", codificar as cenas vividas por eles, por paradoxal que possa parecer, diante dos Atores. O Diretor funciona como o elo que viabiliza o (re)produtivo contato dos Atores com os *Personagens*, cujo relacionamento, originariamente, se figura como tensivo; paradoxalmente, pelo menos no início, quanto mais elevada for a posição, quanto maior for a distinção do Ator na escala técnica, mais difícil (dada a impossibilidade da identificação) se torna a aproximação mais completa com o *personagem*, a quem ele deve dar corpo, concretude no palco. Bastaria, para ilustrá-lo, lembrar, genericamente, a incredulidade e a ironia dos Atores com relação aos *Personagens*, que são a razão fundamental da sua "nobilíssima profissão"; mais especificamente, aludimos à cena em que a Primeira Atriz e o Primeiro Ator, sempre tão cheios de si³⁸², depois de verem o *Pai* e a *Enteada* viverem a experiência na ambígua casa de Madame Pace, procuram revivê-la, mas, sem o

saberem, adaptando-a à sua individualidade de pessoas, com o que os "dessencializam" no que eles têm de verdadeiro, de único, o que constitui a razão de ser das criaturas: daí a inevitável estranheza do *Pai*, que, dada a acentuada diferença (até física), não consegue reconhecer-se, mesmo reproduzindo suas palavras, na representação que dele faz o Primeiro Ator³⁸³, assim como a mordaz ironia da *Enteada* diante da representação que dela faz a prepotente, orgulhosa Primeira Atriz³⁸⁴.

Para atenuar essa tensão de natureza entre *Personagens* e Atores, viabilizando a representação no palco da obra dramática criada pelo autor, o Diretor, pretensioso e inconseqüente, considera indispensável proceder a alguns "ajustamentos", sempre a seu pessoal e exclusivo arbítrio. Esses ajustamentos, após a primeira parte de caráter eminentemente doutrinário e de persuasão do Diretor por parte dos *Personagens*, se manifestam na segunda parte (depois do entendimento, durante o intervalo, entre ele e o *Pai*), quando de receptor, o técnico responsável pelo trabalho dos Atores passa a exercer a sua função precípua de coordenar a relação entre as partes originariamente conflitantes. Essas "necessárias" adaptações invertem, humoristicamente, a ordem natural dos valores (são os *Personagens* que antes devem viver as cenas diante dos Atores), acabando por subordinar a verdade à realidade, a eterna originalidade à transitória simulação³⁸⁵, a ponto do Diretor, sem qualquer constrangimento, chegar ao absurdo de declarar aos *Personagens*:

La loro espressione diventa materia qua, a cui dan corpo e figura, voce e gesto gli attori, i quali — per sua norma — han saputo dare espressione a ben piú alta materia: dove la loro è cosí piccola, che se si reggerà sulla scena, il merito, creda pure, sarà tutto dei miei attori. ... Qua lei, come lei, non puó essere! Qua c'è l'attore che lo rappresenta; e basta!³⁸⁶

A aparente desordem da verdade apresentada pelos *Personagens*, expressão da sua eterna vitalidade e, como já vimos, qualidade primordial da arte humorística, que é perfeitamente pertinente numa obra "em construção", aos olhos do Diretor não passa de matéria-bruta, a que ele, posteriormente, dará uma ordenação adequada, como se a *criação* consubstanciada nas criaturas (e a obra de arte dramática, de uma maneira geral) não passasse de um pretexto para o desempenho da sua incomparável função³⁸⁷, no exercício da qual lhe parece lícito até alterar a verdadeira situação e expressão dos *Personagens*³⁸⁸, o que aumenta a distância entre as *partes* do espetáculo e destaca o estranhamento dos *Personagens* relativamente à simulação própria da representação. Mais do que isso: invertendo a escala de valores, chega ao absurdo de propor o ator como modelo para o *personagem*³⁸⁹.

Obviamente, essas "acomodações", além de não atestarem em favor da criação, reforçam a tensão natural entre o *ser* e o parecer, entre a *verdade* apresentada pelos *Personagens* e a simulação indissociável da representação dos *Atores*, o que torna o espetáculo teatral uma convencionalidade mais próxima do "fingimento" do que da artística *ficção*³⁹⁰.

Durante o ensaio o desempenho de um ator pode ser corrigido, repetido e melhorado, o que equivale a dizer que, além de ser, inevitavelmente, sempre uma repetição, está constantemente modificando-se, na melhor das hipóteses para se aproximar cada vez mais do *personagem*, a quem empresta seu corpo e sua expressão no palco. Com essa constitutiva transitoriedade do ator se relaciona a também constitutiva originalidade e eterna verdade própria do *personagem*: daí a incompreensão do drama da Mãe, por exemplo, por parte do Diretor³⁹¹. Daí o drama do *Pai*, vítima de um ato incomum, de um momento excepcional, eternizado inexoravelmente pela arte³⁹², reafirmando, intertextualmente, o princípio pirandelliano da multiplicidade de personalidades, que coexistem na mesma pessoa, que nunca é exatamente a mesma, pois, vivendo, constantemente se modifica.

Dessa tensão originária deriva o posicionamento humorístico do *personagem*-ideólogo no confronto com o Diretor, que supervaloriza a sua função reprodutiva, ao questioná-lo sobre a sua "presumida" *identidade*, demonstrando-lhe que a sua realidade de pessoa, à vista da sua permanente modificação, não passa de uma ilusão, enquanto que a verdadeira *iden*tificação só pode ser referida à *verdade*, ao *ser*, que não se modifica: a eventual alteração dessa verdade só pode ser consequência da simulação a que a submete a representação no palco³⁹³.

O mesmo princípio da real irreprodutibilidade da verdade constitutiva dos *Personagens* (são formas) por parte dos Atores (que, como pessoas, *têm* formas) vemos reafirmado pe-

lo *Filho* no final da terceira e última parte da peça, quando o Diretor, na sua pretensiosa intenção de ajustar a eterna verdade à transitória realidade, quer apresentar a cena entre ele e sua Mãe (ocorrida verdadeiramente no seu quarto, de onde quase nunca saía) como se se tivesse desenvolvido no jardim³⁹⁴.

A tensão entre *verdade* e realidade se mantém até o final, traduzindo-se na forma de ambigüidade ou incerteza, quando, após a cena do suicídio do *Rapazinho*, os Atores, não obstante pertencerem à mesma realidade responsável pela simulação operada no teatro, se dispõem antiteticamente com relação àquele trágico desfecho: para a Primeira Atriz, que se deixara envolver mais do que os outros (consegue se aproximar mais do que os outros da verdade contida nos *Personagens*), é inquestionável a realidade do desfecho trágico; diferentemente dela, o Primeiro Ator está convencido de que tudo não passa de uma simulação, semelhante à que ele está habituado a fazer no palco; o personagem *Pai*, obviamente, grita que não é fingimento, mas pura e simples realidade, ou melhor, autêntica verdade que, humoristicamente, acaba de se concretizar no palco, domínio da simulação; o Diretor já não sabe que partido tomar diante daqueles dois opostos componentes da arte teatral: consumada a tragédia, desfaz-se aquele contato vivificante com a verdade apresentada pelos *Personagens* e ele, que tinha sido (e em cada nova representação deve voltar a ser) o elo de ligação entre o *ser* e o "parecer" ou, em outras palavras, entre *Personagens* e *Atores*, reitegra-se àquela realidade, a que está ligado como

pessoa, através da ampla iluminação de toda a sala³⁹⁵. Após a saída dos Atores, dispensando todos, o Diretor ordena ao *Eletricista* que apague todas as luzes, deixando acesa uma até que ele tivesse saído. Todavia, por um desses erros, tão comuns e irrelevantes durante um ensaio, ao invés de uma luz do centro ou da saída da sala, o técnico encarregado acende um refletor de luz verde que, por trás da grande tela branca, projeta, bastante ampliadas, as sombras dos quatro *Personagens* remanescentes: isso provoca o terror do Diretor que, apavorado, foge do teatro. Finalmente saem os *Personagens*: a sombra do *Filho*, seguida pela da *Mãe* com os braços estendidos para ele, pelo lado direito do telão branco; o *Pai* pelo lado esquerdo e a *Enteada* que, correndo em direção a uma das escadas que da platéia levam ao palco, dá uma estridente gargalhada, repetida quando chega à saída. Ora, as cenas finais, reafirmam a tensão entre a *verdade* própria dos *Personagens* (que são sombras), reduzidos a quatro pela dupla tragédia, que não mudam de estado, e a realidade dos Atores (cada um por si reassume a sua individualidade de pessoa física), especialmente do Diretor que, de ponto de relação entre Atores e *Personagens*, ao terminar o ensaio (tempo do contato provisório e convencional), assume plenamente a sua condição de pessoa física e foge das sombras como se elas fossem autênticas assombrações.

Uma das conclusões, certamente entre as mais significativas que podemos extrair da peça, é que tudo aquilo que pode ser conhecido, explicado, representado não pode prescindir de uma forma que, num determinado grau, lhe confere



realidade, a qual, contudo, não coincide com a *verdade*, mas com a rigidez da aparência de uma vida que, paradoxalmente, muda ininterruptamente.

Esse princípio fundamenta *I Giganti della montagna*, de que Pirandello escreveu os dois primeiros atos, dando a seu filho Stefano todas as indicações para "reconstruir"³⁹⁶ o terceiro ato, que foi a sua preocupação até a véspera da sua morte, podendo, por isso, ser considerada como o fecho, a conclusão do processo artístico percorrido pelo pensador e pelo artista; isso a torna especialmente significativa do ponto de vista metapoético, sobretudo porque, a nosso ver, não é somente um marco final da sua atividade, mas a sua autêntica conclusão, visto que, num certo sentido, retoma e supera as posições e os resultados até então obtidos.

A ação se desenvolve conforme as etapas bem caracterizadas como contextualização espacio-temporal e doutrinária, configurando uma estrutura cíclica: no último nível, fisicamente superior, é retomada, naturalmente exacerbando-a, a perspectiva própria do contexto pressuposto na primeira fase da ação, correspondente ao ponto de que partem os Atores ao iniciar a sua viagem de afastamento do mundo dos homens, adstrito à matéria, com o qual eles, vivendo em função da obra de arte poética que representam, só podem relacionar-se tensivamente.

A chegada dos Atores a "La Scalogna" revela uma certa afinidade entre eles e os habitantes do lugar, conhecidos

como "Scalognati"³⁹⁷, no tocante ao componente espiritual da arte que cultivam, mas não tão integralmente como eles imaginam. Graças a essa afinidade parcial os Atores não se assustam com as demonstrações fantasmagóricas feitas por alguns dos "Scalognati", que os visitantes, condicionados pela sua profissão, homologamente aos Atores de *Sei Personaggi in cerca d'autore*, tomam por artifícios, freqüentemente adotados nas representações teatrais. Afastando-se de um mundo tecnicamente muito desenvolvido, mas atualmente despreparado para apreciar, valorizar a arte, a poesia, a companhia teatral comandada por *Ilse* (também designada "Condessa"), em razão da sua grave situação financeira, aceita o convite que lhe foi feito pelo mago *Cotrone*, que é o principal do lugar conhecido como "La Scalogna".

Em contraposição ao mundo cientificamente muito desenvolvido, de onde provêm os Atores, "La Scalogna" figura um oásis afastado do mundo dos homens, ao qual é ligado por uma pequena ponte, abaixo da qual corre um rio invisível; um verdadeiro paraíso em que o primitivo, o fabuloso originário se encontra e se manifesta numa feição de nobreza à maneira antiga, verdadeira "aura", constitutiva daquela velha mansão³⁹⁸; o seu estado de abandono traduz plenamente o quanto os homens, na sua insaciável sede de conhecer e dominar o seu mundo imanente, se haviam afastado da realidade espiritualmente superior, de que a poesia é a mais adequada expressão. Esses traços de *antiguidade* e *decadência*, expressão da singularidade original que caracteriza os valores do mundo da fantasia e da arte, constituem as principais afini

dades entre os dois grupos.

A caracterização dos "Scalognati", além dos seus curiosos, inusitados nomes — *Duccio Doccia*, *Quaqueõ*, *Milordi*no, *La Sgrícia*, *Mara-Mara*³⁹⁹ —, ressalta a sua antigüidade, a carência de força física e a excepcionalidade da indumentária. Bastaria, a este propósito, ilustrar com a exuberante figura do mago *Cotrone*⁴⁰⁰, que representa adequadamente aquele fantástico mundo. Análoga é a descrição dos Atores, feita quando eles já estão à vista dos "Scalognati" que vigiam a entrada. Lembremos, como bons exemplos, a figura do *Conde*⁴⁰¹ e de *Ilse*⁴⁰², cujo estado de decadência traduz bem o resultado da tensão entre sociedade industrial e poesia.

Convém ressaltar que, embora todos os membros de cada grupo convivam no mesmo universo, mais ou menos afastado da realidade física, não se encontram no mesmo grau de desenvolvimento comparativamente com os seus pares, o que equivale a dizer que a igualdade absoluta não existe, nem mesmo no superior mundo da fantasia, no qual se observa a existência de um processo de constante aperfeiçoamento. Evidencia-se isso na cena da chegada dos Atores, quando *Cotrone* admoesta os "Scalognati", encarregados da vigilância, por eles sentirem medo, ao invés de provocá-lo, ou quando, respondendo a pergunta de *Cotrone* (se a mulher que estava com os visitantes estava nua), aludindo a um *personagem* materialmente representado, o anão *Quaqueõ* diz que não lhe pareceu nua; a sua admoestação, porém, é muito mais abrangente, porque assinala naqueles "Scalognati" um estado transitório, que não permite o pleno desenvolvimento da capacidade criadora

daqueles seus companheiros, mantendo-os ainda parcialmente ligados ao mundo renegado por eles, de onde provêm os Atores. Aqui já salta aos olhos a tensão que relaciona o universo da fantasia, de que a imaginação criadora é a mola mestra, e o mundo material, empírico movido, sobretudo, pela negativa racionalidade, de que os filósofos e os cientistas se ufanam tanto:

COTRONE. ... Su, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventare ragionevoli! Pensate che per noi non c'è pericoli, e vigliacco chi ragiona!⁴⁰³

Tomando como base o valor atribuído à arte, em geral, e à poesia, em particular, por cada um dos agrupamentos atuantes na peça, observamos que eles se relacionam tensivamente, conforme tendam mais ou menos para a realidade material (unidimensional com relação aos Gigantes, bidimensional no caso dos Atores) ou para o fantástico mundo dos sonhos, essencialmente espiritual, próprio dos "Scalognati".

Por ocasião do primeiro contato dos "Scalognati" com *Ilse*, ela está recitando uma fala do personagem Mãe de *La favola del figlio cambiato*, o que provoca a admiração dos habitantes daquele paraíso, exceto *Cotrone*, que reconhece bem a função dos Atores. Embora o mago se dirija a ela chamando-a "Condessa", *Ilse* se identifica, não pelo seu estado civil, mas por sua função artística. Sendo atriz de nascimento e por vocação⁴⁰⁴, deixando-se levar pelo interesse, pela atração do "status" social e econômico, casara-se, tornando-se "Condessa"⁴⁰⁵, mas sem deixar de ser atriz, o que

acabou se tornando a causa da tragédia de que ela, num certo sentido, se transforma numa das vítimas, a par do Conde e dos demais integrantes da companhia teatral. Parece-nos, preliminarmente, indispensável ter presente que a função artística e a conjugal ou civil são, do ponto de vista do autor (lembremos os *Dialoghi tra in Gran Me e il piccolo me*), inconciliáveis: para confirmá-lo, ainda uma vez, em mais um caso de expressiva intertextualidade, recordamos uma fala do personagem *Donata* no final do segundo ato de *Trovarsi*, peça que Pirandello escreveu para Marta Abba⁴⁰⁶.

O fato de tornar-se "Condessa" não poderia anular o ser *atriz*: pela sua situação social, poderia ter correspondido ao amor do poeta, amigo do seu marido, que estava escrevendo para ela o drama *La favola del figlio cambiato* e vinha a ela para ler-lhe as partes ultimamente escritas (não cremos que, metapoeticamente, a semelhança com o dantesco episódio de "Paolo e Francesca" seja mera coincidência, pois lá a correspondência do sentimento leva os dois à morte e à condenação ao *Inferno*, mas não elimina o conforto de se sustentarem reciprocamente); pelo seu ser *atriz*, se tivesse traído o marido como "Condessa", teria negado o seu próprio ser, totalmente identificado com o seu papel no universo da arte. Por outro lado, se, à vista da impossibilidade de eliminar de si a *atriz*, tivesse prontamente desiludido o poeta, ele teria interrompido a sua obra, com evidente prejuízo para o mundo da arte; por amor à arte, incentivou o amor do poeta pela mulher, até que ele tivesse levado a termo a sua criação; por não poder deixar de ser *atriz*, embora o amasse,

não pôde corresponder ao sentimento tributado à mulher, o que levou ao trágico desfecho do suicídio do poeta, contrangendo-a à dívida sagrada de reassumir definitiva e exclusivamente a sua função de *atriz*, para viver somente da representação do seu papel naquela única peça⁴⁰⁷, instituindo a tensão conjugal, por não mais poder ser a mulher-esposa.

Por ser pura poesia, graças ao extraordinário desenvolvimento científico e tecnológico, a obra do poeta suicida por amor não foi apreciada por um público já despreparado para a fruição dos valores essencialmente espirituais: falta de arrecadação, despesa permanente e propósito, eminentemente esteticista, de não representar outras peças configuram a insuplantável tensão entre *arte* e vida (ou *ôcio* e *negócio*), levando a companhia à contínua decadência, consumindo todo o patrimônio do Conde (de cuja perspectiva esteticista tudo aquilo que, de negativo, é feito contra a peça, para ele, é feito contra a sua esposa) e reduzindo os Atores a "larvas de si mesmos"⁴⁰⁸. A tragédia na vida criara, como consequência, um obsessivo drama comum a todos os encarregados de materializar no palco aquela obra de poesia, cuja incompreensão pelo público alienado pela ação da indústria cultural levava à falência, à ruína uma nobreza tradicional, reduzida a uma orgulhosa aparência, figurada pelo Conde.

Também com relação aos "Scalognati", a causa primeira, a razão determinante da sua decisão de dar o grande salto qualitativo foi o seu insuperável conflito com aquela



mesma sociedade, incapaz de apreciar os superiores valores espirituais da criadora fantasia⁴⁰⁹.

A configuração tensiva do relacionamento entre Atores e "Scalognati" se manifesta mais nitidamente já no final do primeiro ato: enquanto os primeiros, ainda vítimas de uma forma física (como os seus congêneres da peça anteriormente considerada), estão sujeitos a necessidades materiais (a fome, por exemplo, manifestada por *Battaglia*, ou o sono) e artísticas (representar a peça do poeta suicida), os "Scalognati", ao se desvincularem completamente das limitações físicas, que lhes eram impostas pela forma, tornam-se absolutamente livres de toda e qualquer necessidade, para viverem, verdadeiramente, só do supérfluo, como, inicialmente, declara *Doccia*⁴¹⁰ e, posteriormente, já no início do segundo ato, quando entram na antiga mansão, pelo mago *Cothrone*:

Manca forse il necessario, ma di tutto il superfluo abbiamo una tale abbondanza.

Demonstra-o dando um grito, após o qual a parede, como por encanto, se ilumina, para logo em seguida, após um novo grito, diante do assombro dos Atores, mergulhar novamente nas trevas, repetindo, em mais um expressivo exemplo de intertextualidade, a imagem tensiva do pisca-pisca do vagalume, no confronto com a escuridão da noite, que figura bem a concepção pirandelliana do Caos originário:

Mi chiamano il mago Cotrone. Vivo modestamente di questi incantesimi. Li creo.⁴¹¹

Se o primeiro ato nos sugere uma imagem do mundo exterior, da realidade evoluída da sociedade contemporânea, de que os decadentes Atores são a figuração mais autêntica, no segundo ato, juntamente com os visitantes, vamos sendo introduzidos naquele mundo mágico, de sonhos, que é "La Scalogna", situado magnificamente por *Cotrone*, relacionando-o tensivamente com a vida, com aquela "realidade" finita, aprisionada pela indispensável forma, de que provinham os membros da companhia teatral:

COTRONE. ... Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa.⁴¹²

Nesse universo, exclusivamente espiritual, tudo pode tornar-se verdadeiro, como a lenda do milagre pelo anjo Centuno, expressão do infinito no homem revelado pela religião, que *Cotrone* pede a *La Sgricia* que conte à Condessa, pois ela, mais do que ninguém, certamente deve estar favoravelmente predisposta para acreditar nela⁴¹³. Essa predisposição, além de ser constitutiva da sua atuação como atriz, pode ser também entendida como uma antecipação do desfecho da

ação representada como teatralidade da própria vida de *Ilse*, revelada pela pergunta que *La Sgricia*, no final do seu relato, dirige à Condessa, mas cuja resposta, misteriosamente, vem de trás do cipreste, que delimita o espaço da decadente mansão⁴¹⁴. Embora esteja, fisicamente, ali, o *Conde* ainda está, psicologicamente, e estará até o final, mais ligado à realidade, de que é vítima, do que verdadeiramente integrado àquele "outro mundo", que ele procura explicar como se fosse uma montagem, uma simulação semelhante às muitas que ele vira na sua atuação como ator. À *Condessa*, que não obstante a sua natureza de *atriz*, procura uma explicação racional para a misteriosa voz, que respondera em seu lugar a pergunta que lhe fizera *La Sgricia*, o mago, numa ampla e substancialmente progressiva caracterização daquele mundo, diz:

COTRONE. Le accolga! Non cerchi di spiegarsele! ... rimanga, rimanga così lontano e si provi un po' a guardare come questa vecchietta che ha veduto l'Angelo. Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebulizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore.

... Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi.⁴¹⁵

Não tolerando a fixidez da forma, incompatível com a liberdade essencial da imaginação, a mola propulsora dos habitantes do mundo dos sonhos é o fluxo, a vitalidade permanente, negada tanto pela constância, pela permanência da imagem figurada na representação, como pela estagnação imposta pelo conceito formalizado racionalmente; ambos impõem limites inadmissíveis num mundo verdadeiramente espiritual, como *Cotrone*, respondendo uma pergunta de *Ilse*, relativa ao proprietário daquele lugar (outra expressão da realidade social hiperformalizada), afirma: "Nostra e di nessuno. Degli Spiriti"⁴¹⁶.

Ora, *crer em Espíritos* não é, segundo um notório consenso preconceituoso, compatível com a sabedoria científica dos homens avançados, que explicam tudo sempre experimental e racionalmente, inclusive a Verdade: é por isso que *Ilse*, que se diz *atriz* por natureza, estimulada pela convicção racionalista, que se aninha no mais profundo do seu interior, pergunta a *Cotrone* se eles acreditam em *Espíritos*. Daí a inaudita surpresa do *magô*, que jamais poderia esperar uma tal pergunta daquela que, mais do que os outros, parecia estar completamente integrada ao mundo da arte: sendo *atriz* de uma única peça, no seu esteticismo (que afinal se revela também uma simulação, uma forma), que a leva a viver artisticamente, deveria, mais do que ninguém, aproximar-se do personagem a quem dá seu corpo, a ponto de considerá-lo a *única*



ca autêntica verdade, como faz a personagem-atriz *Donata* de *Trovarsi*⁴¹⁷.

Por se encontrar num outro mundo, oposto ao material mundo real, *Cotrone* estabelece uma relação de oposição entre os Atores e os "Scalognati" no tocante aos fantasmas, ratificando a perspectiva manifestada pela protagonista no final de *Trovarsi*⁴¹⁸:

COTRONE. ... Non è possibile che non ci creda anche lei, come noi. Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano — e vivono! Noi facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi; e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi ... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi.⁴¹⁹

Contrariamente à pretensão dos sábios (cientistas e filósofos) de explicar ou demonstrar racionalmente a Verdade fracionando-a, decompondo-a; diferentemente dos Atores, que, mediante uma simulação, materializam os *personagens* no palco, os "Scalognati" realizam fantasticamente a verdade, sem qualquer contaminação material, pois ao invés de procurá-la pelos processos científicos adotados pela civilização do homem-exterior, eles a vivem inventando-a continuamente, bem em conformidade com a visão viquiana da função de criar imagens, que é própria da *fantasia*:

COTRONE. E io ho sempre inventate le verità, caro signore! e alla gente è parso sempre che dicessi bugie. Non si dà mai il caso di dirla, la verità, come quando la s'inventa.⁴²⁰

A mentira, como afirmara Vico, só apareceu quando o homem, após a era fantástica dos deuses e dos heróis (quando tudo era verdadeiro), passou à era racional, representativa da civilização do homem-exterior.

O ator *Spizzi*, como por um passe de mágica, é tomado por *Ilse* como o fantasma do jovem poeta suicida; mostrando que não se tratava de uma mera brincadeira, de uma simulação pré-estabelecida, *Cotrone*, dando realidade às suas palavras verdadeiras, mostra outras provas, valendo-se sempre dos Atores (*Diamante* fantasiada como Condessa, *Lumachi* com uma pele de burro às costas), cujas máscaras não foram escolhidas casualmente no depósito que existe naquela mansão, mas correspondem à projeção de um desejo, de uma necessidade ou carência íntima, que individualiza, também exteriormente, cada um dos Atores como extroversão do personagem por ele fisicamente representado.

Os outros Atores, em particular o *Conde* (que o considera um espetáculo carnavalesco) e, sobretudo, *Ilse* (para a qual tudo não passa de um truque, de uma artimanha do mago *Cotrone*, a cujas ordens estavam obedecendo os Atores que, pouco antes, haviam se apresentado, estranhamente fantasiados, diante dos olhos de todos os presentes) se recusam, incompreensivelmente, a aceitar como verdadeiro, justamente a sua razão de ser como profissionais do teatro: agem de maneira semelhante aos homens contemporâneos que, pela sua falta de sensibilidade pela arte, haviam levado à ruína a companhia teatral. Exatamente porque os homens, dominados pela excessiva exatidão prometida pela ciência e pela tecnologia, não haviam entendido as verdades que ele inventa-



va⁴²¹, *Cotrone* teve de fugir do lugar onde morava; como conseqüência da incompreensão, da complacente cegueira e surdez espiritual do homem contemporâneo, *Cotrone* e seus amigos "Scalognati" (todos desiludidos, infelizes, frustrados pela insensibilidade humana) haviam dado o enorme salto qualitativo do mundo da matéria para o mundo do espírito, onde podiam viver, transformando-se em fantasmas, em evanescências difusamente coloridas, todas aquelas verdades inventadas durante a sua permanência entre os homens materiais. Como se fossem fogos de artifício, observa o ator *Cromo*, mas totalmente silenciosos, precisa *Cotrone*, o que provoca o medo de todos os que dali se aproximam, levando-os a fugir e a deixar os "Scalognati" isolados e senhores do lugar, vivendo em perfeita paz e plenamente satisfeitos.

Obviamente, semelhante vida só se torna possível quando são eliminadas as necessidades constitutivas da natureza material do homem; como afirma *Doccia*, só se pode ter tudo, quando não se tiver nada, reafirmando um princípio fundamental do Cristianismo. O interesse dos possuidores do dinheiro ou bens materiais gera a preocupação permanente em manter seu patrimônio, como se o poder estivesse absolutamente condicionado pelo "ter", e não pelo *ser*: a satisfação e a felicidade só podem derivar da carência material e da desvinculação do interesse, do comprometimento social, proporcionando a abundância espiritual⁴²².

O ideólogo ou teólogo dessa primitiva religião, que defende a capacidade espiritual, o poder de imaginação do homem como o centro convergente e irradiador do que existe

de mais significativo, volta a relacionar o homem social com o animal: o primeiro renuncia ou sufoca a liberdade (valor espiritual, moral que, por via de consequência, deveria ser também social) constitutiva da natureza humana, para deixar-se dominar por algumas convenções estabelecidas pelo grupo social a que pertence e que constrói, ou leva-o a construir, uma imagem, uma figura exterior de si mesmo que só pode estar tensivamente relacionada com a *alma*⁴²³, com a verdade espiritual a que nenhum homem, enquanto tal, pode renunciar, ainda que permanentemente se empenhe para sufocá-la no seu íntimo. Em contrapartida, nenhum homem, enquanto ser material, por mais que se esforce (como a desconfiança, a incredulidade dos Atores acabara de demonstrar), jamais conseguirá viver plenamente a vida verdadeira, de natureza espiritual e criada pela *fantasia*, como a vivem os habitantes daquele mundo ultraterreno, sem deixar de ser essencialmente natural. Essa impossibilidade decorre do corpo (de que se originam as necessidades para a sobrevivência física e as fatuidades próprias da ostentação social), forma de que nenhum homem pode se libertar, a não ser, platonicamente, dando o grande salto qualitativo, pelo qual se despojam do peso material, como haviam feito os "Scalognati". Pelo corpo material o homem está preso à terra, matéria solidificada; é por estar preso à matéria que o homem se priva da iluminação espiritual, a única que lhe pode proporcionar o conforto, a liberdade, a satisfação plena e permanente:

COTRONE. ... Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove;



nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza ... Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome. Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente.⁴²⁴

Observamos, portanto, uma associação por contigüidade entre "Corpo — treva—homem social—nome—comportamento interessado—razão—desconfiança", de um lado, como representação do mundo empírico; do outro lado a verdadeira figuração do mundo superior, expresso pela relação de homologia entre "Alma—ar—luz—homem espiritual—ser—comportamento desinteressado—fé—confiança". A primeira série caracteriza o adulto contemporâneo, rebento derradeiro do extraordinário desenvolvimento racional, científico e tecnológico, próprio da civilização do homem-exterior; a segunda série é própria da civilização do homem-interior, caracterizado pela inocência, pela pureza, pela sinceridade próprias da criança, bem de acordo com o princípio teologicamente sustentado por Cristo⁴²⁵, historicamente defendido por Vico⁴²⁶, reafirmado literariamente por Pascoli ("la poetica del fanciullino") e por Pirandello, entre outros. O lexema "jogo", aqui, exprime a tensão que caracteriza a relação entre os "Scalognati" e os Atores: enquanto para os primeiros, pela afinidade com a *fantasia* criadora das crianças, o *jogo* é *ficção*, expressão da verdade, para os segundos, em razão da inseparabilidade da sua alma com relação ao seu corpo, ao emprestarem suas figuras físicas para dar realidade material aos fantasmas, o "jogo" se torna um patente "fingimento", uma "simulação", análoga à que os homens adotam no seu

interessado e calculista relacionamento social, conforme a qual mais importante do que a verdade, o ser permanente contido no *personagem*, se apresenta a performance mutável do ator. O *jogo*, que é uma atividade livre, descomprometida, mas muito séria para os "Scalognati", encanta-os e, por isso, deixa de ser uma ilusão, para se tornar uma maravilhosa realidade⁴²⁷, sem qualquer contaminação de ordem material ou social.

Os próprios Atores, ainda que de maneira passageira, vivem a experiência dessa "descorporificação" ou desdobramento, quando o espírito se separa por algum tempo do corpo. Toda a terceira parte, que seria o segundo ato da peça, evidencia por imagens todo o processo transfigurador, próprio da atividade lúdica (razão verdadeira e primordial de sua vida) realizada pelos "Scalognati". Torna-se componente desse *jogo* o alfinete que Diamante, dizendo ter engolido quando se despojava do disfarce, ainda sente espetar-lhe a garganta, sem permitir-lhe afirmar, com segurança, se é realidade ou se está sonhando; expressão da transfiguração operada por esse *jogo* é a belíssima música (como se viesse de outro mundo) ouvida pelos atores *Cromo* e *Diamante*⁴²⁸; a abertura da parede, deixando, para assombro do ator *Battaglia*, entrar o céu se torna expressão desse maravilhoso jogo. O desdobramento, conforme o processo observado nos *Díaloghi tra il Gran Me e il piccolo me*, mostra-se tão evidentemente inquestionável que leva *Cromo* a exclamar:

Fuori di noi! Stiamo sognando! Avete capito? Siamo noi stessi, ma in sogno, fuori del nostro corpo che dorme di là!⁴²⁹

Espantadíssima, *Ilse*, depois de ter visto o poeta (encarnado pelo ator *Spizzi*, mas ela não o percebe) enforcar-se numa árvore próxima ao tanque, constata que perto do tanque não há nenhuma árvore. *Cotrone* lhe explica que todas as noites, naquele lugar, os sonhos adquiriam vida autônoma; porém, como já esclarecera no final da parte precedente, relacionando dia com realidade e *noite* com *sonho*, o *mago*, dizendo ter uma idéia que exporia no dia seguinte aos Atores, relaciona o crepúsculo com o passado e o alvorecer com o futuro⁴³⁰, criando o suspense prenunciador de eventos menos encantadores.

Ainda na segunda parte, o *mago* convidara os Atores a ficarem para sempre em "La Scalogna", onde *La favola del figlio cambiato*, obra do poeta suicida (à qual a Condessa *Ilse*, reassumindo sua vocação originária de *atriz*, decidira dedicar o restante da sua vida), poderia viver por si mesma, sem necessidade de ser materialmente representada pelos Atores; à vista da resistência da *atriz* (numa patente afirmação de esteticismo, que fetichiza o ator ao invés do *personagem*), *Cotrone* conclui que nem mesmo ela deseja que a obra viva autonomamente. Ela, não percebendo o alcance da afirmação do *mago*, exterioriza claramente a obsessão que tomou conta dela:

ILSE. Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini.⁴³¹



No dia seguinte, diante do propósito reafirmado por Ilse de manter a obra viva entre os homens, *Cotrone*, cumprindo o que havia prometido na véspera, expôs aos Atores a sua idéia: como parte das comemorações da festa do colossal casamento de Uma com Lopardo, que uniria as famílias Dörnio e Arcifa dos Gigantes da montanha, os Atores poderiam representar a peça *La favola del figlio cambiato* para aqueles espectadores de um ambiente novo, em que o descobrimento da arte era praticamente total. O próprio *Cotrone* caracteriza os Gigantes da montanha como os perfeitos antípodas dos "Scalognati": corajosos e fortes, em consequência do empenho constante para superar os riscos e os obstáculos encontrados na sua árdua empresa de realizar obras de escavação, desvio de águas, fundação e construção de fábricas, estradas, preparação e manutenção da agricultura, em suma, todas as suas atividades:

... non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno resi naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali. Gonfiati dalla vittoria offrono però facilmente il manico per cui prenderli: l'orgoglio: lisciato a dovere, fa presto a diventare tenero e malleabile.⁴³²

Se os "Scalognati" correspondem a uma retomada do originário relativamente à *fantasia* (segundo Vico, própria da idade dos deuses e dos heróis), os Gigantes, ressaltadas as devidas diferenças, equivaleriam ao reflorescimento da idade anterior à da *fantasia*, quando os sentidos imperavam absolutamente, idade própria de seres colossais, todos ins-

tintos e ferocidade, em conformidade com a "teoria dos cur sos e recursos históricos", pois os Gigantes da montanha não vivem em função exclusivamente das necessidades de uso, mas são o resultado último do capitalismo industrial selvagem, segundo o qual os que não conseguem ser donos ou pa trões, são empregados ou servos, escravizados por aqueles cuja autoridade indiscutível e extraordinário poder econômi co os torna senhores de tudo, até do lazer dos operários, programado em função do trabalho produtivo, numa bem estru turada cultura de massa, manipulada por uma cuidadosa indús tria cultural. Por se tratar de uma sociedade organizada com base no poder econômico, todo e qualquer valor só pode ser aquilatado pela estimativa feita em dinheiro, indiscutí vel reificação de tudo, inclusive dos valores espirituais, de uma maneira geral, e dos artísticos, em especial. Por es sa razão o mago *Cotrone*, que conhece bem os Gigantes, visan do a valorização do espetáculo a ser apresentado pelos Ato res, propõe que cobrem uma elevada quantia em dinheiro, exa tamente porque, capitalisticamente, quanto maior for o pre ço cobrado, mais importância assumirá a oferta da companhia aos olhos dos espectadores. Desse modo, além de divulgar a obra entre os homens, obsessão de que *Ilse* não abre mão, po derão também solucionar o grave problema econômico que, ca da vez mais, ameaça a sobrevivência da companhia, que vai se reduzindo progressivamente.

Todavia, como o preço qualifica o valor do espetáculo, convém preparar a representação condizente com aquele alto preço, de modo a satisfazer, e não a agredir, o orgulho da

quele singular público espectador. Daí a acentuada preocupação expressa por *Cotrone* com relação à capacidade de atração exercida pela fábula, pois, tendo lido toda a peça durante aquela noite, a obra lhe parecera complexa demais para ser adequadamente representada pelo reduzido elenco, além dos poucos recursos da companhia da *Condessa*. Terminada a leitura, se convencera ainda mais:

È fatta proprio per vivere qua, Contessa, in mezzo a noi che crediamo alla realtà dei fantasmi più che a quella dei corpi.⁴³³

Não obstante todas as demonstrações, a que haviam assistido na parte precedente, os Atores continuam, tensivamente, pensando que os fantoches, preparados para a apresentação da peça, eram obra do mago, o qual declara, para espanto do *Conde* e de *Ilse*, que não sabia da aludida preparação, explicando que, dadas as especiais características da aquele lugar, à medida que ele ia lendo a obra, os fantoches, por si mesmos, iam preparando-se. Ratificando a tensão ineliminável no confronto entre os "Scalognati" e os homens, *Cotrone* explica que estes, movidos pelo orgulho injustificável de grandes conhecedores do mundo natural, cuja capacidade é limitada aos cinco sentidos, não percebem, a não ser rarissimamente, que na terra vivem seres não humanos, que são os *espíritos* da natureza; o ser humano, por isso, em razão dos limites inerentes ao seu próprio corpo, jamais conseguirá compreender verdadeiramente aquele mundo mágico, onde o verossímil se transforma em *verdade*, porque a imagina



ção é espontaneamente criadora de imagens que vivem de sua própria vida. Por isso *Cotrone*, metapoeticamente, defende, como Pirandello, a superioridade da obra criada pelo autor (que constitui o verdadeiro "milagre", porque na sua *fantasia*, mesmo se desprovidos de corpo, ele vê os *personagens* nascendo vivos) relativamente à representação simulada que dela fazem os Atores no palco⁴³⁴, que, para surpresa do ator *Spizzi*, no entender de *Cotrone* é inferior até mesmo à apresentação feita pelos *fantoches*, pois é o próprio espírito dos *personagens* que lhes dá vida, aliás, a única vida que eles, dinamicamente, exprimem.

Movido por uma dúvida eminentemente racional, relacionada com o conhecer (a necessidade de ver para crer), *Spizzi* afirma que está *curioso* para ver o milagre do fantoche viver a vida verdadeira do personagem. Posicionando-se tensivamente com relação ao pretensioso e infundado orgulho do homem racional, *Cotrone*, retomando uma verdade de dogma transmitida por Cristo a Pedro e aos Apóstolos⁴³⁵, reafirma a essencialidade da fé, de acreditar com a convicção que a criança manifesta espontaneamente nos seus brinquedos, nos seus *jogos*, sem o que o *milagre* jamais se verificará. A esse propósito, num outro exemplo de significativa intertextualidade, de introjeção ideológica do pré-texto, de que se fala, no texto em questão, também na peça *La favola del figlio cambiato* o protagonista, o *Príncipe*, falando aos seus Ministros, lhes diz que o rei de brincadeira poderá tornar-se *rei de verdade*:

Non c'è bisogno d'altro, soltanto
che lo crediate.

.....

che cosa? credere?

Si può sempre! Si può tutto!

.....

Ma niente è vero,
e vero può essere tutto;
basta crederlo per un momento.⁴³⁶

Em *Non si sa come*, Romeo Daddi (que, no entender da esposa e dos amigos, está ficando louco), ratificando as palavras do amigo Giorgio Vanzi, está plenamente convencido de que a vida não existe em razão do que se sabe, mas do que se crê: ele agora pensa assim porque só agora vê o que os sábios não sabem ou não querem ver⁴³⁷.

Donata Genzi, atriz-personagem ideologicamente bem diferente do racional e desconfiado *Spizzi*, afirma a sua sinceridade como *atriz*, justamente porque, em cada representação, vive autenticamente a vida do personagem que interpreta e, por isso, só como *atriz* pode viver tantas vidas autênticas, em contraposição à vida fingida da pessoa real⁴³⁸, chegando, no seu exacerbado esteticismo, a ver-se não no seu corpo, mas nas expressões, nos gestos dos personagens que sinceramente vive⁴³⁹. *Donata* crê que a vida verdadeira tem de consistir no *ser* do personagem, enquanto que para Ely, tensivamente com relação a ela, a autêntica vida não pode ser a da consistência, própria da terra e dos animais terrestres, mas a da água e a dos peixes, que imprimem uma mudança contínua no seu rumo⁴⁴⁰.

Cotrone, como o poeta suicida, crê verdadeiramente na fábula do filho trocado e nas bruxas da noite; posiciona-se, a esse propósito, contrariamente com relação aos homens racionais, considerados sábios, assim como aos Atores, que provavelmente também não acreditam em fábulas⁴⁴¹, mesmo se a representação delas constitui a razão de suas vidas. Isso se confirma nas cenas seguintes: o *magô*, declamando alguns versos de *La favola del figlio cambiato* (o que, incompreensivelmente, surpreende *Ilse*), volta a reafirmar que, ali, podem representar vivamente todas as cenas da peça, exatamente como o autor as concebera; pede à *atriz* que viva a sua parte e, confirmando o que dissera há pouco, *Ilse*, para surpresa de todos, inesperadamente, se vê contracenando com duas mulheres, como ocorre no primeiro quadro da obra. *Cotrone* a exorta a prosseguir, a não romper com explicações racionais aquele estado de encantamento⁴⁴², graças ao qual a própria *atriz* atraíra aquelas duas mulheres, tais quais o poeta as criara no seu texto⁴⁴³.

Com a iluminação desfaz-se o encantamento e, como quando se desperta de um sonho, os Atores, confusamente, se questionam, indecisamente, se tudo não passara de um ensaio. *Chomo*, dizendo-se conhecedor do seu ofício, considera tudo um truque, uma simulação, como as que eles estavam habituados a fazer nas suas representações; *Cotrone* se posiciona contra as últimas palavras do ator:

COTRONE. Ah no, caro, se dice cosí, lei non è del mestiere! Lei dà importanza a un'altra cosa che le preme di piú! Se fosse del mestiere, si lascerebbe abba



gliare, lei stesso per il primo, perché appunto questo è il vero segno che si è del mestiere! Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero! ... Io le ho voluto dare un saggio, Contessa, che la sua Favola può vivere soltanto qua; ma lei vuol seguitare a portarla in mezzo agli uomini, e sia!⁴⁴⁴

Logo em seguida, confrontando-se tensivamente com este passageiro momento de encantamento e também com a chegada dos Atores a "La Scalogna" no início da peça, faz-se sentir a presença da realidade, anunciada pela ruidosa chegada dos selvagens Gigantes, provocando sobressalto nos Atores e, conseqüentemente, o medo, que, aliás, foi a última palavra escrita por Pirandello, encerrando o segundo ato:

SPIZZI (atterrito, accostandosi). Tremano i muri!

CROMO (accostandosi anche lui atterrito). Pare la cavalcata d'un'orda di selvaggi!

DIAMANTE. Io ho paura! ho paura!⁴⁴⁵

De acordo com a narração feita por Stefano, seguindo as instruções que o pai lhe dera, a chegada dos Atores guiados por *Cotrone* suscita a curiosidade dos habitantes da montanha; o narrador não se refere, aqui, aos Gigantes (que constituem o poder oculto), mas a seus criados e operários, aos quais os patrões proporcionam algum lazer por ocasião das bodas que unem duas famílias dos Gigantes. A celebração religiosa do evento não passa de uma mera formalidade. A festa, pela quantidade de comida e de vinho, é mais uma ce-

lebração a Baco do que a Apolo, o que está em conformidade com o tipo de vida ali vigente; poucos, entre os habitantes, têm algum conhecimento de teatro e, acrescente-se, limitado ao espetáculo de marionetes, levando à difusão da idéia de teatro como mero divertimento e não como uma arte séria, o que provoca a consternação dos Atores.

Os indícios não são animadores e as perspectivas de um eventual sucesso da arte não passam de uma tênue esperança: como *Cotrone* havia ido propor a representação aos Gigantes, os Atores estavam alimentando a esperança de que os Patrões, mesmo se não vibrassem com a sua arte, pelo menos seriam menos rudes que seus empregados. Dura pouco essa esperança, acentuando-se ainda mais a tensão entre ideal da arte e realidade do mundo econômico contemporâneo, em que até os momentos programados para o lazer são ocupados pela permanente preocupação com os negócios, transformando-se em tempo de trabalho, entregando-se cada vez mais à obsessão de aproveitar cada instante de sua vida unidimensional para aumentar cada vez mais o seu poder, identificado com as poses: tornam fim único de sua existência o que não deveria ser mais do que um meio para sobrevivência⁴⁴⁶. Os Gigantes se encontram exatamente no polo oposto ao dos "Scalognati", os quais, para obtenção de sua plena liberdade, dão o grande salto qualitativo, desvinculando-se totalmente das ligações com a realidade material, dos compromissos sociais, até das necessidades de uso, indispensáveis à sobrevivência física (não ter nada), para viver exclusivamente do espiritual (ter tudo aquilo que aos Gigantes parece supérfluo). Os atores são a verdadeira concretização da dicotomia tensi

va: quando ainda estavam no mundo da pura fantasia ("La Sca logna") acentuavam na sua participação o seu lado humano real, racional, evidenciado pela valorização do corpo, pela dúvida até com relação ao seu ideal (validade da fábula, dos sonhos); no mundo dos Gigantes, totalmente dominado pelo ma terial, pelo social (onde se dá evasão aos instintos), pela força do poder econômico, os Atores se sentem, mais do que alienados, inevitavelmente conflitantes; disso se apercebe ra *Cotrone*⁴⁴⁷, que se empenha em mostrar aos Atores a insu perável incompatibilidade entre aqueles dois mundos, procu rando dissuadi-los do seu propósito de defender a poesia co mo a mais elevada expressão da vida justamente naquele inós pito ambiente.

Alguns Atores, liderados por Cromo, mais ligados à rea lidade, por sentirem a iminência do risco a que estavam se expondo, desejam renunciar à empresa, a seu ver totalmente inútil, porque a sociedade contemporânea, em sua quase tota lidade, está convencida da absoluta validade do poder econô mico e do significado exclusivamente utilitário da arte co mo lazer, como divertimento, como distensão social e desaba fo instintivo; outros (o que demonstra que, mesmo estando há tanto tempo juntos, são inelimináveis as diferenças en tre as pessoas), capitaneadas por *Ilse*, defendem, ao contrâ rio, que, sobretudo por causa da bestialidade que os empre gados dos Gigantes haviam evidenciado, era necessário subme ter à prova a capacidade, o poder da arte nesse confronto, convencidos de que a beleza da peça tocaria a sensibilida de daquelas almas, que eles, ilusoriamente, consideravam co

mo uma rudeza virginal, e não como o resultado negativo do processo de corrupção percorrido pelo homem, o qual transfere a base da sua escala de valores do *interior* para o *exterior*, do *transcendente* para o imanente, do *espiritual* para o social, do *ser* para o "ter" e "parecer". Tensão, portanto, entre duas inconciliáveis formas de fanatismo ou dois totalitarismos: a luta pelo bem-estar social, pela prosperidade do poder econômico e material, do capitalismo selvagem, sem qualquer aspiração transcendente, própria do mito social defendido absolutamente pelos Gigantes, em contraposição ao qual alguns Atores pretendem, num posicionamento eminentemente esteticista, afirmar a superioridade do mito da arte como forma absoluta para alcançar a felicidade plena, renunciando à posse da força, ao conforto do poder e da riqueza material, como esclarece muito oportunamente M.F. Sciacca⁴⁴⁸ no seu excelente e pouco citado *L'estetismo*. Kierkegaard. Pirandello.

Debalde *Cotrone* tenta falar aos selvagens espectadores, com o propósito de dar-lhes algumas explicações preliminares, visando a melhor compreensão da peça e, consequentemente, uma atenuação daquela acentuada tensão entre Obra, Atores de um lado e, do lado oposto, o despreparado público. Com um pouco mais de sorte, o ator *Chomo* (mais próximo daquela realidade e que, por conhecê-la melhor do que os outros, mais incisivamente se opusera àquela representação), valendo-se de algumas anedotas, consegue arrancar dos espectadores algumas risadas de consenso, alguns aplausos de estímulo, mas em vão ele tenta dar as explicações prelimina-

res, consideradas indispensáveis. O desfecho trágico se torna inevitável: *Ilse*, diante do público, vendo frustrar-se o seu desejo de afirmar a incomparável excelência da *arte*, ofende os espectadores, incapazes de crer seriamente nas palavras proferidas pelos Atores, que para eles são *fantoches*:

Contrariati dalla tenacia di *Ilse*, cominciano a infuriarsi. Dietro il telone si riflette, nell'agitazione degli altri attori e nella costernazione di *Cotrone* e del Conte, il dramma in cui *Ilse* si dibatte davanti al pubblico. La tempesta che gonfia sempre più minacciosa s'abbatte a un tratto sulla scena improvvisata quando la Contessa si scaglia a offendere come bruti gli spettatori. *Spizzi* e *Diamante* volano al suo soccorso; il Conte vien meno; *Cromo* grida che ci si metta pure tutti quanti a ballare e va a esporsi per tentare così di stornare da *Ilse* l'ira scatenata del pubblico: e del pandemonio di là si scorge qualche immagine riverberata sul telone, di giganteschi gesti, e normi corpi in lotta, braccia e pugni ciclopici levati a colpire. Ma ormai è tardi. Un gran silenzio, di colpo. Rientrano gli attori portando il corpo di *Ilse*, spezzato come quello d'un fantoccio rotto. *Ilse* agonizza e muore. *Spizzi* e *Diamante*, entrati nella mischia per difenderla, sono stati sbranati: nulla più s'è trovato dei loro corpi.⁴⁴⁹

Com o sacrifício dos últimos supérstites do mito da arte pelos adeptos do materialismo socialista ou capitalismo selvagem desfaz-se a tensão, constringendo a uma entre as duas alternativas:

a) adaptar-se à realidade contemporânea, integrar-se à sociedade dos Gigantes, vivendo de necessidades de troca, criadas pela indústria cultural do capitalismo selvagem ou do materialismo histórico para uma sociedade de consumo, onde cada indivíduo é "centomila" e "nessuno" (como a massa constituída pelos operários e empregados dos Gigantes), como fazem os Atores sobreviventes ao memorável confronto^{4 50}, ou

b) subtrair-se à ação massificadora da indústria cultural, própria da civilização do homem unidimensional, recusando todos os estímulos consumistas da sociedade contemporânea, desvinculando-se da vida real e de todos os compromissos que lhe são inerentes; ao invés de "evadir" da realidade adversa, dar o grande salto qualitativo, passando a viver, sem limites, no mundo mágico da fantasia, onde o supérfluo se torna essencial, onde tudo é possível: perder tudo aquilo que é material, para ter a plenitude espiritual.

NOTAS

- ¹ PIRANDELLO, Luigi. *Novelle*, scelta, introduzione e commento di Giuseppe Morpurgo. Milano. Edizioni Scolastiche Mondadori. XI edizione, 1955, p. 24.
- ² PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*. Milano. Mondadori. C.C.I., XI edizione, 1978, Vol. I, p. 713: "Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni."
- ³ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 713: "Ora avviene che a certe mie domande piú d'uno aombri e s'impunti e recalcitri furiosamente, perché forse gli sembra ch'io provi gusto a scomporlo dalla serietà con cui mi s'è presentato."
- ⁴ PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 153.
- ⁵ MARCHESINI, G. *Le finzioni dell'anima*, p. 40.
- ⁶ PIRANDELLO, L. *Viaggi in Belfagor*, anno XLI, nº 1, 31/1/1986.
- ⁷ PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 713: "Con pazienza, con buona grazia m'ingegno di far vedere e toccar con mano, che la mia domanda non è superflua, perché si fa presto a volerci in un modo o in un altro; tutto sta poi se possiamo essere quali ci vogliamo. Ove quel potere manchi, per forza questa volontà deve apparire ridicola e vana."
- ⁸ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 713: "Ci vorrebbe un critico di buona volontà, che facesse vedere quanto compatimento sia sotto a quel riso. Ma dove sono oggi i critici di buona volontà?"
- ⁹ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 714: "Cerimonioso, col suo vocino di zanzara, lasciava passar tutti innanzi a sé. E finalmente un giorno ch'ero ancor convalescente d'una lunga malattia, me lo vidi entrare in camera, umile, umile, con un timido risolino su le labbra:
— Se posso ... Se non le dispiace...—



Oh sí, caro vecchietto! Aveva scelto il momento piú opportuno. E lo feci morire subito subito in una novella intitolata *Musica vecchia*."

- ¹⁰ PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 1371.
- ¹¹ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1371.
- ¹² PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1372: "Una nuova scampanellata piú forte ... Quest'è lui! — scappò detto alla signorina Milla."
- ¹³ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1372: "Poco dopo, dal pianoforte del sa lotto venne una tempesta fragorosa di note: il segnale ansioso d'I sotta nel secondo atto di *Tristano*. Il signor Begler la chiamava o gni volta cosí. ... il signor Begler le si precipita incontro con le braccia levate, grosso, azzampato..."
- ¹⁴ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1372: "—Nein, nein! — miagolò, accennando appena di togliersi il cappellaccio. —Nein, nein! krazie, pella mia! Niente akkomodo io; fado fia, fado fia! Non vogh-lío perdere konzerto per fisita questo sigh-nore..."
- ¹⁵ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 714: "Quest'ultima domenica sono entrato nello scrittojo, per l'udienza, un po' piú tardi del solito."
- ¹⁶ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 715: "... le tante considerazioni che mi suggerì un personaggio di esso, l'unico vivo tra molte ombre vane."
- ¹⁷ PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 221: "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, che noi troviamo in un libro quel che in fondo non c'è: che realizziamo noi, insomma, ciò che l'autore non è riuscito a realizzare."
- ¹⁸ PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 1067: *Da lontano*
 "Questo è il metodo del dottor Paulo Post. E con questo metodo egli è guarito di tutti
- PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 715-716: *La tragedia d'un personaggio*
 "Veramente, piú che rimedio o ricetta, era un metodo, questo del dottor Fileno, che con

i mali, si è liberato da ogni pena e ha trovato, senza bisogno di morire, la pace: una pace austera e serena, soffusa di quella certa mestizia senza rimpianto, che serberebbero ancora i cimiteri su la terra, anche quando tutti gli uomini vi fossero morti.

Il dottor Paulo Post legge da mane a sera libri di storia e vede nella storia anche il presente, e lontanissimo. Non si sogna neppure di trarre dal passato ammaestramenti per il presente: sa che sarebbe tempo perduto, e da sciocchi. La storia per lui è una composizione ideale d'elementi raccolti secondo la natura, le antipatie, le simpatie, le aspirazioni, le opinioni degli storici, e che perciò questa composizione ideale non è applicabile mai alla realtà viva, effettiva, in cui gli elementi sono ancora scomposti e sparpagliati. Non si sogna neppure il dottor Paulo Post di trarre dal presente previsioni per l'avvenire. Egli fa proprio il contrario: si pone idealmente nell'avvenire per guardare il presente e lo vede come passato. Pochi giorni or sono, per esempio, gli è morta una figlia: l'altro ieri sono andato a visitarlo: ebbene, era come se quella

sisteva nel leggere da mane a sera libri di storia e nel veder nella storia anche il presente, cioè come già lontanissimo nel tempo e impostato negli archivi del passato.

Con questo metodo s'era liberato d'ogni pena e d'ogni fastidio, e aveva trovato — senza bisogno di morire — la pace: una pace austera e serena, soffusa di quella certa mestizia senza rimpianto, che serberebbero ancora i cimiteri su la faccia della terra, anche quando tutti gli uomini vi fossero morti.

Non si sognava neppure, il dottor Fileno, di trarre dal passato ammaestramenti per il presente. Sapeva che sarebbe stato tempo perduto, e da sciocchi; perché la storia è composizione ideale d'elementi raccolti secondo la natura, le antipatie, le simpatie, le aspirazioni, le opinioni degli storici, e che non è dunque possibile far servire questa composizione ideale alla vita che si muove con tutti i suoi elementi ancora scomposti e sparpagliati. E né meno si sognava di trarre dal presente norme o previsioni per l'avvenire; anzi faceva proprio il contrario: si poneva idealmente nell'avvenire per guardare il presen

figliuola gli fosse morta da cent'anni. La sua sciagura ancor calda egli la aveva perfettamente allontanata nel passato. Ma bisognava vedere da quale altezza e sentire con quanta dignità ne parlava.

Ha come un cannocchiale il dottor Paulo Post. Lo apre, ma non si mette già a guardare verso l'avvenire, dove sa che non vedrebbe nulla; ma persuade l'anima sua a esser contenta di porsi a guardare dalla lente più grande, volta all'avvenire, attraverso la piccola, appuntata nel presente. E la sua anima così guarda col cannocchiale rivoltato; e il presente subito s'impiccolisce e s'allontana.

Da varii anni egli attende a comporre un libro che farà epoca certamente. Il libro s'intitola appunto *Filosofia del lontano*. Vedrà la luce, quando il suo autore non la vedrà più — (così mi ha detto)."

te, e lo vedeva come passato.

Gli era morta, per esempio, da pochi giorni una figliuola. Un amico era andato a trovarlo per condolarsi con lui della sciagura. Ebbene, lo aveva trovato già così consolato, come se quella figliuola gli fosse morta da più che cent'anni.

La sua sciagura, ancor calda calda, l'aveva senz'altro allontanata nel tempo, respinta e composta nel passato. Ma bisognava vedere da quale altezza e con quanta dignità ne parlava!

Insomma, di quel suo metodo il dottor Fileno s'era fatto come un cannocchiale rivoltato. Lo apriva, ma non per mettersi a guardare verso l'avvenire, dove sapeva che non avrebbe veduto niente; persuadeva l'anima a esser contenta di mettersi a guardare dalla lente più grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose subito le apparissero piccole e lontane. E attendeva da varii anni a comporre un libro, che avrebbe fatto epoca certamente: *La filosofia del lontano*."

¹⁹ PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 716.

²⁰ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 716: "Peccato! C'era tanta materia in esso, da trarne fuori un capolavoro! Se l'autore non lo avesse così

indegnamente misconosciuto e trascurato, se avesse fatto di lui il centro della narrazione, anche tutti quegli elementi artificiosi di cui s'era valso, si sarebbero forse trasformati, sarebbero diventati vivi anch'essi. E una gran pena e un gran dispetto s'erano impadroniti di me per quella vita miseramente mancata."

- 21 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 716: "... entrando tardi nello scrittojo, vi trovai un insolito scompiglio, perché quel dottor Fileno s'era già cacciato in mezzo ai miei personaggi aspettanti, i quali, adirati e indispettiti, gli erano saltati addosso e cercavano di cacciarlo via, di strapparlo indietro."
- 22 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 716.
- 23 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 716-717: "Non mi scacci, per carità, non mi scacci! Mi accordi cinque soli minuti d'udienza, con sopportazione di questi signori, e si lasci persuadere, per carità!"
- 24 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 717.
- 25 PIRANDELLO, L. *O Falecido Mattia Pascal - Seis Personagens à Procura de um Autor*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1981, p. 363: "É isso mesmo! Exatamente! Dar vida a seres vivos, mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros. ... E, no entanto, ninguém melhor do que o senhor pode saber que a natureza se serve da fantasia humana como instrumento para prosseguir, em nível mais alto, a sua obra de criação. ... Demonstrar-lhe que, para a vida, se nasce de tantos modos, de tantas formas... E que se nasce também personagem!"
- 26 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 717-718: "Ma che razza di scrittore è lei, scusi? Ma dunque sul serio lei non comprende l'orrore della tragedia mia? Avere il privilegio inestimabile di esser nato personaggio, oggi come oggi, voglio dire oggi che la vita materiale è così irta di vili difficoltà che ostacolano, deformano, immiseriscono ogni esistenza; avere il privilegio di esser nato personaggio vivo, ordinato dunque, anche nella mia piccolezza, all'immortalità, e sissignore, esser caduto in quelle mani, esser condannato a perire iniquamente, a soffocare in quel mondo d'artifi

zio, dove non posso né respirare né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato e arzigogolato! Parole e carta! Carta e parole!"

- 27 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 718: "Un uomo, se si trova avviluppato in condizioni di vita a cui non possa o non sappia adattarsi, può scapparsene, fuggire; ma un povero personaggio, no: è lì fissato, inchiodato a una martirio senza fine! Aria! aria! aria!"
- 28 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 718.
- 29 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 718: "Mi riscatti lei, subito subito! mi faccia viver lei che ha compreso bene tutta la vita che è in me!"
- 30 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 718: "Ma queste cose, io non le faccio. Ed è inutile che insista. Non le faccio."
- 31 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 713.
- 32 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 719.
- 33 PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*. Milano. Mondadori - Gli Oscar, IV edizione, settembre 1971, p. 18.
- 34 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 1197.
- 35 PIRANDELLO, L. *Non parlo di me in Belfagor*, anno XLI, n° 1, 31/1/86, p. 61: "... un artista, se è riuscito a creare, è perciò stesso riuscito ad astrarsi dal tempo con la fantasia."
- 36 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 1197: "Lo trovai, quella mattina, innanzi alla porta dello studio che s'ajutava con gli occhiali e in punta di piedi - piccolo e mezzo cieco com'era - a decifrare l'avviso."
- 37 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1197.
- 38 SEGRE, C. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino. Giulio Einaudi Editore, 1985, p. 132.
- 39 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1197: "Erano ancora i giorni di torbida agonia che precedettero la dichiarazione nella nostra guerra all'Au

stria ed entravo di furia nello studio, con un fascio di giornali ansioso di leggere le ultime notizie."

- ⁴⁰ PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 1066: "A chi legge ogni mattina od ogni sera il giornale e va appresso a tutte le notizie minute che il telegrafo e il telefono diffondono da ogni punto del globo; notizie spesso inutili, di rado liete; a chi insomma affoga nella cronaca, mi figuro che debba far piacere il vedersi a quando a quando sollevato nella storia attraverso la cronaca stesa trasformata, concentrata, semplificata, o meglio, idealizzata nei suoi caratteri essenziali, mondata di tutte le scorie pigre e disutili, spoglia di tutte le contingenze senza valore, di tutti i particolari ovvii, comuni, caduchi, di tutti i miseri ostacoli, che ce la fanno parer triste e greve, ingombrante, oppressiva e disgustosa: veder in altri termini la cronaca fatta storia..."

- ⁴¹ PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. II, p. 1198: "— Non permetto un corno! — gli gridai. — Mi si levi dai piedi! Ha letto l'avviso?..."

— Non ho nulla da spiegarle! Non ho più tempo da perdere con lei! Via! Vuole le sue carte, i suoi documenti? Venga, entri, prenda e se ne vada!"

- ⁴² PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1198: "— Sissignore... ecco, ma se volesse dirmi che cosa è accaduto? ...

Sperando di farlo schizzar per aria, polvere, come per una cannonata a bruciapelo, gli urlai in faccia: — La guerra!

Rimase impassibile, come se non gli avessi detto nulla.

— La guerra? Che guerra?

Me lo tolsi davanti con uno strappo violento; entrai nello studio, sbattendogli la porta in faccia..."

- ⁴³ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1199: "La sua vista inopinata, quel suo atteggiamento di delizia mi suscitarono una rabbia che non so dire: una rabbia che avrebbe dovuto lanciarmi addosso a lui... Con l'orecchio intento e una mano appena levata: — Sente? — mi disse, — sente che bel trillo? È merlo, questo, sicuramente.

Afferrai i giornali stesi su le ginocchia con l'impeto di piombargli con essi sopra ad accopparlo, urlandogli nel furore tutte le ingiurie, tutti i vituperii che mi venivano in bocca."

- ⁴⁴ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1199: "Mi vuol far saltare dalla finestra? Non mi farò male; e rientrerò nello studio dall'altra. Che vuole che importi a me, agli uccellini, alle rose, alla fontanella della sua guerra? ... Noi non sappiamo di guerre, caro signore. E se lei volesse darmi ascolto e dare un calcio a tutti codesti giornali, creda che poi se ne loderebbe."
- ⁴⁵ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1199-1200: "... poichè lei è così, e crede per ora ingenuamente che tutto, per il fatto della guerra, debba cambiare. Che vuole che cambi? Che contano i fatti? Per enormi che siano, sempre fatti sono. Passano. Passano, con gli individui che non sono riusciti a superarli."
- ⁴⁶ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1200.
- ⁴⁷ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1200: "Una miseria di pensiero lo assorbe. Di tanta vita ch'entra in lei per i sensi aperti non fa conto. E poi si lagna; di che? di quella miseria di pensiero, di quel desiderio insoddisfatto, d'un caso contrario già passato. E intanto tutto il bene della vita le sfugge!"
- ⁴⁸ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1200-1201.
- ⁴⁹ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1201: "Non avrei voluto ascoltarlo, e lo ascoltai invece fino all'ultimo."
- ⁵⁰ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1201.
- ⁵¹ Recordemos que no primeiro (*Nostra moglie*) dos *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* o *Gran Me* declara espressamente: "Prendi moglie tu, insomma, e non io..." (*Novelle per un anno*, Vol. II, p. 1056).
- ⁵² PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1202.
- ⁵³ PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 221-222: "È lo stesso caso del comico che, nella rappresentazione teatrale, migliora e non guasta, accresce e non diminuisce il dramma che gli è stato affidato. Ma in questo caso (che non è infrequente davvero) il merito è dell'attore; e il dramma è cattivo. ... tal quale come l'attore ha preso il dramma come un canovaccio qualsiasi e vi ha infuso la vita su la scena."

- 54 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 236.
- 55 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 232.
- 56 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 237: "... era stufo, ecco, stufo, stufo, stufo."
- 57 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 237.
- 58 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 1041: "L'opera d'arte è quella che resta, anche se nel tempo vive nel momentaneo spettacolo che se ne dà nei teatri ... il teatro è quello che re sta."
- 59 PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*, Vol. I, p. 235.
- 60 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 238-239:
 "— Già! Ma questo, nella vita ordinaria! ... Nella mia opera d'arte, signorina, il pipistrello io, non ce l'ho messo.
 — Voi non ce l'avete messo; ma se lui ci si ficca?
 — Bisogna non farne caso!
 — E vi sembra naturale?"
- 61 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 239: "Livia, lo so io, lo so io meglio di voi, che paura ha dei pipistrelli! La vostra Livia, — badate — non piú io. ... E allora io vi domando, per la realtà stessa che volete creare, se vi sembri naturale che ella, con la paura che ha dei pi pistrelli, col ribrezzo che la fa contorcere e gridare al solo pen siero d'un possibile contatto, se ne stia lì come se nulla fosse, con un pipistrello che le svolazza attorno alla faccia, e mostri di non farne caso. Voi scherzate! Livia se ne scappa, ve lo dico io; pianta la scena e se ne scappa, o si nasconde sotto il tavolino, gridando come una pazza."
- 62 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 240: "Dovrebbe far parte della realtà che ho creato io, quel pipistrello, perché io potessi tenerne conto e farne tener conto ai personaggi della mia commedia; dovrebbe es ser un pipistrello finto e non vero, insomma! Perché non può, così, incidentalmente, da un momento all'altro, un elemento della realtà casuale introdursi nella realtà creata, essenziale, dell'opera



d'arte!

— E se ci s'introduce?

— Ma non è vero! Non può! Non s'introduce mica nella mia commedia, quel pipistrello, ma sul palcoscenico dove voi recitate.

— Benissimo! Dove io recito la vostra commedia. E allora sta tra due: o lassù è viva la vostra commedia; o è vivo il pipistrello."

⁶³ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 240: "Ogni scrittore, quand'è un vero scrittore, ancor che sia mediocre, per chi stia a guardarlo in un momento come quello in cui si trovava Faustino Perres la sera della prima rappresentazione, ha questo di commovente, o anche, se si vuole, di ridicolo: che si lascia prendere, lui stesso prima di tutti, lui stesso qualche volta solo fra tutti, da ciò che ha scritto e piange e ride e atteggia il volto, senza saperlo, delle varie smorfie degli attori sulla scena, col respiro affrettato e l'animo so^ospeso e pericolante, che gli fa alzare or questa or quella mano in atto di parare o di sostenere."

⁶⁴ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 241: "— Oh Dio mio, eccolo, guarda... — cominciò a dire il poverino, sudando freddo...; si storceva le ma^ani; si copriva il volto. — Dio, Dio, Dio, pare impazzito... Come si fa? Pensa che proprio ora entra in iscena la G^astina!"

E ao único ato se acrescenta a única fala do narrador no enuncia^ado: "— Sta zitto, per carità! — lo esortai, scrollando per le braccia e cercando di strappar^alo di là. Ma non ci riuscì."

⁶⁵ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 242: "Erano applausi. — Che? — Ma sⁱ! Applausi! applausi! Era un delirio d'applausi! Tutto il pubblico, le^evato in piedi, applaudiva da quattro minuti freneticamente, e voleva l'autore, gli attori al proscenio per decretare un trionfo a quella scena dello svenimento, che aveva preso sul serio come se fosse nella commedia, e che aveva visto rappresentare con così prodigiosa verità."

⁶⁶ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 242: "Sarebbe stato in certo qual modo un conforto per lui attribuire a esso la caduta della commedia; ma dovergli ora il trionfo, un trionfo che non aveva altro sostegno che nel pazzo volo di quelle sue ali schifose!"

- 67 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 243.
- 68 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 243: "—Bisogna che ce lo faccia en trare, caro signore, a ogni costo! Non ha veduto che po' po' di suc- cesso? Tutti i giornali domattina ne parleranno. Non se ne potrà piú fare a meno! Non dubiti che i miei attori sapranno far per fin ta con la stessa verità ciò che questa sera hanno fatto senza voler lo."
- 69 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 243-244:
 "—E come? e come? — ... — Ma davvero non capite che qua deve dirlo il pipistrello e non voi, signori miei?
 — Lei la finisca col pipistrello! fremitte il capocomico, facendole si a petto, minaccioso.
 — Io, la finisco? Deve finirla lei, commendatore! — rispose, placi da e sorridente, la Gàstina, sicurissima di fargli cosí, ora, il maggior dispetto. — Perché guardi, commendatore, ragioniamo: io po trei aver sotto comando uno svenimento finto, al secondo atto, se il signor Perres, seguendo il suo consiglio, ce lo mette. Ma dove ste anche aver voi allora sotto comando il pipistrello vero, che non mi procuri un altro svenimento, non finto ma vero al primo atto, o al terzo, o magari nel secondo stesso, subito dopo quel primo fin to! ..."
- 70 PIRANDELLO, L. *Carteggi inediti* in Quaderni dell'Istituto di Stu di Pirandelliani, n° 2, Roma. Bulzoni, 1980, p. 73: "Deve quindi es sere non troppo lungo, vario d'azione e di colore, mosso, facilmen te illustrabile, ed infine divisibile senza danno in tante razioni mensili ... Perciò, come noi non potremmo impegnarci a priori, cosí non Le consiglierei di scrivere un romanzo *apposta* per la *Lettura*. Ella sa in quale stima noi teniamo la Sua opera, e se potessimo da re un romanzo Suo nella *Lettura* ne saremo felicissimi. Ma se poi il lavoro, indipendentemente dal suo valore artistico, giudicato sui criteri che Le dicevo dianzi non ci paresse adatto? Il meglio è che Lei, quando avrà finito il Suo romanzo, ce lo mandi, e noi in pochi giorni potremo esaminarlo e risolvere. Ma Lei dovrebbe prometterci di non offendersi se dovessimo rinunciare alla pubblicazione."
- 71 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 73-74.



- 72 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 74.
- 73 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 74.
- 74 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 75.
- 75 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 75: "Ti basti dire questo: che la parte mandata sinora, corrispondente se non erro a cinque o sei puntate ossia a cinque o sei mesi della *Lettura*, non giunge ancora, con l'a zione, a quella che era la trama proposta."
- 76 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 76: "Lo stesso cambiamento del titolo fatto dall'autore è significativo. Il primo titolo era "La tigre": ora è sostituito col titolo "Si gira".
- 77 A título de informação, lembremos que esse romance de Pirandello, ainda com o título *Sí gira*, é citado por Walter Benjamin em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, que ele considera a primeira grande teoria materialista da arte, editada em francês em 1936, ano da morte de Pirandello. Esclareçamos, a bem da verdade, que, conforme se depreende dos dados bibliográficos constantes da nota 17 à página 16 de *Os Pensadores* (São Paulo. Abril Cultural, 1983), de que extraímos as citações em português, Benjamin não cita o original italiano, mas alude à tradução francesa (*On Tourne*) remetendo a uma citação de Léon Pierre-Quint, "Signification du Cinéma", em *L'Art Cinématographique* (Paris, 1927, pp. 14 s.).
- 78 PIRANDELLO, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore in Tutti i romanzi*. Milano. Mondadori, 2a. edizione, 1975, Vol. II, p. 519: "Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni..."
- 79 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 519.
- 80 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 569.
- 81 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 573: "Ne vien fuori ... un ibrido giuoco. Ibrido perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo

dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale."

- 82 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 519: "Ma poi, se mi fermo a guardarli un po'addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano. Taluni anzi si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli, m'ingiurierebbero e m'aggredirebbero.

No, via, tranquilli. ... Conosco anch'io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie."

- 83 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 520: "Nessuno ha tempo o modo d'arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto gli convenga, ciò gli possa dare quella certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è gravato da tale stanchezza, intronato da tanto stordimento, che non ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare. ... sicché dal riposo non otteniamo altro che un accrescimento di stanchezza."

- 84 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 520: "... in certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si còmplica e s'accèlera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto."

- 85 A partir de Arcangelo De Castris, a crítica tem-se referido a essa homologia que, a nosso ver, é substancialmente tensiva. Sobre ela, por exemplo, insiste Franca Angelini no já citado ensaio. Vendo nos cadernos ou romance-diário uma forma embrionária do romance-ensaio ou ensaio-romanceado, que encontrará expressão final em *Uno*,

nessuno e centomila, ela afirma: "Il diario funziona qui da omologo del cinema... perciò andrebbe analizzato in questa sua struttura cinematografica... il *Sí gira*... infatti registra sì ... la vita e non-vita di Serafino Gubbio e dei suoi rapporti col mondo del cinema..." (*o.cit.*, p. 143). Mais adiante, demonstrando a essencialidade de negativa da máquina na ideologia pirandelliana, Franca Angelini ressaltava a ação destruidora da máquina, engolindo tanto o protagonista quanto os personagens secundários e reduzindo-os a pedaços: "... a questa condizione corrisponde la struttura del romanzo, diviso in fascicoli relativamente autonomi l'uno dell'altro, dotati di una embrionale forma saggistica, con struttura omologa tra di loro perché ognuno ripete e conferma, con vari esempi e da vari punti di vista, lo stesso tema dell'estraneità dell'uomo all'uomo, alla macchina, alla realtà, cioè alla meccanica riproduzione del dato obiettivo. ... lo scrittore realizza nel *Sí gira*... una identificazione completa tra protagonista, personaggi di contorno e macchina, nonché tra narrazione e macchina cinematografica" (*o.cit.*, p.150). Chamando a atenção para um fato importante não notado pela crítica, ela sublinha o posicionamento crítico que o romance assume no tocante à realidade cinematográfica do tempo, visto que "... le storie d'amore e morte, di gelosia, il tipo di diva-donna fatale che è la Nestoroff ripetono, nel romanzo *sul* cinema, le storie e i tipi del cinema. ... il romanzo critica dunque il cinema ma appropriandosi, e spesso ironicamente, degli stessi elementi del cinema del suo tempo" (*o.cit.*, p. 150).

Digna de destaque é a ênfase que a citada estudiosa dá à consciência que Pirandello tinha dessa homologia; demonstra-o com base numa carta que o autor do romance escreveu em 1918 a Anton Giulio Bragaglia, propondo uma versão cinematográfica do seu romance, num típico caso de *cinema no cinema*: "Tutto considerato — scriveva dunque a Bragaglia — mi pare che un film adatto per la Menichelli si possa trovare nel mio romanzo *Sí gira*... la cui protagonista è una russa: *La Nestoroff*, donna fatale ecc. Verrebbe anche un film originalissimo. Il cinematografo nel cinematografo. ..." (*o.cit.* p.151).

À segmentação cinematográfica corresponde o movimento da narrativa, que se desloca no tempo e no espaço, acompanhando, como se fosse a objetiva de uma câmara de tomada, histórias aparentemente diferentes

rentes que, todavia, se encaminham para um inevitável entrelaçamento num presente de crise, de estupidez, de estranhamento, de desumanização, de reificação do homem em decorrência da perda dos verdadeiros valores, que o caracterizavam como tal.

Entre os procedimentos cinematográficos adotados pelo narrador no romance, Franca Angelini relaciona as antecipações (a história do violinista preanuncia o desfecho do emudecimento do operador; a história de Varia Nestoroff e de Giorgio Mirelli antecipa o trágico desfecho na cena final; o choque de Varia Nestoroff, ao ver a sua imagem reproduzida no filme, já indica potencialmente o choque de Gubbio na cena final) e os frequentes *flash-back* que, como esperamos demonstrar, constituem, a nosso ver, um componente essencial da tensão, base profunda da obra.

- 86 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 521: "Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare.

Io non opero nulla.

Ecco qua. Colloco sul treppiedi a gambe rientranti la mia macchinetta. ... Io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta... Apparecchiata la scena, il direttore vi dispone gli attori e suggerisce loro l'azione da svolgere ... poi grida agli attori:

— Attenti, si gira!

E io mi metto a girare la manovella.

... e sêguito a girare finché la scena non è compiuta; poi guardo nella macchinetta e annunzio al direttore:

— Diciotto metri — oppure: — trentacinque.

E tutto è qui,"

- 87 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 522-523.

- 88 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 523: "L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industriale, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse.

Viva la macchina che meccanizza la vita!"

- 89 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 523: "Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci che aspettano."
- 90 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 525: "Ah, non bisogna fissarci l'udito. Darebbe una smania di punto in punto crescente, un'exasperazione a lungo insopportabile; farebbe impazzire."
- 91 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 525: "... un anno fa, la sera stessa che arrivai a Roma."
- 92 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 525: "... non tanto per me, uso a passar le notti all'aperto, amico delle nottote e delle stelle, quanto per la mia valigetta, ch'era tutta la mia casa, lasciata in deposito al la stazione..."
- 93 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 529-530: "... ero vestito bene, coi guanti alle mani, le ghette ai piedi..."
- 94 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 529: "... in misere condizioni e con poche lire in tasca."
- 95 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 532-533.
- 96 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 537-538.
- 97 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 538.
- 98 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 533: "Simone Pau gli s'accostò; amorevolmente con una mano gli sollevò il mento; gli batté l'altra su la spalla, per rinfrancarlo e ripetè: — Amico mio!"
- 99 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 538: "Egli, da quel buon figliuolo che è, non stentò molto a riconoscermi, quantunque io — riconosciuto subito — facessi di tutto per non essere scorto da lui in quel luogo miserabile, vedendolo raggiante d'eleganza parigina e con un'aria e un'impostatura di condottiero invincibile, tra quegli attori, quelle attrici e tutte quelle reclute della miseria, che non capivano più nei loro bianchi càmici dalla gioja d'un guadagno insperato. Si mostrò sorpreso di trovarmi là, ma soltanto per l'ora mattutina, e

mi domandò come avessi saputo ch'egli con la sua compagnia dovesse venire quella mattina nell'asilo per un *interno dal vero*. Lo la sciai nell'inganno, che mi trovassi lì per caso, come un curioso...."

100 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 539: "La Nestoroff ... Possibile? Mi pareva lei e non mi pareva. Quei capelli d'uno strano color fulvo, quasi cupreo, il modo di vestire... non erano suoi. Ma l'incenso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi; il capo alto, un po' inclinato da una parte, e quel sorriso dolcissimo su le labbra fresche... quegli occhi stranamente aperti, glauchi, fissi e vani a un tempo, e freddi nell'ombra delle lunghissime ciglia, erano suoi, ben suoi..."

101 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 539: "... e una casa, una dolce casa di campagna, presso Sorrento, dove quella donna aveva portato lo scom piglio e la morte."

102 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 539: "Gubbio, pagherei non so che cosa per levarmi dai piedi questa donna."

103 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 541: "Dolce casa di campagna, *Casa dei nonni*, piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, ove tutti i mobili di vecchio stile animati da questi ricordi, non erano più cose, ma quasi intime parti di coloro che v'abitavano, perché in essi toccavano e sentivano la realtà cara, tranquill la, sicura della loro esistenza.

Covava davvero in quelle stanze un alito particolare, che a me pare di sentire ancora mentre scrivo: alito d'antica vita, che aveva dato un odore a tutte le cose che vi erano custodite."

104 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 542: "In quella immobilità di lucido riflesso era tutta la calma limpida, che regnava in quella casa. ... Che felicità, che bagno di purezza per l'anima, a stare un po' di stesi su quel divano antico..."

105 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 543: "È così intima e raccolta, quella casetta, e paga della vita che racchiude in sé, e senz'alcun desiderio di quella che si svolge rumorosa fuori, lontano! ... Voleva

rimanere appartata, ignorata da tutti, quasi nascosta lì in quel cantuccio verde e solitario, fuori e lontana dalle vicende del mondo."

- 106 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 547: "... si fa rossa rossa ... perché ... È venuto già tre volte da Napoli un signorino, un bel signorino tutto profumato, col panciotto di velluto, i guanti canarini scamosciati, la caramella all'occhio destro e lo stemma baronale nel fazzoletto o nel portafogli."

- 107 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 566-567: "C'è una carrozzella che corre davanti. — Pò, pòpòòò, pòòò.

Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente. ... È scomparsa l'automobile. La carrozzella, invece, eccola qua, che va avanti ancora, pian piano. ...

Avete inventato le macchine? E ora godetevi questa e consimili sensazioni di leggiadra vertigine.

Le tre signore dell'automobile sono tre attrici della *Kosmograph* ... perché l'automobile, il meccanismo le inebria e suscita in loro una così sfrenata vivacità. ... Nella carrozzella ci sono io. ... hanno riso di me. ... ma che avete veduto voi? una carrozzella dare indietro, come tirata da un filo, e tutto il viale assaettarsi avanti in uno striscio lungo confuso violento vertiginoso. Io invece, ecco qua, posso consolarmi della lentezza ammirando a uno a uno, riposatamente questi grandi platani verdi del viale, non strappati dalla vostra furia..."

- 108 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 568: "... automobili, carrozze, carri, biciclette, e tutto il giorno un trãnsito ininterrotto d'attori, d'operatori, di macchinisti, d'operaj, di comparse, di fattorini, e frastuono di martelli, di seghe, di pialle, e polverone e puzzo di benzina."

- 109 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 569: "Se ne son fatta una fissazione. A sentirli, pare che siano tutti di professione cacciatori di bestie feroci."

- 110 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 570: "... tutti ora qua, per suggerimento di Fantappiè, mi chiamano *Sì gira...* che s'è specializzato nel la caricatura della vita militare... Egli se l'è appiccicato da sè, il nomignolo: un nomignolo che quadra bene alla sua specialità."
- 111 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 571: "Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine... Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica."
- 112 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 572: "Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure ... mani, cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale. Penso che queste mani appartengono ad uomini che non sono più; che qui sono condannati ad esser mani soltanto: queste mani, strumenti."
- 113 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 572: "E a poco a poco m'invade tutto l'orrore della necessità che mi s'impone, di diventar anch'io una mano e nient'altro ... Anzi, ecco: non sono più. Cammina lei, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno."
- 114 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 573: "Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa.
Qui è tutto il contrario.
Non si lavora per giuoco... Ma come prendere sul serio un lavoro, che altro scopo non ha, se non d'ingannare — non se stessi — ma gli altri? E ingannare, mettendo sù le più stupide finzioni, a cui la macchina è incaricata di dare la realtà meravigliosa?"
- 115 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 574: "Nessuna bestia m'ha parlato come questa tigre."
- 116 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 577: "In mezzo a una finzione generale soltanto la sua morte sarà vera."
- 117 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 577: "La bella innocenza ingenua della tua ferocia rende qua nauseosa l'iniquità della nostra."

- 118 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 578: "La Nestoroff. Ti par poco? T'ha eletto a sua maestra."
- 119 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 582: "Ma il male è appunto questo, — esclamai: — servirsi d'una bestia vera dove tutto sarà finto.
— Chi ve lo dice? — rimbeccò pronta. — Sarà finta la parte del cacciatore; ma di fronte a questa bestia vera sarà pure un uomo vero! E v'assicuro che se egli non la ucciderà al primo colpo, o non la ferirà in modo d'atterrarla, essa, senza tener conto che il cacciatore sarà finto e finta la caccia, gli salterà addosso e sbranerà *per davvero* un uomo vero".
- 120 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 584: "Non tanto per me — Gubbio — l'antipatia, quanto per la mia macchinetta. Si ritorce su me, perché io sono quello che la gira."
- 121 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 600: "... il silenzio forzato fra noi quattro, costretti a stare insieme non ostante l'avversione dichiarata, e del resto patente, di quei due, per Polacco e anche per me..."
- 122 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 607: "Ho tanto goduto del bene che avete fatto con la freschezza della vostra ingenuità timida sorridente alla signora che vi stava accanto! Hanno talvolta, quando la pioggia manca, le piante arse ristoro da un'auretta leggera."
- 123 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 610: "— Vedi? — mi disse Simone Pau. — Tu guasti tutto, qua dentro. Scommetto che lei adesso, signor Cesarino e anche loro, signorine, hanno una gran voglia di sapere dal mio amico come gira la macchinetta e come si mette sù una cinematografia. Per carità!"
- 124 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 622: "... stupii nel sentirmelo dire con tanta chiarezza e tanta efficacia dialettica e, per giunta, da uno, cui finora avevo ritenuto di mente angusta e di animo volgare."
- 125 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 636: "Quando uno ha la disgrazia d'avere una moglie come costei bisogna che si seppellisca, e la faccia finita una volta per sempre!"

- 126 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 636.
- 127 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 642-643: "Questa è la versione che Aldo Nuti vuol dare del dramma. ... lasciamolo mentire! Tanto, ecco, la menzogna gli serve per piangere di più. ... Non ha da vendicarsi di nessuno, se il tradimento l'ha fatto Giorgio Mirelli, uccidendosi e gettando il suo cadavere tra la sorella e il fidanzato. Così gli ho detto."
- 128 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 649: "... così protetta dalla padrona mi fa con la più irritante placidità tutti i dispetti possibili e immaginabili, veri soprusi: ... e bisogna ammirarla e ringraziarla, perché questo rosicchiamento sa che significa per mia moglie? Affezione!"
- 129 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 658: "Ma vedo e confesso che ne sono rivoltato. Il che vuol dire che il mio sentimento è compromesso."
- 130 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 659: "Ma l'amore, l'amore chi lo dava? Doveva darlo lei, l'amore, per forza, insieme con quella pietà. E la povera piccina l'ha dato."
- 131 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 660: "... ella resta come vuota e smarrita, come sospesa, senza più sguardo, quasi alienata d'ogni senso, una larva, quella larva che è stata nell'allucinazione di lui."
- 132 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 661.
- 133 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 663: "Ma no, io non sono più *una cosa*, e questo mio silenzio non è più *silenzio di cosa*. Volevo farlo avvertire agli altri, questo silenzio, ma ora *lo soffro io*, tanto!"
- 134 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 665: "Pare mill'anni a Cavaleña che la sua *Sesè* sposi, abbia la sua vita fuori dell'inferno di questa casa! La mamma, invece, non fa altro che gridarle tutti i giorni: — Non sposare, bada! Non sposare, sciocca! Non commettere questa pazzia! ... La povera *Sesè*, non sa neppur lei che cosa vorrebbe. Forse certi giorni, insieme col padre, vorrebbe che fosse domani; cert'altri giorni proverà il più acerbo dispetto nel sentirne fare qualche accenno velato ai genitori. Perché certo questi, con le loro indigne scenate, debbono averle strappate tutte le illusioni,

tutte, tutte, a una a una, mostrandole attraverso gli strappi le crudenze più nauseose della vita coniugale."

- 135 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 668: "Vulcano grosso, in apparenza vestito di neve, ma dentro in perfetta ebullizione, la signora Nene."
- 136 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 672: "Non pareva più lei, la signorina Luisetta! Tutto lo sdegno accumulato in tanti anni, fin dall'infanzia trascorsa senza mai un sorriso in mezzo alle liti e allo scandalo; tutte le vergogne, a cui l'avevano fatta assistere, buttava in faccia alla madre e alle spalle del padre che fuggiva. Ah, si dava pensiero adesso la madre della compromissione di lei? Quando per tanti anni con quella stupida, vergognosa pazzia, le aveva distrutto l'esistenza, irreparabilmente! Affogata nella nausea, nello schifo d'una famiglia, a cui nessuno poteva accostarsi senza scherno! Non era compromissione forse, tenerla legata a quella vergogna? Non udiva le risa che tutti facevano di lei e di quel padre? Basta! basta! basta! Non voleva più lo strazio di quelle risa; voleva sciogliersi da quella vergogna, e scapparsene per la via che le s'apriva davanti, non cercata, dove nulla le sarebbe potuto capitare di peggio! Via, via! via!"
- 137 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 674: "... forse così, opponendo violenza a violenza, ella si scoterà da questa mania che sta facendo impazzire tutti!"
- 138 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 683: "... il Nuti non può avere occhi per lei; può vedere in lei l'inganno, quella Ducella finta, che per un momento gli apparve nel delirio; ma ora il delirio è passato, quel che fu inganno pietoso è divenuto per lui ricordo crudele, tanto più, quanto più vede sussistere in lei l'ombra di quell'inganno."
- 139 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 678: "Penso che la loro vita potrebbe esser facile e comoda e svolgersi in una dolce pace serena. C'è la dote della mamma; Cavalea, brav'uomo, potrebbe attendere tranquillamente alla sua professione... Questa che dovrebbe essere la realtà, come tutti la vedono ... questa che dovrebbe essere la realtà,

dicevo, è un segno. La realtà, invece, deve essere un'altra, lontanissima da questo segno. La realtà è la follia della signora Nene."

- 140 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 684: "... partire per Sorrento, riappare dopo tanti anni nella casa antica dei nonni, per ridestare in Duccella il primo ricordo del suo amore e, se è possibile, rimuoverla e far che venga lei a dar corpo a quest'ombra, che un'altra qua per conto di lei disperatamente sostiene con la sua pietà e col suo amore."
- 141 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 618: "... tutti! Mascherati! Questo, un'aria così, quello, un'aria cosà... E dentro siamo diversi!"
- 142 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 618-619.
- 143 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 687: "... come in attesa d'una rappresentazione..." p. 230
- 144 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 687: "Questa pena, questo fastidio io li sento più degli altri, forse, perché m'è rimasto inconsolabile in fondo dell'anima il rimpianto della mia casetta all'antica, dove tutto spirava l'intimità, dove i mobilucci vecchi, amorosamente curati, invitavano alla schietta confidenza familiare e parevano contenti di serbar le impronte dell'uso che ne avevamo fatto, perché in quelle impronte ... erano i ricordi della vita vissuta con essi, a cui essi avevano partecipato." p. 210
- 145 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 687: "Case fatte per gli altri, in vista della parte che vogliamo rappresentare in società; case d'apparenza, dove i mobili attorno possono anche farci vergognare, se per caso in un momento ci sorprendiamo in costume o in atteggiamento non confacenti a quest'apparenza e fuori della parte che dobbiamo rappresentare." p. 214
- 146 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 690: "... ricomposto nel mio ufficio di manovratore impassibile d'una macchina da presa, ridominato soltanto dal mio primo sentimento, che cioè tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità. Stupidità affannose e grottesche. Che uomini, che in-

trecci, che passioni, che vita in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo."

- 147 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 691: "L'avvilimento, la nausea non le erano dispiaciuti, che forse e più di me li provava anche lei. Le dispiacque la mia freddezza improvvisa, il vedermi d'un tratto ricomposto nell'abito della mia professionale impassibilità."
- 148 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 694: "Voi lo disprezzate?"
- 149 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 697.
- 150 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 704: "Ma bravi tutti! Laggiù, quelle due poverette, beate con Dio, e beati voi qua col diavolo! ... non c'è posto per me, tra voi..."
- 151 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 709.
- 152 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 714.
- 153 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 715: "Preso in trappola. Ecco tutto. Ha voluto questo e nient'altro la Nestoroff — che nella gabbia entrasse lui."
- 154 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 718.
- 155 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 719: "Tanto più nemica, in certi casi, quanto più indifferente! E in questo caso poi, l'indifferenza, scusi, adesso? dopo tutto il male che gli ha fatto?"
- 156 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 722: "Non manca più, ormai, che l'ultimo quadro dell'uccisione della tigre."
- 157 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 726: "D'improvviso cambiò discorso per domandarmi, accigliato:

— Quanto può durare una pellicola?

Non si rivolgeva più a me, come a uno con cui avesse piacere di conversare; ma a me come operatore. E il tono della voce era così diverso così cangiata l'espressione del volto, ch'io sentii di nuovo, a un tratto sommuoversi dentro di me il dispetto che covo in fondo da un pezzo contro tutto e contro tutti ... Scrollai le spal

le e gli risposi:

— Secondo l'uso che se ne fa.

Anche lui dal tono della mia voce, cangiato, comprese certo cangiata la disposizione del mio animo verso di lui..."

158 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 727: "Un operatore: una mano che gira la manovella."

159 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 728: "Vuol tenere la distanza tra me e lui, e mi obbliga a tenerla anch'io, ora, tra lui e me: quella che il tempo e la professione mia hanno stabilito. Tra lui e me, la macchinetta."

160 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 728: "E se ... se io fallissi il colpo?"

161 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 730: "Mi guardò con tale disprezzo quel disgraziato, che subito io scattai a Polacco:

— Ma no, caro! Non dire per me, ti prego! Tu sai bene ch'io starò a girare tranquillo, anche se vedo questo signore in bocca e tra le zampe della bestia!"

162 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 732.

163 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 733: "... qua nella gabbia il sordo ruglio della belva e l'affanno orrendo dell'uomo che s'era abbandonato alle zanne, agli artigli, che gli squarciavano la gola e il pettto: udivo, udivo, seguitavo a udire su quel ruglio, su quell'affanno là, il ticchettio continuo della macchinetta, di cui la mia mano sola, da sé, ancora, seguitava a girare la manovella..."

164 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 733.

165 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 538: "... e rimasi ad assistere disgustato alla sconcia contaminazione di quella triste realtà, di cui avevo nella notte assaporato l'orrore, con la stupida finzione che il Polacco era venuto a iscenarvi.

Ma il disgusto, forse, lo sento adesso. Quella mattina, dovevo avere più che altro curiosità d'assistere per la prima volta all'iscenatura d'una cinematografia."

- 166 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 594: "Io sono pur ingenuo talvolta! Chi si ricorda di qualche cosa a distanza d'un anno? C'è piú tempo da stimare in città, fra tanto turbinio di vita, che qualche cosa — uomo, opera, fatto — meriti il ricordo d'un anno? Voi, nella solitudine della campagna, Duccella e nonna Rosa, potete ricordare! Qua, se pure qualcuno ricorda, ebbene, c'è stato un dramma? tanti ne avvengono, e per nessuno questo turbinio di vita s'arresta un momento."
- 167 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 574: "Permettete un momento. Vado a vedere la tigre. Dirò, seguirò a dire, riprenderò il filo del discorso piú tardi, non dubitate. Bisogna che vada, per ora, a vedere la tigre."
- 168 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 593: "Non ho piú il minimo dubbio: ella sa della mia amicizia per Giorgio Mirelli, e sa che Aldo Nuti tra poco sarà qui."
- 169 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 702: "Quel mio compagno di viaggio, uomo di mezza età, nero, con gli occhi ovati, come di smalto, i capelli lucidi di pomata..."
- 170 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 702: "... era sì lui di questo mondo: fermo e ben posato nel sentimento della sua tranquilla e ben curata bestialità, ci capiva tutto a meraviglia, senza inquietarsi di nulla; sapeva bene tutto ciò che gli importava sapere, dove andava, perché viaggiava, la casa ove sarebbe sceso, la casa che lo aspettava."
- 171 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 559: "Mi mancano quasi tutti i dati per risolvere questo problema, e ho già detto che del dramma ho appena una notizia sommaria."
- 172 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 564: "Pare che questi, Aldo Nuti, piú che le due donne, si sia opposto fieramente a tale pretesa. ... Forse Giorgio, per scusare l'indugio che nonna Rosa e Duccella mettevano a rispondere, avrà detto alla Nestoroff che quell'indugio dipendeva dall'opposizione con tutte le forze (o grifo é do autor) del fidanzato della sorella ... Non so nulla! ... Io non lo cono-

sco. ... Pare che il Nuti se ne fosse tornato a Napoli coi due fi
danzati..."

- 173 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 656: "Ho interrotto per parecchi giorni queste mie note. Sono stati giorni d'angoscia e di trepidazione.", ele escreve no início da terceira seqüência do caderno quinto, quando se refere à grave e longa enfermidade de Aldo Nuti.
- 174 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 729.
- 175 ANGELINI, F. *o.cit.*, p. 159: "Pirandello intuisce perfettamente la unidimensionalità della macchina e la tragica impossibilità di uscirne se non con gli argomenti unidimensionali dell'epoca della riproduzione meccanica. ... La presenza ... di una scena di choc che toglie la parola (...) fa del *Sì gira...* il romanzo della prima coscienza storica del presente e, contemporaneamente, della non conciliazione con esso."
- 176 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 526: "Siamo quello che di volta in volta ci accorgiamo. Io sono il monte, io l'albero, io il mare. Io sono anche la stella, che ignora se stessa!"
- 177 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 526: "Perché le bestie hanno in sé da natura solo quel tanto che loro basta ed è necessario per vivere nelle condizioni a cui furono, ciascuna secondo la propria specie, ordinate; laddove gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino."
- 178 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 574: "Nessuna bestia *m'ha parlato* come questa tigre."
- 179 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 578: "... t'amo e t'ammiro..."
- 180 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 527: "Che giova all'uomo non contentarsi di ripeter sempre le stesse operazioni? Già, quelle che sono fondamentali e indispensabili alla vita, deve pur compierle e ripeterle anch'egli quotidianamente, come i bruti, se non vuol morire. Tutte le altre, mutate e rimutate di continuo smaniosamente, è assai difficile non gli si scoprano, presto o tardi, illusioni o va

nità, frutto come sono di quel tal superfluo, di cui non si vede su la terra né il fine né la ragione. E chi ha detto al mio amico Simone Pau, che il bruto *non sa*? Sa quello che gli è necessario e non s'impaccia d'altro, perché il bruto non ha in sé alcun superfluo. L'uomo che l'ha, appunto perché l'ha, si pone il tormento di certi problemi, destinati su la terra a rimanere insolubili. Ed ecco in che consiste la sua superiorità!"

- 181 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 553: "So che voi non mangiate la caccia; la regalate agli amici: per voi tutto è qui, nel piacere d'uccidere quella che chiamate selvaggina."

- 182 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 553: "Eppure, sarebbe perfettamente nei termini, e temo anzi con qualche vantaggio per la bestia, perché voi avete ucciso per piacere e senz'alcun rischio per voi d'essere ucciso; mentre la belva, per fame, cioè per bisogno, e col rischio d'essere uccisa dal vostro amico, che certamente era armato.

Retorica, è vero? ...

Il beccaccino, lui, senza timore di far della retorica, potrebbe sì porre il paragone e chiedere che almeno gli uomini che vanno per piacere a caccia, non chiamino feroci le bestie.

Noi, no. Noi non possiamo ammettere il paragone, perché qua abbiamo un uomo che ha ucciso una bestia, e là una bestia che ha ucciso un uomo."

- 183 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 618.

- 184 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 581-582: "Abbiamo tutti un falso concetto dell'unità individuale. Ogni unità è nelle relazioni degli elementi tra loro; il che significa che, variando anche minimamente le relazioni, varia per forza l'unità. Si spiega così, come uno, che a ragione sia amato da me, possa con ragione essere odiato da un altro. Io che amo e quell'altro che odia, siamo due: non solo; ma l'uno, ch'io amo, e l'uno che quell'altro odia, non son punto gli stessi; sono uno e uno: sono anche due. E noi stessi non possiamo mai sapere, quale realtà ci sia data dagli altri; chi siamo per questo e per quello."

- 185 PIRANDELLO, L. *Uno, nessuno e centomila* in *Tutti i romanzi*. Milano. Mondadori, II edizione I Meridiani, ottobre 1975, Vol. II, p. 797: "Che ne so io? Come posso parlarne? Li vedo da fuori, e naturalmente quali sono per me, cioè in una forma nella quale certo essi non si riconoscerebbero. E non faccio dunque agli altri lo stesso torto di cui tanto mi lamento io?"

Sì, certo; ma con la piccola differenza delle fissazioni ... di quel certo modo in cui ciascuno si vuole, costruendosi così o così, secondo come si vede e sinceramente crede di essere, non solo per sé, ma anche per gli altri. Presunzione, comunque, di cui bisogna pagar la pena."

- 186 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 570: "Serafino Gubbio (*Sì gira...*) è stato più disgraziato. Senza accorgermene, mi sarà avvenuto forse qualche volta, o più volte di seguito, di ripetere, dopo il direttore di scena, la frase sacramentale: —*Sì gira...*; l'avrò ripetuta con la faccia composta a quell'aria, che mi è propria, di professionale impassibilità, ed è bastato questo, perché tutti ora qua, per suggerimento di Fantappiè, mi chiamino *Sì gira...*"

- 187 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 611: "Tu non sei nella tua professione, ma ciò non vuol dire, caro mio, che la tua professione non sia in te! Leva dal capo a questi miei signori colleghi ch'io non sia professore. Sono il professore, per loro... Noi possiamo benissimo non ritrovarci in quello che facciamo; ma quello che facciamo, caro mio, è, resta fatto: fatto che ti circonda, ti dà comunque una forma e t'imprigiona in essa. Vuoi ribellarti? Non puoi. Prima di tutto, non siamo liberi di fare quello che vorremmo: il tempo, il costume degli altri, la fortuna, le condizioni dell'esistenza, tant'altre ragioni fuori e dentro di noi, ci costringono spesso a fare quello che non vorremmo; e poi lo spirito non è senza carne; e la carne; e la carne, hai un bel sorvegliarla, vuole la sua parte. E a che si riduce l'intelligenza, se non compatisce la bestia che è in noi? Non dico scusarla. L'intelligenza che scusi la bestia, s'imbestialisce anch'essa... Dunque tu sei prigioniero di quello che hai fatto, della forma che quel fatto ti ha dato. Dove ri, responsabilità, una sequela di conseguenze, spire, tentacoli che t'avviluppano e non ti lascino più respirare... La vita stessa

sa è un fatto! Quando tuo padre t'ha messo al mondo, caro, il fatto è fatto. Non te ne liberi più finché non finisci di morire."

- ¹⁸⁸ PIRANDELLO, L. *Uno, nessuno e centomila* in *o.cit.*, p.797-798: "Nascere è un fatto. Nascere in un tempo anziché in un altro ... e da questo o da quel padre, e in questa o quella condizione... Tempo, spazio: necessità. Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? ... Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma. ... E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più esser altrimenti. ... E come le forme, gli atti. Quando un atto è compiuto, è quello; non si cangia più. Quando uno, comunque, abbia agito, anche senza che poi si senta e si ritrovi negli atti compiuti, ciò che ha fatto, resta: come una prigionia per lui."
- ¹⁸⁹ PIRANDELLO, L. *Il giuoco delle parti* in *Maschere nude*. Milano. Mondadori, VI edizione, luglio 1955, Vol. III, p. 40: "La colpa è del fatto, caro mio! Sono nato. E quando un fatto è fatto, resta là come una prigionia per te. Io ci sono."
- ¹⁹⁰ PIRANDELLO, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* in *o.cit.*, p. 647: "Contemplandole, s'inabissa la vostra inferma piccolezza, sparisce nella vacuità degli spazii, e non può non sembrarci misera e vana ogni ragione di tormento."
- ¹⁹¹ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 613.
- ¹⁹² PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 609: "Ma no, dico che tutto si compensa alla fine: è una mia idea: tante cose nel bujo vedevo io con quei lumi là, che loro forse non vedono più con la lampadina elettrica, ora; ma in compenso, ecco, con queste lampadine qua altre ne vedono loro, che non riesco a vedere io; perché quattro generazioni di lumi ... olio, petrolio, gas e luce elettrica ... e ci si guasta la vista, e anche la testa. ... — Luce, bella luce, non dico di no! Eh, lo so io, — sospirò il vecchietto, — che mi ricordo s'andava nelle tenebre con un lanternino in mano, per non rompersi l'osso del collo! Ma luce per fuori, ecco ... Che ci ajuti a veder dentro, no."

- 193 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 613.
- 194 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 662: "Porsi davanti la vita come un oggetto da studiare, è assurdo, perché la vita, posta davanti così, perde per forza ogni consistenza reale e diventa un'astrazione vuota di senso e di valore. E com'è più possibile spiegarsela? L'avete uccisa. Potete, tutt'al più, farne l'anatomia.
La vita non si spiega; si vive.
La ragione è nella vita; non può esserne fuori. E la vita non bisogna porsela davanti, ma sentirsela dentro, e viverla. ... Fuori della vita non c'è nulla. Avvertire questo nulla, à ancora vivere, è ancora un nulla nella vita..."
- 195 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 619: "Ma ogni tanto, ecco, ci sentiamo soffocare; ci vince il bisogno prepotente di spalancare gelosie e imposte per gridar fuori, in faccia a tutti, i nostri pensieri, i nostri sentimenti tenuti per tanto tempo nascosti e segreti."
- 196 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 657: "Il terrore sorge dal riconoscere che la pazzia s'annida e cova dentro a ciascuno di noi e che un nonnulla potrebbe scatenarla: l'allentarsi per poco di questa maglia elastica della coscienza presente: ed ecco che tutte le immagini in tanti anni accumulate e ora vaganti sconnesse; i frammenti d'una vita rimasta occulta, perché non potemmo o non volemo rifletterla in noi al lume della ragione; atti ambigui, menzogne vergognose, cupi livori meditati all'ombra di noi stessi fino agli ultimi particolari e ricordi obliati e desiderii inconfessati, irrompono in tumulto, con furia diabolica, ruggendo come una belva."
- 197 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 724: "... perché ci sentiamo lì fissati in un momento, che già non è più in noi; che resterà, e che si farà man mano sempre più lontano."
- 198 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 725: "... il tempo, da lì da quel ritratto, non procede più innanzi... s'allontana anch'esso, in senso inverso; si sprofonda sempre più nel passato, il tempo. Per conseguenza l'immagine, lì, è una cosa morta che col tempo s'allontana man mano anch'essa sempre più nel passato; e più è giovane e più

diviene vecchia e lontana."

- 199 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 10: "Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária — a fotografia, que é contemporânea dos primórdios do socialismo — os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém — cem anos depois — poderá negar."
- 200 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 573: "Ne vien fuori, per forza e senza possibilità d'inganno, un ibrido giuoco. Ibrido perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale."
- 201 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 9.
- 202 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 7.
- 203 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 11: "Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de *praxis*: a política."
- 204 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 13.
- 205 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 614.
- 206 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 523: "La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce le ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi, da farne, a metterli su, uno su l'altro, una piramide che potrebbe arrivare alle stelle. Ma che stelle, no, signori! Non ci credete. Neppure all'altezza d'un palo telegrafico ... Dio, vedete quante

scatole, scatolette, scatolone, scatoline? — non sappiamo più do
ve mettere i piedi, come muovere un passo. Ecco le produzioni del
l'anima nostra, le scatolette della nostra vita!"

- 207 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 571: "La vita ingojata dalle macchine è
lì, in quei vermi solitarii, dico nelle pellicole già avvolte nei
telaj.

Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra
macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso.

Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e forman
do una mostruosa gestazione meccanica."

- 208 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 573: "Ma se è meccanismo, come può es
ser vita, come può esser arte? ... Non si prova altro che la sor-
presa (che qui può essere anche ribrezzo) del movimento, dove non
è possibile l'illusione d'una realtà materiale.

E nessuno crede sul serio di poterla creare, quest'illusione....
Il pubblico, come la macchina, prende tutto. Si fan denari a palaa
te..."

- 209 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 584-585.

- 210 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 556.

- 211 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 556: "E non c'è verso di tenerla in fre
no, di farle attenuare la violenza di quelle espressioni."

- 212 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 557: "Resta ella stessa sbalordita e
quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo
schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che
ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno
conoscerla."

- 213 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 585: "... è qui perché è pagato meglio,
e per un lavoro che, se pur gli costa qualche fatica, non gli ri-
chiede sforzi d'intelligenza. Spesso, ripeto, non sanno neppure
che parte stiano a rappresentare.

La macchina, con gli enormi guadagni che produce, se li assola
da..."

- 214 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 585: "Qua si sentono come in esilio."
- 215 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 585: "Ma non odiano la macchina soltanto per l'avvilimento del lavoro stupido e muto a cui essa li condanna; la odiano sopra tutto perché si vedono allontanati, si sentono strappati dalla comunione diretta col pubblico, da cui prima traevano il miglior compenso e la maggior soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal palcoscenico, in un teatro, una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione viva, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi."
- 216 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 585-586: "In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l'azione viva del loro corpo vivo, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più: c'è la loro immagine soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce muovendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che trêmola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela."
- 217 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 15: "No teatro é, em definitivo, o ator em pessoa que apresenta, diante do público, a sua atuação artística; já a do ator de cinema requer a mediação de todo um mecanismo. ... No cinema, é menos importante o intérprete apresentar ao público uma outra personagem do que apresentar-se a si próprio. Piran-dello foi um dos primeiros a sentir essa modificação que se impõe ao ator: a experiência do teste. O fato de se limitarem a subli-nhar o aspecto negativo da coisa não elimina em quase nada o valor de suas observações que podem ser lidas em seu romance: *Sí Gira*. Menos ainda o fato de aí se tratar apenas do filme mudo, pois o cinema falado, no tocante a isso, não traz nenhuma modificação fundamental..."
- 218 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 17: "Como notou Pirandello, o intérprete do filme sente-se estranho à sua imagem que lhe apresenta a câma-



ra. De início, tal sentimento parece com o de todas as pessoas, quando se olham no espelho. Mas, daí em diante, a sua imagem no espelho separa-se do indivíduo e torna-se transportável. E aonde a levam? Para o público. ... Nesse mercado dentro do qual não vende apenas a sua força de trabalho, mas também a sua pele e seus cabelos, seu coração e seus rins, quando encerra um determinado trabalho ele fica nas mesmas condições de qualquer produto fabricado."

- 219 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 586-587: "Scrittori illustri, commedionografi, poeti, romanzieri, vengono qua, tutti al solito dignitosamente proponendo la "rigenerazione artistica" dell'industria. ... Ascolta paziente tutte le proposte di scenari, Cocò Polacco; ma a un certo punto alza una mano, dice:

— Oh no, quest'è un po' crudo. Dobbiamo sempre aver l'occhio agl'Inglese, caro mio!

Trovata genialissima, questa degli Inglesi. Veramente la maggior parte delle pellicole prodotte dalla *Kosmograph* va in Inghilterra. Bisogna dunque per la scelta degli argomenti adattarsi al gusto inglese."

- 220 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 603.

- 221 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 587: "In fondo, Cocò Polacco, se rifiuta loro i soggetti, fa pure un elogio: dice loro che non sono stupidi abbastanza per scrivere per il cinematografo."

- 222 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 587-588: ... ma la dignità è salva e se ne possono andar via a testa alta. Da lontano gli attori li salutano come compagni di sventura."

- 223 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 532-533: "... al disagio e al ribrezzo che provai in quell'orrido luogo, ebbi due compensi:

1º quello di trovare il posto, che occupo al presente, o meglio, l'occasione di entrare come operatore nella grande Casa di cinematografia *La Kosmograph*;

2º quello di conoscere l'uomo, che per me è rimasto il simbolo della sorte miserabile, a cui il continuo progresso condanna l'umanità."

- 224 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 533: "Uno era in mezzo a questi..."
- 225 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 533: "... e se n'andava inarcocchiato e tenebroso, come assorto a guardarsi i peli spioventi delle foltissime sopracciglia aggrottate. ... a pareva dicesse, avanzandosi: "Fate largo! fato largo! Vedete come la vita può ridurre il naso d'un uomo?"
- 226 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 533: "... è un grande artista. Ammìra-lo: qua, col suo Dio sotto il braccio! ... è un violino."
- 227 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 533: "... teneva stretto sotto il braccio un violino, chiuso nella fodera di panno verde, logora, sudicia, stinta..."
- 228 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 534.
- 229 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 534: "Suo padre, molti anni or sono, lo lasciò padrone a Perugia di una tipografia ricca di macchine e di caratteri e bene avviata. Di' tu, amico mio, che ne facesti, per consacrarti al culto del tuo Dio?"
- 230 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 534: "E allora, col suo violino sotto il braccio, se ne venne a Roma."
- 231 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 534: "Nelle osterie si beve; e lui prima sonava, poi beveva. Sonava divinamente; più divinamente sonava, e più beveva: così che spesso era costretto a mettere in pegno il suo Dio, il suo violino."
- 232 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 535: "Se ti adatti, ci sarebbe da fare un servizio... Non sarebbe per te; ma, se tu hai bisogno..."
- 233 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 535-536.
- 234 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 536: "Ebbene: si trova davanti un'altra macchina, un pianoforte automatico ... Gli dicono: "Tu col tuo violino devi accompagnare quello strumento là!". Capisci? Un violino, nelle mani d'un uomo, accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell'altra macchina là! ... Il mio amico

diede in tali escandescenze, che dovettero accorrere le guardie, e fu tratto in arresto e condannato per oltraggio alla forza pubblica a quindici giorni di carcere. Ne è uscito, come lo vedi. Beve, e non suona più."

- 235 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 591: "Ma egli oggi sonerà, signori! Sonerà! Romperà l'incanto malefico! Mi ha promesso che sonerà! Ma non a voi, signori! Voi vi terrete discosti. M'ha promesso che sonerà alla tigre! Sì, sì, alla tigre! alla tigre! Bisogna rispettare questa sua idea! Certo avrà le sue buone ragioni! Andiamo, sù, andiamo tutti... Ci terremo discosti! ... Egli si farà, solo, innanzi alla gabbia, e sonerà!"
- 236 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 591: "Non temere! Suona! Ti comprenderà!"
- 237 SOGLIUZZO, R. *o.cit.* in *Il romanzo di Pirandello*, p. 174: "In una delle più felici scene del racconto, anticipando il mondo carnevalesco di Fellini con gli attori in costume contro il paesaggio moderno, un violinista alcoolizzato suona ad una tigre in gabbia, simbolo della natura e della libertà...". Aqui Sogliuzzo comete uma incorreção, a nosso ver relevante, pois o *violinista* não esta "alcoolizzato" quando toca (isto equivaleria a dizer que a sua arte só existiria quando provocada artificialmente, sob efeito de algo que não era dele, o que não corresponde à verdade), mas só se embriaga depois de tocar e, como é declarado pelo próprio Simone Pau, na proporção direta da satisfação íntima que ele prova na sua interpretação.
- 238 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 592.
- 239 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 592: "Polacco s'è morso un dito dalla rabbia, per non aver pensato di mandarmi subito a prendere la macchinetta per fissare quella scena della sonata alla tigre."
- 240 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 608: "La ragione per cui di questi giorni non è venuto, è quanto mai triste. Muore l'uomo del violino... Sul letto di Simone Pau, con una compressa di ghiaccio sul capo, giaceva l'uomo del violino, colpito tre sere fa da apoplezia.

— Si libera — mi ha detto Simone Pau, con un gesto della mano, consolante... Ora aspettiamo la sua fine, che non può tardare."

- 241 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 549-550: "... non aveva occhi per vedere la trascuratezza del suo vestire, i suoi capelli arruffati, i primi peli radi che gli s'arricciavano lunghi sul mento e su le gote magre, come a un malato: e malato era d'una divina malattia; in preda a un'ansia continua, che non gli faceva nē scorgere nē toccare quella che per gli altri era la realtà della vita; sempre sul punto di lanciarsi con impeto a qualche richiamo misterioso, lontano, che lui solo intendeva."
- 242 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 561: "... ma nella figurazione fantastica, ch'egli subito se ne fece, e illuminata dalla luce che le diede. Per lui i sentimenti dovevano essere colori, e forse, preso tutto dalla sua arte, non aveva più altro sentimento, che dei colori. Tutte le impressioni che ebbe di lei, forse derivarono solamente da quella luce di cui la illuminava: impressioni, dunque, solamente per lui."
- 243 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 564: "Giorgio Mirelli dovette ritorcere contro se stesso la violenza dell'orrore insostenibile, che gli s'avventò addosso dall'improvvisa scoperta del tradimento."
- 244 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 690: "... un giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo", tempo em que grassava "La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo!"
- 245 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 9: "É aos objetos históricos que aplicá-ríamos mais amplamente essa noção de *aura*... Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja". Distinguindo imagem e reprodução, ainda na mesma página, ele acrescenta: "A imagem associa de modo bem estreito as duas feições da obra de arte: a sua unidade e a duração; ao passo que a foto da atualidade, as duas feições opostas..."
- 246 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 688: "L'assunzione di quel suo corpo a una vita prodigiosa, in una luce da cui ella neppure in sogno avrebbe potuto immaginare di essere illuminata e riscaldata, in un

trasparente trionfale accordo con una natura attorno ... era sei volte ripetuta, per miracolo d'arte e d'amore, in quel salotto, in sei tele di Giorgio Mirelli."

247 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 690: "Che uomini, che intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo! Ecco qua: questa donna che mi stava davanti coi capelli di rame. Là, nelle sei tele, l'arte, il sogno luminoso d'un giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo. E qua, la donna, caduta da quel sogno; caduta dall'arte nel cinematografo."

248 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 540.

249 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 554: "Non gode della sua malvagità, pure con tanto calcolo e con tanta freddezza esercitata."

250 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 557.

251 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 557: "Una rabbia fredda, più fredda d'una lama."

252 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 558: "Lei stessa, sì, ma quale vive e soffre, per così dire, di là da se stessa."

253 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 558: "... per mostrar loro in quanto di spregio tenga ciò che essi sopra tutto pregiano di lei."

254 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 596: "... ella come tutti gli altri, più di tutti gli altri, sa e vede l'angustia mentale, la rozzezza delle maniere, insomma la bestialità di quest'uomo. La sa e la vede ... ella lo pregia e s'attacca a lui appunto per questo; appunto perché egli non è né intelligente, né garbato."

p. 689: "... conviveva con un uomo grosso lano e violento, per fare strazio di sé: ecco, era chiaro; e voleva che nessuno ormai le s'accostasse per rimuoverla da quel disprezzo di sé, a cui s'era condannata perché solo in questa ferma e fiera intenzione di disprezzarsi si sentiva ancor degna del sogno luminoso, nel quale per un momento aveva respirato..."

- 255 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 696: "Non temo mi possa venir da lui nessun male, neppure se m'uccidesse, neppure se, per causa sua, dovessi andare a finire in prigione! ... Ho agito freddamente, non per timore! Qualunque male, anche questo, sarebbe minore per me. Un altro delitto, la prigione, la morte stessa, sarebbero per me mali minori di quello che soffro adesso e nel quale voglio restare. Guaj a lui se tenta di suscitarmi un po' di compassione per me stessa o per lui. Non ne ho!"
- 256 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 547: "Anche lui, il signorino di Napoli, se il nonno permettesse ... No, pittore no ... Vorrebbe ... far l'attore."
- 257 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 564: "... per me, finché non lo rivedo, rimane quel ragazzo fatuo, con lo stemma baronale nei fazzoletti e nel portafogli, il signorino a cui *sarebbe tanto piaciuto di far l'attore drammatico.*
Lo fece, e non per finta, con la Nestoroff, a spese di Giorgio Mirelli."
- 258 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 640: "Mentre la voce gli s'inteneriva e gli tremava, gli occhi, al contrario - quegli occhi insanguinati e disfatti poc'anzi dal pianto - gli sono diventati arsi e duri: feroci.
Quel ch'egli dice e i suoi occhi non possono dunque andar d'accordo. Ma è lì, in quegli occhi e non in quel che dice, il suo cuore."
- 259 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 641: "Ah, se ognuno di noi potesse per un momento staccar da sé quella metafora di se stesso, che inevitabilmente dalle nostre finzioni innumerevoli, coscienti e incoscienti, dalle interpretazioni fittizie dei nostri atti e dei nostri sentimenti siamo indotti a formarci; si accorgerebbe subito che questo *lui* è un *altro*, un altro che non ha nulla o ben poco da vedere con *lui*; e che il vero *lui* è quello che grida, dentro, la colpa: l'intimo essere, condannato spesso per tutta intera la vita a restarci ignoto."

- 260 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 641.
- 261 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 646: "Deve stare con me, deve soffrire con me. Io non posso più farne a meno, io non posso più star solo, così ... Non è amore, è odio, è il sangue que s'è versato per lei. E poichê s'è voluto affogare in questo sangue per sempre la mia vita, bisogna ora que vi stiamo tuffati tutti e due insieme, aggrappati, io e lei, non io solo!"
- 262 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 727: "Inutile, quasi nullo; ma era, e m'era accanto, e soffriva. Pure lui soffriva, come tutti gli altri, della vita que è il vero male di tutti. Per non degne ragioni ne soffriva si lui; ma di chi la colpa se così pequeno era nato? ... Era della vita! per uno dei tanti casi della vita, que s'era abbattuto su lui per toglieergli tutto quel poco que aveva in sé e schiantarlo e distruggerlo!"
- 263 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 730: "... anche se vedo questo signore in bocca e tra le zampe della bestia!"
- 264 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 734.
- 265 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 667: "Noto ch'ella si guasta, voluntariamente; si fa talvolta dura, ispida, per non parer tenera e credula. Forse vorrebbe esser gaja, vispa...; quei suoi occhi, que riderebbero volentieri, brillanti e acuti, e que ella condanna a parere invece assenti, o schivi e scontrosi."
- 266 *Admira-nos que Debenedetti, na parte do curso acadêmico que dedicou a este romance, tendo sublinhado o indício biográfico no tocante ao fato de Serafino, como Pirandello, ter estudado numa universidade estrangeira, não tenha ressaltado o traço biográfico muito mais marcante relacionado com a tortura do casamento, provocada pelo ciúme doentio da esposa, personificada por Fabrizio Cavaleña.*
A essa triste experiência de Pirandello o Corriere della Sera dedicou a coluna "Fatti e commenti" de 4 e 5 de abril de 1986. Na metade superior da página 9 do Corriere della Sera de 4/4/86, com grande destaque, aparece a "manchete", com a qual não concordamos, "PIRANDELLO DISPERATO CERCAVA LA MORTE" (mas que está intimamente

relacionada com o apelido — "suicídio" — de Fabrizio Cavalena), precedida, com tipos menos vistosos, da que nos parece a parte mais importante do artigo: "Dalle lettere finora inedite esce il dramma coniugale del grande scrittore siciliano"; em tipos menores, ao lado da fotocópia de um trecho manuscrito extraído de uma carta a Villari (em que Pirandello declara "Per tante e tante ragioni, che sarebbe troppo lungo e troppo penoso per me esporvi, e per voi ascoltarle, mi trovo in tristissime angustie"), lemos que, ao invés de *Il fu Mattia Pascal*, o autor teria chegado a pensar em intitulá-lo "Romanzo del fu Luigi Pirandello".

Mais interessante o texto, que desenvolve os títulos, apresenta do, com o menor caráter tipográfico, em três colunas que, juntamente com uma fotografia de Pirandello no seu escritório batendo à máquina (com um só dedo, como sempre) extraída do livro de Gaspare Giudice, ocupam metade da página. O segundo parágrafo da primeira coluna reporta palavras de Corrado Alvaro, grande amigo de Pirandello, alusivas ao aspecto biográfico a que estamos nos referindo e que, por isso, transcrevemos parcialmente: "nel fondo del suo animo, determinante di tutte le sue azioni, doveva essere la tragedia familiare che lo aveva colpito tra i quaranta e cinquant'anni. La moglie, Antonietta Portulano, ossessionata dalla gelosia, non vedeva attorno a sé che rivali anche nelle domestiche. A quella donna, a quanto si diceva, Pirandello era rimasto fedele fisicamente... Comunque dovette essere un trauma sessuale da cui egli non si riprese mai, il cui mistero non è dato esplorare. È un trauma che si sente in tutta la sua opera", de que Fabrizio Cavalena é, indubitavelmente, a mais acabada expressão.

No *Corriere della Sera* de 5/4/86 a ênfase é dada à esposa de Pirandello, de que Nenê Cavalena é a figuração artística, como se depreende já do título: "LA MOGLIE DI PIRANDELLO PRECIPITA NELLA PAZZIA"; não obstante isso fosse um fato, como se lê no título da segunda metade da página, Pirandello "NON VOLEVA CHE FOSSE RICOVERATA, PERCHÉ L'AMAVA". Também no romance Nenê Cavalena é mentalmente desequilibrada; a razão da convivência forçada, contudo, consiste na vocação de Fabrizio, que se transforma na sua amargura maior: "Ma appunto perché sono medico e so che è una malattia, signor Gubbio! Questa è la sciagura! che sono medico! Se potessi non sapere

ch'ella lo fa per pazzia, io la caccerei fuori di casa, vede? mi separerei da lei, difenderei ad ogni costo la mia dignità. Ma sono medico! so che è pazza! e so dunque che tocca a me d'aver ragione per due..." (p. 651).

- 267 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 633: "... per un'altra sciagura nasco-
sta, un'oscena calvizie precoce, dovuta a un'infezione tifoidea,
di cui poté salvarsi per miracolo, il pover'uomo è costretto a por-
tar quella parrucca artistica sotto un cappellaccio capace di so-
stenerla. La spavalderia di questo cappellaccio, e di tutti quei
cerneccchi arricciolati, contrasta così violentemente con l'aria
spaurita, scontrosa e circospetta del viso, che è veramente una ro-
vina per la sua serietà..."
- 268 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 650: "Imprigionato qua in casa, dalla
mattina alla sera, senza veder mai nessuno, escluso dalla vita,
non posso sfogare la rabbia per l'iniquità della mia sorte!"
- 269 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 650: "Io sono cosciente, signor Gubbio
... Di non esser più io! Quando s'arriva a toccare questo fondo,
cioè a perdere il pudore della propria sciagura, l'uomo è finito!
Ma io non l'avrei perduto, questo pudore! Ero così geloso della
mia dignità! Me l'ha fatto perdere questa donna, gridando la sua
follia. La mia sciagura è nota a tutti, oramai! Ed è oscena, osce-
na, oscena."
- 270 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 651: "Cavalena subito si ricompose, si
rassetto bene la parrucca sul capo, si raschiò la gola per cangiar
voce, e ne trovò una fina fina, carezzevole e sorridente, per ri-
spondere:
— Eccomi, Sesè.
E accorse, facendomi segno, con un dito, di tacere."
- 271 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 648-649: "Tiranna con tutti, questa don-
na diventa la schiava d'una vecchia, brutta bestia... E tanto più
la ama, quanto più s'accorge che tra essa e me s'è stabilita ormai
da un pezzo un'antipatia, signor Gubbio, invincibile! invincibile!"
- 272 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 666: "E con una mano s'aggiustava, si ca

rezzava su le tempie i cerneccchi arricciolati della parrucca arti
stica, mentre con l'altra mano... che? ma s^ì ... aveva sulle ginoc-
chia Piccini, la sua nemica, e le carezzava la testina..."

- 273 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 634: "Ma egli non ce ne vedeva nessuno!
che male? egli era contentissimo, felicissimo di quanto era accadu
to! ... Doveva fingersi cos^ì indignato per placare la moglie."
- 274 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 629-630: "... si deridono a vicenda,
fanno strazio delle loro vanità pi^ù carezzate, se le buttano in
faccia con gaja ferocia, e nessuno in apparenza se n'offende; ma
la stizza, dentro s'accende, la bile fermenta... poi, del lungo
sforzo durato resta in ciascuno una stanchezza di noja e di nausea
... ma, il giorno appresso, tutti ricascano in quell'afa e daccapo
ci si scaldano, cicale tristi, condannate a segar frenetiche la lo-
ro noja.
- Guaj a chi c^àpita nuovo, o dopo qualche tempo, in mezzo a loro!
Ma Cavalea forse non s'offende, non si lagna dello strazio che i
suoi buoni amici fanno di lui, cruciato com'è in cuore dal ricono-
scimento ch'egli ha perduto nella sua reclusione "il contatto con
la vita". Dall'ultima sua evasione dall'ergastolo son passati, po-
niamo, diciotto mesi? bene: come se fossero passati diciotto seco-
li! Tutti, a risentir da lui certe parole di gergo, vive vive allo-
ra, ch'egli ha custodito come gemme preziose nello scrigno nella
memoria, storcono la bocca e lo guardano, come si guarda in tratto-
ria una pietanza riscaldata, che sappia di strutto r^àncido, lonta-
no un miglio ... la moglie, che l'ha reso, cos^ì, lo zimbello di
tutti."
- 275 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 632: "Forse, sotto sotto, mascherato di
questa piet^à per la moglie e la figliuola, c'è il bisogno di sot-
trarsi a quella vita precaria e incerta, che non è pi^ù per lui.
... Pu^ò all'et^à sua riprendere la vita, dopo averne reciso tutte
le fila, dopo essersi privato di tutti i mezzi, per contentare la
moglie?"
- 276 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 690: "Come m'apparve stupido quel Nuti
e grottesco nella sua tragica fatuit^à di figurino di moda tutto
gualcito e brancicato nell'inamidatura imbrattata di sangue! Stupi-

di e grotteschi quei due Cavalena, marito e moglie! Stupido il Po-
lacco, con quelle arie di condottiero invincibile! E stupida sopra
tutto la parte mia, la parte che m'ero assunta di consolatore da
un canto, di guardiano dall'altro..."

- 277 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 525: "Simone Pau, uomo di costumi singo-
larissimi e spregiudicati."
- 278 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 525: "... la testa scoperta, su cui i
lunghi capelli grigi, lisci, sono spartiti in mezzo da una scrimi-
natura alla nazzarena, ma a zig-zag, perché fatta con le dita, in
mancanza di pettine. Questi capelli poi, tirati di qua e di là die-
tro gli orecchi..."
- 279 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 531: "figli di tutte le colpe".
- 280 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 613: "... un sentimento loro che si li-
bera del giudizio e invoca quella stessa pietà che sperano per lo-
ro, e n'hanno conforto e pace. Ebbene, bisogna fare così. Io e tu,
che non possiamo farlo, siamo due scemi."
- 281 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 526.
- 282 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 611.
- 283 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 610.
- 284 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 527.
- 285 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 611: "Non far più niente, o il meno pos-
sibile, come me, per star liberi il più possibile?"
- 286 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 528: "Quanto al mio amico Simone Pau, il
bello è questo: che crede d'essersi liberato d'ogni superfluo,
riducendo al minimo tutti i suoi bisogni, privandosi di tutte le
comodità e vivendo come un lumacone ignudo. E non s'accorge che,
proprio all'opposto, egli, così riducendosi, s'è annegato tutto nel
superfluo e più non vive d'altro."
- 287 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 531: "Simone Pau, quantunque per profes-
sione nimicissimo dell'umanità e di qualsiasi insegnamento, dà le

ziona con molto piacere a quei ragazzi, per due ore al giorno, la mattina per tempo; e i ragazzi gli vogliono un gran bene."

- 288 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 531: "La doccia è obbligatoria solo per i mendicanti sporchi. Simone Pau non l'aveva mai presa.

Egli è lì, veramente, professore. ... Egli ha lì, in compenso, al loggio e vitto: cioè una cameretta, tutta per lui, comoda e decente, e un servizio di cucina particolare..."

- 289 ADORNO, T.W. *Teoria estética*, p. 208-209: "As obras de arte organizam o não-organizado. ... Um dos paradoxos das obras é que, dinâmicas em si mesmas, elas são em geral fixadas, ao passo que é através da fixação que as obras se objectivam... toda a obra é um sistema de contradição. O seu próprio devir não poderia representar-se sem fixação..."

- 290 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 521.

- 291 BENJAMIN, W. *o.cit.*, p. 20: "Entre o pintor e o filmador encontramos a mesma relação existente entre o curandeiro e o cirurgião. O primeiro, pintando, observa uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio; o filmador penetra em profundidade na própria estrutura do dado. As imagens que cada um obtém diferem extraordinariamente. A do pintor é global, a do filmador divide-se num grande número de partes, onde cada qual obedece a suas leis próprias. Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa..."

- 292 ADORNO, T.W. *Os Pensadores*, p. 168: "A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais... Os referidos momentos isolados de encantamento... conjuram-se para aprovar e sancionar tudo o que um momento isolado é capaz de oferecer a um indivíduo isolado, que há muito tempo já deixou completamente de existir. Os momentos de prazer, ao se isolarem, embotam o espírito. ... como se na arte os valores dos sentidos não fossem portadores dos valores do espírito, que somente se revela e se degusta no todo. ... Toda arte ligeira e agradável tornou-se mera aparência e ilusão."

- 293 ADORNO, T.W. *Teoria estética*, p. 67.



- 294 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 73.
- 295 ADORNO, T.W. *Os Pensadores*, p. 179.
- 296 ADORNO, T.W. *O Fetichismo na Música* in *Os Pensadores*, p.173: "... o mero valor de uso — aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista — é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função do valor de uso. ... Quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens o valor de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer."
- 297 ADORNO, T.W. *Os Pensadores*, p. 270: "A coisificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinária, à alienação e a auto-alienação universais, reclamam ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas artísticas."
- 298 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 521: "... sono uno degli impiegati a questi lavori *per lo svago*..."
- 299 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 521.
- 300 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 522-523.
- 301 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 524: "Già i miei occhi, e anche le mie orecchie, per la lunga abitudine, cominciano a vedere e a sentir tutto sotto la specie di questa rapida tremula ticchettante riproduzione meccanica."
- 302 ADORNO, T.W. *Os Pensadores*, p. 181: "O sentimento da impotência ... domina-os enquanto se identificam com o produto do qual não conseguem subtrair-se."
- 303 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 179.
- 304 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 541: "... piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari ... Covava davvero in quelle

- stanze un alito particolare, che a me pare di sentire ancora, mentre scrivo: alito d'antica vita, che aveva dato un odore a tutte le cose che vi erano custodite."
- 305 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 546: "... casetta, che rivedo come se vi fossi tuttora e tuttora ne respirassi l'alito che vi cova, d'antica vita."
- 306 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 687.
- 307 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 546: "... io, nelle mie vacanze estive, venivo da Sorrento ogni mattina a preparare per gli esami d'ottobre Giorgio Mirelli, che non voleva sapere nē di latino nē di greco..."
- 308 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 547-548.
- 309 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 1281.
- 310 PIRANDELLO, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* in *o.cit.* p. 548.
- 311 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 548: "... da me imparai il latino e il greco, per tentare il passaggio dagli studi tecnici, a cui ero stato avviato, ai classici, con la speranza che mi fosse più facile entrare per questa via all'Università."
- 312 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 1281-1282: "Avvenne perciò che dopo compiuta la seconda classe tecnica e riescito, non so come nē perché, a superare gli esami di luglio, dissi a mio padre che ero stato rimandato nell'aritmetica ... ed il danaro che doveva spendersi per la ipotetica lezione di matematica, servì invece per una vera lezione di lingua latina, perché io desideravo tanto di essere ammesso in ginnasio..."
- 313 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1283: "... nella quale città e nel quale centro di studi trovai un ambiente molto adatto al mio temperamento e alle mie ricerche letterarie e filosofiche."
- 314 PIRANDELLO, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* in *o.cit.* p.

- 548: "Prevalsero i consigli dei parenti, e partii per Liegi, dove, con questo baco in corpo della filosofia, feci intima e tormentosa conoscenza con tutte le macchine inventate dall'uomo per la sua felicità."
- 315 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 548-549: "... i miei sentimenti distratti e fuorviati non riescono a dare né valore né senso a questa mia vita incerta e senz'amore. Guardo ormai tutto, e anche me stesso, come da lontano; e da nessuna cosa mai mi viene un cenno amoroso ad accostarmi con fiducia o con speranza d'averne qualche conforto."
- 316 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 549: "Per parecchi anni, ritornato a Napoli, non trovai da far nulla; feci vita da scapigliato con giovani artisti, finché durarono gli ultimi resti di quella piccola eredità."
- 317 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 549: "Dovrei esser lieto e soddisfatto. Rimpiango invece il tempo della magrezza e delle follie a Napoli tra i giovani artisti."
- 318 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 551: "Io mi guardo dalla gente di professione perbene, come dalla peste."
- 319 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 555.
- 320 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 555: "Non posso né odiare né amare la Nestoroff, come non posso odiare né amare nessuno."
- 321 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 555: "... girando la manovella, io sono quale debbo essere, cioè perfettamente *impassibile*."
- 322 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 555: "Quando poi, alla fine, sono reintegrato, cioè quando per me il supplizio d'esser *soltanto una mano* finisce, e posso riacquistare tutto il mio corpo, e meravigliarmi d'avere ancora su le spalle una testa, e riabbandonarmi a quello sciagurato *superfluo* che è pure in me e di cui per quasi tutto il giorno la mia professione mi condanna a esser privo..."
- 323 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 572.

- 324 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 608: "... ma bisogna pure ch'io mi pren da un po' di respiro di tanto in tanto, assolutamente, una boccata d'aria per il mio *superfluo*; o muojo."
- 325 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 572: "Assumo subito, con essa in mano, *la mia maschera d'impassibilità*." (grifo nosso).
- 326 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 600: "Mi vedo talvolta assaltato con tanta violenza dagli aspetti esterni, che la nitidezza precisa, spiccata, delle mie percezioni mi fa quasi sgomento. Diventa tal mente mio quello che vedo con così nitida percezione, che mi sgomenta il pensare, come mai un dato aspetto ... possa non essere qual io lo vorrei."
- 327 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 607: "Vorrei non parlar mai; accogliere tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioje, una te nera pietà che li affratellasse almeno per un momento."
- 328 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 647: "Ma bisognerebbe avere in sé, nel momento della passione, la possibilità di pensare alle stelle. Può averla uno come me, che da un pezzo guarda tutto e anche se stesso come da lontano."
- 329 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 679: "Non ho mai girato con tanta deli catezza la manovella della mia macchinetta. Questo grosso ragno ne ro sul treppiedi già l'ha avuta in pasto due volte. Ma la prima volta, là al Bosco Sacro, la mia mano, nel girare per dargliela a mangiare, ancora *non sentiva*. Questa volta, invece... Eh, son ro vinato, se la mia mano si mette a sentire!"
- 330 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 662-663: "Com'ho capito bene queste co se in pochi giorni, da che sento veramente! Dico, da che sento an che me, perché gli altri li ho sentiti sempre in me, e m'è stato facile perciò spiegarmeli e compatirli.

Ma il sentimento che ho di me, in questo momento, è amarissimo. ... io non sono più *una cosa*, e questo mio silenzio non è più *si-*

lenzio di cosa. ... Il mio silenzio vorrebbe chiudersi sempre di più attorno a me."

- 331 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 690: "Mi sentii d'un tratto da questa nausea alienato da tutti, anche da me stesso, liberato e come vôta to d'ogni interessamento per tutto e per tutti, ricomposto nel mio ufficio di manovratore impassibile d'una macchinetta di presa..."
- 332 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 698: "... i luoghi non hanno altra vita, altra realtà fuori di quella che noi diamo a loro, io mi vedevo costretto a riconoscere con sgomento, con accoramento infinito: "Come sono cangiato!". La realtà ora è questa. Un'altra."
- 333 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 701: "Una donna tozza, vestita d'uno di quegli abiti che si portano per voto, col cordoncino della penitenza: abito color caffè, voto alla Madonna del Carmelo. ... S'arre stò sul pianerottolo e mi guardò con gli occhi chiari, spenti nel la faccia bianca, grassa, dalla bazza floscia: sul labbro, di qua e di là, agli angoli della bocca, alcuni peluzzi. Duccella. ... volle farmi festa, volle esser graziosa... con quegli occhi che non erano più i suoi, con quella faccia grassa e smorta di monaca, con quel corpo tozzo, obeso e una voce, una voce e certi sorrisi che non riconoscevo più ..."
- 334 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 703: "No, né mondo, né tempo, né nulla: io ero fuori di tutto, assente da me stesso e dalla vita; e non sapevo più dove fossi né perché ci fossi. Immagini avevo dentro di me, non mie, di cose, di persone; immagini, aspetti, figure, ricordi di di persone, di cose che non erano mai state nella realtà, fuori di me, nel mondo che quel signore si vedeva attorno e toccava. Avevo creduto di vederle anch'io, di toccarle anch'io, ma che! non era vero niente! Non le avevo trovate più, perché non c'erano state mai: ombre, sogno ... Ma come avevano potuto venirmi in mente? donde? perché? C'ero anch'io, forse, allora? c'era un io che ora non c'era più? Ma no: quel signore di mezza età mi diceva di no: che c'erano gli altri, ciascuno a suo modo e col suo mondo e col suo tempo: io no, non c'ero; sebbene, non essendoci, non avrei sapu to dire dove fossi veramente e che cosa fossi, così senza tempo e senza mondo."

- 335 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 709-710: "*La mia maschera d'indifferenza* fu costretta a scomporsi d'un tratto alla minaccia d'un pericolo che parve a tutti davvero imminente e terribile."
- 336 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 717: "La calma impassibile, la bella saggezza che mi sono più volte proposto di seguire, insomma quel mio tanto vantato *silenzio di cosa*. Vorrei disprezzarla, io, la signorina Luisetta... non posso."
- 337 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 720-721: "— Evadere, signor Fabrizio, evadere; sfuggire al dramma! È una bella cosa, e anche di moda, le ripeto. E-va-po-rar-si ... sopra le necessità brutali della vita, a contratempo e fuori di luogo, e senza logica..."
- 338 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 729: "Come operatore, io sono ora, veramente, perfetto."
- 339 ADORNO, T.W. *O Fetichismo na Música in Os Pensadores*, p. 166.
- 340 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 187.
- 341 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 701: "Io ho già conquistato l'agiatezza con la retribuzione che la Casa m'ha dato per il servizio che le ho reso, e sarò ricco domani con le percentuali che mi sono state assegnate sui noli del *film* mostruoso. È vero che non saprò che farmi di questa ricchezza, ma non lo darò a vedere a nessuno; meno che a tutti a Simone Pau..."
- 342 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 735: "Voglio restare così. Il tempo è questo: la vita è questa... Voglio seguitare così — solo, muto e impassibile — a far l'operatore."
- 343 ADORNO, T.W. *o.cit.*, p. 180: "... o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade."
- 344 PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore in Maschere nude*, Vol. I, p. 21: "Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto..."

I Giganti della montagna in *o.cit.* Vol. X, p. 395: "Al levarsi della tela è quasi sera... l'interno della villa è illuminato da strani lumi colorati che dàn parvenze di misteriose apparizioni..."

- ³⁴⁵ PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore* in *o.cit.*, Vol. I, p. 5: "Orbene, questa mia servetta Fantasia ebbe ... la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dir dove né come ripescata..."

p.6: "Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana."

- ³⁴⁶ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 10-11: "Sono, tutti e sei, allo stesso punto di realizzazione artistica, tutti e sei, sullo stesso piano di realtà, che è il fantastico della commedia. ... Il fatto è che la commedia fu veramente concepita in un'illuminazione spontanea della fantasia, quando, per prodigio, tutti gli elementi dello spirito si rispondono e lavorano in divino accordo. Nessun cervello umano, lavorandoci a freddo, per quanto ci si fosse travagliato, sarebbe mai riuscito a penetrare e a poter soddisfare tutte le necessità della sua forma. Perciò le ragioni che io dirò per chiarirne i valori non siano intese come intenzioni da me preconcelte quando mi accinsi alla sua creazione e di cui ora mi assuma la difesa, ma solo come scoperte che io stesso, poi, a mente riposata, ho potuto fare."

- ³⁴⁷ PIRANDELLO, L. *I Giganti della montagna* in *o.cit.*, Vol. X, p.391: "Tempo e luogo, indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà."

- 348 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti varii*, p. 1256: — nota 1:
 "... Ma ho già la testa piena di nuove cose! Tante novelle... E una stranezza così triste, così triste: *Sei personaggi in cerca d'autore*: romanzo da fare. Forse tu intendi. Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per esser composti in un romanzo, un'ossessione, e io che non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa più di nulla, e loro mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via... — e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori fatto."
- 349 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 1257: "In contrasto con l'apparenza che doveva darsi, di signore anziano, sentiva stridersi dentro grottesco il desiderio inverecondo che tra poco lo avrebbe cacciato in quel portone; vedeva andar per via con brutale selvaggia nudità quel che c'era in lui ancora d'irriducibilmente giovane sotto quella seria apparenza di vecchio. Avrebbe dovuto trovarsi in mezzo a un bosco: si vedeva attorno, invece, pulita e luccicante di vetri, la città. E allora, a poco a poco, gli occhi, già lustri, gli s'indurivano; ... Fissava i passanti con quegli occhi lustri, duri, e ghignava così, per reagire alla sua vergogna. ... tutto quel rumoroso movimento solito, giornaliero, della via era per lui un subbuglio, a cui con cieca violenza doveva dare uno strappo per introdursi in quel portone. Ecco, vi s'introduceva. ... ed egli, intanto, salendo con feroce tristezza affannosa le scale di quella casa, fremeva tutto dello strappo con cui, quasi accendendosi, aveva schiantato da sé il subbuglio della via."
- 350 PIRANDELLO, L. *Maschere nude*, Vol. I, p. 57:
 "IL PADRE. Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi — veda — si crede "uno" ma non è vero: è "tanti", signore, "tanti", secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: "uno" con questo, "uno" con quello diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'esser sempre "uno per tutti", e sempre "quest'uno" che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! non è vero! Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganziati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non esser

tutti in quell'atto, e che dunque un'atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per un'intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto! Ora lei intende la perfidia di questa ragazza? M'ha sorpreso in un luogo, in un atto, dove e come non doveva conoscermi, come io non potevo essere per lei; e mi vuol dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fugace, vergognoso, della mia vita."

351 PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e Scritti vari*, p. 1257: "Il bello è questo, che han lasciato me e si sono messi a rappresentare tra loro le scene del romanzo, così come dovrebbero essere. Me lo rappresentano davanti, ma come se io non ci fossi, come se non dipendesse da me, come se io non potessi in alcun modo impedirlo."

352 PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore* in *o.cit.*, p.7-8: "... essi, quasi già del tutto distaccati da ogni sostegno narrativo, personaggi d'un romanzo usciti per prodigio dalle pagine del libro che li conteneva, seguitavano a vivere per conto loro ... Per un momento io mi lasciavo vincere; e bastava ogni volta questo mio condiscendere, questo lasciarmi prendere un po', perché essi ne traessero un nuovo profitto di vita, un accrescimento d'evidenza, e anche, perciò, d'efficacia persuasiva su me. E così a mano a mano diveniva per me tanto più difficile il tornare a liberarmi da loro, quanto a loro più facile il tornare a tentarmi. Ne ebbi, a un certo punto, una vera e propria ossessione. Finché, tutt'a un tratto, non mi balenò il modo d'uscirne.

— O perché — mi dissi — non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per sé 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 ... E allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico. E

stiamo a vedere che cosa ne avverrà."

353 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 15-16.

354 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 45: "LA FIGLIASTRA. Qui non si narra! qui non si narra!"

355 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 36: "IL PADRE. È in noi, signore. Il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!"

356 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 11: "Io ho voluto rappresentare sei per sonaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentar si appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresen ta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personag gi sono stati rifiutati.

Ma si può rappresentare un personaggio, rifiutandolo? Evidente mente, per rappresentarlo, bisogna invece accoglierlo nella fanta sia e quindi esprimerlo. E io difatti ho accolto e realizzato quei sei personaggi: li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d'altro autore.

Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma, che, senza dubbio, in teressa loro sopra tutto, ma non interessava affatto me, per le ra gioni già accennate.

E che cos'è il proprio dramma, per un personaggio?

Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vi tale: necessaria per esistere."

357 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 17-18: "C'è un personaggio, infatti — quello che "nega" il dramma che lo fa personaggio, il Figlio — che tutto il suo rilievo e il suo valore trae dall'essere personaggio non della "commedia da fare" — che come tale quasi non appare — ma della rappresentazione ch'io ne ho fatta. È insomma il solo che viva soltanto come "personaggio in cerca d'autore"; tanto che l'au tore che egli cerca non è un autore drammatico."

p. 115: "IL FIGLIO. Ah, ma io no! Io no! Se non me ne posso andare, resterò qua; ma le ripeto che io non rappresento nulla!"

- 358 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 39: "LA FIGLIASTRA ... (indicherà IL FIGLIO) — lo guardi! lo guardi! — indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là (indicherà il Giovinetto) per quella creaturina; ché siamo bastardi — ha capito? bastardi. E questa povera madre — lui — che è la madre comune di noi tutti — non la vuol riconoscere per madre anche sua — e la considera dall'alto in basso, lui, come madre soltanto di noi tre bastardi — vile!"

p. 58: "LA FIGLIASTRA. Gente volgare, noi! — Lui, fino! — Ma lei può vedere, signore, che tante volte io lo guardo per inchiodarlo col mio disprezzo, e tante volte egli abbassa gli occhi — perché sa il male che m'ha fatto.

IL FIGLIO (guardandola appena). Io?

LA FIGLIASTRA. Tu! tu! Lo devo a te, caro, il marciapiedi! a te! ... Fummo gli intrusi, che venivamo a invadere il regno della tua legittimità!...

IL FIGLIO. Hanno tutti buon gioco, signore, una parte facile tutti contro di me..."

- 359 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 43: "IL PADRE. Tu sei un cinico imbecille, e te l'ho detto cento volte!"

- 360 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 57: "IL FIGLIO (scrollandosi sdegnosamente). Ma lascia star me, ché io non c'entro!"

p. 58: "IL FIGLIO. Non c'entro, e non voglio entrarci, perché sai bene che non son fatto per figurare qua in mezzo a voi!"

- 361 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 52:

"IL CAPOCOMICO. Ma tutto questo è racconto, signori miei!

IL FIGLIO (sprezzante). Ma sí, letteratura! letteratura!

IL PADRE. Ma che letteratura! Questa è vita, signore! Passione!"

- 362 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 122: "IL FIGLIO (...) Accorsi; mi precipitai per ripescarla... Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò: il ragazzo, il ragazzo che se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca

la sorellina affogata. ... Feci per accostarmi; e allora... (Rintronerà dietro gli alberi, dove il Giovinetto è rimasto nascosto, un colpo di rivoltella).

- 363 SQUAROTTI, Giorgio Barberi. *La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro in La trilogia di Pirandello: atti del convegno internazionale su teatro nel teatro pirandelliano*. Edizione a cura del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani. Agrigento, 1976,

p. 10: "La tragedia, nello spazio della finzione teatrale, non può assolutamente svolgersi. ... Nel teatro non si può dare che la recitazione degli Attori che aliena totalmente la vicenda e le battute dai Personaggi, e li fa estranei a un discorso che è soltanto degli Attori (...) ... I sei Personaggi si trovano di fronte a un contesto che impedisce loro la rappresentazione del loro destino tragico nella dimensione catartica e liberatrice che è, tradizionalmente, l'ambito tragico..."

p. 11: "Ecco: la vicenda tragica dei sei Personaggi dovrebbe diventare spettacolo secondo l'interpretazione che ne intendono dare il Capocomico e gli Attori, cioè secondo il progetto di toglierle realtà e vita e tragicità per risolverla nella finzione suprema dello spettacolo, secondo l'ideologia borghese..."

- 364 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 109-110: "LA FIGLIASTRA. ... Io credo che fu piuttosto, signore, per avvilito o per sdegno del teatro, così come il pubblico solitamente lo vede e lo vuole..."

p. 116: "LA FIGLIASTRA. ... Siamo su un palcoscenico, cara! Che cos'è un palcoscenico? Ma, vedi? un luogo dove si giuoca a far sul serio. Ci si fa la commedia. E noi faremo ora la commedia. Sul serio, sai? Anche tu... Il giardino, la vasca... Eh, finta, si sa! Il guajo è questo, carina: che è tutto finto, qua! Ah, ma già forse a te, bambina, piace più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo, che sei vera, amorino, e che giochi per davvero in una vasca vera..."

- 365 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 39-40: "GLI ATTORI (accorrendo). — Ma è dunque vero? — Sviene davvero?"

- 366 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 122-123: "IL CAPOCOMICO (...). S'è ferito? s'è ferito davvero?"
- 367 KLEM, Lone. *Umorismo in atto: accenni ad una interpretazione integrale dei Sei Personaggi in cerca d'autore in La trilogia di Pirandello*, p. 39: "... Sei personaggi in cerca d'autore rappresenta e descrive un momento di crisi nella storia del dramma europeo: il dramma dell'impossibilità del dramma."
- 368 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 108: "IL PADRE. Non l'ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione. Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! ..."
- 369 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 109: "LA FIGLIASTRA (...). È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiacchetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo..."
- 370 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 35: "IL PADRE (...). SÌ, sperduti, va bene! ... Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!"
- 371 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 110: "IL CAPOCOMICO. Già! Ma appunto! Combinarli, aggrupparli in un'azione simultanea e serrata..."
- 372 SQUAROTTI, G.B. *o.cit.*, p. 21: "È, insomma, l'apologo dell'impossibilità di esistenza dei Personaggi nel teatro contemporaneo, di cui Pirandello ... ha perfetta coscienza: non ci può più essere autore perché l'arte muore, nel momento attuale, con quanto di sconvolgente e di abnorme porta con sé, soprattutto quando si traduca

nella trasgressività assoluta rispetto al mondo borghese che è il tragico (l'incesto, la morte della Bambina per la disattenzione del Padre, della Madre, della Figliastro, il suicidio del Giovinetto). L'impossibilità, per i Personaggi, di trovare un autore ... non significa altro che l'impossibilità di sopravvivenza dell'autentico e del definitivo dell'arte in uno spazio teatrale che non più riesce a stabilire situazioni e personaggi nello splendore della propria ritualità ripetitiva che coincide con la durata stessa, definitiva, dell'arte, ma, al contrario, non è più che spettacolo e finzione ... che non deve turbare e inquietare il pubblico conformista e piccolo borghese, del tutto ormai impreparato e, anzi, avverso a ogni rappresentazione della trasgressione e dell'orrore e della tragedia... Insomma, i Personaggi senza autore sono l'apologo della condizione estrema di improponibilità a cui è giunta l'arte nel mondo borghese..."

373 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 46: "IL PADRE. Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!"

374 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 95: "LA FIGLIASTRA. ... La capisco bene! Egli vuol subito arrivare alla rappresentazione (caricando) dei suoi travagli spirituali, ma io voglio rappresentare il mio dramma! il mio!"

375 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 41: "IL PADRE. ... — Non è una donna; è una madre! — E il suo dramma — (potente, signore, potente!) — consiste tutto difatti, in questi quattro figli dei due uomini ch'ella ebbe,"

p. 46-47: "LA MADRE. Tu sai parlare; io non so... Ma creda, signore, che dopo avermi sposata... chi sa perché! (ero povera, umile donna...)

IL PADRE. ... Spaventevole, signore, creda, spaventevole, la sua sordità, sordità mentale! Cuore, sí, per i figli! Ma sorda, sorda

di cervello, sorda, signore, fino alla disperazione!"

376 KLEM, Lone. *o.cit.*, p. 45: "La Figliastra rappresenta la situazio
ne drammatica, Il Padre l'andamento epico della vicenda."

377 KLEM, L. *o.cit.*, p. 46.

378 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 8.

379 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 32:

"IL CAPOCOMICO (alzandosi e squadrandolo). Ah sī? Le sembra un me
stiere da pazzi, il nostro?

IL PADRE. Eh, far parer vero quello che non è; senza bisogno, si
gnore: per giuoco... Non è loro ufficio dar vita sulla scena a per
sonaggi fantasticati?"

380 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 32-33:

"IL CAPOCOMICO (subito facendosi voce dello sdegno crescente dei
suoi Attori). Ma io la prego di credere che la professione del co
mico, caro signore, è una nobilissima professione! ... Sappia che
è nostro vanto aver dato vita — qua, su queste tavole — a opere
immortali!

(Gli Attori, soddisfatti, approveranno e applaudiranno il
loro Capocomico).

IL PADRE (interrompendo e incalzando con foga). Ecco! benissimo!
a esseri vivi, piū vivi di quelli che respirano e vestono panni!
Meno reali, forse; ma piū veri! Siamo dello stessissimo parere!"

381 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 62: "IL CAPOCOMICO (risalendo, tentato,
sul palcoscenico). Eh... quasi quasi, mi tenta... Cosī, per un
giuoco... Si potrebbe veramente provare..."

382 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 64:

"LA PRIMA ATTRICE. Ah, se crede che io debba prestarmi a simili
scherzi...

IL PRIMO ATTORE. Ma cose inaudite! Se il teatro, signori miei, de
ve ridursi a questo..."

383 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 72-73:

"IL PADRE. Eh, dico, la rappresentazione che farà, anche forzandosi col trucco a somigliarmi... dico, con quella statura...

(tutti gli Attori rideranno)

difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto — a parte la figura — sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli mi sentirà — se mi sentirà — e non com'io dentro di me mi sento. E mi pare che di questo, chi sia chiamato a giudicare di noi, dovrebbe tener conto."

p. 92: "IL PADRE. Appunto, gli attori! E fanno bene, tutti e due, le nostre parti. Ma creda che a noi pare un'altra cosa, che vorrebbe esser la stessa, e intanto non è! ... Una cosa, che... diventa di loro; e non più nostra."

384 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 70-71:

"LA FIGLIASTRA (esilarata). Come come? Io, quella lì?

(Scoppierà a ridere).

IL CAPOCOMICO (irato). Che cos'ha da ridere?

LA PRIMA ATTRICE (indignata). Nessuno ha mai osato ridersi di me! Pretendo che mi si rispetti, o me ne vado!

LA FIGLIASTRA. Ma non dicevo per lei, creda! dicevo per me, che non mi vedo affatto in lei, ecco. Non so, non ... non m'assomiglia per nulla!"

385 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 68:

"IL PRIMO ATTORE. E che dobbiamo fare?

IL CAPOCOMICO. Niente. Stare a sentire e guardare per ora! Avrà ciascuno, poi, la sua parte scritta. Ora si farà, così alla meglio, una prova! La faranno loro! (Indicherà i Personaggi).

IL PADRE (come cascato dalle nuvole, in mezzo alla confusione del palcoscenico). Noi? Come sarebbe a dire, scusi, una prova?

IL CAPOCOMICO. Una prova — una prova per loro! (Indicherà gli Attori).

IL PADRE. Ma se i personaggi siamo noi...

IL CAPOCOMICO. E va bene: "i personaggi", ma qua, caro signore, non recitano i personaggi. Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lì nel copione — quando c'è un copione!"

386 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 71-72.

- 387 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 81:

"IL CAPOCOMICO. Non importa! Non importa! È per ora come un primo abbozzo! Serve tutto, perché io colga anche così, confusamente, i varii elementi."

p. 95: "IL CAPOCOMICO (seccato, scrollandosi fieramente). ... Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e soprafaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contener tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! Lo so bene anch'io che ciascuno ha tutta una sua vita dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; e pure in quel poco fare intendere tutta l'altra vita che resta dentro! ..."

- 388 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 73:

"IL CAPOCOMICO. ... (Alla Figliastra). Le pare che la scena stia bene così?

LA FIGLIASTRA. Mah! io veramente non mi ci ritrovo.

IL CAPOCOMICO. E dālli! Non pretenderà che le si edifichi qua, tal quale, quel retrobottega che lei conosce, di Madama Pace!

p. 89: "IL PRIMO ATTORE (...). "Ah... — Ma... dico, non sarà la prima volta, spero..."

IL PADRE (correggendo irresistibilmente). Non "spero" — "è vero?", "è vero?"

IL CAPOCOMICO. Dice "è vero ... Ma sí, è lo stesso! "è vero" o "spero"..."

- 389 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 87: "IL CAPOCOMICO (Alla Figliastra). Stia zitta, la prego! E stia a vedere! Avrà da imparare!"

- 390 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 93: "LA FIGLIASTRA. Ma no, signore! Guardi: quand'io gli dissi che bisognava che non pensassi d'esser vestita così, sa come mi rispose lui? "Ah, va bene! E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!"

IL CAPOCOMICO. Bello! Benissimo! Per far saltare così tutto il teatro?

LA FIGLIASTRA. Ma è la verità!

IL CAPOCOMICO. Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto!"

391 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 97:

"IL CAPOCOMICO. Ma se è già tutto avvenuto, scusi! Non capisco!

LA MADRE. No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finto, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre."

392 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 98: "IL PADRE (solenne). Il momento eterno, com'io le ho detto, signore! Lei (indicherà la Figliastra) è qui per cogliermi, fissarmi, tenermi agganciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel solo momento fuggevole e vergognoso della mia vita. Non può rinunziarvi, e lei, signore, non può veramente risparmiarmelo."

393 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 105:

"IL PADRE. Hanno ragione di ridere: perché qua si giuoca; (al Direttore) e lei può dunque obbiettarmi che soltanto per un giuoco quel signore là, (indicherà il Primo Attore) che è "lui", dev'essere "me", che viceversa sono io, "questo".

p. 105-106: "IL PADRE (con dignità, ma senza alterigia). Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo — ... — un uomo così in genere, può non esser "nessuno".

IL CAPOCOMICO. Già! Ma lei lo domanda a me, che sono il Direttore! il Capocomico! Ha capito?

IL PADRE (quasi in sordina, con melliflua umiltà). Soltanto per sapere, signore, se veramente lei com'è adesso, si vede... come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno, come allora le parevano — ed erano, erano realmente per lei! — Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più, a tutte quelle cose che ora non le "sembrano" più come per lei "erano" un tempo; non si sente mancare ... il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente "questo" come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?

p. 107: "IL CAPOCOMICO. Più reale di me?

IL PADRE. Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani... Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché già fissata — così — "questa" — per sempre — (è terribile, signore!) realtà immutabile."

394 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 118:

IL FIGLIO. Nella mia camera, ha inteso? Non nel giardino!

IL CAPOCOMICO. Ma questo non ha importanza! Bisogna raggruppar l'azione, ho detto!"

p. 119: "IL FIGLIO. ... Ma non ha ancora compreso che questa commedia lei non la può fare? Noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori. Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarcì con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?

IL PADRE. Questo è vero! Questo è vero! Se ne persuada!"

395 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 123:

"IL CAPOCOMICO (non potendone più). Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce!

D'un tratto, tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgoreranno di vivissima luce. Il Capocomico rifiatarà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti.

Ah! Non m'era mai capitata una cosa simile! Mi hanno fatto perdere una giornata!

Guarderà l'orologio.

p. 124: Andate, andate! Che volete più fare adesso? Troppo tardi per ripigliare la prova. A questa sera!"

396 PIRANDELLO, L. *I Giganti della montagna in Maschere nude*, Vol. X, p. 489: "Ecco l'azione del terzo atto (IV "momento") dei Giganti della montagna, come io posso ricostruirla da quanto me ne disse mio padre, e col senso che avrebbe dovuto avere. Questo è quanto io ne so, e l'ho esposto, purtroppo, senza la necessaria efficacia; spero però senza arbitrii. Ma non posso sapere se, all'ultimo, nella fantasia di mio Padre, che fu occupata da questi fantasmi duran

te tutta la penultima nottata della Sua vita, tanto che alla mattina mi disse che aveva dovuto sostenere la terribile fatica di comporre tutto il terzo atto e che ora, avendo risolto ogni intoppo, sperava di poter riposare un poco, lieto d'altronde che appena guarito in pochissimi giorni avrebbe potuto trascrivere tutto ciò che aveva concepito in quelle ore..."

397 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 404: "COTRONE. Perché anche loro son press'a poco della nostra stessa famiglia."

398 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 394: "Villa, detta "La Scalogna", dove abita Cotrone coi suoi Scalognati... La villa ha un intonaco rossastro scolorito... Questa villa, un tempo signorile, è ora decaduta e in abbandono."

399 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 396-397:

"Duccio Doccia, piccolo e d'età incerta, calvissimo, ha due gravi occhi ovati e il labbro che gli pende grosso, nel volto lungo, pallido e inteschiato; lunghe mani molli e le gambe piegate, come se camminasse cercando sempre da sedere.

Quaquèo è un nano grasso, vestito da bambino, di pelo rosso e con un faccione di terracotta che ride largo, d'un riso scemo nella bocca ma negli occhi malizioso.

... Milordino, che è un giovane patito sulla trentina, con una barbetta da malato sulle gote, un tubino in capo e un farsetto invertito a cui non vuol rinunciare per non perdere la sua aria civilina...

Mara-Mara è una donnetta, che si può figurare come gonfiata, tutta imbottita come una balla, con una sottanina corta corta di stoffa scozzese a quadrigliè su tutto il rigonfio dell'imbottitura, le gambe nude, con le calze di lana ripiegate sui polpacci..."

400 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 398: "Dalla porta appare Cotrone, ch'è un omone barbuto, dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni, la bocca fresca, splendente anch'essa di denti sani tra il biondo caldo dei baffi e della barba non curati. Ha i piedi un po' molli e veste sbracato, un nero giacchettone a larghe falde e larghi calzoncini chiari; in capo ha un vecchio fez da turco, e un po' aperta sul petto una camicia azzurrina."

- 401 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 400: "Il Conte è un giovane pallido biondo, dall'aria smarrita e molto stanca. Benché ormai poverissimo, come lo dimostra l'abito — a tait — di color cece assai logoro e anche qua e là strappato, il panciotto bianco e il vecchio cappello di paglia, conserva nei tratti e nei modi il deluso squalore d'una grande nobiltà."
- 402 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 406: "... la Contessa ... coi capelli sparsi, color di rame caldo, l'abito dimesso e doloroso, di velo violaceo, scollato, un po' logoro, dalle maniche ampie e lunghe, che facilmente ritraendosi le lasciano scoperte le braccia."
- 403 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 399.
- 404 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 408-409: "ILSE (parlando come in delirio). Teatrante, sí, teatrante! Lui no, (indica il marito) Ma io sí, nel sangue, di nascita."
- 405 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 409:
 "QUAQUÈO. Ma è una contessa davvero?
 IL CONTE. Contessa: è mia moglie!"
- 406 PIRANDELLO, L. *Trovarsi in Maschere nude*, Vol. IX, p. 206-207:
 "DONATA. ... Non aver mai potuto tollerare questa confusione — della donna e dell'attrice — l'aver voluto salvare l'orgoglio dell'attrice che vuol vincere sola, per quel che vale — questa presunzione di credere che quanto c'era in me di nuovo, di vivo nella mia arte, questo soltanto e nient'altro mi dovesse bastare per vincere... — ho vinto, sí, ho vinto sola — oh sola come in cima a una montagna, nel gelo... che donna sono piú? ... che sento? dove mi trovo? ... io ho dato tutta me stessa... sempre, senza mai pensare a me..."
- 407 PIRANDELLO, L. *I Giganti della montagna* in *o.cit.*, p. 422: "ILSE. ... E per la bellezza di quell'opera, non solo non lo disillusi, ma alimentai fino all'ultimo la sua illusione. Quando l'opera fu compiuta, mi ritrassi — ma già tutta in fiamme — da quel fuoco. ... La vita negata a lui, ho dovuto darla alla sua opera. E lui stesso lo comprese (indica il marito) e consentì che ritornassi a recita

re per adempiere a questo debito sacro. Per quest'opera sola!"

⁴⁰⁸ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 423: "COTRONE. E quest'opera — in mezzo alla gente — perché d'un poeta — è stata la vostra rovina? Ah come lo comprendo bene! come lo comprendo bene!"

⁴⁰⁹ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 425: "COTRONE. Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! Vivo qua per questo. E in prova, vedono? ... ero cristiano, mi son fatto turco. ... Turco, per il fallimento della poesia della cristianità."

⁴¹⁰ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 428: "DOCCIA. Fare a meno di tutto e non aver bisogno di nulla."

⁴¹¹ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 435.

⁴¹² PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 436.

⁴¹³ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 439-440 - Tendo de ir visitar uma sua irmã, que morava longe, La Sgricia conta que pediu ao seu vizinho a mulinha emprestada; como havia luar, o vizinho se confundiu com relação à hora e, pensando que já estava amanhecendo, chamou-a quando ainda era noite, já com o animal selado, o que a levou a partir muito antes da hora aprazada. Amedrontada pelas sombras, cobriu o rosto com o manto e dormiu: "... fatto si è che mi trovai a un certo punto, come svegliandomi, tra due lunghe file di soldati ... Andavano ai due fianchi dello stradone quei soldati, e in testa, davanti a me, nel mezzo, su un cavallo bianco maestoso, il Capitano. Mi sentii tutta riconfortare a quella vista e ringraziai Dio che proprio in quella notte del mio viaggio avesse disposto che quei soldati dovessero recarsi anche loro alla Favara. Ma perché così in silenzio? Giovanotti di vent'anni... una vecchia in mezzo a loro su quell'asinella... non ne ridevano; non si sentivano nemmeno camminare; non sollevavano neppure un po' di polvere... Lo seppi, quando fu l'alba, in vista del paese. Il Capitano si fermò sul gran cavallo bianco; aspettò ch'io con la mia asinella lo raggiungessi. "Sgricia, sono l'Angelo Centuno" mi disse "e queste che t'hanno scortata fin qua sono le anime del Purgatorio. Appena arrivata, mettiti in regola con Dio, ché prima di mezzogiorno tu morrai". E scomparve con la santa scorta."

- 414 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 440-441:
 "LA SGRICIA. Tu forse ti crede ancora viva?
 VOCE (...) Non stare a crederlo!"
- 415 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 441-442.
- 416 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 443.
- 417 PIRANDELLO, L. *Trovarsi in o.cit.*, p. 226: "Non ci si trova alla fine che soli. — Fortuna che si resta coi nostri fantasmi, piú vi vi e piú veri d'ogni cosa viva e vera, in una certezza che sta a noi soli raggiungere, e che non può mancarci!"
- 418 PIRANDELLO, L. *Trovarsi in o.cit.*, p. 232: "Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto, ci si trova."
- 419 PIRANDELLO, L. *I Giganti della montagna in o.cit.*, p. 443-444.
- 420 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 445.
- 421 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 447: "COTRONE. Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le piú spaventose, dalle caverne dell'istinto."
- 422 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 449: "COTRONE. Ecco come parlano i men dicanti, gente sopraffina, Contessa, e di gusti rari, che han potuto ridursi alla condizione di squisito privilegio, che è la mendicà. Non c'è mendicanti mediocri. I mediocri son tutti sennati e risparmiatori."
- 423 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 449: "COTRONE. Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo

la nostra vita; ma non è vero."

⁴²⁴ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 449-450.

⁴²⁵ LUCAS 18, 15-17: "Trouxeram-lhe também criancinhas, para que ele as tocasse. Vendo isto, os discípulos repreendiam-nas. Jesus, po rêm, chamou-as e disse: "Deixai vir a mim as criancinhas e não as impeçais, porque o reino de Deus é daqueles que se parecem com elas. Em verdade vos declaro: Quem não receber o reino de Deus co mo uma criancinha, nele não entrará."

⁴²⁶ LAMANNA, E. Paolo. *Storia della filosofia*, Vol. III: *Da Cartesio a Kant*. Firenze, Felice Le Monnier, 1967.

p. 178: "Gli uomini, prima *sentono* senza avvertire; dappoi avver tono con animo perturbato e commosso; finalmente *riflettono* con mente pura..."

p. 179: "Nel secondo grado l'opacità della vita bestiale s'illumina, quando il soggetto "avverte" la commozione che lo perturba, e afferma se stesso quale si sente in quel perturbamento, e s'"e sprime": e perciò stesso investe la "particolarità" sua d'una for ma che la universalizza senza sopprimerla come particolarità, si libera dalla limitazione e dalla pressione dei suoi affetti e delle sue impressioni con la *fantasia*. Cade in questo punto la genesi del *linguaggio* e a un tempo della *poesia*: formazione spirituale — l'uno e l'altra — che è indipendente dal raziocinio, non affatto riflessa; pensare alogico, fantastico, creatore cioè non di conce tti astratti o di verità intellettive, ma di fantasmi concreti, e spressioni spontanee di esperienze immediatamente vissute. E ac canto all'"esprimersi" della passione e in connessione con esso, an che la realtà circostante è tradotta in un mondo fantastico, tra sfigurata in forme attinte appunto alla vita interiore... Il pensa re fantastico è la caratteristica della fase primitiva della vita spirituale così nell'individuo come nell'umanità. "Il mondo fanciullo fu di nazioni poetiche". "Gli uomini del mondo fanciullo per natura furono sublimi poeti" (*Scienza Nuova*, I, sez. 2a., degnità 40-53, 55-57, 36-37)."

⁴²⁷ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 450: "... una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto fino agli eccessi della demenza."

- 428 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 466: "CROMO. Un concerto di paradiso. Ecco, aspettate. Prima era cosí: m'allontanavo e non lo sentivo piú; mi accostavo troppo e non lo sentivo piú; poi, tutt'a un tratto, infilando giusto... Ecco qua, fermi! Sentite? Sentite? ... Non è cosa terrena."
- 429 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 470.
- 430 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 452: "COTRONE. ... Il giorno è abbagliato; la notte è dei sogni e solo i crepuscoli sono chiaroveggenti per gli uomini. L'alba, per l'avvenire; il tramonto, per il passato."
- 431 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 452.
- 432 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 475.
- 433 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 476.
- 434 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 477-478: "COTRONE. ... Se lei, Contessa, vede ancora la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori di questi limiti, per grazia di Dio. A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria. ... Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, cosí vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio."
- 435 MATEUS 14, 28-31: "Pedro tomou a palavra e falou: "Senhor, se és tu, manda-me ir sobre as águas até junto a ti!" Ele disse-lhe: "Vem!" Pedro saiu da barca e caminhava sobre as águas ao encontro de Jesus. Mas, redobrando a violência do vento, teve medo, e, começando a afundar, gritou: "Senhor, salva-me!" No mesmo instante, Jeu

sus estendeu-lhe a mão, segurou-o e lhe disse: "Homem de pouca fé, por que duvidaste?"

- 436 PIRANDELLO, L. *La favola del figlio cambiato* in *Maschere nude*, Vol. X, p. 384.
- 437 PIRANDELLO, L. *Non si sa come* in *Maschere nude*, Vol. IX, p. 27.
- 438 PIRANDELLO, L. *Trovarsi* in *o.cit.*, p. 143: "DONATA. Perché finzio ne? No. È tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge più, quando ci sia mo appropriata questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi... lagrima dei nostri occhi, o riso della nostra bocca... Paragoni queste tante vite che può avere un'attrice con quella che ciascuno vive giornalmente; un'insulsaggine, spesso, che ci opprime. ... Non ci si bada, ma tutti disperdiamo ogni giorno ... o soffochiamo in noi il rigoglio di chi sa quanti germi di vita... possibilità che sono in noi... obbligati come siamo a continue rinunzie, a menzogne, a ipocrisie... Evadere! Trasfigurarsi! diventare altri!"
- 439 PIRANDELLO, L. *Trovarsi* in *o.cit.*, p. 175-176.
- 440 PIRANDELLO, L. *Trovarsi* in *o.cit.*, p. 183.
- 441 PIRANDELLO, L. *I Giganti della montagna* in *o.cit.*, p. 479: "COTRONE. ... La gente istruita ne ride, si sa; e forse anche voi; e invece io vi dico che ci sono davvero: sissignori, "Le Donne"!"
- 442 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 481: "COTRONE (subito). Non si smarrisca! È nel testo! Prosegua!"
- 443 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 483: "COTRONE. Lei ha recitato, Contesa, con due immagini uscite vive, direttamente, dalla fantasia del suo poeta!"
- 444 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 484-485.
- 445 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 486.
- 446 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 491: "Ma Cotrone torna a riferire che

purtroppo i "Giganti", se accettano la proposta di questa rappresentazione disposti a pagarla profumatamente, tuttavia non hanno tempo da dare a simili cose, tali e tante le cure a cui, pur in quel momento di festa, debbono attendere: la recita si faccia per il popolo, al quale è bene offrire di tanto in tanto qualche mezzo di spirituale elevazione. E il popolo acclama freneticamente per il nuovo divertimento che gli viene largito."

447 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 491-492: "Cotrone vede e cerca di far notare quale incolmabile distanza separi quei due mondi venuti così bizzarramente a contatto; quello degli attori da una parte, pei quali la voce del poeta è non soltanto l'espressione più alta della vita, ma addirittura la sola realtà certa in cui e di cui sia possibile vivere, e dall'altra parte quello del popolo, tutto inteso, sotto la guida dei "Giganti", a opere grandiose per il possesso delle forze e delle ricchezze della Terra, e che in questa incessante e vasta fatica corale trova la norma, e in ogni conquista sulla materia raggiunge uno scopo della sua stessa vita, di cui ciascun individuo, insieme con tutti gli altri, ma anche dentro di sé, si gloria."

448 SCIACCA, Michele F. *L'estetismo. Kierkegaard. Pirandello*. Milano. Marzorati, 1974, p. 379: "Due totalitarismi, quello della poesia che pretende di essere la forma assoluta nella rinuncia al possesso delle forze e delle ricchezze della terra; quello dei Giganti e del loro popolo che pretende attuarsi nella forma assoluta del dominio del globo: i Giganti, figli della Terra, e i Giganti figli dello Spirito, un certo illuminismo e un certo romanticismo e spiritualismo, l'uno contro l'altro; una "prosa" che comprende solo la realtà terrena dell'uomo e una "poesia" che sente soltanto la sua realtà spirituale, due tronconi di un "intero", rotto di netto dall'usurpazione o dalla negazione dell'Essere."

449 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 494.

450 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 495: "E quando si presenta, mortificatissimo, il Maggiordomo a offrire con le scuse dei "Giganti" un congruo indennizzo, induce il Conte piangente ad accettarlo. Il Con



te, quasi con furore, dice che sí, accetterà: e impiegherà il prezzo di quel sangue per edificare una tomba illustre e imperitura alla sua sposa. Ma si sentirà che egli, pur piangendo e protestando i suoi nobili sensi di fedeltà alla morta Poesia, s'è a un tratto come alleggerito, come liberato da un incubo; e così è Cromo, con gli altri attori."



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha das duas peças como ilustração da *metapoética* no teatro não nos parece casual ou aleatória. *Sei personaggi in cerca d'autore* constitui a revolucionária inovação do teatro pelo Pirandello humorista que, ao discutir o teatro por dentro, pela tensão dos seus componentes básicos denuncia não só a crise permanente entre *criação* e *representação*, mas também a crise contemporânea, que se traduz na impossibilidade de exprimir unitariamente um drama. A ênfase, por conseguinte, recai na disputa que caracteriza o processo da concepção do personagem relativamente à sua expressão, ao fazer-se *forma* vivente e autônoma, sem prejuízo do ineliminável contraste entre a *criação* e a *representação* dos personagens pelos Atores. Em *I Giganti della montagna*, sem omitir a tensão constitutiva do processo criador (referente a *La favola del figlio cambiato*), a ênfase recai no relacionamento que caracteriza a fase seguinte do processo de concretização da obra de arte dramática: a dos Atores com relação ao público espectador, cujo poder, eminentemente imanentista e instintivo, acaba determinando, tragicamente, a destruição da arte enquanto produto espiritual e fantástico.

O desfecho trágico, resultado da crise contemporânea representada estruturalmente pela oposição entre vida e *ci*



nema, verificada no romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, é, evidentemente, homólogo ao desfecho trágico, resultante do confronto entre arte representada e vida social no drama *I Giganti della montagna*. Por outro lado, porém, uma diferença é relevante: no romance, movido pelo orgulho inerente à sua forma social, um ator de cinema (última imagem decadente de uma outrora resplandecente nobreza, classe socialmente distinta pelos seus predicados positivos), que vive a sua vida como no cinema, depois de matar a atriz (que, como mulher, à semelhança de *Ilse*, não correspondera ao que ele sentia por ela), é destroçado por uma fera verdadeira que, portanto, age por instinto constitutivo da sua natureza selvagem; no caso de *I Giganti della montagna* a tragédia é determinada por seres humanos, transformados em autênticas feras pelo progresso científico, econômico e pela evolução social, que atrofiaram neles tudo aquilo que o homem tem de infinito, de espiritual, aguçando o instinto e desenvolvendo a ferocidade reprimida por longo tempo pela civilização, fundamentada cada vez mais exclusivamente na capacidade racional própria do homem-exterior.

Tendo presente que o próprio Pirandello ordenou os dez volumes de *Maschere nude*, assim como as peças em cada um deles, alarguemos um pouco mais o âmbito da nossa consideração para, com base no volume X, verificar, sucintamente, como se conclui o seu itinerário literário relativamente aos elementos básicos da sua poética.

Recordemos a relevante função que Pirandello, na sua



concepção de arte humorística, atribui à reflexão durante a concepção da obra, gerando o sentimento do contrário com relação à forma aparente, própria do indivíduo no seu relacionamento socialmente interessado, baseado no cálculo, bem característica da civilização do homem-exterior. Valendo-se da dialética demonstrativa, ele se posiciona tensivamente com relação aos seus personagens (expressões acabadas do homem contemporâneo), exemplares perfeitos da argumentação persuasiva comprometida com uma meta pré-fixada em favor da forma socialmente consagrada; assim o escritor humorista consegue figurar o caráter relativo, divisionista e inconcludente da razão, expressão do homem unidimensional, que vive em função de ilusões criadas por ele ou para ele pela sociedade em que vive, movido pela ânsia de *ser*, de consistir que, paradoxalmente, se revela um contínuo *não-ser*.

Constatamos isso na peça *All'uscita* (1917), primeira do volume X de *Maschere nude*, onde conflitam razão ou inteligência e matéria ou gordura, personificadas nas figuras do *Filósofo* e do *Homem Gordo*¹, evidenciada pela intenção do primeiro de demonstrar ao segundo (que o desestimula desse seu esforço inútil) o motivo do seu espanto, por não ter previsto como seria a sua experiência após a morte do corpo. A sua surpresa consiste justamente na constatação de que, tanto com relação a ele, como também com relação ao seu interlocutor, a identificação continua sendo feita exteriormente, pela forma assumida por cada um deles, que nada mais são do que "duas vãs formas da razão"². Não obs



tante a convicção dos homens, de que as formas que, aparentemente, os identificam social e psicologicamente são verdadeiras, elas acabam se revelando autênticas ilusões, necessárias, contudo, ao ser de cada um, que, de algum modo, para sentir-se vivo, precisa consistir³ e, para consistir, acaba solidificando, materializando os seus sentimentos; é o caso dos túmulos, que os vivos constroem, aparentemente para os defuntos, mas que, verdadeiramente, são para seus próprios sentimentos, como tentativa extrema de, pela lembrança, superar a inexorabilidade da morte do corpo⁴.

O mesmo se poderia dizer com relação às igrejas, normalmente tão espaçosas, para abrigar o sentimento de esperança da sobrevivência espiritual da alma, após a morte do corpo, que anima a vida do homem; ilusoriamente, todavia, o homem a constrói, não como abrigo dos seus sentimentos, mas como "Casa de Deus", reduzindo, pela concreção espacial, o sentido de infinito, que é consubstancial ao Todo Poderoso, e constitutivo da natureza humana⁵; transforma-se o infinito verdadeiro em meras aparências, que perduram, por um certo lapso de tempo, após a morte material. Ora, se enquanto o corpo está vivo, o homem não passa de uma forma, de uma aparência que a sociedade lhe atribui e, após a morte do corpo, ele continua, como consciência pensante, a ser aquela forma ilusória que o identificava só aparentemente, deve-se concluir, como faz o *Homem Gordo*, que ao sair do outro lado da passagem, o homem se reduz a "aparência de aparência"; com isso não concorda o *Filósofo*, que entre as duas aparências só vê uma diferença quantitativa,



pois ambas resultam da mesma ilusão em dois graus diferentes: o individual e o social⁶.

O *Homem Gordo*, mesmo reconhecendo que o discurso do *Filósofo* é excessivamente sutil para a sua capacidade intelectual, não se conforma com a dialética demonstrativa do raciocínio dedutivo do seu interlocutor, contrapondo-lhe a beleza dos elementos puros da natureza, como os pássaros e as flores do seu jardim, com os quais só agora, pela lembrança, ele se delicia⁷, porque, ainda vivo fisicamente, não soubera usufruir toda aquela encantadora realidade: estava completamente absorvido, sufocado pela amargura, consequência negativa do papel, da forma social inerente à sua condição de marido traído pela esposa, que fingia ir à missa, mas, de fato, ia para a casa do amante; privara-se do conforto da beleza natural, sufocado pelo compromisso, pela forma que a sociedade lhe impusera, a qual, agora, o *Filósofo*, valendo-se de abstrações racionais, lhe configurava como mera ilusão.

Todavia, argumenta o *Filósofo*, se o mesmo fato (que ao prático *Homem Gordo* se apresenta como objetivamente inquestionável) podia, concomitantemente, ser motivo de prazer para a esposa e de amargura, de dor para ele, ficava demonstrado que a realidade que a esposa atribuía àquele fato não podia ser a mesma que ele, marido traído, lhe atribuía, justamente porque era determinante de sentimentos opostos. Daí a humoristicamente dilacerante consequência extraída pelo *Filósofo* da visão da vida como ilusão, como falsificação inevitável concretizada numa forma, que a tor



na estanque, morta:

E da che nasceva il vostro dolore se non dall'illusione che v'eravate fatta che vostra moglie v'appartenesse? Sono tutte idee vane, mio caro, come tutta una vana idea è la vita. Una vostra idea era vostra moglie, una vostra idea il suo tradimento, una vostra idea il vostro dolore. Il guaio è questo, che la vita non è possibile, se non a patto di dare realtà a tutte queste nostre idee. Bisognerebbe non vivere, buon uomo.⁸

Confirmando as observações do *Filósofo*, o *Homem Gordo* confessa que a própria dor, que ele diz ter sentido pela traição da esposa, era, em parte, uma forma, uma simulação imposta pela convenção social, pois, de fato, a sua dor não ia além do suspirar, que para ele era, verdadeiramente, um alívio; por outro lado, assim como aquele *fato* da traição não lhe proporcionava tanto prazer, também ela não estava tão satisfeita com o seu amante; este, por sua vez, deveria estar lamentando mais do que ninguém a sua morte e acabaria matando a amante. Aqui, na pergunta que o intelectual faz⁹, revela-se a tensão entre o "viver", que caracteriza o *Homem Gordo*, e o *ver-viver*, que distingue a atividade do *Filósofo*, capaz de refletir dialética e sutilmente sobre a vida, mas incapaz de compreendê-la na sua realidade concreta, prerrogativa exclusiva de quem vive a vida, ainda que, no ato de vivê-la, não seja capaz de explicá-la racionalmente; isso, contudo, não impede que, posteriormente, reflita sobre sua experiência e, compreendendo-



a, seja também capaz de explicá-la: a consideração, a com paixão que relaciona as contrapartes (traidor e traído) evidencia a posição de vítimas, comum aos dois, tornando-os semelhantes, numa situação que, no início, era paradoxal, pois, logo após a traição, a esposa transferira para o amante todo o ódio de feroz inimiga que sentia pelo marido, ao qual voltava a dispensar o afeto que os relacionava na fase de noivado. A sua morte, por conseguinte, transformara o amante, o outro no seu real substituto, com tudo aquilo que isso implicava de negativo¹⁰ e que o levaria a matá-la para livrar-se, sobretudo, da sua odiosa risada, que ofuscava tudo aquilo que a natureza lhe oferecia de belo; mas também ela, na sua desesperada e vã procura da satisfação reclamada por suas entranhas, tal como vimos com relação a Varia Nestoroff no romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, acaba determinando o seu trágico fim.

Pretender viver a vida como uma permanente paixão é tornar a felicidade uma ilusão e a realidade uma inelutável tragédia; viver a vida sem procurar compreendê-la, equivale a deixar escapar o conforto, que só pode provir da ordem natural, para acolher a infelicidade, que provém da organização e do compromisso social. Todavia, refletir sobre a vida sem vivê-la concretamente, leva à estéril alienação, que faz do *Filósofo* um inveterado solitário e do raciocinar uma mortificante forma:

IL FILOSOFO. Ho paura ch'io solo resterò sempre qua,
seguitando a ragionare.¹¹

Embora o *mito da reflexão* seja uma característica primordial de *All'uscita*, encontramos alguns sinais dele também nas outras peças do mesmo volume X de *Maschere nude*. Em *La nuova colonia*, por exemplo, o personagem *Crocco* (responsável pelo malogro do *mito social*) se norteia, egoisticamente, pelo peso que atribui à sua razão, que para ele é tudo; dispondo-se tensivamente com relação a essa posição radical, que pretende defender o valor absoluto da razão, *La Spera*, verdadeira personificação do *mito social*, propugna por uma posição relativa, pois o valor absoluto, egoisticamente atribuído por *Crocco* à razão, acaba, inevitavelmente, colidindo com o igual direito que deve ser reconhecido aos que têm opinião contrária à dele¹². *Tobba*, o dono da barca, que leva os adeptos do *mito social* até a ilha, e um dos primeiros defensores dessa aventura, afirma com plena convicção a inconveniência do pensar relativamente à conveniência do fazer¹³.

Na peça *Lazzaro*, *Deodata* reconhece que tem "o vício de raciocinar"¹⁴, diferentemente dos outros membros daquela casa que, segundo as palavras de *Lia*, são incapazes disso; todavia, isso somente vale até quando *Diego Spina* não é considerado morto pelo médico que o atendeu após o seu atropelamento: a partir daí ele, assim como os que, vivendo mais próximos dele, vêem a vida como ele, passam a ser representativos modelos de raciocínio lógico, claramente silogístico, mas evidentemente imanentista, como, por exemplo, é a fala de *Cico* quase no início do terceiro ato¹⁵, ou indiscutivelmente transcendentista, como na fala de *Lu-*

cio na última cena da peça¹⁶, o qual, aproveitando o mesmo recurso racional, acaba persuadindo a todos da validade da conclusão contrária a que, até aquele momento, tinham chegado os que se afirmavam convictos crentes.

Em *La favola del figlio cambiato*, o adoentado Príncipe que, como em sonho, volta às suas origens, sente que as razões de estado, exclusivamente racionais, são negadoras e, por isso, incompatíveis com as razões naturais do viver, como ele próprio diz aos seus ministros¹⁷.

Como a *razão* aparece negativamente conotada em todas as peças incluídas no volume X de *Maschere nude*, em que estão reunidos os *mitos*, os valores cardeais que norteiam ideologicamente a existência do homem moderno, sendo apresentada como passível de ser eficientemente adotada para, persuasivamente, alcançar metas opostas e, por isso, incompatível com a pureza natural, com a vida verdadeira, com os mais nobres sentimentos humanos, parece-nos compreensível que Pirandello, na sua última obra, a condene e, pelo mago *Cotrone*, incisivamente a exclua do universo da sua derradeira visão dos autênticos valores, próprios do homem superior.

A visão negativa que Pirandello tem da organização da sociedade contemporânea se encontra, mais ou menos acentuadamente, em todas as peças anteriormente mencionadas. Em *All'uscita* é a instituição do casamento, base da família e da organização social, entre pessoas abastadas que recebe a carga desmitificadora: a insatisfação, que evolui para o ódio, leva ao adultério e à violência, que desemboca no trá

gico homicídio e posterior suicídio. O poder econômico se revela inversamente proporcional à felicidade desejada: enquanto o relacionamento entre o *Homem Gordo* e sua esposa, desta com o amante gera insatisfação, incompreensão e tragédia, o casal de camponeses e uma filha, que aparecem já no final da peça, figuram a felicidade que pode ser encontrada numa existência simples, sem as sofisticadas paixões que caracterizam o sempre interessado relacionamento social urbano.

Algo semelhante se observa em *Lazzaro*: pela prepotência ditatorial de *Diego Spina* é frustrado o seu casamento com *Sara*; também aqui são os membros da classe socialmente mais elevada que não conseguem entender-se, transformando o casamento num relacionamento abominável. *Sara* se recupera e encontra a felicidade fora dessa instituição, justamente com o humilde camponês *Arcadipane*, cuja excepcional bondade já é expressa pelo seu próprio nome, lavrador e zelador da propriedade da família *Spina*, com as qualidades que derivam do contato direto e permanente com a natureza, longe da corruptora influência da sociedade urbana.

Essa mesma convicção está presente em *La favola del figlio cambiato*: o verdadeiro príncipe é o feio *Figlio-di-re*, que na sua estultície, na sua estranha e ridícula maneira de falar, reflete a realidade deteriorada da classe social mais elevada; o *Príncipe*, protagonista da fábula que figura apropriadamente o ideal pirandelliano de vida, só recupera a saúde quando se livra do mortificante ambiente da corte, de onde saíra muito doente, restabelecendo o



originário e vivificante contato com a natureza.

O mito social, porém, é predominantemente representado em *La nuova colonia* (1928), peça que, antes dos três atos, contém um *prólogo*, que situa a ação relativamente ao contexto social: uma comunidade pobre de pescadores, cuja força de trabalho é explorada pelo capital do Gigante do lugar (*Padron Nocio*), numa sociedade que os oprime e os persegue. Para satisfazer suas necessidades vitais, os habitantes são constrangidos a submeter-se às leis, favoráveis ao capital e contrárias à força do trabalho, corrompendo-se moral e socialmente, vendo-se obrigados, às vezes, a furtar, a prostituir-se e, o que é pior, sendo imobilizados pela forma negativa, decorrente de um único ato num momento bem determinado, mas que se torna definitivo, como oportunamente o caracteriza *Currao*: ele e *Tobba* haviam ganhado um cesto de peixes, mas, acusados por *Crocco*, tinham sido detidos como se o tivessem roubado; estavam novamente sendo vítimas de um ato que haviam praticado no passado e que ficara como sua marca identificadora¹⁸. O mesmo se observa com relação a *La Spera*, marcada pela vida de prostituta, a que a sociedade a constrangeria, mas que a enoja. Para esses infelizes, vítimas da minoria social economicamente privilegiada, restam duas alternativas: continuar sujeitos à opressão, que transforma sua vida num martírio permanente, ou evadir, transferindo-se para a ilha, para onde, até há bem pouco tempo, eram mandados os infratores da lei para cumprirem suas penas, em razão do que era denominada "L'isola della Penitenza", mas que, por metonímica contigüidade, destacava-se co

mo a última esperança para os membros daquela comunidade sofredora¹⁹.

La Spera, meretriz na corrompida sociedade urbana, se transforma na mais convicta defensora dessa metamorfose, autêntica sacerdotisa dessa nova fé, disposta a submeter-se a todos os sacrifícios para alcançar aquela felicidade tão desejada, que se lhe apresenta, de fato, como uma catarse total:

Basta del mio mestiere! Lo faccio per questo! Servirvi, farvi da mangiare, badare alle vostre robe, curarvi se siete ammalati, e lavorare, lavorare anch'io con voi: vita nuova, vita nuova, e nostra, fatta da noi!²⁰

O seu entusiasmo contagia os demais, que se unem constituindo uma verdadeira comunidade norteadá pelo mesmo ideal e fundamentada na mesma fé (que opera o milagre do aparecimento do leite em *La Spera*, tão necessário para amamentar o seu filho), religiosamente professada por *Tobba* no final do *prólogo*²¹.

Como a demonstrar que a comunidade perfeita, integralmente harmônica só é pensável como ideal, porque concretamente é impossível, só um dos membros daquela nova colônia não participa daquele estado de espírito inspirado por *La Spera*: *Crocco*, o mesmo que, ainda no continente, caluniará *Currao*, acusando-o de roubo²².

Pela ação de um (*Crocco*: desejoso de vingança, fugira da ilha para trazer os vícios da civilização do homem-ex

terior da cidade), movido por sentimentos negativos (egoísmo, prepotência, predominância animalesca do instinto sexual, ambição, fraude), que consegue contagiar quase todos os demais, se consuma a tragédia no final do terceiro ato: a euforia, própria da utopia do *mito social*, é disforicamente negada pela distópica imersão da ilha, precário suporte material da nova colônia. Tal como no romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, também aqui a pureza da vida simples do campo cada vez mais é absorvida pela corruptora vida da cidade, que subjaz em toda intenção de retornar à originária convivência desinteressada, que acaba, mais cedo ou mais tarde, provocando o comprometimento daqueles valores espirituais, morais e sociais que emanam do consenso da comunidade, que livremente estabelece as suas leis segundo suas reais necessidades.

Todavia, se com o afundamento da ilha desaparece a realização do *mito social* na nova colônia, sobrevida a esperança e a garantia da continuação do ideal constitutivo desse mito, que se manifestara por um milagre, por uma bênção divina do positivo propósito humano de reconquistar a liberdade e o espírito solidário. Porém, com a destruição dos valores espirituais constitutivos da poesia, em particular, e da arte, em geral, pela sociedade dos Gigantes, coagindo a uma opção entre os extremos, o mito de uma sociedade justa e igualitária é inapelavelmente destruído pela violência, pela ferocidade animalesca do poder econômico, que se torna fim de tudo e, por conseguinte, submete o materialmente mais fraco, eliminando tudo aquilo que se lhe opõe.

Algo semelhante se pode observar com relação ao *mito da religião*, dramaticamente representado em *Lazzaro*, entendido como extremismo dogmático e preconceituoso, portanto acrítico, em que a fé está subordinada à razão (lógica, mas ambivalente e cega), que orienta a vida dos fanáticos, que se creem os verdadeiros seguidores de Cristo. Entre eles estão *Diego Spina*, *Deodata* e *Cico*; na contraparte estão *Sara*, *Arcadipane*, *Gionni* e *Lucio*; tensivamente entre os dois grupos está *Lia*, sujeita à autoritária repressão do pai e dos que o cercam. Impedida de participar da educação dos filhos (*Lia*, paralítica, vive numa cadeira de rodas; *Lucio*, por imposição do pai, está, a contragosto, preparando-se para ser padre), *Sara* se separa de *Diego Spina* (que continua, com *Lia*, na sua casa da cidade, auxiliados por *Deodata* e *Cico*, apoiados por *Monsignore*) e vai viver na vinha do marido com *Arcadipane*, homem simples e bom, zelador da propriedade rural, com quem tem mais dois filhos, os quais, diferentemente dos dois primeiros, são saudáveis e fortes. É evidente a tensão que medeia os dois ambientes — urbano e campestre — e, conseqüentemente, os grupos que neles vivem: a debilidade dos habitantes da cidade²³ se contrapõe a robustez dos habitantes do campo²⁴.

Todavia, se, no final da peça, parece indiscutível a necessidade da fé²⁵, de crer em alguém ou algo para não precipitar irreversivelmente no vazio do Nada, parece-nos também evidente o caráter relativista dessa convicção, que se revela uma verdadeira ilusão: isso, a nosso ver, é expresso pelo autor não só através do representante mais antigo da

Igreja (como pode, verdadeiramente, *Lucio* dar explicações tão exaurientes a respeito da Divina Providência, se o verdadeiro conhecimento de tudo é prerrogativa exclusiva de Deus?), como também de *Sara* (que está na posição oposta à do sacerdote, mas à sua maneira naturalista também ela crê): pela sua intuição de mãe percebe imediatamente que o filho veste novamente a batina não por verdadeira vocação, mas como um sacrifício, que implica uma nobre renúncia, para o bem-estar dos outros, em quem ele próprio havia suscitado a dúvida ao despojar-se das vestes sacerdotais:

SARA. ... Gli dica che lo benedico per quello che fa. Nessuno piú di me puõ sapere che cosa sia. M'ha parlato della vita: come la sente! come la vivrebbe! - *Ci rinunzia. Va a rimorire nel suo abito.*²⁶

Creemos que essas duas citações, representativas das partes doutrinariamente opostas, não deixam dúvida sobre a amarga convicção pirandelliana do *mito da religião* relativamente ao homem do "tempo presente", que ele precisa no início da peça, ao relacionar os seus personagens.

Análogas observações podem ser feitas com relação ao *mito da política* em *La favola del figlio cambiato*, que representa o caráter verdadeiro da fábula e o caráter falso, simulado da vida real, tal como se vive na corte, onde se concentra o poder da autoridade máxima. Também nesta peça,

como na anterior, torna-se patente a tensão entre vida na cidade grande e na colônia de pescadores, contiguamente relacionadas, respectivamente, com clausura, trevas, doença, fingimento, infelicidade, morte, de um lado, e liberdade, sol, saúde, autenticidade, felicidade, vida do outro lado. Vêm-nos, espontaneamente, à mente dois contos do livro *Il giorno del giudizio* de Angioletti, que, tensivamente relacionados entre si, traduzem, como a peça em questão, a ilusão de felicidade que envolve a figura do rei, que se revela infundada no conto *I Re*, e a real felicidade que caracteriza a vida de *L'Uomo qualunque*.

Marcante, desde o início, a tensão entre o valor de verdade atribuído pela *Madre* à fábula e a descrença desdenhosa, expressa por diversas risadas, própria da gente instruída, de que *L'Uomo saputo*, ironicamente figurado²⁷, é um exemplo especialmente significativo: insensível ao sofrimento da *Madre* e das mulheres que a acompanham, ele ri enquanto elas choram e o chamam de "velho imbecil", "palerma", "malcriado" e "descrente". Reafirmando, no final da peça, que só Deus sabe a verdade (como, intertextualmente, já havia feito *Lucio* em *Lazzaro*), pois a verdade dos homens só é tal se e enquanto eles a sentem como tal, o *Principe* restabelece a verdade de fato, convalidando a fábula, mas, com isso, decreta a falência do *mito da política*, que proporciona uma superioridade aparente, cobrando o alto preço do sacrifício da própria vida, inapelavelmente aprisionada em formas, em aparências que destroem o homem no que ele tem de mais fundamental²⁸.



As peças do volume X de *Maschere nude* são, portanto, uma conclusão e, concomitantemente, uma preparação da sua última obra que, apesar de ter ficado incompleta, verdadeiramente conclui a sua poética e o seu itinerário artístico. São elas que prenunciam alguns resultados, mas ainda tensivamente configurados, conclusivamente consagrados em *I Giganti della montagna*, como a relação entre *ser* e *parecer*, *creer* e *saber*, caráter verdadeiro da criação da fantasia e simulação inseparável da realidade, relatividade do conhecimento humano e absoluto do conhecimento divino.

A frustração, o malogro dos mitos que norteiam a existência do homem racionalista contemporâneo demonstra, na visão pirandelliana, que, para viver, é absolutamente indispensável que o homem finja e se iluda, negando, na necessidade convivência social, o seu verdadeiro *ser*, para privilegiar o *parecer* ou seu não-ser. Vendo-se e vendo os outros viverem, como consciência que analisa e se analisa criticamente, o humorista constata a multiplicidade de imagens que parecem identificar cada homem, mas que, de fato, o afastam cada vez mais da verdade incontaminada, desinteressada, autêntica.

Se, à guisa de confirmação, lembrarmos as constantes ressaltadas nas peças reunidas pelo próprio Pirandello no mencionado volume de *Maschere nude*, verificaremos que, sob o aparente enaltecimento inicial de cada um dos mitos, subjaz a observação atenta do humorista que, orientando-se pelo sentimento do contrário, revela e destaca o lado negativo de cada um daqueles valores aparentemente cardeais, e-



videnciando a indissociável relação de contigüidade entre realidade-forma, realidade-corrupção, realidade-fingimento na visão da vida como materialização do interesse e, tensivamente com relação a essa série, a contigüidade entre verdade-fábula, verdade-desinteresse (social e material), verdade-sonho e, principalmente, verdade-crença (fé autêntica). Quanto maior for o grau de socialização do homem-exterior, mais completamente ele se nega pela inserção na primeira série, chamando a atenção do atento humorista, cuja ação, contudo, só consegue modificar o homem contemporâneo para melhor quando, opondo-se à sua socialização, recupera o seu relacionamento com a natureza pura e simples, não contaminada pela simulação interessada, pelo fingimento comprometido com uma meta prática, próprio do indivíduo no corrompido e corruptor convívio social, reafirmando a rousseauniana teoria do "bon sauvage".

Todavia, se o máximo que a atuação do humorista pode conseguir se limita a isso, ainda não é suficiente para garantir o vivificante contato do homem com a verdade, a que ele não logra chegar nem pela razão, nem pela vontade, nem pelo poder econômico: não pode obter a verdade por nenhum dos valores fetichizados pelo excessivamente materializado homem contemporâneo, objeto visado pelo humorista; enquanto vive materialmente o homem está, inapelavelmente, condenado a guiar-se pelo interesse, pela aparência, pelo não-ser; à verdade só conseguiria chegar, espiritualmente, pela crença, despojando-se de tudo aquilo que, de alguma maneira, ainda o prende à vida real. A ação do humorista, eminentemente ten



siva, só tem sentido enquanto o homem, vivendo realmente, mesmo aspirando intimamente à verdade, não consegue romper os laços sociais que o unem a uma maior ou menor simulação. Porém, por mais eficiente que possa ser a ação do humorista, ele não logra transformar o homem socializado, de modo que, com os meios à disposição do homem real, ele possa subtrair-se à tensão indissociável da sua natureza de ser temporal, portanto relativo. Só pode subtrair-se à tensão entre parecer e ser²⁹, quando se anula a vida como realidade limitada pela materialidade do corpo, pelo espaço, pelo tempo e pelo cálculo inseparável do relacionamento socialmente interessado; só se consegue isso dando o enorme salto qualitativo, realizado pelos "Scalognati", isto é, quando pela capacidade de crer se torna possível criar, de maneira totalmente espiritual, tudo aquilo que só pode existir no sonho, na fábula. Isso, contudo, se anula a tensão própria do homem-exterior, estruturalmente evidenciada pelo humorista, não anula os extremos entre os quais ele, como ser real, tensivamente oscila, o que é dramaticamente figurado pelos Atores em *I Giganti della montagna*: os que optam pelo ser, que reconhecem na arte, só conseguem subtrair-se à tensão entre vida/arte, desaparecendo materialmente, ou seja, como trágica consequência da simulação inseparável da representação, alcançar verdadeiramente o mágico mundo da verdade, só realizável pela desinteressada fantasia; os demais se ajustam, se adaptam definitivamente ao mundo real, incompatível com a arte e a fantasia que a cria, construído pelos poderosos Gigantes da montanha, detentores de todas as formas imanen-



tistas de poder.

No final do seu itinerário literário e como conclusão metapoética do processo, baseado estruturalmente na dicotomia tensiva, constatamos, portanto, um duplo retorno às origens, depois de ter alcançado os mais elevados graus da escalada racional; à positiva volta dos "Scalognati" ao Caos originário, anterior a todo aprisionamento por formas, à fase da fantasia, corresponde, antiteticamente, o retrocesso à ferocidade que caracteriza a idade dos Gigantes, ao predomínio dos sentidos sobre o espírito, da imanência sobre a transcendência, da vida sobre a *arte*, da destruição sobre a *criação*; esse trágico desfecho, para o qual se encaminha a civilização do homem-exterior, conclui as peças metapoéticas, como resultado da frustração dos mitos, que se revelam ilusões ou ficções, em que se fundamenta a existência do homem contemporâneo. O desfecho trágico traduz mais explicitamente a tensão, base intra e intertextual da poética e da metapoética pirandelliana, como expressão da crise do homem contemporâneo, quando confrontamos as duas peças metapoeticamente consideradas: em *Sei personaggi in cerca d'autore* a tragédia, como elemento diegético, se verifica no nível da concepção, da criação da arte, isto é, relacionada com os personagens como tais; em *I Giganti della montagna* a tragédia se verifica no nível da realidade própria da arte teatral enquanto representação, visto que as vítimas são os *Attores* que ainda acreditam na eficiência da *arte* que cultivam e cultuam: a crise social chega ao último reduto do homem-interior, que já é uma simulação, e o extermina inexorá



vel, definitiva e irreversivelmente. Enquanto é possível uma relação, ainda que tênue e precária, entre *arte* e realidade, se mantém a tensão, estruturalmente significativa; quando essa relação se torna impossível, anula-se a tensão, os extremos se opõem absolutamente: a *arte* readquire a sua originária excelência, materialmente incontaminada, mas a reali-dade, por seu lado, pela anulação do contato com a fantasia, se torna ainda mais cega e selvagem, bloqueando todo e qual-quer projeto ideológico de caráter construtivista.



NOTAS

- ¹ PIRANDELLO, Luigi. *All'uscita in Maschere nude*, Vol. X, p. 5: "I morti, lasciato il corpo inutile nelle fosse, escono lievi dalla porta con quelle apparenze vane che si diedero in vita.

L'apparenza dell'Uomo grasso siede su una logora panca a piè d'un grande albero, con le mani appoggiate al bastone e sulle mani il mento. ...

È uscita or ora, magra e capelluta, sebbene calva alla sommità del capo, l'apparenza del Filosofo. Ha mostrato anch'essa un grande stupore..."

- ² PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 6: "IL FILOSOFO. ... Io sêguito a ragionare, come voi a esser grasso, caro mio. E per il solo fatto che io e voi siamo ancora qui, sêguito a vedere in me e in voi due vane forme della ragione."

- ³ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 6-7.

- ⁴ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 7-8: "IL FILOSOFO. ... di noi poveri morti, dopo un po' di tempo, che volete che resti in quelle fosse là? Se mai, un po' di polvere. Niente. E che cosa sono allora le tombe? Il ricordo, l'affetto, il rispetto, la devozione (tutti sentimenti, come vedete) sentimenti dei vivi che, non contenti d'essere coltivati dentro, o diffidando che dentro sarebbero durati a lungo, si sono pagato il lusso d'una casetta fuori: quelle tombe là. ... La vanità, come voi avete detto, che è anch'essa un sentimento, vi faccio notare."

- ⁵ PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 9: "IL FILOSOFO. ... Come casa di Dio è senza dubbio infinitamente più grande e più ricco il mondo, che una chiesa; incomparabilmente più nobile e prezioso d'ogni altare, lo spirito dell'uomo in adorazione del mistero divino. Ma questa è la sorte di tutti i sentimenti che si vogliono costruire una casa: si rimpiccoliscono, per forza, e diventano anche un poco puerili, per la loro vanità. È la sorte stessa di quell'infinito che è in noi, quando per alcun tempo si finisce in quest'apparenza che si chiama

uomo, labile forma su questo volubile granello di terra perduto nei cieli."

- 6 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 9: "IL FILOSOFO. ... La stessa apparenza, ma con questo divario: che quella che ci davano gli altri è là, nel la fossa; e quella che ci davamo noi è qua, ancora per poco, in voi e in me. Noi ne siamo, insomma, la vanità ancora per poco superstite. Un'ultima ombra d'illusione persiste ancora in noi. Ci piace ancor tanto ritenere la nostra vana parvenza, che dobbiamo ancora aspetta re, per liberarcene, ch'essa a poco a poco si diradi e dilegui."
- 7 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 10-11: "L'UOMO GRASSO. No. I fiori però furono sempre veramente la mia meraviglia. Che la terra li potesse fare. Avete un bel dire voi, illusioni. Un usignuolo veniva a canta re ogni notte nel mio giardino, tutto ridente e squillante a maggio di rose gialle, di rose rosse, di rose bianche e di garofani e di geranii. Tutta la vostra filosofia, vedete, non impediva a quell'u- signuolo di cantare e a quelle rose di sbocciare e d'incantare e i- nebbriare col loro profumo il giardino. Potevate cacciarlo, quell'u signuolo, e strappare tutte quelle mie rose. L'usignuolo se ne sareb- be volato nel giardino accanto e avrebbe seguitato a cantare da un altro albero ogni notte alle stelle. ... Sono cose che passano, sí. Ma il mio rammarico è ora di non averne saputo godere."
- 8 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 12.
- 9 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 13: "IL FILOSOFO. Ah, come? egli non desi- derava la vostra morte?"
- 10 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 14: "L'UOMO GRASSO. ... Potei avere in breve la soddisfazione di questa certezza: che soffriva lo stesso martirio che avevo sofferto io, l'uomo che aveva creduto di farmi ma le ingannandomi; e che perciò al martirio aggiungeva anche un since ro e crudelissimo rimorso. Per quest'uomo, vedete, la mia morte è stata la più grande delle sventure, giacché per essa mia moglie non tanto sperò di liberarsi di me, quanto di lui, ch'era come l'ombra del mio corpo ... perché dovete sapere che quel certo marito fa sem pre, appena è possibile, quel certo amante. Sparito il corpo, non sussiste più l'ombra. Finché c'ero io, quello era l'amante. Ma ora?

Nella libertà, perché uno? e ancora quello, ombra uggiosa d'un corpo che non c'è più? Ne vorrà un altro; più altri, forse."

- 11 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 20.
- 12 PIRANDELLO, L. *La nuova colonia* in *o.cit.*, p. 83: "LA SPERA. Perché tu dici che la tua ragione è tutto. Non può essere. Se ci fossi tu solo! Tu, tutto; lui, tutto. Ti pare che possa stare? Nessuno di noi può esser tutto, se poi ci sono gli altri."
- 13 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 98-99: "TOBBA. Ma non pensate a nulla! Cercate di fare! Date ascolto a me, che non ho pensato mai. ... Fare, fare per fare, senza vedere neppure quello che fate, perché lo fate."
- 14 PIRANDELLO, L. *Lazzaro* in *o.cit.*, p. 191.
- 15 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 272: "CICO (nel silenzio). La sua anima, appena uscita dal corpo, doveva comparire davanti alla Giustizia Divina. Non è comparsa. Che vuol dire? Non c'è giustizia divina. Non c'è nulla di là."
- 16 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 282.
- 17 PIRANDELLO, L. *La favola del figlio cambiato* in *o.cit.*, p. 356:
"IL PRINCIPE. ... ma con questa
gioja di liberazione.
Ah, perdere la testa,
non aver più la ragione!"
- 18 PIRANDELLO, L. *La nuova colonia* in *o.cit.*, p. 57: "CURRAO. È vero! Noi non possiamo fare più altro! Patentati ladri, il nostro mestiere è rubare!"
- 19 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 58-59-60: "LA SPERA. ... Che aspettate più? Andiamocene, andiamocene via, andiamocene lontano! ... Quest'isola c'è? ... Quella di cui parla Tobba come del paradiso. ... Sarà la liberazione! ... Più a fondo di come sei qua, non potrai sprofondare! Ma sarà Dio almeno che t'avrà sprofondato! non gli uomini più

cattivi di te! ... Sarà la prova! A fondo, o resuscitati! ...
Se ora accettate questo rischio, perché lo preferite alla vita a cui vi condannano qua? se gridate loro in faccia che per voi è meglio quella morte che questa vita?"

20 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 61.

21 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 66: "TOBBA (...) Il segno di Dio, per tutti noi: che ci guiderà Lui!

— Ora sí, si deve partire. Questa notte stessa.

— Inginocchiamoci!

Tutti si scoprono e s'inginocchiano."

22 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 5: "CROCCO. Sí, sí: le ha rubate! lui, lui! (indica Currao) con tutta la cesta. ... L'ho visto io! Le ha rubate! Or ora, qua!"

23 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 191: "DEODATA. Perché, patito? Per la vita troppo chiusa in Seminario; per il troppo studio. Fargli prender aria, cambiar vita: mi pare che sarebbe stato il rimedio. Nossigno ri. Studiare ancora, e chi sa quanto, per finire di rovinargli la salute."

24 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 211: "DEODATA. — eh sí, sta un amore: lo dicono tutti: una simpatia!

CICO. Bella, sí, bella: sembra ch'abbia ancor venti anni! Quando passa, si voltano tutti a guardarla. Pare il sole! Un miracolo."

25 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 275: "MONSIGNORE. Perché la vita è a patto che tu la viva appunto senza sapere, solo credendo. Guaj a chi crede di sapere! Dio solo sa tutto e l'uomo davanti a Lui deve chinare la fronte e piegare i ginocchi."

26 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 274.

27 PIRANDELLO, L. *La favola del figlio cambiato* in *o.cit.*, p.291-292: (L'UOMO SAPUTO) buffo, panciuto, con bombetta in capo ... calzoni a tubo e corti, da lasciargli scoperte le caviglie; si muove a modo d'un burattino..."

- 28 PIRANDELLO, L. *o.cit.*, p. 385-386-387:

IL PRINCIPE.

Io, ora, la so,
la mia verità.

Ero piccolo qua,

.....

con quest'amore di madre
e questo cielo e questo mare
e la salute e la gioja
di vivere la mia,
la "mia" vera vita per me!

.....

Veder tutto ai miei piedi?

Preferisco sentire
qualcosa sopra di me!

.....

Voglio che la vita
si rifaccia in me nuova
come un'erba d'aprile!

Via la nebbia amara, e quel fumo,
quel fumo forato da lampade,
architettura di ferro,
forni, carbone, città
affaccendate da cure
cieche e meschine,
formicai! formicai!

- 29 BUBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*. Tradução de Marta Ekstein de Souza Queirós e Regina Weinberg. São Paulo. Perspectiva, 1982, p. 141-142: "Nós podemos distinguir duas espécies de existência humana. Uma delas pode ser designada como a vida a partir do ser, a vida determinada por aquilo que se é; a outra, como a vida a partir da imagem, uma vida determinada por aquilo que se quer parecer. Em geral, estas duas espécies apresentam-se sob a forma de uma mistura...

Esta diferença manifesta-se naturalmente com maior vigor no âmbito do inter-humano, isto é, nas relações dos homens entre si."



BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Dialēctica Negativa*. Versión española de José María Ripalda. Madrid. Taurus Ediciones S.A., 1975.
- ADORNO, T.W. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição" in *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grunnewald e outro. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1983.
- ADORNO, T.W. "Lírica e sociedade" in *Os Pensadores*. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1983.
- ADORNO, T.W. "Idéias para a Sociologia da música" in *Os Pensadores*. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1983.
- ADORNO, T.W. "Posição do narrador no Romance Contemporâneo" in *Os Pensadores*. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1983.
- ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1982.
- ANCESCHI, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*. Milano. Marzorati, 1962.
- ANDERSSON, Gösta. *Arte e Teoria — Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Stockolm. Almqvist & Wiksell, 1966.
- ANGELINI, Franca. "Si gira....: l'ideologia della macchina in Pirandello" in *Il romanzo di Pirandello*. Palermo. Palumbo, 1975.
- BARILLI, Renato. *La barriera del naturalismo*. Milano. Mursia, 1964.
- BARILLI, R. "Presenza dei grandi temi pirandelliani nelle prime raccolte poetiche" in *Pirandello poeta*. Atti del Convegno Internazionale, raccolti e ordinati da Paola Da

- niela Giovanelli. Firenze. Vallecchi, 1981.
- BARILLI, R. *La línea Svevo-Pirandello*. Milano, Mursia, 1a. edizione, 1972.
- BARILLI, R. "Pirandello e la culturologia" in *Pirandello Siciliano ed Europeo*. Catania. Rivista Quadrimestrale di Studi storici e letterari, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução in Os Pensadores*. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1983.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Trad. Nathanael C. Cai_xeiro. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1979.
- BINET, Alfred. *Les altérations de la personnalité*. Paris. Félix Alcan Editeur, 1884.
- BINNI, Walter. *La poetica del decadentismo*. Firenze. G.C. Sansoni, 1949.
- BINNI, W. *Poetica, critica e storia letteraria*. Bari. Laterza, 1963.
- BORSELLINO, Nino. *Ritratto di Pirandello*. Bari. Laterza, 1983.
- BRANCA, Vittore (direttore). *Dizionario critico della letteratura italiana*. Torino. UTET, Vol. I, 1973.
- BUBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*. Trad. Marta Eks_tein de S. Queirós e Regina Weinberg. São Paulo. Perspec_tiva, 1982.
- CAMERA, A. e FABIETTI, R. *Elementi di Storia — L'età con temporanea*. Bologna. Zanichelli, 2a. edizione, 1980.
- CANDELORO, Giorgio. *Storia dell'Italia Moderna*. Milano. Fel_ttrinelli, 1977.

- COMPAGNINO, Gaetano. "Statuto e funzione del personaggio nella poetica pirandelliana" in *Pirandello Siciliano ed Europeo*. Catania, 1982.
- CORÇÃO, Gustavo. *Dois Amores Duas Cidades*. Rio de Janeiro. Agir, 1967.
- CORSINOVI, Graziela. *Pirandello: Tradizione e Trasgressione*. Genova. Tilgher, 1983.
- CROCE, Benedetto. *La letteratura della Nuova Italia*. Bari. Laterza, Vol. IV, 1a. edizione economica, 1973.
- DEBENEDETTI, G. *Il romanzo del Novecento*. Milano. Garzanti, 1971.
- DE CASTRIS, Arcangelo L. *Storia di Pirandello*. Bari. Laterza, 1975.
- ECO, Umberto. *La definizione dell'arte*. Milano. Mursia, 1968.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Milano. Bompiani, 1983.
- FLORA, Francesco. *Dal Romanticismo al Futurismo*. Piacenza. Casa Editrice Ugo Porta, 1921.
- FLORA, F. *Saggi di Poetica Moderna*. Messina-Firenze. G.D'Anna, 1943.
- FORTUNATO, G. *Il Mezzogiorno e lo Stato Italiano*. Bari. Laterza, 1911.
- GOLDMANN, Lucien. *Origem da dialética*. Trad. Haroldo Santiago. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967.
- GOLDMANN, L. *Dialética e cultura*. Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giselli Vianna Konder. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967.



- GOLDMANN, L. "Crítica e dogmatismo" in *Dialética da libertação*, organizado por David Cooper. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro. Zahar, 1968.
- GARDAIR, J.M. *Pirandello e il suo doppio*. Traduzione di Luigi Di Giovanni, a cura di Giulio Ferroni. Roma. Edizioni Abete, 1977.
- GARIN, Eugenio. "Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento" in *Letteratura Italiana Contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani. Roma. Luciano Lucarini Editore, Vol. 1, 1979.
- HORKHEIMER, Max. "Filosofia e Teoria crítica" in *Os Pensadores*. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1983.
- KLEM, Lone. "Umoreismo in atto — Accenni ad una interpretazione integrale dei "Sei personaggi in cerca d'autore" in *La Trilogia di Pirandello*. Agrigento. Edizione a cura del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1976.
- LAMANNA, E.P. *Storia della Filosofia*. Firenze. Le Monnier, 1969.
- LAURETTA, Enzo. *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*. Milano. Mursia, 1980.
- LUGNANI, Lucio. *Pirandello. Letteratura e teatro*. Firenze. La Nuova Italia, 1a. edizione, 1973.
- LUKÁCS, Georg. *Contributi alla storia dell'estetica*. Milano. Feltrinelli, 1a. edizione, 1957.
- LUPERINI, Romano. *Il Novecento*. Torino. Loescher, 1981.
- MACCHIA, Giovanni. *Pirandello, o la stanza della tortura*. Milano. Mondadori, 1981.
- MANGONI, Luisa. *Una crisi fine secolo*. Torino. Einaudi, 1985.



- MARCHESINI, Giovanni. *Le finzioni dell'anima*. Bari. Laterza, 1905.
- MAZZALI, Ettore. *Pirandello*. Firenze. La Nuova Italia, 1977.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo. Perspectiva, 1971.
- MONTI, Silvana. *Pirandello*. Palermo. Palumbo, 1974.
- PARETO, U. *Cronache italiane*, a cura di Carlo Mongardini. Brescia, 1965.
- PAREYSON, Luigi. "I Problemi attuali dell'estetica" in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*. Milano, Marzorati, 1961.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. Firenze. Sansoni, 1974.
- PIRANDELLO, Luigi. *Saggi, Poesie e Scritti varii*. Milano. Mondadori, Classici Contemporanei Italiani. IV edizione, 1977.
- PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*. Milano. Mondadori, XI edizione riveduta, 1978.
- PIRANDELLO, L. *Novelle* (scelta, introduzione e commento di Giuseppe Morpurgo). Edizioni Scolastiche Mondadori, XI edizione, 1955.
- PIRANDELLO, L. *Carteggi inediti* (a cura di Sarah Zappulla Muscarà) Roma. Bulzoni Editore, 1980.
- PIRANDELLO, L. *Tutti i romanzi*. Milano. Mondadori. I Meridiani, 2a. edizione, Vol. II, 1975.
- PIRANDELLO, L. *Maschere nude*. Milano. Mondadori. Vol. I, IX e X, 1956.

PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore* — Enrico IV. Milano. Mondadori. Gli Oscar, IV edizione, 1971.

PIRANDELLO, L. *O Falecido Mattia Pascal* — *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira e outros. São Paulo. Editor: Victor Civita, 1981.

PIRANDELLO, L. *Viaggi in Belfagor*, anno XLI, nº 1, Firenze, 31/1/1986.

PIRANDELLO, L. *Non parlo di me in Belfagor*, anno XLI, nº 1, Firenze, 31/1/86.

PLEBE, Armando. *Processo all'estetica*. Firenze. La Nuova Italia, 1959.

RAPPAZZO, F. "L'umorismo come "tutela" regressiva" in *Pirandello Siciliano ed Europeo*. Catania, 1982.

RIBOT, Théodule Armand. *Les maladies de la personnalité*. Paris. Félix Alcan Éditeur, 14^{ème}. édition, 1908.

ROSENKRANZ, Karl. *Estetica del brutto*, a cura di Remo Bo dei. Bologna. Il Mulino, 1984.

SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano. Feltrinelli, 1966.

SCIACCA, Michele F. *L'Uomo, questo "squilibrato"*. Milano. Marzorati, 1963.

SCIACCA, M.F. *Filosofia e Antifilosofia*. Milano. Marzorati, 1973.

SCIACCA, M.F. *L'estetismo. Kierkegaard. Pirandello*. Milano. Marzorati, 1974.

SÉAILLES, G. *Essai sur le génie dans l'art*. Paris. Félix Alcan, 1883.



- SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino. Einaudi, 1985.
- SLATER, Phil. *Origem e Significado da Escola de Frankfurt*. Trad. Alberto Oliva. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1978.
- SOGLIUZZO, R. "Si gira...", un'amara parabola della tecnologia moderna" in *Il romanzo di Pirandello*. Palermo. Palumbo, 1975.
- SQUAROTTI, Giorgio B. "La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro" in *La trilogia di Pirandello*. Atti del Convegno internazionale su teatro nel teatro pirandelliano. Edizione a cura del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani. Agrigento, 1976.
- TODOROV, T. *La letteratura fantastica*. Traduzione di Elina Imberciadori. Milano. Garzanti, 1983.
- VICENTINI, Claudio. *L'Estetica di Pirandello*. Milano. Mursia, 1970.
- VOLPE, Galvano Della. *Nietzsche e i problemi di una Estetica Antiromantica*. Messina. Casa Editrice G.D'Anna, 1941.
- VOLPE, G. Della. *Poetica del Cinquecento*. Bari. Laterza, 1954.
- VOLPE, G. Della. *Crisi dell'Estetica romantica*. Roma. Libreria Internazionale Terzo Mondo, 1963.



