

O ESPAÇO, A SOLIDÃO E O SIMULACRO: TRAJETÓRIAS *METAFÍSICAS* NA NARRATIVA ITALIANA DO NOVECENTOS

Andrea Santurbano
Professora do Curso de Letras
Italiano - UFSC

RESUMO: Este artigo visa discutir, por meio da análise de obras de autores quais Gadda, Savinio, Bontempelli, Buzzati e Morselli, uma tendência anti-realista, embora multiforme em seus êxitos estilísticos e temáticos, que pode ser identificada na literatura italiana do século XX. Numa perspectiva comparada, em diálogo com as artes de vanguarda e, mais especificamente, com a pintura metafísica de Giorgio de Chirico, busca-se refletir sobre alguns aspectos dessas narrativas, como elementos espaciais e simbólicos, que no limiar do gênero (ou modo) fantástico metaforizam e consubstanciam uma condição de inquietude existencial.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa italiana; Fantástico; Metafísica; Giorgio de Chirico.

THE SPACE, THE SOLITUDE AND THE SIMULACRUM:
THE *METAPHYSICALS* TRAJECTORIES IN THE
ITALIAN'S NARRATIVE IN THE 20TH CENTURY

ABSTRACT: This paper discusses, through the analysis of works of authors which Gadda, Savinio, Bontempelli, Buzzati and Morselli, an anti-realistic tendency, though multiform in its stylistic and thematic success, which can be identified in the Italian literature of the twentieth century. In a comparative perspective, in dialogue with the avant-garde art, and more specifically, with the metaphysical paintings of Giorgio de Chirico, seeks to reflect on some aspects of these narratives as spatial and symbolic elements, to the threshold of the genus (or mode) fantastic metaforize and constitute a condition of existential concern.

KEYWORDS: Italian narrative; Fantastic; Metaphysical; Giorgio de Chirico.

Algumas coordenadas históricas e artísticas

Bem longe de ser um parêntese resolutivo e, muito menos, uma simples classificação conceitual e terminológica de um momento das letras italianas, sobretudo entre as duas guerras, este artigo se propõe a descortinar os indícios de uma disseminação artístico-filosófica, germinada das elaborações pictóricas de Giorgio de Chirico (1888-1978), que aflora e converge nas experiências narrativas de diferentes escritores “circunavegadores” dos modernismos do século XX. Cabe, então, aqui, partir de uma definição retrospectiva dada pelo próprio pintor à sua arte:

Roma, 2 Marzo 1976

Per il Maestro Giorgio de Chirico METAFISICA vuol dire al di là delle cose fisiche: guardando certi oggetti o anche pensando, appaiono delle forme, degli aspetti e delle prospettive che noi comunemente conosciamo, quindi questo procura al pittore che ha il dono o la specialità di sentire e vedere queste cose “al di là delle cose fisiche” di immaginarsi un soggetto che può essere un soggetto che si vede nell’interno di una camera oppure di Piazza d’Italia come quelle che si vedono a Torino.

Alcune immagini metafisiche appaiono tra il sonno e la veglia, quando non si è proprio addormentati.

L’immagine nell’aspetto metafisico procura sempre una gioia mista a sorpresa.

Ma salvo l’aspetto metafisico che hanno certe città come Torino, gli aspetti metafisici più ricorrenti appaiono sempre in una stanza nella quale sul fondo compare una finestra.

Questi oggetti metafisici hanno sempre aspetti geometrici ben definiti: triangoli, rettangoli, trapezi, qualche volta si intrave[d]e anche la sagoma di un tempio.

Giorgio de Chirico
(DE CHIRICO, 2008, s.p.)

Testemunha insuspeita de como a iconografia característica do pintor grego de nascimento, italiano de naturalidade e cosmopolita de cultura se espalhou e virou referência simbólico-visual, até nas periferias dos canônicos epicentros culturais da Europa é, por exemplo, o poeta e escritor português José Régio, que assim descreve o lugar que sediou durante mais de trinta anos o seu ofício artístico:

A paisagem da minha janela [...] tem qualquer coisa do ar misterioso, frio e parado dos quadros de Chirico: um comboio de casas fugindo à esquerda, um

grande espaço em frente com algumas rectas de muros, lá ao fundo ciprestes hirtos do cemitério e à direita, para longe, serras e planícies atrás das quais o Sol morre. (Portalegre, Pensão 21 – Boavista [1929]). (RÉGIO, 1970, s.p.)

No início do século XX, a pintura influencia mais do que nunca o universo criativo de muitos homens de letras (depois será a vez do cinema) e passa a entrelaçar com a literatura um emaranhado particularmente denso e fecundo. As produções de poetas e escritores modernistas são repletas de sugestões pictóricas, os pintores por sua vez passam a integrar organicamente os meios intelectuais e Paris se destaca como fulcro e o apogeu deste movimento até, pelo menos, a deflagração do primeiro conflito mundial. Os círculos artísticos pululam de figuras poliédricas de, ao mesmo tempo, poetas, pintores, literatos, animadores culturais, descobridores de talentos, mercantes de arte. O frenesi da busca pela arte total, a identificação, até, da vida com a arte marcam um período de embriaguez espiritual que culmina em parte nos acentos triunfalistas postos na primeira guerra mundial: a “grande ilusão”, como anos mais tarde a chamará no título do seu filme Jean Renoir, segundo filho do grande pintor Pierre-Auguste. Nesse contexto, as primeiras manifestações pictóricas de Giorgio de Chirico, que, como Apollinaire, se apresenta como voluntário na guerra para legitimar uma incerta cidadania, já marcam uma parcial discronia em relação às crescentes vanguardas históricas: os seus primeiros quadros são, de fato, figurativos, de desenho firme e cheios de elementos clássicos e simbólicos.

Ora, cabe partir de mais longe para focar um quadro de referência que considere as inter-relações entre arte e literatura, centrado na fase crucial das ditas vanguardas, e que possa suportar a hipótese deste trabalho, de identificar uma tendência narrativa comum a autores do século XX (a primeira parte, sobretudo) na Itália. Concordando *a grosso modo* com a análise de Mario De Micheli,¹ é possível, depois da ruptura da unidade político-social oitocentista, em particular depois da *Comuna* parisiense de 1871, falar de arte moderna que se divide em duas vertentes. A primeira pode ser definida “decadente”, isto é, de aquiescência, anti-burguesa sim mas aristocrática, de contemplação de um mundo pré-revolucionário entre simbolismo e super-homismo exasperado e equivocado – caminho, esse, que muitas vezes levará com efeito não a uma crítica social engajada, mas a uma acomodação às posições

¹ Cf. DE MICHELI, Mario. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1986.

reacionárias dos regimes autoritários e de “ordem”. Enquanto a segunda pode ser chamada de “revolucionária de vanguarda”, por apresentar uma crítica profunda da sociedade: nesse caso, se dão muitas vezes reações de revolta que acabam no auto-aniquilamento, como acontece por exemplo com Rimbaud, Van Gogh, Gaughin, Ensor, Munch, ou que acabam sendo estigmatizadas, reprovadas e isoladas pela burguesia. Enquanto Futurismo e Cubismo – sempre de acordo com De Micheli – mantêm um endereço positivista e, pelo menos num segundo tempo, regressam a cânones estéticos não mais de ruptura social, expressionismo e dadaísmo são anti-positivistas e mantêm uma forte carga de revolta social e, às vezes, manifestamente política.

Estabelecidos tais pressupostos, podem ser considerados agora alguns êxitos da estação “vanguardista” na Itália: como, partindo de atitudes futuristas de recusa ostensiva de valores artísticos e sociais (mas não necessariamente ético e morais) da tradição e passando por uma fase de acomodação à nova ordem constituída, chega-se finalmente, embora com as devidas ressalvas, a um significativo “estranhamento” da realidade factual, em direção a percursos metafísicos e fantásticos. Pense-se, por exemplo, nos casos de Papini, Palazzeschi, Bontempelli: todos descendentes do Futurismo, do qual, porém, cedo se distanciam.

Dentro e fora dos realismos, dentro e fora dos modernismos

Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, resume de forma geral o período em questão quando trata da “revalorização dos processos lógico-geométricos-metafísicos que se impôs nas artes figurativas dos primeiros decênios do século, antes de atingir a literatura” (CALVINO, 2001, p. 84) e cita como exemplo italiano Massimo Bontempelli. Ora, mesmo querendo aceitar *tout-court* esta afirmação, é necessário perpassar, no âmbito do contexto peninsular, pelas contradições provocadas pela ambigüidade da política cultural fascista, oscilante entre a incorporação dos lances (já) abaladores do Futurismo e a recuperação de uma tradição “romana” de oposição a um internacionalismo indigesto. Dessa dupla alma da *intelligentsia* italiana surgem assim movimentos e revistas inconciliáveis, quando não abertamente em polêmica. Sem esquecer, contudo, que já a guerra havia representado uma cisão importante com a extraordinária efervescência e renovação estética, de formas e conteúdos, dos cânones artísticos, proporcionadas pelas experiências modernistas. Afirma Bontempelli:

Ci accorgemmo nel '19 che la guerra aveva fatto *tabula rasa* di tutte le scuole d'avanguardia che negli ultimi decenni dell'anteguerra avevano invaso l'Europa in tutti i campi: e nell'arte e nel costume avevano invero spazzato via una quantità di vecchi pregiudizi, di idee e gusti stantii e ingombranti [...]. Per avanguardia s'intese l'affannosa ricerca di taluni mezzi o strumenti o particolari espressivi, e la focosa predicazione che gli scrittori ne fanno. Tutta l'opera loro [...] erano una serie di esemplificazioni frammentarie, vistose esibizioni. Carattere dell'avanguardia fu non tentare neppure la creazione totale, l'opera che nasce dalla personale lirica di un creatore, e poi viene fatta oggetto, cioè la vera e propria opera d'arte [...] Io sono nettamente per accettare il dopoguerra come *tabula rasa*. Invidiabile situazione di primavera. (Apud: PETRONIO, 2000, p. 186-187)

Em suma, forma-se um grupo de autores “transversais”, que atuam entre tradição e inovação, aceitação do estado autoritário e heterodoxia cultural (olhando principalmente para a França), literatura de consumo e propostas temático-expressivas de qualidade. Ainda, é sentida a exigência de suturar a crise da estrutura narrativa do romance burguês, aberta com o modernismo, e, paralelamente, de se desprender dos padrões do esteticismo decadente *dannunziano*. No entanto, não se deixa de atribuir ao escritor o dom de uma “revelação oracular” no desempenho do seu ofício. Neste húmus histórico e cultural brotam, enfim, as sementes metafísicas.

Menos do que um agrupamento programático, a metafísica desses autores pode ser definida como uma tendência, uma saída subjetiva e ahistórica do impasse do posicionamento do eu numa sociedade, no fundo, desespiritualizada sob as camadas do poder controlador. Claramente, a saída oposta será mais tarde, a partir da década de 30, a vertente neo-realista, explicitamente engajada e politizada; comprometida, em outros termos, com a inserção do eu no seu tempo e contexto histórico, logo, em relação com uma realidade a ser possivelmente enfrentada e transformada. Então, é possível traçar uma primeira distinção entre literatura de cunho realista (embora, às vezes, alegórica e simbólica) e outra, apesar de não tão homogênea, de cunho genericamente fantástico. Quer dizer, literatura fantástica na medida em que escapa da tentativa de *representar* a realidade fenomênica – qualquer que sejam os registros expressivos utilizados – , para *interpretar* essa mesma realidade, num sentido mais filosófico-existencial. Em outros termos, o fantástico aqui considerado não visa efeitos de choque racional, produzido por um afastamento da verossimilhança, mas a revelação, acompanhada de uma reflexão intelectual, de um além escondido atrás da aparência do real. Poder-se-ia definir isso “ir-realismo” ou “realismo mágico”, para usar a famosa definição de Massimo Bontempelli; ou, narrativa “surrealista” na acepção, talvez, mais própria a Alberto Savinio (embora longe dos automatismos propugnados, muito teoricamente, por Breton).

Vincenzo De Caprio e Stefano Giovanardi² reconhecem uma linha fantástica na Itália no período entre as duas guerras que pode ser orientada em duas direções: uma que engloba uma dimensão individual, mais diretamente relacionada ao surrealismo, na qual revestem um papel importante os fantasmas do inconsciente; outra, de caráter supra-individual, que apresenta situações abnormais, contrárias ao senso comum, oriundas de um universo supranatural: estaríamos aqui falando mais propriamente de realismo mágico. De qualquer forma, a vertente metafísica aqui discutida configura-se como um modo de decifrar a experiência do cotidiano, com uma compostura narrativa de cunho clássico e com ferramentas de análise filtradas pela vaga modernista e surrealista. Neste discurso, ainda, Carlo Emilio Gadda merece uma citação a parte pela original transfiguração dos conotados realistas e autobiográficos atuada numa obra

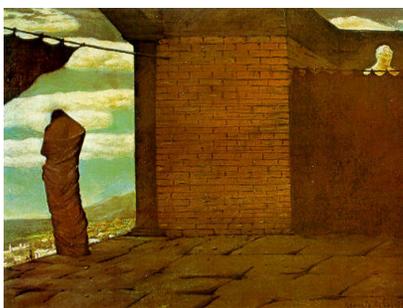
² Cf. DE CAPRIO, Vincenzo & GIOVANARDI, Stefano. *I testi della letteratura italiana*. Il novecento. Milano: Einaudi, 1994.

pedra de toque da literatura italiana, *La cognizione del dolore* (1938-41). E serão também analisados o Dino Buzzati do *Deserto dos Tártaros*, assim como o “atemporal” Guido Morselli, nomeadamente com *Dissipatio H. G.* (na realidade, livro bem posterior aos outros citados). Ora, nesta perspectiva, a chave de leitura consiste em individualizar nos motivos pictóricos de Giorgio de Chirico e nas sugestões a eles conexas o eixo interdisciplinar capaz de fazer interagir os escritores em questão.

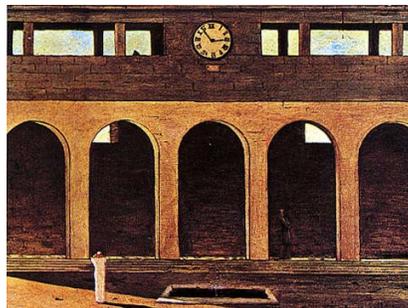
De Chirico, como se sabe, foi um artista independente e cosmopolita. Nascido, criado e educado na Grécia, onde o pai trabalhava como engenheiro ferroviário, mudou-se inúmeras vezes durante a vida, morando em Munique, Florença, Paris, Milão, Roma, Nova Iorque, até estabelecer definitivamente sua residência na capital italiana. Decisiva para a sua formação foi sobretudo a estada em Florença de 1910 a 1911, pois nessa cidade entrou sistematicamente em contato com a filosofia de Nietzsche e com Giovanni Papini, já autor de duas coletâneas “metafísicas”, *Il tragico quotidiano* (1906) e *Il pilota cieco* (1907). Nesse período são lançadas as sementes da sua pintura metafísica, cujas características podem ser resumidas a partir dos seguintes aspectos:

- novas coordenadas espaço-temporais, já que em seus quadros elementos figurativos do mundo clássico, ao interagir com cenários semi-desertos recortados geometricamente, sugerem uma idéia de suspensão temporal;

- imagens irrealis e fantásticas, em que o momento da espera coincide com o da revelação, mutuando um conceito bem nietzschiano;



Enigma dell'oracolo (1910)



Enigma dell'ora (1911)



Enigma di una giornata (1914)

- serenidade estática que esconde enigmas e símbolos;
- forte e constante marca da memória na aparente ausência de vida;
- carga simbólica das sombras humanas e, depois, dos famosos manequins.

É assim recordada pelo próprio de Chirico a gênese da pintura metafísica:

Un primo stato meditativo, con la tensione all'ascolto della realtà "altra" raccolta nel silenzio e nell'immobilità, con la disponibilità mentale alla percezione del meraviglioso affiorante dal quotidiano, con il riconoscimento della rivelazione oracolare; un secondo stato creativo, in cui lo stesso spaesamento è ottenuto attraverso le immagini della sospensione del tempo, del mescolamento di antico e moderno, dello spazio architettonico vuoto, ma pieno di ricordi d'infanzia, suggestioni poetiche e riflessioni sulla storia dell'arte" (Apud: MORI, 2006, p. 29).

Interseções com a literatura

Alguns dos motivos oriundos da pintura de Chirico, estritamente interligados, não tardam a se encaixar como uma luva no sulco da senda literária de entre as guerras que aqui está se evidenciando. São eles o espaço, a solidão e o simulacro, entendido este como sombras de fantasmas de uma humanidade fossilizada. Por falar da forte ligação entre espaço e solidão, Gioia Mori diz a respeito do pintor: "[...] *profondamente solo, in un mondo vuoto come le sue piazze. È la solitudine ad aleggiare impietosa su tutta la sua vita, trascorsa peregrinante per mezza Europa a inseguire quella gloria che inevitabilmente è congiunta alla tragedia [...]*" (MORI, 2006, p. 11). De Chirico também passou por algumas experiências literárias, a principal das quais é o romance semi-autobiográfico *Ebdòmero*, publicado em Paris em 1929. Escreve nele:

[...] la pietà di Ebdòmero andava verso l'intera umanità; verso l'uomo loquace e verso il taciturno, verso il ricco che soffre e verso il povero che odia, ma la pietà più profonda, la pietà più grande, egli la provava per l'uomo che mangia solo in un ristorante di seconda categoria. Specialmente quando egli è seduto vicino alla finestra, in modo che i passanti, crudeli e irriverenti, veri fantasmi viventi in un'altra atmosfera, possono insozzare con il loro sguardo impudico la verginale purezza, la tenera castità, l'infinita tenerezza, l'ineffabile malinconia di quel momento vissuto dal mangiatore solitario [...]" (DE CHRICO, 2003, p. 60).

Eis, então, que os manequins dechirichianos, aparecidos entre 1917 e 1918, se transformam em símbolos de uma solidão trágica mas ao mesmo tempo heróica, super-humana; por exemplo, *Ettore e Andromaca* são, ainda de acordo com Gioia Mori, "*bloccati nell'infelicità di un abbraccio che la mancanza di arti rende impossibile [...]*" (MORI, 2006, p. 64).



Ettore e Andromaca (1917)

Nessas atitudes é evidente a teoria do isolamento ao qual se destina o *über mensch* nietzschiano, isto é, o espírito superior por consciência e sensibilidade. A tal propósito, de Chirico no número de abril-maio de 1919 da revista *Valori Plastici*, no texto “Sull’arte metafisica”, afirma: “[...] *ogni cosa [ha] due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l’altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica [...]*” (Apud: MORI, 2006, p. 60). Então, para o pintor se trata de atravessar estágios de sofrimento por meio dos quais é possível resgatar-se na percepção, de qualquer forma dolorosa, de revelações além da anódina realidade aparente. Nesse sentido, é oportuno reconsiderar as obras narrativas dos escritores listados até aqui, que, embora longe do intuito de alegorizar, simbolizar ou metaforizar as contingências históricas (os anos do fascismo) e longe de uma leitura político-social, nem por isso declinam de um empenho existencial; aliás, trata-se de uma literatura orientada numa acepção fortemente ontológica. Literatura que fala da condição humana e que apresenta, pois, olhares de solidão.

À luz dessas considerações é possível começar a reler os textos narrativos, a partir dos de Alberto Savinio (como se sabe, irmão mais novo de Chirico) nomeadamente as prosas e divagações de *Ascolto il tuo cuore, città* (1943). Resulta emblemática a intertextualidade pictórico-literária encentrada em Nietzsche, em particular do episódio do ato de abraçar um cavalo numa rua de Turim que evidenciou a loucura do filósofo. Escreve Savinio: “*In quell’abbraccio è tutta la repressa passione di Nietzsche, tutto il bisogno d’amore di lui non amato, tutta la sua pietà nonché agli uomini, ma agli animali, alle cose, all’universo, alle stelle: tutto il suo istinto di madre*”.

(SAVINIO, 1988, p. 13). E o monumento equestre de *piazza* San Carlo da mesma Turim aparece, deslocado, no quadro *La torre rossa* de Chirico.



La torre rossa (1913)

A praça também em Savinio é um motivo recorrente, associado à uma idéia de solidão e alienação, evocativo de fantasmas do passado. Sempre em *Ascolto il tuo cuore, città* ele escreve:

Mi affaccio stasera dopo tanti anni su Piazza San Marco. Vedo intero quel campanile di cui ricordavo appena le sporgenti radici. E a parte il sentimento di liberazione che ispira ogni costruzione che vince il cielo, mi sembra che il campanile turbi la gentile asimmetria di questo salotto di pietra. Traverso con due scarpe questa volta il luogo della mia vergogna. È vuoto. Solo i fantasmi ritrovo: il fantasma del lord dal pedalino scarlato, il fantasma di mia madre, il mio proprio fantasma...” (Ibid., p. 24).

Fantasmas que voltariam mais para frente: “[...] *aumenta la metafisica perplessità di questo caffè pieno di storia [Caffè Pedrocchi em Padua] e di memorie, nel quale i fantasmi degli avventori morti occupano ai tavolini il posto degli avventori vivi, e ove i tavoleggianti sfuggono il cliente*” (Ibid., p. 53).

Savinio, que também foi um primoroso compositor e pintor, desenvolve um percurso próprio após o, por assim dizer, aprendizado modernista. Ao se declarar independente depois das batalhas vanguardistas interrompidas pela experiência da primeira guerra, Savinio vai modelando a sua peculiar literatura segundo moldes narrativos sempre mais claros e estruturados, buscando a matéria no repertório da memória e do inconsciente. No entanto, quanto à sua presumida filiação ao surrealismo (Breton o inseriu na *Antologia do humor negro*, enquanto o irmão Giorgio de Chirico o alertou desde 1926 para ficar longe dos surrealistas!), melhor seria falar, no caso, de surrealismo e retorno, sendo que em Savinio as sugestões do inconsciente procuram se explicitar e integrar a experiência do real. Diz o escritor: “*Quanto a un surrealismo mio,*

se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario... perché... non si accontenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza." (Apud: MANACORDA, 1999, p. 392).

São também evidentes as afinidades artísticas e intelectuais entre Giorgio de Chirico e Massimo Bontempelli. Sobretudo nos romances da década de 20 (*La scacchiera davanti allo specchio*, 1922, e *Eva ultima*, 1923) as alusões ao repertório temático e figurativo da metafísica são marcantes. Traços que se sedimentam na produção posterior do escritor, apoiada num clássico equilíbrio, como demonstra a coletânea de contos *L'amante fedele*, de 1953. Nela encontram-se ambientações sombrias, revivificadas pela luz branca de revelações e epifanias, e evocativas das sombras alongadas e cortantes (crepusculares ou vespertinas) da pintura de Chirico. Bontempelli, na sua palheta expressiva, quase não usa cores, são o preto e branco a prevalecer (noite e luz de estrelas ou de lua). O autor, ainda, intercala a narração no tempo passado com uns verbos no presente que comunicam uma aura de atemporalidade, suspensa entre os fios da memória. A metafísica em Bontempelli assume não raramente acentos até leopardianos: "*Frattanto era tornato su lui e su tutta la terra un sovrumano silenzio.*" (BONTEMPELLI, 1976, p. 59).

Carlo Emilio Gadda foi outro estimador de Chirico, tanto que é possível relevar em algumas das suas passagens descritivas interessantes relações com a iconografia metafísica, em particular em *La cognizione del dolore* (1938-1941); aliás, de Chirico é explicitamente citado num trecho deste livro disfarçadamente autobiográfico: "[...] *quasi armadio od appiccapanni di De Chirico, carnale ed eterno dentro il sognante cuore dei lari*" (GADDA, 2000, p. 125). Mas são sobretudo algumas atmosferas e, como dito, descrições no romance a evocar *flashes* metafísicos (de paisagens reveladas e reveladoras, de luz mediana, de solidão humana sublimada), como no final da obra: "*E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita.*" (Ibid., p. 193). Nem falta o motivo da torre: "*E dalla torre, dopo desolati intervalli, spiccavasi il numero di bronzo, l'ora buia o splendente*" (Ibid., p. 152); e, ainda, o simulacro do trem, recorrente em de Chirico, enquanto memória melancólica do passado:



Arianna (1913)

“Mezz’ora dopo il treno sibilò rotolando sulla torbiera: come su di un mondo sordo, perduto, già lambito da lingue di tenebra” (Ibid., p. 175), ou: “Aveva udito il rotolare del treno... il fischio d’arrivo... Avrebbe voluto che qualcuno le fosse vicino, all’avvicinarsi dell’oscurità” (Ibid., p. 122). Em suma, as sugestões da pintura metafísica contribuem para uma sublimação literária, icástica, das implicações biográfico-existenciais que consubstanciam essa obra de Gadda.

Com tantos indícios anunciadores, o consagrado romance *Il deserto dei tartari* (1940), de Dino Buzzati, embora surja de forma sem dúvida original no universo das letras, não é um fenômeno literário isolado e extemporâneo, assim como definido em ocasião da primeira publicação. Muito pelo contrário, pode ser considerado um romance em que se cristalizam paradigmaticamente muitos dos motivos e dos procedimentos simbólico-alegóricos derivados da metafísica dechirichiana: o tempo dilatado numa eterna imanência, o enigma das situações, espaços desertos que hesitam no limiar do fantástico, presenças simbólicas de torres, fortificações e edifícios. Todos elementos suspensos em um mundo que se manifesta entre espera e revelação. E justamente o tema da espera é indicado por Giuseppe Petronio como um dos grandes motivos narrativos da época: isto é, o homem que leva uma vida inerte procurando algo que o faça sentir vivo e operoso. *Il deserto dei tartari*, então, se afirma também como emblema de um pessimismo existencial, tanto que, não por acaso, Camus é entre os primeiros apreciadores da obra do italiano, talvez vendo no protagonista Giovanni Drogo um outro Sísifo. Buzzati adversa os experimentalismos modernistas, preferindo uma linguagem nítida e exata, de inspiração oitocentista. Com Bontempelli compartilha o gosto por uma clara narrativa de invenção, absolutamente não hermética, sem por isso deixar de aprofundar temáticas existenciais. Ainda com Giuseppe Petronio:

Perciò Bontempelli e Buzzati, l'uno negli anni Venti e Trenta, l'altro negli anni Trenta e Quaranta, composero romanzi e racconti ricchi di fantasia e pathos, storie in apparenza di trito realismo quotidiano eppure affascinanti, capaci di chiudere in sé, nella loro apparente semplicità, il senso stesso della vita. (PETRONIO, 2000, p. 243)

Resquícios metafísicos

Os percursos inter-semióticos batidos levam por último a um autor muito subestimado e até esquecido enquanto vivo: Guido Morselli, morto suicida em 1973. Dele é emblemático o auto-isolamento um pouco estridente, pois nele é presente a ânsia por manter contatos intelectuais, quando não afetivos, com o mundo externo. Escritor, que atravessa imune todas as vanguardas ou escolas do século, recoloca a problemática do indivíduo, sujeito-objeto da História, ao centro da narração. Em *Dissipatio H.G.*, último legado literário, o limiar da solidão é palingeneticamente ultrapassado e o homem fica sozinho no palco do mundo. O eu narrador, de fato, é com toda evidência o único sobrevivente da raça humana, num espaço desvitalizado e tremendamente vazio: como os grandes simulacros das praças metafísicas, fantasmas de uma vida da qual é possível salvar apenas um vaga reminiscência.

E, para finalizar, pode-se até imaginar o extraordinário início deste romance como uma legenda ideal para as fantasmáticas presenças de *Le muse inquietanti* de Chirico:



Le muse inquietanti (1917)

“Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di ‘loro’.” (MORSELLI, 2001, p. 9).

REFERÊNCIAS

- BONTEMPELLI, Massimo. **L'amante fedele**. Milano: Mondadori (Oscar), 1976.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DE CHIRICO, Giorgio. **Ebdòmero**. Milano: Abscondita, 2003.
- GADDA, Carlo Emilio. **La cognizione del dolore**. Milano: Garzanti, 2000.
- MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana contemporanea**. 1900-1940. Roma: Editori Riuniti, 1999.
- MORI, Gioia. **De Chirico**. Firenze: Giunti, 2006.
- MORSELLI, Guido. **Dissipatio H.G.** Milano: Adelphi, 2001.
- PETRONIO, Giuseppe. **Racconto del Novecento letterario in Italia**. 1890-1940. Milano: Mondadori (Oscar), 2000.
- RÉGIO, José. Três Cartas inéditas de José Régio a João Gaspar Simões". In: **Diário de Notícias**, Lisboa, a. XV, n. 797, 14/05/1970.
- SAVINIO, Alberto. **Ascolto il tuo cuore, città**. Milano: Bompiani, 1988.