

NOVELA ITALIANA CONTEMPORANEA

(26/10/2000)

Introducción al Decadentismo

A partir de 1857 toda Europa entra en una crisis con respecto a un modo de pensar, existir y unos sistemas filosóficos. Es la segunda gran crisis de la razón (tras el cambio del paradigma romántico). Si el romanticismo fue la crisis contra la ilustración y el racionalismo. A finales del siglo XIX surge esa nueva posición filosófica racional que cree en la posibilidad de transformación del mundo y de la naturaleza, aunque sin llegar a ser utopía social, el Positivismo.

Desde la sociología de Comte hasta el psicologismo de Freud o el evolucionismo de Darwin, surge ese ímpetu de transformar la sociedad bajo el progreso científico-técnico que le da mucha confianza a los ciudadanos europeos en un bienestar que contrasta con las capas obreras (que a partir de aquí, empiezan a unirse). El positivismo nace a la luz de esa revolución científico-técnica que crea un nuevo tipo de sociedad.

Norberto Bobbio (socialista, filósofo, 1894) habla de la revolución de los jóvenes idealistas que no quieren saber nada de lo que supone el positivismo. Es una reacción conservadora que pretende la bonanza de tiempos pasados. Estos jóvenes irracionalistas y antipositivistas son los que se organizarán en Italia en torno a las ideas anti-democráticas y fascistas. Lo que pretenden es la vuelta a los valores espirituales, metafísicos, emocionales, ilógicos e irracionales. El espíritu, el mundo del sueño, el del inconsciente en estado puro, se sitúa como valor absoluto. Los jóvenes decadentes (White, D'Annunzio, R. Darío,...) se sitúan en la estética del arte por el arte que puede justificar la creación de obras ilógicas e incluso perversas, (Baudellaire y sus Fleurs du mal). Se ahonda en los aspectos más perversos, nocturnos y anti-humanistas; los poderosos pueden sobre los débiles (Darwin, el imperialismo que extrae la riqueza del tercer mundo).

Desde el ámbito de la filosofía de la ciencia, hay que tener en cuenta que Einstein, Berson y Freud han colaborado a abrir la crisis del positivismo. La concepción del espacio-tiempo de Einstein nos rompe la de Newton y hace que cambie nuestra postura como observadores, a una mayor complejidad del conocimiento (no sólo se conoce lo externo) Conocemos la realidad en función de quienes somos, y ésto nos lleva a dimensionar el tiempo (Berson hablaba del tiempo interior y del exterior). Freud también contribuye al relativismo gnosciológico. El creía en las 3 instancias del ser humano: el yo, el ello (donde están los instintos) y el superyo (donde están las imposiciones). Conoceremos a través de nuestra experiencia, un tiempo que nos crea un pensamiento primario (el natural, el instinto...) y uno secundario (el reprimido, el social, el tabú).

A finales del siglo XIX se dan una serie de evoluciones estéticas en toda Europa. En el caso italiano, hablando de decadentismo esteticista, nos encontramos en el principio del 900 (comienzo de la 1ª Guerra Mundial) y 1922 (la marcha sobre Roma que en 1925 llevará a Mussolini al poder absoluto). La crisis se ceba en un país que no fué tal hasta 1861, que se unió y creó la desilusión en los italianos que lo veían como un esfuerzo inútil (el poder seguía en manos de los grandes grupos). Las cabezas visibles son Svevo y Pirandello.

La zona norte ya ha llegado a la revolución científico-técnica (Genua, Torino, Milano) Empieza poco a poco la sociedad de masas (Fiat, Olivetti,...). En Europa comienzan los oligopólios, las concentraciones de capitales e Industrias. Están las potencias tradicionales (Inglaterra y Francia) y una Alemania que está en expansión industrial y territorial. En las búsquedas de nuevos mercados, surgen:

- El nacionalismo elitista
- El imperialismo

– El colonialismo

Todos ellos inter-relacionados, son productos unos de otros. El imperialismo-colonialismo

se justifican en el Darwinismo (el grande se come al chico, el blanco sobre el negro). De ahí viene la exaltación de la fuerza, de los regímenes antidemocráticos y de los estados fuertes. Todos estos -ismos, serán el caldo de cultivo de la subida al poder del fascismo. No así el relativismo de Svevo y Pirandello, que se interrogarán sobre otros temas más clásicos como la vida.

Paralelamente se desarrolla el aventurismo, el gusto por lo exótico. El estudio del estilo Liberty (lo oriental, lo exótico) Aquí entra la aventura (sin ser determinista), el gusto por encontrar la hazaña que lleve hasta el super-hombre. En el caso inglés, la idea de la aventura subyace en el sustrato cultural y literario desde Robinson Crusoe, y desde el siglo XVIII la apertura oceánica, hace que todo esto se multiplica y se desarrolla. (Il Piacere de Gabrielle D'Annunzio).

El nacionalismo italiano en este marco histórico toma cuerpo en forma de Gabrielle D'Annunzio. En torno a él, se organizan los jóvenes irracionales, antidemocráticos que creen que Italia es la nación destinada a dirigir Europa por haber sido la vanguardia cultural desde el renacimiento y por que está gobernada por las clases sociales puras (alejados los detritos y la escoria de las subclases ya llegadas al poder en otros países). Incluso Marinetti desecha el esteticismo clasichegiente. Llegan a decir que la guerra es buena por que se eliminan los débiles y quedan los más fuertes. Es el gran admirador de la técnica y la potencia al servicio de los fuertes sobre los débiles.

En los años 900 se crean los primeros partidos de trabajadores que piden sus derechos (1892 Partito Repubblicano y en 1891 el Partito Socialista Italiano) en Milano. Esta hará temblar los cimientos de las clases altas y hasta de las medio-bajas. Estas crisis tienen sus orígenes en la Unidad Italiana. En Italia, en el sur que puso la sangre que se derramó durante Il Risorgimento. Queda en manos del latifundio para-feudal, pero tiene que pagar impuestos al nuevo reino, así que los procesos de empobrecimiento y miseria se multiplican en las últimas décadas del siglo XIX.

Además, las clases medias-altas no ven la anexión como una gran mejora, empiezan a desconfiar de la unificación política y esto da lugar a la desesperación y al Briggantaggio (bandolerismo).

Ese grupo de delincuentes unidos va creando un para-estado que forma el germen de la mafia y de la camorra. Además se dan movimientos populares en el sur, sobre todo en Sicilia

que sin organización social, los Fasci se revuelven en torno a las minas de azufre y fueron reprimidos salvajemente por el gobierno de Crispi.

Ante la ausencia de tradición democrática, la desconfianza de los ricos hacia la democracia, la corrupción (en 1789 ya hubo un escándalo increíble del gobierno de Pretti, con un ministro que desfalcó una barbaridad de dinero público), la inmigración (entre 1896-1918 emigraron 14 millones de italianos) a un descontento increíble. En 1900 gana las elecciones Giovanni Giolitti y contra él se arman todos los anti-democráticos para que acepte la entrada en la guerra. Giolitti era un demócrata que creía que podía contribuir a la mejora de las capas populares y a consolidar la industria del norte. Llega a pactos sociales e intenta ahondar en la organización social italiana.

Contra él van irracionalmente los nacionalistas y provocaron que en 1915, Italia entrara en la primera Guerra Mundial. Ni Giolitti ni su ministro de asuntos exteriores querían, pero los jóvenes de la nueva Italia, se echan a la calle para pretender territorios que se habían perdido en la unificación (Trieste y algunos puertos eslovenos) y así es como surge la imagen de ese Dandy, el heroe decadente y roto de la literatura italiana. Estos anti-Giolittianos son el germen de unos fascistas que llegaron al poder por el clamor, la aclamación y el

descontento popular y también por una serie de posturas literarias. Van en contra de la democracia por que se consideraban la élite aristocrática e intelectual.

(27/10/2000)

Los anti-giolitistas son intelectuales muy cercanos al mundo literario y del arte, como Pappini, que funda una revista (entre otros muchos que practicaban el decadentismo esteticista y que hacen que el fascismo adquiriera relevancia, además de admirar literariamente a D'Annunzio) llamada Leonardo: *é una rivista per il forzato risveglio*. está realizada para forzar el despertar de Italia. El despertar de una Italia que los anti-giolitianos creían que estaba dormida y había que volver a refundar su esplendor artístico y literario.

Los orígenes de este nacionalismo elitista hay que buscarlos en el romanticismo, en autores como Ugo Foscolo y en el primer Giacomo Leopardi (que escribe obras patrióticas) y en su predecesor Vittorio Alfieri. Ellos creen que Italia está llamada a ser la vanguardia cultural europea por que creen que los clásicos italianos fueron la guía cultural, los primeros y más importantes de la historia.

Se veían como los salvadores de la patria, de despertarla a través de las extensas glorias de la Literatura Italiana y defenderla del destile de la nueva literatura de más allá de los Alpes. Igualmente, en el 900, D'Annunzio se ve como un superhombre que está llamado a regir la cultura italiana por que era un poeta. Pero también en medio de éste movimiento, hay gente como Marinetti que abogaba por todo lo contrario, por la ruptura con los clásicos y por caer rendidos ante los encantos del futurismo y del progreso.

Otra revista es Il Regno de Corradini, que la presentó como la voz contra la vileza y el socialismo. Al igual que D'Annunzio, identificaba democracia con socialismo y con decadencia. En ésta misma revista, Marinetti exalta las bofetadas y los puños. De aquí, en 1922-23, llegamos hasta el Mussolini que, siguiendo las consignas de D'Annunzio, pretendía regenerar Italia a través de la violencia. D'Annunzio era un místico-nacionalista que sirvió de base a la retórica fascista posterior, pero que no fué un precursor fascista en sí, voluntariamente.

Contra el positivismo y la democracia recién estrenada, se alza el nacionalismo y desde una perspectiva estética, el decadentismo esteticista, el canon decadentista. Junto a ese canon, Il Piacere de D'Annunzio está marcado más por Schopenhauer que por un Nietzsche aún desconocido para él. Dentro del Canon del decadentismo, junto a las descripciones preciosistas se junta la idea de la lucha contra la socialización; D'Annunzio decía que escribía para los pocos, pero para los mejores.

En Italia el imperialismo nacionalista acaba en 1911 con la invasión de Libia y Etiopía, y coincide la fecha con el primer pseudo-sufragio universal de su historia. En definitiva:

– Decadentismo Gnoscilógico > Pirandello

– Decadentismo esteticista > D'Annunzio

El Decadentismo

– Elio Gioanola > Il Decadentismo

– Walter Binni > Miti e coscienza del decadentismo italiano

– Carlo Salinari

El decadentismo es una categoría difusa, un término cajón de sastre. Incluso Benedetto Croce le da una categoría más moral que estética. Es heredero del romanticismo, pero exaspera lo nocturno y lo perverso (la

figura del Dandy), se zambulle en las patologías y la nocturnidad del individuo. Se convierte en *el arte de la decadencia en relación a los modelos del clasicismo italiano* (Benedetto Croce).

Cuando se habla de decadentismo, en el caso italiano es como hacerlo del simbolismo en Francia. Decadentismo y Simbolismo son una misma realidad. La Literatura Italiana a partir de 1830 se gira hacia Francia y Francia se convierte en eje central. Y así hasta después de la 2ª Guerra Mundial, que convertirá a los americanos como los guías literarios (Faulkner).

Se llama Decadente por que Paul Verlain se manifiesta como decadente ya que el padre de su poesía es Charles Baudelaire con sus *Fleurs du mal*, con las que abre un nuevo paradigma estético y filosófico. Verlaine está también interesado en crear una poesía musical, quiere crear unas referencias fono-simbólicas que sean música. No importa tanto el contenido objetivable, referencial y connotativo, lo más importante está en el orden simbólico, en la melodía en sí misma. Verlain publica en 1885 una Antología de Poetas Malditos (Malairmè, Rimbaud,...) que se llamó Balada para los decadentes

En Francia estamos en los 80 y se están definiendo las vanguardias históricas del siglo XX. En Italia, D'Annunzio cierra la experiencia decimonónica, se sitúa en clasicismo poético de Carducci, y al cerrar ese camino deja el paso libre para la explosión de las vanguardias.

El decadentismo sigue en una línea que rompe con el romanticismo (E. Gioanola). Los románticos nacen de la ilustración, y al oponerse a ella crean la primera gran crisis de la razón. Y ahora los decadentistas se oponen al positivismo, se agarran al aspecto más nocturno, más inconsciente. Para Gioanola, el decadentismo italiano presenta concomitancias con el francés y con el alemán (Hoffman) y con Baudellaier o Edgard Allan Poe.

El romanticismo, contraponiéndose al canon clasicista, y agarrándose a la poesía sepulcral, rompe con el canon del siglo XVIII y crea las nuevas formas poéticas del yo. El propio Ugo Foscolo es heredero del clasicismo (usa el soneto) al tiempo que cree en el ideal de la justicia y que es posible cambiar el rumbo de la política italiana y se puede llegar a la utopía de la justicia, libertad e igualdad. El decadentismo ahondará en los aspectos más oscuros, nocturnos, perversos y patológicos, en los más subconscientes, pero desechando el matiz utópico; de ahí el matiz conservador del decadentismo.

Existe una ruptura entre el yo y el mundo. Hay contraste entre el mundo interior y el exterior. Aparece durante el decadentismo el yo como principal fuente del conocimiento. Se estrena el irracionalismo y los estados nocturnos y patológicos de un sujeto roto y dividido. En el caso italiano, además existe la peculiaridad de un Leopardi y de un Foscolo como grandes figuras de clásicos-románticos. En Italia, el romanticismo no se caracteriza por la insistencia de los ambientes nocturnos y tan mortuorios. No les lleva a ahondar tanto en la angustia: así que Europa cree que en Italia, el auténtico romanticismo lo lleva a cabo la Scapigliatura

Scapigliato significa despeinado y son los seguidores del romanticismo europeo introduciendo el relato negro y fantástico. Eran jóvenes de Milán, siniestros y oscuros. Y así nos introducen hacia todo esto, hacia el compromiso social.

(2/11/2000)

Algunos críticos de la Literatura Italiana piensan que el verdadero romanticismo italiano, giró sobre los Scapigliati, aunque también existió una clara conciencia social de defensa de los más débiles y desfavorecidos. El caso de la virgen perseguida, seducida y abandonada es uno de los grandes arquetipos que ha funcionado siempre desde la Edad Media. Es el caso de la Paolina de Ugo Tarquetti.

El decadentismo mantiene un lazo de conexión con el Romanticismo desde el momento que privilegia las cualidades interiores de un sujeto y desde que favorece toda la temática misteriosa, irracional, fantástica, terrorífica (Baudellaire, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde,...)

Se une al romanticismo desde que desafía a la razón, desafía al racionalismo positivista.. En ese sentido se puede decir que empieza desde el rechazo y el desafío a la razón, pensamiento y a los sistemas y fuentes de pensamiento. Se trata de imponer la filosofía de la vida sobre la filosofía de la historia. Con Schopenhauer y Nietzsche se acaba con la metafísica, ya no se puede ver al individuo con la perspectiva histórica, sino en sí mismo.

Desde Hegel, la configuración del pensamiento historiográfico se reúne en torno a la idea de la historia como superación, como llegada a un futuro o momento ideal que hace que el sujeto sea un engranaje de la historia, llegando a ese momento ideal que deícticamente se ha de llamar Dios.

La concepción marxista de la historia se entronca con esta visión metafísica de la misma. Ya no existe Dios pero sí la historia, así que el espíritu de la historia nos lleva a un pensamiento ideal, se llega al ideal perteneciendo como un engranaje a cada sujeto. Todavía los románticos creen en ese devenir de la historia. Pero a partir de finales del siglo XIX, cuando Nietzsche proclama la muerte de Dios, lo que hace es negar la existencia de un paradigma de la historia. Dios ha muerto por que no hay un paradigma fuerte de pensamiento que arrope al sujeto.

Los decadentistas se instauran en esa perspectiva de filosofía de la vida desde los aspectos más humanistas y positivos. En lo positivo nos encontramos con el arquetipo del niño (il fanciullino), el Dandy y el Santo. Si pensamos en esos arquetipos, en la poesía de Pascoli encontramos al Fanciullino(al que hay que leerlo desde el simbolismo) y en esto concuerda con Nietzsche en Así habló Zaratustra que cuando dice que ha habido 3 poéticas fundamentales en la historia de la literatura universal: la del Camello, la del León y la del Niño.

El Camello supone con su joroba, el peso de las poéticas aristotélicas arbitrarias durante más de 5 siglos, es el peso de las normas. El León significa la vanguardia, su actitud rugiente es la rebelión radical a todos los poetas aristotélicos. El niño es el que no tiene presente ni a unos ni a otros, es el que hace arte desde la intuición, desde la inocencia conectada a los misterios de la vida. Pascoli, en su arquetipo del niño, cree que el arte ha de nacer de la ingenuidad y de la libertad que nos hace ver los misterios de la vida y de la muerte con mucha naturalidad.

El segundo arquetipo es el del Dandy: en el fondo y forma demuestra que buscar el placer desde una forma esteticista irracional, se ha de hacer desde el elitismo, aunque halla que llegar en algunos momentos a la perversión, es la otra cara de un profundo nihilismo. De hecho, la voluntad del proceso de Nietzsche es un profundo nihilismo. Es un intento de agarrarse a una realidad concreta por falta de un paradigma universal. Aunque sea a costa de la modernidad y de la perversidad.

El arquetipo del santo se da a la luz en la narrativa de un autor no tan importante como Pascoli o como D'Annunzio, en Antonio Fogazzaro. Era un veneto que publica *Il Santo*, presentando la salida espiritual ante una sociedad que se demuestra, es muy irracional y ocurre ante la ausencia de paradigmas fuertes. En El erotismo de George Bataille nos lleva a un subconsciente irracional. Allí dice que siempre buscamos la unidad, la fusión con el uno. Se trata de intentar arreglar la ruptura que supone el nacer y salir al mundo aunque sea a través de lo perverso..

De ahí que en el decadentismo italiano, la forma, la materia lingüística a través de la que se construye el lenguaje tiene mucha importancia, por que es el único lazo de unión entre el yo y el mundo, permitiendo descifrar las realidades inconscientes, y es el centro, el protagonista de la poesía del decadentismo. También tiene importancia la analogía del lenguaje y el símbolo. (por ejemplo, D'Annunzio quiere plasmar los sonidos de la naturaleza, así que el símbolo ontológico de esa búsqueda sea el lenguaje).

El elemento común entre los tres arquetipos es el de los seres con capacidades sobrehumanas, seres especiales y elegidos. El poeta es un ser superior con una capacidad intuitiva superior y de nombrar a la naturaleza, es un ser casi con dotes adivinatorias. El que nombra , crea la realidad. Es un ser casi místico que funde con la

naturaleza (los misterios y el yo). Angelo Ponti dice que el poeta entra en relación profunda y directa con el alma de las cosas. Y gracias a ello las puede nombrar de forma alegórica y simbólica. Así el lenguaje de la realidad es un entramado simbólico que hay que descifrar siendo un ser superior.

Siguiendo a Elio Gioanola, dice que desde esta perspectiva, la poesía alcanza rango de dotes cognoscitivas, la poesía nos lleva al conocimiento irracional. En el decadentismo se extrema la preocupación romántica de la realidad, se entronca la teoría del elegido poeta con la del superhombre, así que D'Annunzio llega a creerse que es el que va a cambiar la sociedad italiana.

Para la creación de la belleza hay que situarse mas allá del bien y del mal. Todo está permitido para crear belleza. Para D'Annunzio o Wilde, vivir en un estado bello o rodearse de belleza es fundamental, y para llegar a ello no es imprescindible tener que respetar la moral. Y la vida está al servicio del arte, cualquier cosa por el arte. Y el arte conseguido amoralmente justifica todo (asesinato, perversión,...) Si se busca una forma de vida superior que lleve al arte, la encontraron en la exaltación de la fuerza, de la potencia,...

(3/11/2000)

Si ya con el romanticismo se había comenzado, con el decadentismo asistimos al ocaso del realismo, de la poesía mimética. El poema se convierte en alegoría, en metáfora extendida. Incluso Ungaretti habla constantemente de la alegoría del naufragio de toda la contemporaneidad.

Tanto Baudelaire como Mallarmé echan sus redes en el Barroco. Los grandes poetas renovadores (Ungaretti, la generación del 27 alrededor de Góngora, el mismo Eliot dice que el Barroco es el primer caso de ruptura con el cánón, es modernidad). Ven la metáfora como la gran figura, como la creadora de nuevas formas de conocimiento. Gian Baptista Merino es el precursor en su Oratoria Sagrada de la Oratoria Política de D'Annunzio. La contemporaneidad y el decadentismo, mediante una ingente capacidad de invención, siguiendo a Jakobson, rompe los automatismos perceptivos, crea la vanguardia innovadora europea.

Constantes Estructurales y Temáticas de la Novela del Siglo XX

D'Annunzio, en cierta manera, cierra el siglo XIX y abre el XX. El esteticismo D'Annunziano no presenta innovaciones estructurales como la presentará la novela de Pirandello o de Italo Svevo, que de ninguna manera tienen toques nacionalistas o elitistas. Es la perspectiva que deshace y sacude la crisis de fin de siglo. Pero todo eso no es una ruptura absoluta con el siglo XIX: toda su ruptura es, más bien, un parche ante la crisis. Todavía el héroe de D'Annunzio intenta moverse en actitudes románticas. Pero Pirandello y Svevo dejan al sujeto en un continuo interrogante, aceptan la ineficacia e ineptitud como forma de vida muy humana. Desde sus posiciones de relativismo gnosciológico surgen las perspectivas narrativas que acaban con el siglo XIX.

Loa Personajes : toda la crítica nos habla del inepto. Es un personaje roto, un personaje sin atributos, un holandés errante, un Ulises que no llega a Itaca, alguien que busca pero que no encuentra, y en ese campo, el autor más moderno, será Italo Svevo. Se debate con sus emociones, sentimientos, contradicciones y su insatisfacción se erige en el centro temático de la novela y que algunas veces no llega así a alcanzar el equilibrio (Il Fú Matia Pascal).

En D'Annunzio se mantiene algún cánón más antiguo. Es un personaje en el que el mundo interior (angustias, temores y neurosis) son el centro de las obras, es la clave de la novela del siglo XX. Pero éstas estructuras se verán tan sólo rotas por el neorrealismo social de la post-guerra (en el que se pretenden rememorar hazañas, épicas y sacudir conciencias). Vemos que el mundo interior del personaje, esa madeja de neurosis va a marcar definitivamente la concepción del tiempo en el relato del siglo XX. En toda narración hay un ordo naturalis y un ordo artificialis. El naturalis es una línea evolutiva de causa-efecto. Pero a partir del siglo XX, el mundo interior rompe el naturalis. Dada la temática existencial del personaje roto, el tiempo interior se privilegia

sobre el tiempo exterior. El exterior es el cronológico y empírico con un antes y un después, y el interior abole las pautas del exterior. De ahí que halla una contaminación cronológica de las etapas características del *ordo naturalis* del relato decimonónico.

G. Ferrari habla de magma de memoria: antes del Ulises de James Joyce, Marcel Proust en la búsqueda del tiempo perdido (en el sueño en el inconsciente), lo recupera a través de la memoria. Ese tiempo procura analepsis, continuas vueltas atrás y con asociaciones mentales, y prolepsis o incursiones en el futuro. Así que el relato es un magma, un continuo avanzar y retroceder en la memoria. Joyce, en el Ulises no sólo nos lleva a una nueva visión del tiempo, sino que a través de ese tiempo interior, aparece un nuevo tiempo interior.

En Figuras 3, Genet analiza la obra de Proust y ve que para analizar el tiempo, Genet no tiene más remedio que analizar las modas de narración: y así en el siglo XIX prevalecía el estilo indirecto se empieza a contaminar hasta llegar al indirecto libre, en los años 20 llegamos a la disolución del indirecto libre llegando al monólogo interior, al fluido interior que lleva a través de un tejido existencial propio.

En Italia, D'Annunzio en *Il Piacere* (donde sí hay analepsis y prolepsis), el modo narrativo es la tercera persona con verbos en pasado, habiendo marcas y discursos propios de la enunciación, existe una oratio oblicua (típica del estilo indirecto) pero que siguen siendo propias del enunciado y no de la narración. Grandes críticos italianos dicen que el más innovador fue Giovanni Verga (*I malavoglia*), que no tuvo mucho éxito por la gran innovación estructural que presenta el texto. A nivel internacional, Joyce y Virginia Woolf, que en un elevado tono poético se enfrenta a las angustias interiores de sus personajes.

Todo tiempo marca el espacio y viceversa; una narración es una fusión de ambos aspectos. Los aspectos descriptivos serán metáforas y alegorías del mundo interior del personaje. Los espacios reciben una fuerte carga simbólica según las características del personaje. En obras como *Il Fú Matia* Pascal vemos círculos concéntricos y casi claustrofóbicos (un pueblo pequeño y cotilla), que es considerado edípico, es un personaje que da vueltas sobre su propio conflicto.

Se altera y desaparece la función del narrador omnisciente de la novela del siglo XIX. Aparece un narrador episciente que no sabe más que el personaje, que narra sin quitar el protagonismo a los personajes. En ese diálogo encontramos una disolución genérica (no sabemos si estamos en mimesis o en diéresis, o en guión cinematográfico o en guión teatral) como en el caso de Pirandello.

En Giacomo Debenedetti encontramos (era un crítico que se alterna con la obra de Svevo) en 1968 un texto crítico que se llamó *Il romanzo italiano del novecento* en la que dice que pese a la innovación, aún tenemos rasgos naturalistas propiciados por el yo inconsciente que impide el fluir de conciencias del personaje.

El estilo o tipo de lengua que entra en el siglo XX en Italia (para todos menos para el elitista, conservador y arcaizante Gabrielle D'Annunzio que se mueve en el canon basado en la lengua aúlica alejada del hablante) con Pirandello y Svevo entra un tipo de habla contaminado de dialectos. En el caso de Svevo se acerca más a la lengua (su lengua madre es el alemán/padre alemán y madre judeo-italiana), a un italiano medio que reduce el italiano académico.

(16/11/2000)

D'Annunzio – Il Piacere

Gabrielle D'Annunzio nace en Pescara el 12 de Marzo de 1863, en la provincia de Le Marche, cuya capital es Ancona. Las Marcas están separadas por los Apeninos, es una zona aislada que cae en el Adriático. Es una zona bajo los estados pontificios hasta la reunificación. Esto conllevó un conservadurismo ya denunciado por Leopardi (que era también de la zona, de Recanati). Nace en una familia de clase media, desahogada, provinciana y sin proyección cultural hacia el resto de Europa. Su nombre real no era Gabrielle D'Annunzio,

era Antonio Rapagueta. Y cuando decide ser un gran poeta, el cree que con ese nombre no puede ir por los círculos de la Roma Liberty de finales del siglo XIX.

Y al cambiarlo, resume el cambio que pretende datar a su nueva personalidad. Así con lo de Gabrielle. pretendía ser un ser ideal, ser el revelador de una nueva vida para Italia, ser una especie de regenerador. Así crea el caso D'Annunzio, crea un estilo de vida, un estilo social. Y es más, si no hubiese puesto las bases de la retórica política, Mussolini no hubiera encontrado argumentos político-lingüísticos.

La familia de D'Annunzio aspira muy pronto a que él fuera alguien diferente, que saliera del lúgubre ambiente de la Pescara del *ottocento*. Así que lo llevan a un gran y prestigioso colegio fuera de Pescara, en la Toscana junto a Florencia, y muy famoso por ser el criadero de la élite italiana. Estaba en Prato. Así entra en la zona donde se marca el canon lingüístico italiano. Quieren que lime su dialecto, que habla un Italiano puro como símbolo de clase hegemónica. Así está encaminado a convertirse en un erudito, en un intelectual al servicio de la aristocracia.

En 1879 empieza a mandar sus poesías a Carducci y se da cuenta de su poder literario (que le abrirá las puertas del triunfo cultural) y publica su primer libro de poesía y a la siguiente edición, la crítica dice que ha nacido el nuevo poeta de Italia. A partir de 1881-91 se abre el Periodo Romano y se instala en Roma a la conquista de la capital. Sigue publicando poesías (Canto Nuovo e L'intermezzo 1882-83) pero para vivir se dedica al periodismo. Trabaja en una revista de sociedad muy prestigiosa (que llevaba traducciones de Simbolistas franceses y de Dostoievsky) que se llamaba Crónica Bizantina y que era muy decadentista. Tiene una página allí, y en esa revista además publica su auténtico escándalo que es cumplir el sueño de ser aristócrata, gracias al matrimonio con una noble. Publica un poema en que dice que está teniendo relaciones con una princesa y que se llama Il peccato di maggio. Se escandalizan y la obligan a la joven a casarse.

En este periodo romano y ya casado, publica en 1889 Il piacere. Este tiene una lectura intelectual, la condensación del simbolismo y decadentismo italiano. Pero al tiempo está la lectura confesional y biográfica, como autor confeso del naturalismo y verismo italiano se arrepiente de su fracaso matrimonial, es la crónica de su divorcio y su amor por otra mujer. Hay una especie (como en Dorian Grey) de lectura moralizante que obedece a su gran complejo de culpa por su infidelidad matrimonial (no olvida su origen y el sustrato moralista-religioso parece que no le es fácil de evitar).

En Toscana se arruina y tiene que volver a escribir entre 1898-1910. Escribe El fuego y la obra La Gioconda. Y como se ve sin dinero, llega a sacar un agua de colonia que se llama Acquabanda. Y así en 1910 tiene que huir a Francia, a París, aunque dice que se exilia por razones políticas. Il Fuoco (1900) nos cuenta su fascinación por la Eleonora y cómo gesta la idea de un teatro pan-italiano. Es una especie de confesión, no una novela (no tiene argumento ni hilo narrativo), y tamizada por Nietzsche se convierte en un ejemplo de decadentismo.

Y empieza a crearse la idea del super-hombre capaz de introducirse en la política italiana: el poeta como ser superior y tiene que entrar en acción política. En 1897 tras La virgen de las rocas se ve como el super-hombre y creará una política para los mejores. Es más, el ve (igual que Wagner) que el teatro es un instrumento de acción política y se aprovecha. Fue diputado y se valía de la retórica para seducir al auditorio. El fuego se centra en cómo el héroe es capaz de dominar a las masas.

(17/11/2000)

En la Vergine della roche Gabrielle D'Annunzio se implica en la idea de buscar en una virgen romana a la mujer que de paso va a ser su idea de potencia. Es una prosa aúlica que busca un tono boccaccesco, arcaizante y elitista. Le dice al editor francés que quería ser un nuevo artífice de la lengua antigua, quiere escribir como los clásicos del trecento. Es el ideario de la vida de Gabrielle D'Annunzio, del héroe y del super-hombre que desprecia a las masas y que sólo la belleza puede llevar al poder a la élite.

Gustave Le Bon; es un francés contemporáneo de Auguste Comte (1870–80) al que se refiere Gabrielle D'Annunzio y que escribe la Psicología de las Masas en las que compara a las masas con una gran bestia a la que el super-hombre político ha de dominar. Esa masa sólo es una mujer fatal que quiere un dominio viril. Primero seduciéndolo con la palabra, con una oratoria y elocutio y así erigirse en héroe dominador de la bestia vociferante (las masas).

En el discurso de Gabrielle D'Annunzio el fuego nos remite a una palabra poderosa que el espíritu santo utiliza el día de Pentecostés, para dar la palabra, para dar el don de la verdad a los discípulos. Y el fuego, él lo usa como el momento en que el verbo se hace carne y recibe el don de dominar a las masas para convertirse en el super-hombre. El texto se abre con es el momento del triunfo de la noche del gran poeta

(30/11/2000)

En este momento, D'Annunzio abandona la poesía en el sentido lírico simbólico y empieza una obra marcada por su nacionalismo (intenta regenerar la política Italiana) que le lleva en el 1916 a crear las Canciones por las gestas de Ultramar (homenaje a los que fueron a Libia). Es el momento en que compone junto a Debussy El Martirio de San Sebastián. Es una vieja aspiración (ya en el Fuego introduce un pasaje con Wagner en Venecia del protagonista). Satisface su deseo de imitación del gran maestro Richard Wagner, y le pone texto al momento tan decadente y sagrado de abolición de los límites a través del martirio. Es un texto no ajeno a cierta ensoñación erótica y homosexual.

Los acontecimientos europeos en el 1915 se revuelven y en Italia es cuando los jóvenes revolucionarios piden la necesidad de una voz fuerte, trágica y dionisiaca capaz de convulsionar Italia y que haga que el gobierno de Giolitti entre en guerra. Por esto, D'Annunzio regresa a Italia gloriosamente (Vittorio Manuel II le paga sus deudas) y en Génova comienza la Settimana rabiosa del 1915 en la que va recorriendo el país hasta culminar en Roma (con la gran manifestación que hace que caiga Giolitti) y se entra posteriormente en guerra. Todos estos discursos (auténtica oratoria pragmática que inflamó a la juventud) se reúnen por D'Annunzio en La più grande Italia. Si Garibaldi es visto como el primer padre de los italianos, él se da cuenta de que hay territorios por conquistas como Trieste. Y hasta 1924 (el momento del primer Mussolini) se ponen del lado de Garibaldi. Pero D'Annunzio desde el 5 de mayo de 1915 está marcado por esa visión místico religiosa en La Sagra dei Mille (la consagración del los mil) el orador se confirma en una especie de angel-sacerdote que tiene el poder mágico de hablar con los grandes padres de la patria y consagrar en un acto religioso público (manifestación) a los soldados que van a devolver a Italia la gloria y el orgullo nacional.

D'Annunzio tiene la pasión del arte al servicio del nacionalismo italiano, es una mujer simbólica, es una sublimación secundaria y la fuerza erótica la recoge la patria, y es la patria vista como madre lacerada, violada, humillada y ultrajada a la que hay que defender. Es la nueva visión de una especie de Casandra violada por Ajax. Es un topos presente en todo el nacionalismo (que moviliza inconscientemente a las masas) y así pone en marcha la entrada de Italia en la 1ª Guerra Mundial.

Se caracteriza en estos momentos por una gran valentía. Llegó a ser general y entra en combate (voluntariamente para así demostrar el vivere pericolosamente). En 1910 escribe Forse che sì, forse che no, una oda a los aeroplanos. Cuenta la vida peligrosa de un aviador que logra surcar los cielos y que acaba muriendo, dejando desolada a su amante. En la vida real, él también era un loco aviador temerario y en una incursión por Trieste es derribado (lo hacía para sembrar la ciudad de octavillas). Pierde un ojo y está un año entero inmovilizado (por que también tenía el otro tapado). Cuando puede, en 1916 escribe Il notturno en el que se aleja del Dandy decadentista, es más intimista.

En 1919 Italia recupera Trieste pero él cree que es poco y que hay territorios en Eslovenia que fueron italianos durante la alta Edad Media. Pero él dice que no es posible, que la grandeza de Italia pasa por recuperar Fiume y allá que va con otros 100 locos voluntarios. Allí constituye el estado libre de Fiume y entramos en la decadencia de D'Annunzio que es visto peligrosamente por las fuerzas políticas italianas, por que puede crear

problemas. Así que se le recluye en el lago de Garda en una villa que se llama Il Vittoriale degli Italiani (que ahora es un museo del decadentismo).

El fascismo le aparta (hasta el 1923, Mussolini le parafraséa) y no le deja salir, le encierra. En 1936 D'Annunzio envía cartas a Mussolini felicitándose por el golpe militar del General Franco y observando el movimiento de Primo de Rivera ve la posibilidad de reflotar los países mediterráneos frente a las potencias centro-europeas. Muere en 1938 de un derrame cerebral y el fascio hizo de su muerte mucha propaganda por su significado para el pueblo. Es un personaje que no deja indiferente a nadie, que marcó un antes y un después como renovador de los estilemas poéticos de la alta poesía renacentista italiana.

Il Piacere

Temática: la gran obra del realismo europeo se centró sobre el adulterio. Mientras, en este texto, en cierta forma, se retorna al tema del adulterio o mejor dicho, al del triángulo amoroso. Andrea Sperelli se debate entre la Mutti (Vampira y fatal) y la Ferres (beatífica). La Ferres es una mujer casada, madre de una hija (lo que la eleva a prototipo de mujer salvadora). El triángulo nos remite a la novela del siglo XIX pero se superpone la dignificación perversa del Dandy que es tan sólo una revisión del libertino del siglo XVIII (es la época del Retrato de Dorian Gray). Es el mito del doble (beatífica y perversa, Don Giovanni e Querubino, que se presenta como un pobre desvalido sin guía moral, un hombre sin principios de dudosa moral.

(1/12/2000)

Prólogo: la cadencia y la moralidad del texto la consigue mediante repeticiones anafóricas. D'Annunzio desarrolla un topos clásico que está desde las bucólicas de Virgilio presente en toda la historia de la Literatura Universal. Son esos momentos idílicos en que los protagonistas se refugian en el campo. Presentan un simbolismo muy cargado. El espacio de la ciudad es concéntrico, cerrado y claustrofóbico. Son naturalezas muertas de orden preciosista donde se asiste a la ceremonia sagrada del placer.

El contrapunto lo encuentra en el mar, en esa presencia que remite a todas las presencias arquetípicas de lo femenino. En el mar asiste a una nueva vida, el agua como purificación y regeneración espiritual.

(11/1/2001)

Todo el capítulo II del libro I se dedica a justificar el por qué de una vida rota, del primer inepto de la Novela Italiana. Se cria sin madre, con un padre que no le enseña ni disciplina ni voluntad, con un deseo desmedido de belleza. Andrea Sperelli buscaba a la mujer y el arte, y su búsqueda es casi una obsesión. Parece que lo logra con la Muti y lo pierde todo con la pérdida de sus facultades como poeta y su conexión con el arte. Sperelli que mujer y arte eran lo mismo. Esto es una novela que es vista como obra de formación, y los objetivos del joven Sperelli eran lograr ambas cosas, poesía y amor. Al final vemos que no consigue ninguna de las dos cosas, de ahí su inutilidad, por eso se trata de una obra más que de formación, de de-formación.

Conectando con la lectura moralizante del prólogo, se nos justifica el fracaso de un héroe existencial que se convierte en un a-héroe nato. Pero hay otra lectura; está escrito en 3ª persona y en muchas ocasiones el narrador interviene para regir el relato en función de su interés moralizador y ese estilo indirecto es el que prevalece fundamentalmente. No hay ausencia de voz narrativa. El texto se desliza hacia los sentimientos y a los recuerdos de Sperelli. El estilo indirecto libre va ganando poco a poco el indirecto clásico. El indirecto libre se caracteriza frente al directo clásico, en que el indirecto libre llega más adentro del personaje, lo que dice, lo que piensa, lo que divaga.... Cuando se describe no hay problema, el lío viene cuando te enfrentas a relatar los pensamientos. Tiene que tener una voz enunciativa que relate el pasado que sentía, pensaba el personaje. Pero es muy difícil que la voz del narrador no se contamine por el pensamiento del personaje (es cuando crece el ritmo afectivo del relator, ya no hay verbo regente, hay focalización interior, ya no se sabe si habla el personaje o el narrador). Es, según Passolini, la Oratio Obliqua, la contaminación de voces. Así,

Sperelli se sintetiza con el protagonista. El Placer es el primer y fundamental manifiesto del decadentismo italiano.

Desde el momento en que D'Annunzio se define como un gran decadente, se sintetiza con Andrea Sperelli. Esta obra es un canto al decadentismo, y desde el verismo, una condena reprochable al mundo del placer.

A María Ferres sólo se le puede entender desde el punto de vista prototípico del primer romanticismo. Conocemos un mundo interior gracias al diario que escribe (el género más clásico, el epistolar). Es como la relación de los personajes con el mar: es un Sperelli demiurgo que se vacía y regenera ante el mar. Es la búsqueda de la facultad poética de regenerar y cargar el significado de las palabras ante la visión de la naturaleza. Pero al corromper a la Ferres, se da cuenta de que el arte es un engaño y no puede salvar a Andrea Sperelli.

Ultima Página: el palacio de la Ferres es devastado, el papel y las alfombras dejan el lugar a la vulgaridad y a la fealdad. Se pervierte el ideal de mujer beatífica, el arte se va con ella y Andrea huye, huye como un loco en soledad por Roma. Es el vagabundeo y la alienación interior, la ineptitud. Este es el enlace con el principio del Difunto Maria Pascal, de Gian Luigi Pirandello. Inicia una huida sistemática. Lo único que le queda a Sperelli será el Buda (como símbolo de la moda filosófica oriental tipo Schopenhauer) que era el símbolo de la Ferres, y Roma, que se convierte en el teatro devastador de los sentimientos.

(12/1/2001)

La Escritura Femenina en Italia / Dalle galline e regine

Lo de gallinas es consecuencia de un viejo romance popular de la escritora Carolina Svernizzio, una modesta gallina de la literatura popular, como la denomina Gramsci. Se debe reivindicar que la gallina es un animal muy noble, heroico. La gallina de Gramsci sirve para afirmar las características particulares de la escritura femenina. El saber escribir como se habla, menos amaneradamente.

Las traducciones del francés comienzan una tradición popular de una lengua unitaria y común. Esto empieza en 1850. Comienza en Nápoles porque es también una ciudad con muchas cavernas, con mucho sustrato, con mucho subsuelo. Muchos escritores italianos también hablarían de los misterios de Florencia, de Venezia,...pero ninguno logrará alcanzar el misterio y el mito de la ciudad de Nápoles.

Comienza todo en el 800 con la práctica de la corte. Muchísimas escritoras empiezan a escribir sonetos. Dejan las memorias y los recuerdos en las páginas autobiográficas. Existe un auténtico universo paralelo de las escritoras italianas durante los últimos tres siglos. La mujer usa el pseudónimo no por miedo, era por definir y distinguir la vida privada de la pública. Y misteriosamente no distinguía las diferencias entre el sur y el norte.

1861 – La Unidad Italiana, aquí nace el éxito de los periódicos.

1881 – **Il Malavoglia**

(Se dice que entre el 1880 y el 90 hay un auténtico vacío cultural)

1885 – **Matrimonio in provincia** (Marchesa Colombi) Como cualidad específica está el lenguaje muy moderno, más habitual ahora que antes.

1886 – **Teresa** de Nera, el capolavoro de la literatura italiana del 800. El mérito es que está escrito en romance, como I Promessi Sposi, como un romance lombardo. Escribe una trilogía de la mujer joven, donde afronta los diferentes casos de infelicidad de una dama joven de la época. En 1887 escribe **Lidia**, una pequeña chica de la pequeña burguesía, no como Teresa que era de provincias. En 1889 escribe **L'Indomani**.

En 1886 sale el segundo romance de Verga. En el 1889 será el Placer de D'Annunzio. El propio Verga era muy amigo de Nera, y la Contessa Maffei le hospeda en Milán, pero primero debe pasar por Florencia para aprender bien la lengua nacional. Entre 1890 y 1891, aparece Vitta Intima, un periódico cultural femenino. Es la muestra del periodismo femenino del 800.

(Sábado/13/1/2001)

LUIGI PIRANDELLO

Sciascia distinguía entre la Sicilianidad y la Sicilianitud. Este gran escritor de novela negra, miembro del Partido Radical, dice que desde Verga y Pirandello, existe una clara renovación de la literatura italiana que ha de engarzar con la tradición europea e italiana más clásica. Es la unión de la peculiaridad italiana con las corrientes del norte de Europa. La Sicilianidad es una peculiaridad propia de haber nacido en una zona indeterminada (¿Europa o el Magreb?). Es como en el Gatopardo de Lampedusa, cuando el Príncipe de Salinas dice que después de tanta conquista, es muy difícil pertenecer a una unidad, tras el paso de tantas potencias extranjeras tan diversas (Griegos, Romanos, Arabes, Españoles, Ingleses...) La Sicilianidad lleva a una visión propia de existir, a posturas pesimistas que no favorecían una cultura de progreso. El Siciliano tiene un pensamiento único e inconsciente, de que su vida está marcada y guiada históricamente.

Pirandello es una persona que vive la crisis finisecular de su época, que deja al ser humano en un vacío absoluto. Es un hombre de su época, pero con una larga historia de crisis finisecular. La Sicilianitudine (Término que mezcla los conceptos de Siciliano y de Solitudine), es la más profunda soledad del Yo siciliano que no cree en la razón, en el iluminismo y en la renovación del país a partir de la unidad. El personaje del difunto Matia Pascal, es como dice Marchese, el de una novela de formación típica del siglo XVIII, pero en el sentido de una deformación, al que le acaba quedando tan sólo una absoluta soledad (como la cárcel y la muerte). El ser humano no existe sin posición de comunidad, de sociedad, pero el siciliano sí.

Angelo Marchese en Introduzione alla Semiotica Letteraria, analiza al Fù Matia Pascal, y ve un alma contrapuesta al ser de Pirandello. A la pérdida de la utopía y de la capacidad de inserción en una sociedad en crisis como la europea y la italiana. Sciascia, en Milán, recibe todas las influencias de las nuevas corrientes y el apoyo de las editoriales (como Alessandro Buffalino). Sin embargo, Pirandello vive en Bonn desde el 87 al 91. Sus primeras obras son una auténtica búsqueda de la identidad, de buscar una propia identidad caracteral.

Elio Gioanola en Pirandello e la follia, apunta a la inmadurez psíquica de Matia Pascal, en relación a un conflicto edípico insuperable. Pirandello huye de Roma por un problema con un profesor de Latín. Y aquí empieza su primer posicionamiento con el personaje del Matia Pascal, escapa, hace un viaje de distanciamiento de un conflicto personal.

El conflicto familiar y la violencia paterna en relación a los destinos existenciales del hijo, está presente en toda la obra pirandelliana. En 1913, publica Los Viejos y los Jóvenes. Aquí ejemplifica los deseos de violentar el destino del hijo. Aquí se ve claramente la dicotomía entre el ¿Quién soy yo? ¿El que me imponen? ¿El que deseo ser?

Pirandello es hijo de una familia de la media-alta burguesía que era dueña de unas minas de azufre. Y el papel de la familia le dota de una profunda moral provinciana. Le obligan a casarse con la hija de un socio del padre también con minas de azufre. No es capaz de decirle al padre que no. La mujer empieza a tener celos de todas las que pasan. Y es que Pirandello era un mitificador de la familia. La mujer se vuelve loca por que no sabe quien es, no tiene identidad. A Pirandello le salva la escritura de la disociación interna.

La mujer de Pirandello termina por explotar su crisis cuando la familia de Pirandello quiebra. Y todo le llevará a Pirandello en 1924 a inscribirse en el Partido Fascista. Claro que su familia creía en el mito del

risorgimento y de repente alucinan, por que Sicilia se queda pobre, y la unidad sólo les ha traído impuestos, revueltas y ruinas varias. Así, Pirandello ensueña un orden fuerte y estricto que pueda regenerar Italia. Tras la crisis de su mujer llega incluso a pensar en el suicidio (algo que vemos reflejado posteriormente en el Matia Pascal, tanto por perder el nombre como por la operación de Adriano). Mientras, Pirandello vuelve de Bonn, y gracias a un puesto de profesor en la facultad, logra salir adelante en la crisis económica de la familia.

El humanismo (1908), es el principio de su poética, es la lección magistral con la que gana su puesto universitario. Aquí nos dice que lo trágico y lo cómico son una sola realidad.. Dice que el arte de la modernidad es el de la sonrisa amarga, el que hace reír y llorar al mismo tiempo. Es el que hace que nos distancemos, es un poco la búsqueda del esperpento expresionista.

Il Fu Matia Pascal aparece por primera vez por entregas en 1904 en Nuova Antologia. A partir de 1909 publica en el Corriere de la Sera, y aquí también publicará sus obras. En 1913 aparece Los Viejos y los Jóvenes, y es a partir de 1919, tras el internamiento de su mujer, cuando da comienzo a su obra teatral

Todo gira en torno a la existencia de la realidad. Marta Abba fué una joven de la que se enamoró, y pese al internamiento de la mujer, nunca quiso que se le viera con ella.. Pero por no violentar la estructura familiar y la ley del padre, se encierra en la neurosis. Es un hombre que madura gracias a la literatura, pero que su vida está siempre lacerada por la ausencia de su papel real.

Alla Ricercha dell'identità de Elio Gioanola en su capítulo sobre la obra de Pirandello: Il Fù, es un romance alla ricercha dell'identità. Es una novela de formación donde el viaje nos enfrenta a una tipología determinada que nos enfrenta a las anteriores novelas de formación. El cuento es la separación del hogar paterno, crecer en el mundo y buscar el matrimonio, la formación ante la muerte y la búsqueda de la madurez sexual. Es la búsqueda ante la muerte y la búsqueda de la madurez sexual. Es la búsqueda de un ser que no tiene nombre, la identidad nominal y la existencial se encuentra tremendamente disociada. Al separarse las identidades, Matia Pascal hace una búsqueda de su propio ser pero con la búsqueda inseparable de su nombre, pero nunca logra la identidad, por que no sabe o no quiere enfrentarse a una soledad que le reproduzca los conflictos de su familia de origen.

Si alguien pierde el nombre, pierde la categoría ontológica, pierda la normalidad, es un difunto. Tiene una identidad sfugita. Es una identidad que hace que busque una especie de personaje de ficción, una máscara. Necesita tener un espacio que le reserve del vacío psíquico mas absoluto. La escritura reserva a esa identidad inexistente de la locura.

Dice Gioanola que Matia Pascal no escribe como escritor, sino como un hombre vivo-muerto / muerto-vivo, sin identidad pero que vive, como un ser que no existe.No es casual que se llame Pascal (por el filósofo francés, ya que él mismo reconoce que es como el Diógenes que ve la realidad como refugiado, y burlándose de todo un hecho real como la escritura). Matia vive únicamente por que ha dejado de vivir. Dice Gioanola que el espacio de la erudición apartado de la vida real existe.

En el fondo, Matia es un ignorante, y en esa medida, la erudición mortuoria de ese saber enciclopédico es una mala imitación de la vida. Y es que los únicos huéspedes de la biblioteca son sólo los ratones. Al estar fuera de la vida, se obtiene una ventaja que es poderse dedicar en exclusiva a escribir. Al estar fuera de la vida, obtiene la ventaja de poder escribir.

Para Gioanola, el conflicto sociológico, el motor del conflicto psíquico está en la historia de la familia. Nos presenta a un padre fuerte, un triunfador, alguien que ha hecho un viaje de formación a través del mar. Pero el padre como figura fuerte, desaparece rápidamente y nos encontramos con una madre suave que no ejerce de madre, que es incapaz de dar disciplina. Se despreocupa tanto de la educación de los hijos que lo pone todo en manos del administrador.

El conflicto de Matia Pascal, es que siempre retorna al nido, por que es incapaz de existir fuera de la familia idealizada como único espacio posible, aunque fuese nemótico. Vuelve al nido para dormir en el lecho en el que murió la madre. Vemos a un personaje inepto, lacerado, sin identidad. Y según retrocedemos, encontramos una comedia boccacciana del enredo. Se rie de todos los personajes....el seductor seducido, el desarrollo de la paternidad y de todas estas vicisitudes están en el origen del desarrollo de Matia Pascal. Nos pone ante un personaje que se mueve en el deseo de los otros. Hay un enredo en la mediada en que toma concidencia real de lo que tiene. Está obligado a representar reacciones que no busca pero en las que se encuentra involucrado. Se ve con una familia segunda más duramente conflictiva que la primera. La familia que se ve obligado a constituir, se encuentra en una especie de sala de torturas. Es un viaje de búsqueda dado la vuelta.

(Martes/16/1/2001)

La ausencia de educación del Matia Pascal, hace que el nido sea el lugar ideal donde onirizar la relación madre-hijo, el del Edipo incapaz de asumir una vida plena. Para Gioanola, Malagna (el administrador) se convierte en una deformación grotesca del padre. Quizás también Romilda es el doble de Oliva, y es posible que las hijas también juegen ese papel, ya que muere la última de ellas justo antes de la muerte de la madre. Una es la familia de origen y otra la que se conquista. La familia que se crea por que el deseo es el deseo del otro y por salvar a Pamiero, cae en las redes de su `propia ineptitud, y esto le lleva al nucleo deformado de su propia familia. Esa familia es el oscuro germen (término pirandelliano, de donde nacen sus numerosos **casos**). Es como en el proceso de individualización, donde uno no es consciente de sí mismo hasta que no es capaz de atravesar el nucleo y ser consciente de su posición y de su origen.

La familia de origen como factor de la neurosis del protagonista, en vez de ser un nucleo tranquilizador. Nunca podrá ser un ser íntegro, por que siempre dará vueltas a la realización idealizada con su madre y en su defecto, a su supuesta sucesora, su segunda hija que muere poco antes que la madre y no por casualidad. Así, al volver al pueblo y dormir en la alcoba de la madre, en realidad lo que hace es dormir con el Espectro edípico de su madre.

Dice Gioanola que la comedia que se desarrolla en la primera parte de la novela, se convierte a su vez en la tragedia del personaje. Es la conjunción de lo cómico y lo trágico. Así como la tragedia de las disputas familiares, esas alite(escenas) nos ponen ante los ojos momentos de un alto contenido humorístico.

Y es que desde el teatro barroco (Calderón, Shakespeare), tenemos la idea de que la vida es un gran teatro y la disociación es no saber cuál es el papel de cada uno de nosotros. Es la conflictividad de representar los papeles, de la máscara que se nos asigna en el nucleo familiar y que es casi imposible romper esa máscara, ese rol asumido por la relación familiar. Es la realidad del Matia Pascal, se ve obligado a representar un papel, dado que no es capaz de romper ese juego. Y este personaje nos pone en su óptica.

El psicoanalista de la escuela de Frankfurt, Erik From (siguiendo a Herbert Marcuse) opina que el hombre ha de ser un revolucionario y no ser sumiso al papel que se no ha asignado. Como una sociedad tiende a la homogeneización de las conductas humanas, todo el mundo ha de vivir según unas pautas de consumo y comportamiento. La Tiranía de la Mediocridad, es que el nucleo familiar exige una serie de comportamientos, y aquél que los rompe, intenta indagar y atravesar su propio deseo, se convierte en un marginado, un inadaptado que queda fuera del orden social. No le interesa a Pirandello contextualizar el proceso socio-históricamente de Matia Pascal, sólo en determinaciones personales, psicológicas y personal-familiares.

Pomino, un personaje un tanto desequilibrado y gris, será fundamental por que sin ir más lejos, Matia le debe haberse casado con Romilda. En realidad, Pomino parece que hace lo que hace por que quiere defenderse de la noia (el aburrimiento hasta el asco). Matia sospecha tras la boda que su amigo está triste por que le ha quitado a la amada y debe estar resentido, pero él le confiesa que no es en realidad por la chica, la causa de la

cara triste es por la noia, por que se aburría mortalmente. Y se anoia por que ha perdido la compañía de sus grandes amigos. Es en realidad la piedra de toque de la tragedia cómica: es la sombra de los hermanos, el amigo entra a mediar y se le lleva a la chica, Berto ya no está y con Matia ya no puede hablar por que está la mujer de por medio. La idea de Gioanola es que entre Matia y Pomino se interpone la mujer como portadores de conflicto, la que rompe la relación amistosa de un grupo de varones, la que desarmoniza. Sería la idea de que la mujer solo existe para ciertos personajes de Pirandello como un mecanismo que les sirve para enmascarar sus propios deseos homosexuales. Aquí la noia aparece como uno de los problemas de la contemporaneidad, como la ruptura de una triada masculina. El matrimonio rompe esa especie de felicidad adolescente de los tres amigos.

La familia se convierte en un espacio que tiende a anular al sujeto, es un espacio de pura negatividad, y es justo aquí cuando el matrimonio se revela como una relación sin sentido, y es entonces (tras la muerte de la madre y de la hija) cuando va al molino y se convierte en aspirante a suicida y sólo le salvan las palabras de ayuda de un pastor. Pero en realidad es como si se hubiese suicidado, se va a Monte-Carlo y al coger el periódico y ver la muerte de Matia Pascal llega a creer que es cierto y que en realidad se ha matado. Es como si el suicidio se hubiese completado, es como si el viejo Matia hubiese muerto. Llega a dudar hasta él mismo, porque la inmovilidad de la vida que portaba le habían llevado a convertirse en un ser muerto.

#La diferencia del viaje como fuga / viaje como búsqueda

El viajero busca y el turista huye. No es la misma esa huida y esa fuga que está en función de la formación y de lo alienante de la realidad. Matia Pascal se convierte en un fugitivo que huye de sí mismo, huye de algo, intenta librarse de algo para ser libre con respecto a sí mismo a así ser sí mismo.

En el clásico de Erik From Miedo a la libertad, vemos la idea del drama de Matia Pascal: la libertad, para qué? no puede hacer uso de la libertad interior (la que decía From que era que no nos puede arrancar ningún régimen político) del sujeto. Es un muerto y no puede usar su libertad para tener verdaderas relaciones humanas. Se convierte en un fugitivo perenne, es un fantasma que vaga eternamente. Con la muerte de Matia, se da lugar a la metamorfosis, al nacimiento de Adriano Meis.

Remite mucho a El Jugador de Dovstoisieski, en la escena de la ruleta, nos lleva a un momento de violencia y muerte (un jugador se ha querido suicidar) que hace que se vivan momentos de irrealidad y magia, que hace que puedan distinguir la realidad ni mantener relaciones humanas más o menos normales. La psicología del jugador remite a la teoría del doble y del desdoblamiento de la personalidad. Y en esa escena de la ruleta aparece muchas veces la palabra folia (locura). Es el doble visto desde la nueva dimensión de la contemporaneidad. Matia está cogido por un sueño de impotencia infantil, se mete en un laberinto de pasiones, de frente justo a las responsabilidades familiares.

Matia gana por que no tiene nada que perder. Con esa concupiscencia con la que se entrega al juego, gana el doble, no Matia. Gana el fantasma infantil de la psicología inmadura del personaje, gana el diablo, el malo. Sólo deja de jugar cuando ve un suicidio de otro jugador. Es el suicidio y la muerte la que le impulsan a parar. El juego tiene un alto valor simbólico. Gana por que el azar se lo da, no por que se lo merezca. En cierta manera, en esa relación infantil de desdoblamiento, el triunfo en la ruleta se erige contra el padre (Yo también soy capaz de ganar)..Y es cuando en ese momento, con mucho dinero vuelve a Miragna y va en el tren de vuelta, se cambia de tren, y ya que está muerto continúa la huida creándo un falso Yo. Pero Matia se convierte en un nombre nuevo, no en un hombre nuevo. Sigue huyendo y sigue sin usar la libertad para encontrarse a sí mismo.

Gioanola dice que hablar de auténtico o no auténtico para un personaje roto y en plena psicosis es imposible en alguien que no tiene atado a su propio yo. Matia Pascal no es nadie, es aquello que lo demás quieren que sea, o aquel nombre que le da cierta identidad como personaje de una comedia. Adriano Meis es producto de una escisión y en él es imposible la transformación y el crecimiento (sólo podría en caso de transformación).

No sabe quien es, en ese desdoblamiento psíquico no hay realidad, ni verdad ni mentira, todo es mentira, todo aboca hacia el vacío interior.

(18/1/2001)

Lo único que le queda al sujeto sin reglas convencionales es la escisión interior, es la transformación, así que es incongruente hablar de la transformación de un Yo moderno. Bennedetti dice que Matia Pascal podría haber (al quedarse solo) intentar crear algo, pero Gioanola dice que eso no funciona con un personaje roto (no auténtico). Es un personaje roto, psicótico y desdoblado al que sólo le queda la máscara, el vacío absoluto, el nulla...

Dice Gioanola que el Yo desdoblado sabe que adopta una máscara, pero que cuando intenta quitarse los modos de la máscara, se encuentra con la cerrazón artística, se encuentra con que sólo puede representar su papel desde la máscara. Matia Pascal, cuando conoce la noticia de su muerte, se siente perdido en el vacío. Leer la noticia le despertaba la soledad, se sentía miedosamente separado de la vida en espera de vivir hasta la muerte. Es casi un relato de terror y fantástico.

Matia Pascal, cuando conoce la noticia de su muerte, se siente perdido en el vacío, leer la noticia le despertaba la soledad, se sentía miedosamente separado de la vida en espera de vivir hasta la muerte. Es casi un relato de terror y fantástico. Con la decisión de abandonar, se encuentra en la necesidad de conseguir una nueva realidad (nombre, aspecto) y una nueva personalidad. Es un viaje alegórico (Dantesco) que inicia una visión ultra-terrena que le lleva hasta el mundo de los muertos. Entonces nace Adriano Meis, y ya que es una máscara y no le puede permitir relacionarse, le lleva a ser una especie de extranjero de la vida. Necesita de un continuo movimiento, por que la vida para un fantasma se reduce únicamente en espectáculo. Es el casi-oxímoron de la libertad sconfinata, es prisionero de su propia libertad. Y como no tiene conexión real con la vida, esta se convierte sólo en espectáculo. Un espectáculo sin finalidad que hace que sólo le quede el movimiento por el movimiento.

Entonces decide volver a Roma, y lo primero que piensa cuando alquila la habitación de la pensión, empieza a darse cuenta del confinamiento de la libertad, que significa tan sólo el poder mirar por una ventana, es un fantasma espectador de la vida. Matia llega a la Filosofía por que lo que quiere es investigar, cotillear, llenar su vacío. Su filosofía es la sabiduría que ha abolido y negado la verdadera vida. La erudición le lleva a ser espectador y extraño de la vida.

Y en la pensión se encuentra con los libros de Teosofía, y Adriano Meis, que está vivo gracias a la muerte, muere empujado por la vida, y se rodea de gentes que le recuerden la estructura familiar de conflicto. Y es entonces cuando ya no es Matia Pascal, es Adriano Meis. Ahí ve que en esos libros, los muertos tenían su misma fisonomía y necesidades. Lo que les satisface es ver y leer, es un nivel acaparativo. Dice esto Gioanola, por que Meis es un muerto viviente a punto de entrar en crisis neurótica y que no tiene cuerpo. No tiene deseos de ningún tipo, y cuando siente deseo por Adriana, que es su doble narcisista, su espejo, su disociación, es el elemento definitivo. Al besarla, el deseo crítico y sexual le lanza a la vida y entra en la gran crisis, se da cuenta de su escisión interior, y esto le lleva a suicidar al propio Alejandro Meis. Es una noche de espiritismo cuando se desencadena la tragedia, cuando Alejandro Meis descubre que tiene cuerpo (tras el momento del beso), y no es un alma, sufre la disociación interior, le lleva a la contradicción más profunda, y se produce el incantissimo que le lleva a sufrir el amor como sacudida y espacio de formación real de un sujeto. Besar a Adriana es besarse a sí mismo, rompe el encanto y crea un profundo sentimiento de culpa, es un personaje infantil, inmaduro interiormente.

Adriano entonces, vivió por la muerte y muere por la vida. Y es que una vez que suicida sus características, el nacimiento posterior es paradójico. Meis muere para que no nazca nadie, el Matia Pascal, un muerto, la vuelta al origen sin haber ganado nada, ni riqueza ni victoria a la muerte (come gli eroi) y sólo le queda El Difunto Matia Pascal. Se confina para ser un hombre que es en realidad la sombra d'un uomo, vuelve a sí mismo lleno

de horror, como un muerto que no puede vivir ni siquiera para su mujer (la más materna de las que ha conocido y le podría refrescar su conflicto edípico) Y en su vuelta a Meragno, a su lugar de origen, ve que su mujer se ha casado con Pomino, ve que tiene un hijo, nadie le reconoce, no aparece en el registro, es un cadáver, un muerto. Y ante eso siente el miedo a tener que renacer, no puede afrontarlo y entonces deja que todo siga su curso sin tener que intervenir. Así que le hospeda su tía y se produce el momento cumbre de acostarse y dormir en la cama de la madre, y sólo puede ir a la Iglesia (donde no va nadie) a hablar con Pellegrinoto, y se dedica a escribir sus memorias.

Es una Iglesia desconsagrada, y la toma como su propia tumba, con libros a los que da vida, escriba y filosofea. Y ocurre que al ver una carroza funeraria pasar, le redonda en la idea de que está realmente condenado a esperar a su tercera y definitiva muerte (algo que dice al principio mientras habla con Pellegrinoto, demostrando una vez más una marcada estructura circular) Esta obra inicia un género nuevo, un género fantástico que nos lleva hasta la contemporaneidad.

Luperinni confronta a la vez que sostiene tesis parecidas a las de Gioanola, dice que es una reflexión esencial y básica en términos alegóricos (entendida no sólo en términos religioso-medievales, la alegoría vista a través de los conflictos que al ser humano le produce la no ubicación en la realidad en la que está apartado por la naturaleza de Walter Benjamin) nos plantea sabiamente la imposibilidad de vivir lo sublime, lo heroico y lo trágico.

El héroe de la modernidad no puede ser ni heroico ni sublime, la sociedad rota por la industrialización y la lucha de clases lo impide. Para Luperini, el Matia lo intenta, por que se siitúa a caballo (pese a que la novela no tenga referencias sociales ni históricas, aunque se publica justo en el momento en que Italia se abre a la modernidad, la industrialización y la técnica) de un momento en el que el progreso no ha aportado la felicidad al ser humano, sino a un proceso de enajenación del género humano, para complicar el sentido de la existencia, y desde la enajenación capitalista llevarlo hasta el desdoblamiento alienante de origen psíquico. Se trata de vivir tan sólo en función del consumo y la venta. Eres lo que vendes y compras. Hay una gran dicotomía entre el mundo real y el urbano, son dos realidades enfrentadas, son espacios invisibles. El pueblo como comunidad cerrada, se convierte en un lugar claustrofóbico y el sujeto busca el progreso y va a la ciudad (va a Milán y luego a Roma) y dice Luperini que lo urbano son prisas, modernidad, progreso y riqueza llena de ruido.

(Viernes/ 19/1/2001)

La modernidad es una época en la que no puede darse lo trágico, lo sublime y lo heroico en estado puro. En su tesis del Humorismo de 1908, Piirandello dice que el arte moderno ha de basarse en el humorismo por que es la fusión de los contrarios. Es la apariencia de lo cómico al tiempo que lo trágico. Es sentimiento-reflexión, es la desadecuación, es el expresionismo, la exageración a través de la contradicción, el esperpento.

Esa concepción poética de la sonrisa amarga es lo que impide que haya absolutos, sólo hay fusión de ambas realidades, lo épico y lo dramático se funden con lo cómico y lo irónico para crear el arte de la modernidad. El humorista descompone el carácter del personaje en todos los elementos y el poeta recoge todos los aspectos unidos, el humorismo recrea la disociación, no crea héroes, sabe qué es la leyenda y qué es la historia y cómo se crean. Son composiciones ideales, más incluso según se van releyendo. El humorista sabe que las realidades de los poetas no existen y se dedica a descomponerlos.

Pirandello, más que decadentista (estético o gnosciológico) es un relativista nihilista que se pregunta por la realidad, la existencia, el conocimiento o la historia. Nos lleva a destruir los idealismos que nos llevan desde Platón hasta Hegel, nos mete de lleno en el nihilismo finisecular que comienza en Nietzsche. Conlleva una fractura interior, segar las bases de las posibilidades del positivismo y la tecnocracia. La ironía es un proceso mental que requiere una duplicidad. Está presente tanto en Matia como en Zeno. Pero la diferencia está en que en Zeno, pese a ser un enfermo y un disociado, sabe reirse de sí mismo y acaba regenerándose socialmente.

La ironía, como figura retórica aristotélica, se fundamenta sobre una virtud de carácter aumentativo, debe de ser interpretada por el receptor por los signos paralingüísticos metódico–aumentativos y sobre todo por el contexto. Se trata de decir lo contrario de lo que se quiere decir. Requiere desdoblarse a través de la reflexión.. Las personas irónicas saben reírse de sí mismas y sobre todo, saben que no existen los absolutos. Tras el Dios ha muerto (pero nos queda la gramática) de Nietzsche, mueren los absolutos, no hay posiciones absolutas y racionales en el mundo, y por lo tanto no pueden existir en la práctica de la realidad del Sujeto.

Entran en crisis todos los sistemas de valores. No se puede conocer en absoluto ni hay orden absoluto. El lenguaje no es un reflejo de lo que existe, es al revés, nosotros creamos la realidad con el lenguaje. El Barroco fué la primera gran crisis del antropocentrismo racionalista. El hombre y la tierras no son el centro del universo, y eso destruyó la seguridad del orden Ptoloméico existente y promulgado por los guardianes de la contra–reforma. De ahí la aparición de Copérnico al principio de la obra.

Y admira tanto a Leopardi, al segundo Leopardi que decía que dejó de ser poeta para ser filósofo (aunque después volviera a ser poeta), por que había dejado de sentir. En su obra del Islandés que está muerto de frío, en un diálogo con la naturaleza de éste, se va a Africa a no pasar frío y de allí tiene que huir por que se muere de calor. Y cuando la naturaleza es inquirida de por qué es tan cruel, le dice que él que se cree, que es una microparte de un gran elemento y es necesaria tanta su vida como su muerte para aguantar el movimiento de tamaño elemento. Se trata de uno de los primeros nihilistas anteriores en el tiempo a Schopenhauer. En el desorden hay un orden no teocéntrico, es más epistemológico. Es la llegada de la teoría del caos que destruye el racionalismo positivista.

Giulio Ferroni dice que el personaje de Zeno es una especie de Charlot, un héroe desde la debilidad, la ineptitud, es trágico y cómico al mismo tiempo. No existe Epos en el sentido trágico de la novela de Pirandello. El relativismo favorece lo bajo, lo cómico y la crítica, la falsificación de la autoridad y la aparición de la ineptitud.

Existen oscilaciones de estilo que van desde el tono recitativo e interpelativo de los monólogos del Matia Pascal. Por eso en el capítulo XII sale Hamlet, el primer gran inepto de la historia de la literatura, pero que tenía en su propia disociación su mayor rasgo de heroicidad. Estilísticamente esto se plasma en la innovación, no se sostiene en el italiano aulico de D'Annunzio. Son exclamaciones y recitativos, y cuando se hace narración de la Tragedia Buffa del Matia, nos sitúa en un estilo paratáctico (yuxtaposiciones y coordinaciones) en un italiano dialógico que tiende cada vez más al hablado.

Poco a poco se acerca a un italiano que sirve para bromear y caricaturizar a su personaje. Recorre determinados estilos literarios, que van del recitativo hasta casi el hablado dialógico, desdoblando su estilo lingüístico, su forma de escritura y fundiendo los contrarios, desdoblando el estilo literario. Sin embargo, el hecho de que el autor Pirandello nos lleve a éstas oscilaciones y que el propio personaje reflexione sobre sí mismo como personaje, le lleva a Luperini a pensar que la narración de Pirandello se convierte en metanarrador. Reflexiona sobre qué es el teatro, la muerte del personaje trágico, la aparición de lo grotesco...reflexiona sobre el arte de la contemporaneidad.

Para Pirandello, el progreso y la técnica no tienen nada que ver con la felicidad. Para el personaje la ciudad no es un símbolo de felicidad, huye del pueblo para ir a la ciudad, pero allá tampoco la encuentra. Pero la vida del ancien–regim (antiguo régimen) tampoco es el marco idílico, el mundo rural no es perfecto para el idilio familiar.

Es la evolución de "I Malavoglia de Verga, la gran obra anti–industrialización. La exaltación del decadentismo ciudadano milanés, el oasis de los que llegan allá huyendo de la miseria del sur. Hay un idilio familiar en Verga para contraponerlo y demostrar que el mundo rural es la maravilla, es el paraíso donde encontrar la felicidad para el que huye de la industrialización. Pero para Pirandello, no está allí tampoco, ni en la ciudad ni en la familia. No hay felicidad en sus personajes, sólo le queda la huida. Toma distancia con

respecto a la industrialización, pero tampoco idealiza la familia y lo rural. Es un gran desmitificador pero que no da alternativas. Dice Lupperini que ningún espacio permite la felicidad ni la identidad, por que no existe identidad fuera del propio sujeto, y como está disociado no puede existir la felicidad.

Siguiendo a Lupperini, encontramos qué géneros y estructuras narrativas precedentes utiliza Pirandello para disociar con el Matia Pascal. Usa todas las estructuras del racconto tradicional para darles la vuelta (visión de lo contrario = modernidad) Utiliza el género fantástico. la problemática del doble que arranca en el romanticismo, para crear uno de los primeros personajes de lo fantástico. Pero es un terror interno, no viene de lo externo y lo parapsicológico, sino de un positivismo que ha dejado al hombre en la tibieza más absoluta. El texto de Pirandello es casi meta-literario y así sabemos qué es el arte de la modernidad.

En un saggio anterior al Matia Pascal titulado Advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía, él mismo decía que todo proceso artístico es artificial, y en esa misma medida es grotesco y cómico, sirve para reírse del arte. Por eso es meta-literario, el arte sólo nos conduce a Hamlet y el teatro son trozos de papel rotos.

Por otra parte, la propia estructura de la novela (1-3) es pura enunciación narrativa, estamos ante una meta-narración, el propio personaje narra desde la enunciación. Del capítulo 3 al 7, es donde cuenta su infancia en el pueblo, dice Lupperini que utiliza el romance idílico-familiar pero para ridiculizarlo, sólo el romance-campagnuolo sirve para darle la vuelta. Del capítulo 7 al 16 encontramos el viaje, desplazamientos, la búsqueda, así que tenemos una novela de formación al revés. Y ya en capítulo 16, antes de la conclusión, ve Lupperini una vuelta al romance fantástico cuando suicida a Adriano Meis, muerto por la vida y vivo por la muerte.

Dice Lupperini igual que Gioanola que la novela nos sitúa ante la imposibilidad de enunciación y cuna del Sujeto moderno (Gioanola lo focaliza en el personaje). Estructuralmente, dice Lupperini que la novela se basa en estructuras dobles y repetidas y no presenta una progresión narrativa en sí. El cuento o relato no progresa, y esto es por que en la primera parte, el cortejo de Matia, seducción a Olivia Y Romilda, lo que da lugar al matrimonio> infierno y muerte. De la muerte de Adriano llegaremos a la 2ª parte. Adriana Meis nace>cortejo a Adriana, matrimonio y muerte de Adriano> intenta renacer el Matia e ir al pueblo pero es imposible.

El desdoblamiento del personaje, la teoría del humanismo se basa en la fusión de los contrarios (verdadero/falso; bello/feo). Estructuralmente es una obra idéntica. Hay además un desdoblamiento estructural del texto, un desdoblamiento en las acciones del personaje fantasma, alguien que cae en situaciones ya repetidas. Para Freud, el mecanismo compulsivo de la repetición, es algo aprendido, síntoma de neurosis y de infelicidad interior. Pero desde el punto de vista del personaje no hay progresión estructural pero por que no hay ningún avance. Como no hay progresión psicológica del personaje estamos ante la anti-novela de formación.

Pero parece algo no tan extraño, hay multitud de personas en movimiento, y no todo sujeto tiene un desarrollo psicológico evolutivo. Las diferencias entre Lupperini y Gioanola, tenemos que a Gioanola le interesan los procesos de desdoblamiento interior desde una óptica interna, un sujeto. Pero Lupperini dice que no es un Caso Matia Pascal, es un rasgo ontológico de la modernidad, su centro temático (filosóficamente hablando) dadas las crisis y los cambios de paradigma filosóficos reside en Yo y el mundo, cómo puede situarse el sujeto en el mundo en términos de satisfacción existencial y felicidad. Es característico de toda la modernidad. Así que en opinión de Lupperini los personajes de Pirandello son la representación alegórica de la modernidad en sí misma.. Lupperini universaliza las tesis de Gioanola, ve al sujeto moderno con una máscara de la que no puede deshacerse.