

Sciascia e Pirandello

Massimo Onofri

Na nota que conclui a coletânea de ensaios *Pirandello e la Sicilia*, Leonardo Sciascia advertia:

Não sou um crítico de profissão e este livro quer ser uma ‘notícia’ da Sicília, feita através de leituras e experiências particulares. Uma notícia diferente apenas na forma, daquelas que, em outros livros, tentei comunicar aos leitores¹.

Deixemos de lado a afirmação, de central importância em termos de poética, de Sciascia, de ter dado em todo livro (e estamos em 1961) uma notícia da Sicília. Deixemos também de lado o fato de ter pontuado que, desta vez, o havia feito “de uma forma diferente”, o que colocaria o problema, de solução nada pacífica na obra de Sciascia, da relação entre escritura crítica e escritura de invenção (o que levaria a outra questão, a se perguntar o que ele entende por *crítico de profissão*, estando subentendido implicitamente um crítico *não de profissão*, o que não é de fácil entendimento).

É digno de atenção porém que para dar notícias da Sicília, isto é, um conjunto de noções e conhecimentos determinados, ele não recorra a disciplinas como a história, a sociologia ou a antropologia, mas à literatura, conferindo-lhe de imediato indiscutível primazia gnoseológica. Indicação nada desprezível em um escritor que sempre confiou às suas obras uma tenaz reflexão sobre o conceito de verdade, e para o qual, portanto, não são indiferentes as vias através das quais a ela se aproxima. É ainda mais relevante que, na encruzilhada desse percurso, Sciascia encontre, ao lado de Domenico Tempio, Emanuele Navarro della Miraglia, Giovanni Verga, Vitaliano Brancati, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Luigi Pirandello em posição privilegiada. Um percurso, como veremos, nada linear.

O encontro de Sciascia e Pirandello foi muito precoce e marcado imediatamente por um antagonismo quase dramático, que não pode ser absolutamente conduzido a um mero horizonte crítico e filológico. Em um artigo remoto, publicado na revista siciliana *La Giara*, o jovem escritor de Racalmuto confessava:

Houve uma época em nossa vida – próxima, e mesmo assim muito distante nas profundas perspectivas que uma tremenda série de acontecimentos compõe – na qual Pirandello deu nome a todos os nossos temores, às nossas relações humanas, à nossa piedade. Pela reflexão descobrimos que o encontro com Pirandello ocorreu, no tempo e no espaço, em uma perigosa encruzilhada: nos anos da adolescência, em uma pequena cidade da Sicília. Deslizamos então pela obra pirandelliana como em um averno de espelhos e de sombras, e dele extraímos revelações desesperadas, alucinações lógicas – até a obsessão. Depois vieram os americanos, e daquele momento, até hoje quando voltamos a ler Pirandello, para dizer como Cardarelli, “bebemos em outras tavernas”².

E muitos anos depois, como um ulterior esclarecimento daquela experiência existencial, daquele aprendizado intelectual em sua mais concreta gênese, Sciascia dirigia-se a Padovani com estas palavras:

Entre os livros da minha família não havia um só de autor siciliano. O primeiro que li era de Pirandello: *Il Fu Mattia Pascal*. Procurei desesperadamente por ele depois de ter visto o filme de Marcel L'Herbier, com Ivan Mosjoukine no papel de Mattia e Michel Simon – muito jovem e magro – no papel de Pomino (...). Quando finalmente o encontrei, e li *Il Fu Mattia Pascal*, depois de ter lido alguns volumes de contos, tive uma revelação. A revelação de que eu vivia dentro do mundo pirandelliano, que o drama pirandelliano – a identidade, a relatividade – era o meu mundo de todo o dia. E disso resultou uma espécie de mania, de loucura. Quem sou? Como sou? Como me vêem os outros? Quem são e como são os outros? Como é possível falar com os outros se os outros não sabem nada de mim e eu nada sei dos outros e também nada sei de mim mesmo? Perguntas que me empurravam para o isolamento, para a solidão. Para sair de tal condição – que não era livresca, abstrata, mental, mas de vida cotidiana, de pirandellismo *in natura* – me apeguei à razão, à outra face das coisas e ao modo de ‘racionalizá-las’ que encontrei em Diderot, Courier e Manzoni³.

Essas observações fixam de modo inequívoco a posição que Pirandello ocupa na autobiografia moral e intelectual de Sciascia, em decorrência, entre outras razões, da releitura quase obsessiva feita ao longo de quase trinta e cinco anos, do inicial *Pirandello e o Pirandellismo* (1953) até o último *Alfabeto Pirandelliano* (1989).

Nas seqüências fantasmagóricas de *Il Fu Mattia Pascal* de Marcel L'Herbier, que o futuro escritor vê pela primeira vez aos doze ou treze anos, no cinema de sua cidade, tomava corpo a primeira e indelével imagem daquela tragicomédia do viver, da qual, dali a pouco tempo, as obras pirandellianas (os romances e os contos, no primeiro momento, as comédias depois) dariam uma inconfundível representação. Uma tragicomédia do viver, cujo teatro é Agrigento, e em cujos arredores nasceu Pirandello, a poucos quilômetros de Racalmuto, onde Sciascia nascera. Aquela árabe Girgenti “limitada, restrita, tortuosamente fechada em si”, onde todos em secreta solidão “preparam seu rosto, repassam sua parte, refazem as falas que cabem aos outros para estarem seguros de não prejudicar o ritmo com as suas”.⁴ Uma tragicomédia do viver “dia após dia no olho das pessoas”: “O olho do mundo, como se diz em Girgenti, um imenso olho vítreo sem a benevolência dos cílios – aberto, ávido”, dentro do qual se compõem “as cerimônias nupciais e fúnebres, os batismos, a viuvez, as aposentadorias, os títulos de crédito, os vestidos, as notícias policiais e das alcovas”⁵, cada um atento a representar seu papel no jogo das cem mil imagens de si e dos outros, que aos outros e a si próprio remetem.

Em síntese, nos livros pirandellianos, o mundo da infância e da adolescência em que Sciascia havia vivido atualizava-se, adquirindo nova evidência. Tomava forma e consistência, naquele “pirandellismo *in natura*”, a realidade profunda de uma Sicília “sociedade não sociedade”, “duplamente não livre, duplamente não racional”⁶. Duplamente: em primeira instância, porque marcada profunda e cronicamente, no plano dos costumes e no da concepção da vida, por aqueles comportamentos que o escritor de Racalmuto concentrará depois no conceito de “sicilianidade”; em segundo lugar, por ser uma sociedade fascista, nos anos em que seu aprendizado se deu.

Daquela Sicília, Sciascia se afastou, com dificuldade e em solidão, buscando os meios para reagir, aproximando-se, como escreve muitas vezes, daquela difícil fé na razão humana, na liberdade e na justiça que decorrem dessa razão, e da qual temos provas em suas primeiras obras narrativas, a começar pelas *Parrocchie di Regalpetra*.

É nesse contexto que a relação com Pirandello deve ser entendida. É possível afirmar, e Sciascia nos trechos citados parece sugerir-lo, que ele tenha construído sua identidade ética e intelectual precisamente em antagonismo com seu grande conterrâneo, sob o signo daquela “neurose de razão” contraída nos primeiros vinte anos de vida (“de uma razão que caminha sobre a orla da razão”⁷).

A bem da verdade, Sciascia, de fato, em confronto com Pirandello, empreendeu obra de duplo exorcismo: por um lado, começando a beber ‘em outras tavernas’, para permanecer na metáfora carderelliana, inicialmente dedicando-se febrilmente à biblioteca da família, depois aos conselhos que Giuseppe Bianca, Luca Pignata, Giuseppe Granata – amados professores da escola normal de Caltanissetta, na qual se formou – generosamente (e livres do fascismo) davam. Por outro, na perseguição de uma interpretação da obra pirandelliana que convertesse a realidade irracional ali espelhada em conhecimento racional.

Para retificar aquela noção de razão relativizadora, para sufocar a angustiosa realidade que minava da obra pirandelliana, foram necessárias leituras sem limites e incansáveis. Foi fundamental, como o próprio Sciascia lembra, o encontro com escritores de níveis e tradições diversificadas: iluminista, liberal, libertina, e até mesmo popular. Os *Pamphlet des Pamphlets* de Courier, o *Paradoxe sur le Comedien* de Diderot, o claro, conciso e irônico Voltaire, como perene antídoto ao malquisto Rousseau do *Emile*, as novelas do abade Casti e as memórias de Casanova e, mais tarde, Manzoni de *I Promessi Sposi* e da *Storia della Colonna Infame*, no qual “o catolicismo se converteu em Iluminismo”. Assim, *Le Miserables* de Hugo, melhor fonte para seu “pouco cristianismo” e as obras populares de William Galt (pseudônimo de Luigi Natoli), graças ao qual intuiu “uma espécie de enamoramento da Revolução que existe na história da Sicília”. Depois com os americanos Dos Passos, Steinbeck, Caldwell, Faulkner, e Hemingway, sobretudo em *Adeus às Armas*, sob orientação de Pavese e de Vittorini, o qual, com a célebre antologia *Americana* contribuía para abrir as fronteiras da Itália autárquica.

Não se deve desconsiderar, porém, que na guerra ao irracionalismo pirandelliano, a influência de alguns escritores italianos contemporâneos, como Sciascia declarou em muitas entrevistas e em tantos lugares de sua obra⁸, principalmente aqueles da *Ronda*, com os quais aprendeu a escrever, extraindo das dobras do belo estilo sua lição de ordem, clareza e simplicidade⁹; Bruno Barilli, capaz de utilizar nos diários de viagem uma prosa veloz e precisa; o siciliano Nino Savarese e, acima de qualquer outro, Emilio Cecchi, do qual, já nos anos 50, Sciascia elogiava a habilidade de introduzir as imagens “dentro de um espaço de cristal-polido, gélido, sólido, sensível a qualquer mínimo traço de luz”¹⁰. Depois Savinio, pela sua lição de antifascismo, por saber respirar a Europa livre e liberal. Por fim Brancati que, por volta de 1937-38, com as irônicas cartas a Longanesi, diretor de *Omnibus*, encarnava aos olhos do jovem o modelo de escritor.

Mas, para transportar a concepção pirandelliana do mundo para as fileiras de um rigoroso racionalismo, foi decisiva a interpretação do autor dos *Sei Personaggi*, sob a marca

das hipóteses historicistas do Gramsci dos *Quaderni*. A essa interpretação fortemente ideologizada, de grande relevo naqueles anos¹¹, Sciascia acrescentava a contribuição de uma imagem particular da Sicília e sua zelosa e pessoal explicação literária. Uma interpretação que, encorajada pelas primeiras edições italianas de Lukács¹², permitia ancorar Pirandello à realidade siciliana, e com isso fazer com que se movesse “mais de um Verga, de um De Roberto, e até mesmo mais de um Capuana” “no credo realista”¹³. Mas para fazer isso era necessário mostrar o quanto era infundada a leitura, de muito sucesso, feita por Adriano Tilgher de Pirandello, transformando-o em representante de uma filosofia de origem alemã, isto é, era necessário, em outras palavras, separar com clareza o pirandellismo que parecia ser a expressão confusa daquela filosofia, da autêntica poesia de Pirandello.

Escreve Sciascia:

Caráter essencial da vida que reconhecemos como “siciliana” é uma forma exasperada de individualismo no qual agem, em movimento duplo e inverso, os componentes da exaltação viril e da desagregação sofisticada. Este trágico jogo dialético que Pirandello soube colher em forma absoluta de poesia, da vida da tradição da cultura do povo siciliano, Adriano Tilgher indicou como “problema central” da obra pirandelliana, reduzindo a uma fórmula lúcida e peremptória: oposição de Vida e Forma.¹⁴

Fórmula derivada, como o próprio Tilgher precisou no ensaio *Le Estetiche di Luigi Pirandello* (1940), da terminologia de Georg Simmel, e excelente chave hermenêutica para penetrar no mundo pirandelliano, que fora avaliado “na incidência da *crise do homem do ocidente* e das filosofias que dela surgiram”¹⁵. Eram as mesmas forças que haviam desenvolvido o relativismo historicista de Dilthey no sentido de uma metafísica da vida e da história (mas às obras de Simmel deve-se acrescentar as de Spengler).

“Mas Tilgher” – continua Sciascia – “não soube ver aquilo que Gramsci, mais tarde, intuirá com clareza”.¹⁶ E Antonio Gramsci, de fato, em uma nota dos *Quaderni* dedicados à ideologia pirandelliana, havia observado, referindo-se implicitamente às páginas críticas de Tilgher:

Na realidade, não parece ser possível atribuir a Pirandello uma concepção de mundo coerente, não parece ser possível extrair de seu teatro uma filosofia e, portanto, não se pode dizer que o teatro pirandelliano seja “filosofia”. É certo, porém, que em Pirandello existem pontos de vista que podem ser relacionados genericamente a uma concepção do mundo, que de modo geral pode ser identificada com a subjetivista.

“Esses pontos de vista”, de qualquer modo, não têm “origem livresca, douta”. Gramsci acrescentava:

No teatro dialetal, o pirandellismo parece ser justificado por modos de pensar *historicamente populares e popularescos, dialetais*, não se tratando portanto de *intelectuais* travestidos de populares, de populares que pensam como intelectuais, mas de verdadeiros populares sicilianos – historicamente, regionalmente – que pensam e agem como tais, exatamente porque são populares sicilianos¹⁷.

A leitura feita por Gramsci, em direção à *dialetalidade* e à *sicilianidade*, era, ainda que de forma fragmentária, uma leitura radicalmente inovadora da obra de Pirandello, a qual se

chocava com a interpretação filosófica dominante, que Tilgher havia imposto, com toda sua autoridade, revelando Pirandello ao grande público; e Croce, por sua vez, havia implicitamente endossado para liquidar, juntamente com a pseudofilosofia do escritor siciliano, as próprias razões da poesia pirandelliana, nisso impedido porém pela quase totalidade dos críticos contemporâneos.

Uma leitura que teve grande sucesso no pós-guerra. Sob muitos aspectos, as inúmeras considerações sobre assuntos pirandellianos desenvolvidas por Sciascia podem ser consideradas como uma longa glosa a essa nota de Gramsci, desde que seja extrapolada do contexto teórico no qual foi pensada¹⁸, e retificada ao menos em um ponto: em não limitar sua validade unicamente como drama da vida interiorana e dialetal – com a inevitável conseqüência de considerar *Liola* como verdadeira obra prima pirandelliana – mas em estendê-la a toda a obra narrativa e teatral de Pirandello¹⁹.

No recorte da página gramsciana, “que alcança o centro vivo e palpitante da obra pirandelliana”²⁰, o irracionalismo de uma filosofia incompleta e falsa achava finalmente a sua mais autêntica justificação nos sofisticos e causídicos silogismos dos “pequenos e pobres homens ferozes”²¹ da irracional Sicília, primeiro e luminoso exemplo de “crítica verdadeira”, que, diz Sciascia concordando com Debenedetti, “é sempre antagonista”²². Uma crítica verdadeira e antagonista, disposta portanto a se colocar em jogo, a empreender batalhas contínuas com os escritores congeniais, em nome de uma integração e compreensão profundas dos textos examinados; crítica essa que, no caso de Sciascia, como dissemos, só poderia se traduzir em autobiografia. Era preciso então percorrer o caminho de Pirandello às avessas, do mundo dos livros ao livro do mundo, da metafísica à história, de modo a desenhar em todas as suas linhas, um mapa da Sicília através de seus grandes escritores²³. Uma Sicília cuja capital é Girgenti.

Pirandello nasceu ali, em Caos (os nomes são conseqüentes aos nomes, mas as coisas também são conseqüentes aos nomes), em 18 de junho de 1867. Ali passou a infância e a adolescência. Quando jovem, e até os primeiros anos do casamento, para lá voltava todo verão, e depois mais raramente. E a cada volta sua fantasia se encharcava dos fatos grotescos e comoventes que ali aconteciam, contados por familiares e amigos, e que acabavam por adensar, por reforçar aqueles que já viviam prepotentemente em sua memória.

Até a segunda guerra mundial Girgenti era a mesma de sua infância, com personagens cujo amor próprio, paroxístico, hipertrófico, empurrava para os limites da loucura. Lúcidos anatomistas dos próprios sentimentos e dos próprios problemas, tomados quase de modo delirante pela paixão de “raciocinar”, maior do que por aquela pela mulher e pelas coisas, determinados em defender obsessivamente o modo de ser, do próprio ser, diante dos outros e, às vezes, diante de si mesmos – mas podiam também, repentinamente, mostrarem-se vocacionados a se desfazer das aparências, se auto-elegendo “homens só”, “criaturas” no fluxo da vida. Personagens a procura de um autor. Antes que o teatro, Girgenti é, em Pirandello, aquilo que Debenedetti denomina “o lugar da metamorfose”²⁴.

Desenvolvendo na direção gramsciana as sugestivas páginas de Giacomo Debenedetti, para o qual, no teatro, as “criaturas” pirandellianas se transformam em “personagens”, convertendo a “música intacta e saciadora do homem só” na “diuturna servidão em um mundo sem música”²⁵, Sciascia, coerentemente, observa que Pirandello

chega à atividade dramaturgica “pela exigência de estilizar, de absorver em uma técnica e em um meio de expressão, de definir de uma vez por todas (...) Girgenti”²⁶: uma cidade sobre a qual “tinha que falar”²⁷, mesmo quando, como em *Il Fu Mattia Pascal*, substituiu seu nome por Miragno, por necessidade da trama próxima a Montecarlo, em uma região identificável com a Liguria²⁸. Por “uma astúcia da Providência”, portanto, Pirandello “nasce onde a vida social é, mais do que em qualquer outro lugar, ficção, em um lugar onde todo o dia, dia após dia, os homens se esforçam por parecer aquilo que não são”: “ao se debruçar sobre o mundo, descobre a vida como um teatro”²⁹, ou melhor, *inventa-o*, “mas no sentido mais exato de *encontrar*, de *descobrir*”³⁰. E assim, como Francesco Lanza nos seu *Mimi Siciliani* (1928), Luigi Pirandello dava consistência literária a histórias transmitidas oralmente, geração após geração, ou recolhidas na realidade insular cotidiana, submetendo-as, observa Sciascia, a uma alquimia particular:

Um *acontecimento espiritual*, retirado da tradição ou da crônica local, uma “mímica”; Pirandello descobre o reverso doloroso, triste, absurdo, e o *acontecimento espiritual* é já drama. (...) Pirandello realiza, em suma, uma espécie de mediação entre um fato que realmente aconteceu naquele teatro que é sua cidade e a verdadeira e exata representação teatral do mesmo fato. Nessa mediação, entre dois fatos igualmente e equanimemente teatrais, o fato como é e o fato interpretado, sua condição de autor é semelhante a dos persas de Montesquieu no teatro.³¹

E disso resulta que os acontecimentos se transferem do “teatro ao teatro, da *mímica* para a comédia: da *mímica* que se desenvolve por conta própria e procura um autor, à comédia, na qual aquela *mímica* passa a ser interpretada, elaborada na forma dramática, levada às conseqüências catárticas, por assim dizer, pelo autor”³².

Estamos diante, em suma, segundo Sciascia, de um verdadeiro processo de cristalização do sentir popular no sentir pirandelliano, um processo maturado muito antes da inesperada partida para Bonn³³, se é verdade que, no verão na Sicília, que precedeu a viagem, Pirandello “teria se dedicado a recolher *Fiabe, canti popolari e improvvisi* que serviriam para a tese sobre a fala de Girgenti”³⁴. “Como Sherwood Anderson intitulou seu belo livro *Winesburg, Ohio*, poderíamos intitular toda obra de Pirandello *Girgenti, Sicília*”³⁵.

Somente Girgenti é, de fato, “no sentido exato e mais científico da palavra, o elemento catalisador da fantasia pirandelliana”³⁶, lugar onde a *Verdade* se declina nas cem mil verdades, e toma corpo aquele relativismo radical, aquele conflito entre vida e forma que estão presentes em toda sua obra. Um palco natural, em suma, sobre o qual se dá a lúcida e piedosa representação da metamorfose de homens que “têm algo do desinteresse temerário dos gregos” em cidadãos que “quando estão juntos (...) tornam-se mesquinhos”, para usar a palavra de Lawrence, dedicada ao *Mastro Don Gesualdo*, referido por Sciascia³⁷. Um palco sobre o qual as virtudes dos sicilianos deterioram-se em vícios e toda qualidade transforma-se em raiz de efeitos opostos.

Esse jogo de extremos que se autopenetram, da total timidez nos negócios privados que se transforma na total temeridade naqueles públicos, da grande apreensão que se faz presunção, orgulho, arrogância, esse jogo secular é, em suma, o que Sciascia denomina *sicilianidade*: um conjunto de informações sobre os sicilianos que compõe o grande único livro sobre Sicília do qual cada escritor insular compôs ao menos algumas páginas. E aqui poderiam ser dados exemplos a partir do sentimento da coisa que adquire vida nas obras

de Verga chegando, através de várias etapas, ao encantamento pela mulher ou «*stilnovismo* patológico», que marca os livros de Brancati, estendendo-se àquela “espera complacente do nada”, a qual, segundo Tomasi di Lampedusa, provoca a peculiar loucura siciliana. Permanecem centrais os contos, os romances, os dramas de Pirandello dos quais se ramifica o movimento duplo de ‘exaltação viril e desagregação sofisticada’ que tem raiz na paixão suprema pelo amor próprio, a qual ‘constringe os personagens a vasculhar dentro de si, a raciocinar, lúcidos e impiedosos’ sobre o mecanismo que os faz agir³⁸: uma paixão mesquinha e rústica e de efeitos desproporcionais, e que, condenada à oscilação entre a causa mesquinha desencadeadora e a consequência catastrófica, “gera o humorismo, que é precisamente o sentimento contrário.”³⁹

Com o amor próprio nos situamos na fonte primeira do pirandellismo e, ao mesmo tempo, daquela “sicilianidade” que encontra no pirandellismo seu fundamento. Os sentimentos de honra, de respeitabilidade, de inveja e de vingança, que se alimentam de tais paixões e vão entremear as argumentações dos personagens pirandellianos, dão consistência àquela “paixão jurídica do siciliano”, crescida no decorrer dos séculos em paralelo às inúmeras jurisdições e inúmeros foros privilegiados que se desenvolveram na ilha. Uma paixão que, como Sciascia escreve, “seja essa endereçada a uma mulher ou a um objeto”, a um certo ponto exprime-se “em termos do Direito ou em forma meramente processual”⁴⁰. Mas não basta: o amor próprio, como raiz da amizade nas suas formas decadentes, está também nas origens da mentalidade “burguesa-mafiosa”⁴¹ que também encontra representação lúcida sobre as páginas pirandellianas, no desenvolvimento de um tema que havia encontrado expressão inicial no conto *La Nana* de Emanuele de Navarro della Miraglia. Mas deixemos a palavra a Sciascia:

La Nana conta a história de uma popular, Rosaria Passalacqua, apelidada La Nana, porque seu pai era anão, seduzida por um “cavalheiro” e silenciosamente amada por uma jovem camponês, um *picciotto*⁴² honesto. O jovem “cavalheiro”, destinado a um casamento de interesse, a uma certa altura a abandona; o jovem da máfia que, embora dolorosamente, havia acompanhado o episódio da sedução e a íntima relação entre Rosaria e o “cavalheiro”, acolhe-a em seus braços. Conclusão esta que, para um crítico não siciliano como Camerini, parece inverossímil: do *picciotto* honesto esperava coisa bem diferente – punhalada ou tiro – tendo em vista a negra lenda de ciúme e sangue que se havia difundido em relação à Sicília.⁴³ (I, 1058)

Este conto de Navarro della Miraglia, como também atesta a resposta de Capuana ao estupestato Camerini⁴⁴, ilustrava um aspecto inédito e absolutamente não convencional da Sicília, extraído de dentro do mundo rural, “no qual o ilícito sexual ao invés de suscitar fins trágicos era absorvido na esfera da espiritualidade”⁴⁵, contradizendo a moral sexual da *Cavalleria Rusticana* e antecipando o processo de sofisticação “que é típico das personagens pirandellianas, e é realmente a primeira articulação daquilo que se costuma chamar pirandellismo”⁴⁶. Bastará pouco, de fato, para que o drama *La Nana* se transforme na “engenhosa comédia”, e o Rosolino Cacioppo del Navarro assuma as vestes dos inúmeros “cornos pacíficos da narrativa e do teatro de Pirandello: de Tarará a Ciampa, a Martino

Lori, do empregado rural ao escrivão, ao Conselheiro de Estado”⁴⁷, na direção da reconstituição das aparências, da vitória da mentira sobre a verdade, em virtude das quais “até a possibilidade da catástrofe desaparece” e “a trágica lei do burguês torna-se a medida da comédia burguesa”⁴⁸.

Poderemos concluir esse esmiuçamento do pirandellismo, à luz das hipóteses gramscianas tão agudamente desenvolvidas por Sciascia, notando que a inverossimilhança de Rosolino Cacioppo como siciliano, “imagem germinal de tantos personagens pirandellianos”⁴⁹, uma inverossimilhança que Sciascia sugestivamente transformou em verossimilhança, é exatamente aquela que caracteriza as inúmeras situações frisadas por Tilgher, no sentido da filosofia germânica da qual já falamos. Poderíamos portanto concluir, se ainda não tivéssemos que observar que, para Sciascia, fonte do pirandellismo foi também a vida familiar de Pirandello, pela sucessão de incompreensões, ressentimentos e desgraças que a escandiram. Não só a ilha-Sicília, não só a ilha-província dentro da ilha-Sicília, não só a ilha-cidade dentro da ilha-província, portanto, vão alimentar a fantasia de Pirandello, mas também a ilha-família, e, dentro desta, a ilha-indivíduo, último anel dessa cadeia de solidão, para citar as sugestivas indicações que abrem *Occhio di Capra* (1984).

Testemunhos poderiam ser retirados das páginas de *I Vecchi e i Giovani*, os quais, apenas disfarçados na identidade de vários personagens, Dom Luzzu Portulano, sogro do escritor, Rocco Ricci Gramitto, tio que, quando jovem, era garibaldino e depois envolveu-se no escândalo da Banco Romano, Rosa Bartoli, avó materna, Caterina Ricci Gramitto, a mãe, e o próprio Pirandello, contribuem para a determinação daquele “magma autobiográfico” que fervilha até fundir-se, “dentro do invólucro do romance histórico”⁵⁰. Mas, quanto a isso, há mais a se dizer sobre Antonietta Portulano, que sempre viveu alternando entre a apreensão consciente e o ciúme feroz.

[Ela] entre o pai que explode de rancor contra o que lhe levou a filha e o dote, o sogro que, sabe-se lá como, emprega o dinheiro do dote, e o marido alheio, distante em seu mundo indecifrável, (...) se sentirá como que fixada em uma *forma*, em representar exclusivamente um dote. E quando o dote se desagrega, também ela se desagrega psiquicamente, nêmesis daqueles que a haviam encerrado naquela forma.⁵¹

O reconhecimento do mundo pirandelliano, desacreditando a interpretação de Tilgher, que julgava ter encontrado em Pirandello o seu escritor, pode-se considerar aqui terminada. Com certeza “a fórmula da dualidade e do conflito entre a Vida e Forma, e da Forma que relega e condena à morte a Vida, da Vida que desagrega a Forma para refluir e liberar o imprevisível”⁵², obcecou Pirandello, que, por sua vez, pensou ter encontrado o seu crítico, ao menos a partir de *Diana e la Tuda*, na qual, segundo Sciascia, expressara-se em termos ortodoxa e ingenuamente tilgherianos, até chegar a conceber *Quando si è Qualcuno*: o drama do escritor de sucesso aprisionado na imagem que os críticos dele haviam desenhado encontrou evidente representação⁵³.

Pirandello, portanto, “participa de modo relevante (...) daquela que Lukács chama “a destruição da razão”, em coincidência com a afirmação e difusão na Alemanha das novas formas de irracionalismo, denominadas “filosofia da vida”, mas, acrescenta Sciascia, “o núcleo da *pseudo-filosofia* na obra de Pirandello, a sugestiva extração de dados e fórmulas, assim como as relações entre estes dados e fórmulas, na qual vinham coaguladas as intuições

pirandellianas, deve-se à crítica teorizadora e vaticinante de Tilgher”. Somente pela mediação de Tilgher “a filosofia da vida” chegou até a Pirandello: “emprestando-lhe uma filosófica *forma do discurso* que a ele parece a mais adequada para esclarecer, para exprimir aquela ‘destruição da razão’ que era trágica característica da realidade ‘dialetal’ da qual provinha”⁵⁴.

Como se vê, o horizonte gramsciano e, mais ainda, no plano da metodologia crítica, lukacsiano, organiza-se rigorosamente de modo a dar um quadro orgânico da ilimitada produção pirandelliana. Uma impostação crítica que, ao menos até as *Note Pirandelliane* e *La Corda Pazzza*, se traduz também no mérito de uma avaliação propriamente estética. Indicando, de fato, os limites de profundidade de Pirandello, Sciascia escreve:

Investindo toda a sociedade burguesa daquele “sentimento contrário”, suscitado pelas formas de vida da Sicília, colocando nessa sociedade as contradições existenciais (...) e as alienações experimentadas com procedimento naturalista na realidade siciliana, expondo assim à luz características negativas da sociedade burguesa, Pirandello cumpre uma “apologética indireta”, ao desviar os olhos das contradições e alienações, e elevar características negativas a “significado cósmico”.⁵⁵

Um exemplo representativo encontrava-se nos *Sei Personaggi*. Segundo Sciascia, de fato, além do drama fictício, que é estético, dos personagens que buscam a vida nos atores, não conseguindo comunicar precisamente pela falta do autor, se esconde um drama bem mais doloroso: aquele burguês do *Pai* e da *Enteada* que se encontram, e se reconhecem, no atelier de Madama Pace. Sciascia observa:

Ocorre em *Sei Personaggi* o drama do Autor, mais do que o dos próprios personagens, o drama do Autor que é obrigado a se negar aos personagens, a refutá-los no evento talvez imprevisto, através do qual insurgiram na fantasia: a infração da interdição, o incesto. Assim, o dispositivo de segurança que normalmente nas comédias de Pirandello é acionado para fugir da tragédia e para desviar, concluindo o evento na satírica e grotesca reconstituição das aparências, nos *Sei Personaggi* é obrigado a ser acionado antecipadamente. O drama burguês que, se levado às últimas conseqüências, não teria mais possibilidade de reconstituir as aparências, é desviado para o drama estético, um drama de efeito fictício, que, por outro lado, já estava posto e resolvido na história do teatro.⁵⁶

Diante dessas referências à memorável página na qual Debenedetti comparava a *filosofia* de Pirandello ao “material isolante que permitia manusear o fogo branco a partir de seu núcleo poético e humano”⁵⁷, seria possível perguntar em que consiste, para Sciascia, esta chama pirandelliana, uma vez demonstrado que se alimenta da dialetal e siciliana concepção da vida. As indicações fornecidas, para poder responder de modo exaustivo, não são muitas. Podem ser obtidas, indiretamente, dos poucos nomes que Sciascia inclui na lista da crítica pirandelliana “verdadeira” e “antagonista”, que são, além dos já citados Gramsci e Debenedetti, Massimo Bontempelli, Arrigo Cajumi⁵⁸, Alberto Savinio e Corrado Alvaro, aos quais se juntarão mais tarde Giuseppe A. Borgese e Federigo Tozzi. E é sobre Bontempelli que fixaremos nossa atenção:

Disse Bontempelli, na homenagem a Pirandello, pronunciada em 17 de janeiro de 1937, na *Reale Accademia d'Italia*, que “o caráter gerador que move e explica tudo em Pirandello é

uma qualidade elementar, muito rara, a mais rara: a *candura*”; e que “a primeira qualidade da alma cândida é a incapacidade de aceitar os julgamentos dos outros e fazê-los próprios”.⁵⁹

É exatamente a sinceridade o que permite às almas cândidas descobrir no mundo um grande teatro, que não abriga a verdade do ser, que à alma parece clara e simples, mas um inexorável jogo de aparências mentirosas, provocando a “fixação em uma condição, não saudável e não desejável, de adolescência, pela qual a vida acaba por se alojar, nos seus limites desagradáveis e mórbidos, sobre um trágico quadro de estupor”.⁶⁰

Mas num desenvolvimento ulterior de sua reflexão, Sciascia aprofunda e, de certo modo, corrige essa sua convicção. No termo *Cristiano* do *Alfabeto Pirandelliano* (1988), que retoma e desenvolve *Pirandello dall' A alla Z* (1986), depois de ter ilustrado o significado da palavra no dialeto girgentino, como sinônimo de pessoa desconhecida sempre considerada “disposta à malignidade, à maldade, ao comprazimento com mal alheio”⁶¹, escreve:

Esta premissa (...) para dizer o quanto pode ser dramático e traumático o impacto de quem autenticamente sente e entende o cristianismo na sua essência evangélica (à parte a transcendência e a doutrina que a rege), com uma realidade que, de fato, visceralmente o distorce, o nega. É, observando-se bem, o que acontece com Pirandello, alma *naturaliter* cristã que colide com um mundo só nominalmente, pela aparência e ficção, e portanto já não mais reconhecível como tal, cristão. Assim sendo, acreditamos que se possa facilmente substituir, e com vantagem, no discurso de Bontempelli *Pirandello e del Candore*, discurso que consideramos fundamental para uma atenta leitura da obra pirandelliana, a palavra *cristianismo* pela palavra *candura*, consistindo a candura de Pirandello no seu ser naturalmente cristão e no descobrir, a seu redor, uma realidade humana refratária ao cristianismo na sua essência e que, mesmo na observância dos ritos, das aparências, de fato e cotidianamente, com íntima indiferença e cinismo, perturba-o e o mobiliza.⁶²

Por candura pirandelliana, portanto, deve-se entender cristianismo nativo e natural, intuição que Sciascia desenvolve em outros termos do pequeno dicionário: *Goj* (somente em *Alfabeto Pirandelliano*), *Hotel des Temples*, *Indice* e, sobretudo, *Pascal*, para dizer como “de modo insuperável (...), alguns momentos de sua obra, algumas fendas das quais olha os abismos cósmicos, alguns – diremos hoje – *buracos negros*, remetem a Pascal”⁶³. Um conceito de cristianismo que, certamente, não contesta as hipóteses dialetais, representando “a música intacta e saciadora do homem só” na “diuturna servidão em um mundo sem música”, que gramscianamente poderia ser traduzido na sintaxe antropológica de uma cidadezinha siciliana. Um conceito, porém, que involuntariamente, inadvertidamente, inevitavelmente, se abre e acolhe indícios metafísicos.

Observando atentamente, a interpretação gramsciana e siciliana ocupa, uniformemente, todo o corpo dos escritos de Sciascia de argumento pirandelliano. Todavia, esse corpo surge marcado por uma série de escoriações, abrasões e queimaduras, que ameaçam sua integridade. Variadas marcas e sinais, alguma intolerância e certos silêncios e omissões parecem sutilmente comprometer a solidez de tal leitura, em primeiro lugar, a republicação fracassada, com o consentimento de Sciascia, de *Pirandello e il Pirandellismo* e *Pirandello e la Sicilia* no volume das *Opere*, que, não casualmente, são as duas obras mais antigas e mais comprometidas com a perspectiva gramsciano-lukacsiana.

Um evento como esse não pode ser atribuído a circunstâncias extrínsecas e casuais, num escritor como Sciascia, cujas páginas autorizam, programaticamente, a circunspeção,

a consideração do não dito que é implicado a todo dizer, em suma, ao exercício da suspeita. Em uma ótima nota de *Nero su Nero*, Sciascia escreve:

Uma das primeiras coisas que publiquei – há mais de um quarto de século, em um pequeno volume que não mais reli e nem mesmo revi – existe um ensaio intitulado *Pirandello e o Pirandellismo*. Creio que exista muita ingenuidade e alguma rusticidade, mas encontram compensação em uma pesquisa, particularmente cuidadosa, de todos os elementos que dizem respeito às relações entre Pirandello e Adriano Tilgher, incluindo algumas cartas de Pirandello, até aquele momento inéditas, que Liliana Scalero, generosamente me confiara. (...). Retomei esse tema dez anos depois, e espero, de modo mais perspicaz e escrito melhor, no ensaio *Pirandello e la Sicilia*, o que quer dizer que por anos o revivi com uma obsessão quase igual àquela com a qual o tema fora vivido.⁶⁴

Essas considerações não parecem fornecer alguma explicação para o aborto da reimpressão, de cerca de dez anos depois. Sciascia lamenta a ingenuidade e rusticidade do seu primeiro trabalho (identificável, provavelmente, pelo esquematismo crítico, depois rapidamente abandonado), mas reconhece seu valor, enquanto parece endossar *in toto* o segundo livro, o qual, por sua vez, será sacrificado.

A omissão, portanto, deve ter outras razões, as quais, além disso, incidiram sobre um desconforto sempre maior em relação com a ideologia, um desconforto que se manifesta depois da publicação de *La Corda Pazzza* (1970) e com *Il Contesto* (1971), romance que lhe rendeu as primeiras críticas marxistas ásperas. A mesma intolerância atingiu também o amado Gramsci. Veja-se, como exemplo disso, o que escreve Sciascia em *Cruciverba* a propósito do silêncio, grande e hostil, que se abate sobre Borgese:

Era detestado pela *Ronda*, embora talvez não por todos os “rondistas”. O que pode ser atribuído ao fascismo, a um modo de ser fascista. Mas era detestado também (“forte desaprovação”) por Croce. Tilgher, por sua vez, digamos que não o amava. Gramsci falava dele nos *Quaderni* de um modo absolutamente derrisório. E na Itália antifascista e republicana, tudo que não era crociano estava para se tornar gramsciano.⁶⁵

No ressentido clima deste ensaio, os vocábulos *crocianismo* e *gramscismo* comportam uma acusação de conformismo.

Mas é interessante notar como, no meio de uma página pirandelliana de *Cruciverba*, onde se faz, mais uma vez, uma leitura autobiográfica e siciliana de *I vecchi e i Giovani*, o incômodo pela ideologia se desfaz em condenação de qualquer ideologismo crítico, com inclusão implícita do ideologismo de Gramsci.

Depois de ter registrado a comoção fria com a qual Pirandello descreve a repressão dos fascistas sicilianos, retirada “passo a passo dos serviços jornalísticos de então”, Sciascia observa:

É semelhante ao Siegfried de Giraudoux: dos limites da perturbação existencial, dos limites do nada, Pirandello se debruça sobre a História, sobre um momento histórico particular e local – e opta por ser siciliano. A isso se resume, mas com inúmeras e emaranhadas implicações. E trata-se de uma escolha da qual não surgem ou insurgem outras escolhas, ideológicas, políticas.⁶⁶

A interpretação siciliana é confirmada, mas na evocação de um Pirandello quase metafísico, que dos espaços siderais da literatura se debruça sobre a Sicília, tornando menos estreita a relação com a ilha, ao senti-la mais problemática e mais obscura.

Mas passemos ao ponto mais relevante:

Tive que freqüentar por um certo tempo o teatro (...), para perceber aquela revelação que Savinio tivera,, em junho de 1937, na representação de *I Giganti della Montagna*. “Quando Alessandro” – escrevia Savinio – “que atravessava a Pérsia, viu numa noite chamas altíssimas elevarem-se da terra, não compreendeu de imediato que aquelas chamas, um dia, iriam fazer ganhar milhões a um senhor chamado Deterding; percebeu do mesmo modo um daqueles fatos inexplicáveis, que em um primeiro momento se *abrem* com a palavra-chave, Deus. *Est deus in Pirandello*”. A obra de Pirandello, em suma, como uma chama na qual se consomem gêneros, “ismos”, tempos e lugares. E como o senhor Deterding ganhou milhões explicando as chamas (...), há o que se ganhar, sem dúvida – em conhecimento, em compreensão – ao tentar explicar a chama, com aquela carga de inexplicabilidade que faz necessário o recurso à palavra chave. Talvez eu esteja indo além do que Savinio pretendia. A respeito de Pirandello, mantivera uma expectativa, repleta de atenção e de ansiedade, que *I Giganti della Montagna* desfaziam e exauriam. Mas existem tantas coisas, naquele pequeno artigo de 1937, que merecem destaque:

“*A arte superior é arte como passagem para um mundo superior*. É arte que resolve o problema da vida, que a põe dentro de uma solução feliz e imutável. Luigi Pirandello é um desses orgulhosos “barqueiros”. Está em companhia de Picasso, de Giorgio de Chirico, de Stravinskij. Artistas que não podem ser examinados, que não se pode enfrentar, muito menos com os instrumentos comuns da crítica, são invulneráveis à crítica comum”⁶⁷.

Consideração bastante densa, e dela surge um Pirandello cuja poesia é indiferente a tempo, lugar e ideologismos de qualquer tipo; emerge uma noção de crítica como “revelação” (tal como foi a de Savinio, diz Sciascia) e uma noção de arte como “passagem para um mundo superior”, para o qual os grandes artista se dirigem como “barqueiros”; afirma-se o enigmatismo e a inexplicabilidade de Pirandello, para além de qualquer interpretação. Sinais que vão todos em uma direção muito distante daquela concepção de literatura como reflexo operante nas primeiras obras sciascianas de argumento pirandelliano. A nota citada é de 4 de dezembro de 1979, pouco posterior a esta, de 29 de agosto de 1978, de *Nero su Nero*, na qual aparecem reflexões extremamente relevantes:

E então, o que é a literatura? Talvez seja um sistema de “objetos eternos” (e uso com impertinência esta expressão do professor Whitehead) que diversamente, alternativamente, imprevisivelmente reluzem, se eclipsam, tornam a reluzir e a se eclipsar – e assim sucessivamente – à luz da verdade. Como dizer: um sistema solar.⁶⁸

Esta idéia de literatura, a qual mais do que refletir parece antecipar e prefigurar a realidade⁶⁹, deve muito às erráticas peregrinações de Borges na circular história da poesia, mas mais ainda à reflexão que Borgese em *Poetica dell’Unità* (1934) conduzira. E Sciascia a desenvolve, ou melhor dizendo, brinca com ela, também com a ajuda de Pirandello. Leia-se o ótimo ensaio *Il Volto Sulla Maschera*, onde, através do rosto do ator Mosjoukine nos dois filmes de Marcel L’Herbier (*Il Fu Mattia Pascal* e *Casanova*) é demonstrada a profunda identidade entre os dois heróis literários:

Estranhíssima fusão de dois personagens tão distantes e tão diversos (...) Tanta estranheza, porém, apóia-se sobre fatos: Mosjoukine viveu no cinema Mattia Pascal e Casanova. Eu vi estas duas interpretações antes de ler o romance de Pirandello e as memórias de Casanova, ou melhor, procurei pelos livros e os li movido pela impressão – de inquietude e perturbação diversas – que os dois filmes me deixaram. Mas bastam esses dados objetivos e subjetivos para explicar o pequeno fenômeno? Não é possível que a estranheza seja menos estranha do que parece, e a ambigüidade menos ambígua do que parece ser? Quero dizer que, não é possível que através de Mosjoukine, por intermédio de sua imagem, pela mediação de seu corpo, de seu rosto, de suas expressões, tenha se realizado um encontro predestinado e necessário entre dois personagens aparentemente distantes e diversos mas secretamente e sutilmente idênticos? Que através de Mosjoukine, em Mosjoukine, Casanova e Mattia Pascal descubram (...) ser, um pouco como os dois teólogos inimigos de Borges, a mesma pessoa?⁷⁰

E ainda:

“De coisa *inefável*” – diz Tommaseo – “não se pode falar: convém calar”. Mas depois de Pirandello, depois de Borges, podemos nos arriscar a falar também do inefável. Eis então: olhem o retrato de Casanova jovem desenhado pelo irmão Francesco, e retrato de Casnova que o pintor boêmio Berka pintou dele, aos setenta e três anos. É o rosto de Ivan Mosjoukine⁷¹.

Como se vê com clareza, Pirandello, que pareceu a Sciascia um exemplo do realismo, é aqui, ao contrário, eleito sumo desagregador da realidade, único perscrutador, juntamente com Borges, do inefável.

Através desses indícios, essas rápidas pinceladas que é possível captar nas páginas de Sciascia, obtém-se uma imagem da relação entre Sciascia e Pirandello muito pouco coesa e compacta, marcada, na aparente uniformidade que percorremos, por alguma transformação. Transformação, que se diga, Sciascia, a seu modo, indicou nas suas últimas e rapsódicas intervenções. Chama a atenção o título de uma delas, publicada na revista *Micromega* de janeiro de 1989: *Pirandello, Mio Padre*.

Nesse ensaio, existem inúmeras referências importantes para nosso argumento. Sciascia, em primeiro lugar, associa Pirandello a Kafka e Borges, enquanto escritores que “atravessaram este século dando nome – o seu nome – às nossas inquietudes, às nossas desorientações, aos nossos medos e ao mesmo tempo, através daquela catarse ou medida de contemplação que existe nas revelações da arte, permitindo-nos viver com temperada ansiedade e desespero⁷². Em segundo lugar, mostra pela primeira vez apreciar plenamente “as páginas sobre o Pirandello *religioso* do crítico de Palermo, Pietro Mignosi”, “menos pelo desenvolvimento do discurso e mais pelas sugestões e incentivos que dele provêm”, reconhecendo tal religiosidade “naquela que brevemente podemos considerar sua religião do escrever, do escrever como viver, do escrever ao invés de viver⁷³”.

Mas, sobretudo, Sciascia nos dá um quadro muito claro de seu posicionamento nos confrontos com Pirandello neste momento:

Tudo aquilo que tentei dizer, tudo aquilo que disse, foi sempre, para mim, também um discurso sobre Pirandello; de início, bruscamente e talvez com algum rancor, depois, cordial e serenamente. No início, eu tinha vontade de me afastar e ser hostil ao seu fascismo, nos anos em que o antifascismo mais urgia e era necessário àqueles que, como eu, tinha passado sob o fascismo seus vinte primeiros anos de vida. Mas havia sobretudo o fato de sentir

como uma imposição não poder ver a vida – no lugar e tempo imediatos em que a vivia e na conseqüente liberação pela meditação ampla e dolorosa – de não poder ver a vida de outro modo que não fosse o seu. Por isso posso dizer – como já disse antes – que minha relação tem alguma semelhança com a do pai: desconsidera-se inicialmente, sentindo-a como autoritária e repressiva, injusta e obsessiva, o que nos leva à rebelião e à recusa, para, enfim, livre e tranqüilamente, avaliá-la e aceitá-la, mais pela comparação das semelhanças do que das diferenças, tipicamente da adolescência. (...) Pirandello produziu para mim uma espécie de catálise, de precipitação. A realidade se fez mais real, a verdade mais verdadeira. E entende-se que esta palavra – verdade – não admite outra tradução e explicação: a verdade da “armadilha”, “do sofrimento de viver assim” – ou aquela, mais humilde e grotesca, que leva Tarará, ao dizer o que pensa, à condenação de treze anos de reclusão, ao invés da absolvição, que teria conseguido se mentisse.⁷⁴

Delineia-se, assim, uma centralidade absoluta na relação de Sciascia com Pirandello, tanto na vida quanto na obra. Uma centralidade que só poderia suscitar o interesse do escritor para o caso de Stefano Landi (pseudônimo de Stefano Pirandello), no que diz respeito a “aquela que Savinio chama a *invasiva importância do pai*, do pai que para ele *não nos queria*”⁷⁵, como se lê no verbete *Landi*, não encontrado em *Pirandello della A alla Z*, mas presente no *Alfabeto Pirandelliano*. Sciascia, na nota de *Micromega*, descreve tal relação com Pirandello em termos psicológicos, senão psicanalíticos, interpretando como uma passagem do antagonismo à identificação.

E disso derivam grandes conseqüências. A visão dialetal e siciliana da vida, sofisticada e desagregadora da realidade, caso aceitemos a identificação, acaba sendo a mesma de Sciascia. Uma visão que, se traduzida em termos da poética, uma postura anti-realista e anti-naturalista, se bem que conectado, repetimos, ao modo real de sentir e de viver grigentino. Esta identificação possui também um significado ulterior, faz emergir outra vez e prepotentemente, dos longínquos anos da adolescência, o Pirandello de Marcel L’Herbier, o qual havia incluído o escritor siciliano “entre os últimos narradores do fantástico, na tradição de Hoffmann, Poe, Chamisso – referência explícita no ensaio *L’Umorismo* – Maupassant, Wilde, James⁷⁶, “numa visualização infiel, simplificando ao máximo a polivalência de seus significados, mas propondo-o ao consumo como “fantasmagoria realista”⁷⁷, nos rastros de uma leitura claramente anti-verista.

Este Pirandello do último Sciascia, fantasmagórico e metafísico, convive, como vimos, com o outro, dialetal, de traços gramscianos, fazendo convergir o relativismo radical que, às vezes, é reflexo da realidade insular, outras vezes, ao contrário, é a contribuição de um pirandellismo que se aproxima de Borges e das divagações savinianas e extravagantes.

Sciascia, do ponto de vista crítico, nunca afronta, de modo sistemático e orgânico, o tema da conciliação entre estes dois Pirandello, faces de um mesmo Jano bifronte. Do ponto de vista crítico, dissemos. Este é o ponto: o Pirandello declinado à moda de Borges e Savinio, lhe provinha, de fato, de escolhas em termos de poética que havia amadurecido, lúcida e rigorosamente, no âmbito narrativo. A esse propósito, nos ajuda o verbete *Majorana* (que aparece somente no *Alfabeto Pirandelliano*), o físico siciliano desaparecido em 1938:

Pirandello, sem dúvida, havia se inspirado para *Come Tu Mi Vuoi* (...), no caso Bruneri-Canela, de longuíssima duração na justiça. Confirmável, portanto, a relação entre o verdadeiro e o verossímil que Pirandello fazia questão de observar. Havia, entretanto, esperado longamente que a verossimilhança do caso de Mattia Pascal encontrasse certificação na

verdade, na realidade. Conseguiu obtê-la em 27 de março de 1920, em uma notícia do *Corriere della Sera*. Majorana não teve aquilo que Pirandello chama de *escríptulos*: organizou seu desaparecimento “verdadeiro” extraindo-o diretamente da inverossimilhança.⁷⁸

Pirandello, portanto, com desdobramentos de incalculável importância, ia determinando profundamente a estratégia narrativa de Sciascia: de *La Scomparsa di Majorana* (1975) em diante, como afirma conscientemente o escritor. A Verdade, que em obras como *Il Giorno della Civeta* (1961) e em *A Ciascuno il Suo* (1966), pode ainda ser reconstruída e reconhecida, embora não de modo declarado, desfazendo-se em justiça, a partir de *Il Contexto* (1971) fragmenta-se em inúmeras verdades parciais, como que se dissolvendo⁷⁹: pirandellianamente, de fato.

Notas

1 L. Sciascia. “Pirandello nella critica d’oggi”, in *La Giara*, III (1954), p. 1203.

2 Ivi. p. 95

3 L. Sciascia. *La Sicilia come metafora* (1979), entrevista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1984, pp.10-11.

4 L.Sciascia. *Opere 1984-1989*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, pp. 1034-5.

5 Ivi, p. 1036.

6 L. Sciascia. *La Sicilia come metafora*, cit, p. 5.

7 Ivi, p. 5.

8 As observações biográficas usadas foram retiradas das seguintes obras de Sciascia: *Nero su Nero* (1979), Milano, Adelphi, 1997; *La Sicilia come Metafora*, op.cit.

9 É importante recordar que nos anos em que a obra de Sciascia era lida pela chave neo-realista, o único a notar essa forte ascendência *rondesca* foi Pier Paolo Pasolini, in “La Confusione degli Stili”, *Ulisse*, XXIV-XXV, 1956-7, pp.1005-6, agora in *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

10 L. Sciascia. “Appunti per un Omaggio a Cechi”, in *Galleria*, II,1950, p.193.

11 Cf. G. Petronio, *Pirandello Noveliere e La Crisi del Realismo*, Lucca, Edizioni Lucentia, 1950 e E. Garin, *Cronache di Filosofia Italiana. 1990-1943*, Roma-Bari Laterza, 1955.

12 De particular importância: *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950; *Il Marxismo e la Critica Letteraria*, Torino, Einaudi, 1953; *Prolegomeni a un’Estetica Marxista*, Torino, Einaudi, 1957; *La Distruzione della Ragione*, Torino, Einaudi, 1959.

13 L.Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p.1029.

14 Ivi, p.1051.

15 Ivi, id.

16 Ivi, id.

17 A.Gramsci. *Letteratura e Vita Nazionale*, org. Valentino Gerratana,Roma, Editori Riuniti, 1977, pp.56-7.

18 Para uma reconstrução precisa do contexto teórico dessa nota gramsciana, cf. N. Borsellino, “Gramsci in Cerca di Pirandello. Dalle cronache torinesi ai *Quaderni del Carcere*”, in *Le Forme e la Storia*, III, 1982, pp.131-143.

19 Sciascia escreveu sobre o assunto: “Discurso este que Gramsci faz sobre as coisas mais evidentemente sicilianas de Pirandello, mas que é possível cautelosamente articular sobre toda obra do escritor agrigentino” (in *Opere 1956-1971*, a c.di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, p.1079. Estudaram a leitura gramsciana de Pirandello efetuada por Sciascia: F. Cilluffo, “Leonardo Sciascia: cinque immagini della Sicilia” (1965), in *Due Scrittori Siciliani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1974, pp.85-87; W. Mauro, *Leonardo Sciascia* (1970), Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp.15-19; G. Ghetti Abbruzzi, *Leonardo Sciascia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni,1974, pp.80-105, a qual desenvolve uma série de considerações sobre a relação Sciascia-Lukács-Gramsci que freqüentemente não são convincentes.

20 L.Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p.1029.

21 Ivi, p. 1029.

22 “Em 1937, em ensaio que permanece como um dos poucos ainda válidos sobre Pirandello, Giacomo Debenedetti assim resumia as relações entre o escritor e a crítica:

‘Raramente aconteceu, como com Pirandello, o caso de um escritor revelado e conduzido ao reconhecimento universal através da crítica. Crítica sequaz, porém. Crítica cúmplice, no melhor sentido. Crítica que diante do artista aparentemente de difícil acesso sentiu a necessidade de esclarecer, mais do que entender; e com suas lanternas cegas correu atrás de Pirandello e se envolveu em seus enganosos labirintos. O desastre para quem procura, disse um grande espírito, é que acaba por encontrar. Do lado externo de sua obra, Pirandello exibiu o que se denomina uma *filosofia*, e a crítica ia de roldão, procurando traduzir, encontrar os termos para uma divulgação literal daquela *filosofia*, a qual não era nada mais do que uma astúcia da Providência: o material isolante que permitia a Pirandello manusear o fogo branco do seu núcleo poético e humano. Faltou, em suma, a crítica verdadeira, que é sempre antagonista.’” (“Note Pirandelliane” in *La Corda Pazzza. Scrittori e cose di Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 115, mas também in *Pirandello e il Pirandellismo* (1953) e *Pirandello e la Sicilia* (1961)).

23 “O caráter essencial da literatura narrativa siciliana é o realismo e, se o abade Vela é o primeiro escritor de fantasia, pode-se dizer também que é o último, já que o fantástico de Nino Savarese e de Fortunato Pasqualino é apenas uma característica religiosa da realidade, da realidade siciliana. Todos os escritores sicilianos – e essa é outra característica peculiar da narrativa siciliana – foram, e continuam sendo ligados à representação da realidade siciliana (alguns diriam condenados) por sua própria vocação ao realismo, que é justamente a imposição da condição prévia do conhecimento indefectível, sentimental e racionalmente, em toda sua aplicação e vibração, dos modos de ser e das categorias que o escritor ou o artista assumem. Por outro lado, no caso da Sicília, o modo de ser e as categorias apresentam uma tal complexidade, sutileza e ambivalência, uma tal grau de sugestão, que qualquer outra realidade, qualquer outra experiência, em comparação, torna-se (ou parece se tornar), mais pobre” (L. Sciascia. “Introduzione” in L. Sciascia e S. Guglielmino, *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1967, p.VI).

24 L.Sciascia, *Opere 1984-1989*, op.cit., p.479-80.

25 Ivi, p.1054.

26 Ivi, p.1066.

27 Ivi, p.1067.

28 “Mas Miragno é Girgenti: a biblioteca é a Lucchesiana, da qual tornará a falar em *I Vecchi e i Giovani*, biblioteca que Pirandello freqüentava não tanto para consultar os livros do Fundo Lucchesi-Palli, mas para ouvir do *cavaleiro* Gurbenatis, bibliotecário, os fatos mais curiosos, mais estranhos e mais paradoxais que aconteciam na cidade e que a sagacidade do *cavaleiro* não deixava escapar” (L.Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p., 1067).

29 Ivi, p.1034.

30 L. Sciascia. “*Pirandello e la critica d’oggi*”, cit., p.99 e *Opere 1956-1971*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, pp.1089-90.

“Estamos diante de uma espécie de invenção do teatro, tal qual quando Jorge Luis Borges imagina Averroes que traduz a *Poética* de Aristóteles. Em todo o Islã, diz Borges, ninguém tinha a menor idéia do que significavam as palavras tragédia e comédia. E também nos nossos dias, Girgenti, Agrigento, nesse sentido, continuam a fazer parte do Islã”

31 Ivi, p.1089.

32 Ivi, p.1089.

33 “De qualquer modo, pode-se afirmar que no momento em que parte para Bonn, Pirandello já conhece o profundo modo de ser da Sicília e particularmente de Girgenti, o contraditório, dilacerado e teatral *modo de ser* que, decantado e declinado, constitui a essência mais autêntica do pirandellismo.” (L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, op. cit. pp.1069-70)

34 Ivi, p.1069: “‘Uma grande coletânea’, diz em uma carta a Monaci, e se propunha a fazer com que fosse publicada como apêndice ao seu estudo, mas infelizmente isso não aconteceu. Uma coletânea de coisas populares - das fábulas e dos cantos antigos, e de longa e complexa tradição, até os cantos extemporâneos, feita por Pirandello em Girgenti e arredores – , nos teria fornecido o famoso problema central, que ocupou por tanto tempo a crítica pirandelliana, de modo mais convincente, direto”.

35 Ivi, p. 1011.

- 36 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1067.
- 37 Ivi, p. 1032 e 1054.
- 38 Ivi, p. 1031.
- 39 Ivi, p. 1031
- 40 L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, cit., pp. 58-61.
- 41 “Na Sicília, burguês é o “camponês remediado”, “aquele ao qual não falta o *mínimo necessário*, e é usual a distinção entre “o *borgesiddu*”, isto é, o pequeno-burguês e o “o *burgisi riccu*”. Rosolino Cacioppo era um pequeno-burguês”. (L. Sciascia. *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1078).
- 42 Em siciliano *picciotto* refere-se, na hierarquia da máfia, ao mafioso de grau mais inferior.
- 43 L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 1058.
- 44 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1077.
- 45 L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 1059.
- 46 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1078.
- 47 L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 1060.
- 48 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1083.
- 49 Ivi, p. 1079.
- 50 L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 1137.
- 51 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1099.
- 52 Ivi, p. 500.
- 53 A propósito da obsessiva relação que Pirandello vivera com Tilgher, veja-se o que Sciascia afirma sobre o fascismo do escritor agrigentino:
“Mas é de se suspeitar que de outro inábil modo tenha tentado liberar-se, colocando-se politicamente à margem oposta, clamorosamente declarando sua adesão ao fascismo. E aqui não se está querendo dizer que esta tenha sido conscientemente a razão da adesão de Pirandello ao fascismo: tantos outros entendimentos e ressentimentos o levavam a isso, principalmente seu anti-parlamentarismo suficientemente demonstrado em *I Vecchi e i Giovani*. E também o estar do lado da Vida, que o próprio Tilgher lhe havia ensinado: naquele momento para a intelectualidade italiana (mesmo sem precisar citar D’Annunzio) a vida parecia confluir na forma única do fascismo” (L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 503).
- 54 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1128.
- 55 Ivi, p. 1132.
- 56 L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 1094-5.
- 57 Ivi, p. 1074.
- 58 Sobre Cajumi, tão importante na interpretação da literatura francesa, em particular iluminista, Sciascia mudou de opinião logo em seguida. (cf. L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 1139).
- 59 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1140.
- 60 Ivi, p. 1060.
- 61 Ivi, p. 474.
- 62 Ivi, p. 475.
- 63 Ivi, p. 491.
- 64 L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 839.
- 65 Ivi, p. 1171.
- 66 Ivi, p. 1133.
- 67 Ivi, p. 1139.
- 68 Ivi, p. 830.
- 69 Depois de ter divagado sobre a *inadequação* da realidade à poesia em *Nero su Nero*, Sciascia escreve:
“Serei consolado, mais tarde, no castelo de Poppi, no forte verão, pela visão de uma borboleta que voa cansada, quase esgotada, e a lembrança do verso burchiellesco “*tutta sudata venne una farfalla*”. Um verso extravagante, surreal, mas é o momento em que a realidade se adequa. É assim: é necessário saber esperar, entre realidade e poesia, que a equação se formule”. (Ivi, p. 652)
- 70 Ivi, p. 1149-50.
- 71 L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1163.
- 72 L. Sciascia. “Pirandello, mio padre”, *Micromega*, 1989, 1, p. 31.

73 Ivi, p. 35.

74 Ivi, p. 34

75 L. Sciascia. *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 483.

76 F. Angelini. “Luigi Pirandello e Marcel L’Herbier”, em *Teatro contemporâneo*, III (1983), p. 277.

77 Ivi, p. 277

78 L. Sciascia. *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 486.

79 Sobre esta peculiar evolução da narrativa de Sciascia, C. Ambroise escreveu páginas bastante densas em *Verità e Scrittura*, como introdução ao primeiro volume das *Opere* de Sciascia, pp. XXVII-XXIX. Ver também a nossa *Storia di Sicilia*, Laterza, Roma-Bari, 1994.