

Bruna Brito Soares

O mundo de Savinio: uma análise da fragmentariedade nas obras
da personagem autoficcional Nivasio Dolcemare

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano

Florianópolis,
março 2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Soares, Bruna

O mundo de Savinio : uma análise da
fragmentariedade nas obras da personagem
autoficcional Mivasio Dolcamere / Bruna Soares ;
orientador, Andrea Santurbano, 2017.
156 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Savinio. 3. Fragmento. 4.
Memória. I. Santurbano, Andrea. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Literatura. III. Título.


"O mundo de Savinio: uma análise da fragmentariedade nas obras da personagem autoficcional Nivasio Dolcemare"

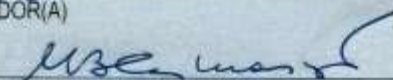
Bruna Brito Soares

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

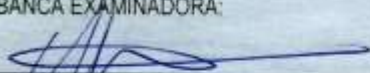
MESTRE EM LITERATURA

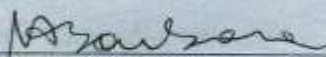
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

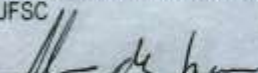

Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano
ORIENTADOR(A)

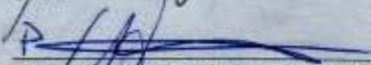

Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano
PRESIDENTE


Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida Barbosa
UFSC


Prof.ª Dr.ª Silvana de Gaspari
UFSC


Prof.ª Dr.ª Lucia Wataghin – via Video Conferência
USP

Dedico esta dissertação aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Andrea Santurbano, pela dedicação, confiança e parceria durante todo o processo, sem as quais nada seria possível.

À FAPESC, pela bolsa de estudo, direito que possibilitou uma trajetória mais tranquila.

Às professoras Dra. Lucia Wataghin, Dra. Maria Aparecida Barbosa e Dra. Silvana de Gaspari pela gentileza de aceitarem participar da banca.

A todos os meus professores que, de alguma forma, contribuíram para minha formação.

Aos meus pais, Paulo e Cássia, meus amores. Que sempre, apesar das dificuldades, insistiram para que eu tivesse uma boa educação. Meu muito obrigada por todo o carinho.

Aos meus irmãos, Guilherme e Rodrigo, por me ensinarem e amarem incondicionalmente.

A meu amado sobrinho e afilhado, Francisco, pelos sorrisos e carinho sinceros.

A meu novo amor, Ana Alice, que está a caminho.

Às minhas avós Alcionei, Aldir e Diná, mulheres belas e inspiradoras.

Aos meus avôs Laudelino e Romeu, ainda que longe, sempre comigo.

À minha madrinha Olga, pelas melhores lembranças da minha infância.

Às minhas tias Cleia, Denise, Diná, Giane e Myriam e, por cuidarem de mim como mães. Muito obrigada pelo carinho.

Às minhas primas que tanto amo, Gigi e Maria Eduarda.

Aos meus queridos Ari e Iria por me receberem tão bem em sua família.

A todos os que já se foram mas permanecem com grande carinho em meu coração.

Às leituras atentas dos meus queridos Ana Paula, Ariel e Karla.

Aos meus amores Ariel e Júlia pelos ensaios.

Aos tantos amigos que posso chamar de meus: Ana Luiza, Ana Paula, André, Artur Carlos, Bárbara, Carla, Diego, Felipe, Fernanda, Gabriela, Giovana, Isabel, Júlia, Karla, Laís, Larissa, Letícia, Luciana, Luisa, Mariana, Marli, Semyrames e Stefany. Muito obrigada por tornarem a minha vida mais bonita.

Aos meus cães, Tunder, Guga, Tuquinho, Butler, Aquiles e Gohan, pelos anos de companheirismo e por me ensinarem a ver a beleza no mundo.

Ao meu namorado e parceiro, Ariel, pelo amor.

À vida, que há de ser cada dia mais bela.

La cultura ha principalmente lo scopo di far conoscere molte cose. Più cose si conoscono, meno importanza si dà a ciascuna cosa: meno fede, meno fede assoluta. Conoscere molte cose significa giudicarle più liberamente e dunque meglio. Meno cose si conoscono, più si crede che soltanto quelle esistono, soltanto quelle contano, soltanto quelle hanno importanza. Si arriva così al fanatismo, ossia a conoscere una sola cosa e dunque a credere, ad avere fede soltanto in quella.

(Alberto Savinio)

RESUMO

Pretende-se, com esta dissertação, observar o fragmentário presente na escrita do autor italiano Alberto Savinio, nas obras *Tragedia dell'infanzia* (1937) e *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), ambas autoficcionais e que possuem em comum a temática da infância e como protagonista, Nivasio Dolcemare. Partindo de uma discussão sobre a face poliédrica de Savinio – compositor, escritor, pintor, dramaturgo –, será discutida a questão da memória em suas obras, através de percepções neurocientíficas, históricas e filosóficas, além da noção do fragmento em ambas. Para tanto, os diálogos propostos tem como base algumas reflexões de autores como Friedrich Nietzsche e Henri Bergson.

Palavras-chave: Savinio; Memória; Fragmento.

ABSTRACT

This work intends to observe the fragmentary nature of the writing of the Italian author Alberto Savinio. As object of analysis, we consider the books *Tragedia dell'infanzia* (1937) and *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), both autofictional texts that have in common the theme of childhood and, as protagonist, Nivasio Dolcemare. Starting from a discussion on the polyhedral face of Savinio - composer, writer, painter, playwright -, the matter of memory in his work is discussed through neuroscientific, historical and philosophical perceptions. Furthermore, this thesis explores the notion of fragment in these two books. Throughout this work, the philosophy of authors such as Friedrich Nietzsche and Henri Bergson is adopted as a theoretical basis.

Keywords: Savinio; Memory; Fragment.

SUMÁRIO

Introdução	17
1 – O UNIVERSO SAVINIANO	23
1.1 A presença grega	23
1.2 A arte poliédrica de Savinio	29
2 – AS REMINISCÊNCIAS NA OBRA	43
2.1 A memória em Alberto Savinio	43
2.2 Os <i>mares savinianos</i> : o fragmento no pensamento e na escrita do autor	66
3 – O MUNDO FRAGMENTADO DE NIVASIO	81
3.1 As frações de Nivasio	81
3.2 A trajetória editorial das obras	81
3.3 Fragmento no corpo do texto	85
3.4 Uma visão deformada da sociedade ateniense	88
3.5 Um sincretismo religioso	109
3.6 Sexualidade na infância-adolescência	119
3.7 Memória pessoal e coletiva	124
3.8 A linguagem nas obras	130
Considerações finais	141
Bibliografia	145
APÊNDICE A	151
APÊNDICE B	153
APÊNDICE C	155

Introdução

A escrita é um exercício infinito, já diria Blanchot. Tentar defini-la, em função da inapreensibilidade da palavra, seria tarefa, pode-se dizer, impossível. Essa impossibilidade deve-se também às mais diversas combinações que poderiam ser feitas, assim como as probabilidades e combinações realizadas na área matemática. Poder-se-ia mesclar gêneros, temáticas e até mesmo idiomas, as mais diversas linguagens em um único escrito, por exemplo. Apesar dessa impossibilidade de encaixar a escrita, seu mundo, em uma pequena caixa, ou enfileirar os livros por categorias iguais (podem apenas ser semelhantes, iguais jamais¹), existem alguns gêneros e padrões que a crítica, e, até mesmo os escritores seguem, para uma possível aproximação/catalogação, a fim de poderem trabalhar suas obras de maneira mais organizada, por exemplo.

Dentre as mais distintas formas de escrever um texto, de poemas a narrativas, de fábulas a romances, consciente de que uma forma e um sistema único de pensamento seriam apenas ilusórios, surge a escrita fragmentária. Essa, ainda em um limbo de afirmações a respeito de si.

A escrita fragmentária

[...] apresenta traços particulares que fazem deste objecto um género textual recente cujos parâmetros ainda não estão totalmente estabilizados, [...] manifesta-se através de uma forma dinâmica, em perpétuo movimento, e isso é derivado da descontinuidade que tende a abalar o sistema textual (GONÇALVES, 2006, p. 1).

Apesar de tal instabilidade como gênero textual, a ideia de dinamicidade, bem como da presença de conexões, de inúmeras possibilidades nos textos fragmentários são características marcantes dessa escrita.

¹ Assim como “não pode haver na história nenhuma repetição idêntica; só existem horrores recorrentes e semelhantes (não iguais, mas semelhantes)”, afirma Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2006), o mesmo se dá na produção de um livro. Há livros parecidos no mundo, iguais jamais – referindo-se a títulos e não reproduções de exemplares, para deixar claro.

O que se pretende analisar aqui é a forma como a escritura do autor italiano, nascido na Grécia, Alberto Savinio² (1891-1952), desenvolve-se em sua própria maneira fragmentada. Essa análise será realizada de forma mais específica tomando como base seus livros *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941) e *Tragedia dell'infanzia* (1937)³. Ao observar inicialmente os títulos das duas obras acima mencionadas, percebe-se a presença de um primeiro e significativo trocadilho ao qual não é estranho o conceito de fragmento. As letras de seu pseudônimo, Savinio, se (des)ordenam e se recompõem para formar o anagrama Nivasio.

O livro *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, publicado na coleção *Lo specchio*, da editora Mondadori, é composto por três partes: “Infanzia di Nivasio Dolcemare”, “Luis il Maratoneta” e “Senza donne”. A primeira delas é muito mais longa que as outras duas, sendo também a mais abertamente autoficcional.

Em *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, as referências pessoais, antes de mais nada, estão presentes em questões como o nome do protagonista e em sua ambientação, visto que o personagem, assim como o autor, nasce em Atenas e ali passa os anos da infância e da adolescência. O tema da infância é um dos aspectos fundamentais da poética saviniana: no imaginário do menino tudo é possível e intercambiável, indecifrável pelo olhar adulto. Também a Grécia e sua história, na ótica infantil, vêm reconduzidas à pura dimensão mitológica, por sua vez manipulada e domesticada pelo entrelaçamento cômico e curioso do mito com as ocasiões mais banais da realidade burguesa. Em um cenário em que aparecem diversos personagens, destaca-se o drama do jovem Dolcemare, marcado por uma singularidade que o isola dos outros, ao ponto de fazê-lo procurar em Deus uma resposta ao vazio notado em si e em torno de si.

Percebe-se, nos textos de Savinio, uma fragmentariedade não apenas de espécie gráfica, visto que muitos de seus escritos são pequenos fragmentos e que, posteriormente, foram reunidos, como o caso de *Scritti dispersi* e *Casa “La vita”*, além de *Dico a te*, *Clio* (1946), diário de viagem que narra à deusa da História (em uma forma de troca de papéis), páginas dirigidas ao “fantasma da história: o grande buraco, o vazio que absorve aos poucos as ações além da história, e as

² Pseudônimo de Andrea Francesco Alberto De Chirico.

³ Os livros poderão ser referidos, ao longo do trabalho, como *Infanzia* e *Tragedia*.

destrói”⁴ (SAVINIO, 2005, p.12, trad. nossa⁵). A fragmentariedade aparece, em especial em Savinio, na forma de ligações através dos temas propostos, das diversas possibilidades de histórias e das quebras que tais ideias apresentam no que diz respeito à sociedade. O autor não busca, dessa maneira, o fôlego da grande narração, mistura materiais diversos, como notas de viagens e apontamentos, não precisando seu gênero. Um artista polígrafo.

Uma grande influência nessa forma de escrita, para Savinio, foi o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que, além de possuir uma escrita aforística, vistos os três grandes livros de aforismos que escreveu, *Humano, demasiado humano* (1878), *Aurora* (1881) e *A gaia ciência* (1882), apresenta também uma escrita fragmentária⁶. O primeiro elemento fragmentário que Nietzsche apresenta é a afirmação de que Deus morreu. O homem, a partir desta afirmação, é patrão de si mesmo. Tal liberdade afeta diretamente a forma de se fazer arte na época.

A própria formação de Savinio, quer biográfica quer artística, não é linear. Nasce na Grécia, passa a adolescência na Alemanha, se instala posteriormente na França, para na idade adulta, mudar-se para a Itália. Começa estudando música, tornando-se compositor já aos quinze anos, se dedica à pintura uma vez em Paris, onde também inicia sua atividade literária, que se desdobraria em diversos ramos ao longo de sua vida. Savinio, de fato, foi também jornalista, dramaturgo e crítico.

Sua escrita musical, inclusive, pode ser considerada um esboço do que seria sua obra literária. A música de Savinio, atonal, sem ritmo, sem harmonia, fragmentada, na esteira das tendências vanguardistas, muito apreciada pelo amigo Guillaume Apollinaire, é uma música que quebra uma linha melódica e harmônica. E esse aspecto, sem dúvida, acabou por influenciar também seu estilo literário.

Nos textos do artista, encontra-se, muitas vezes, um misto de fantasia, mitologia e, até mesmo, ações das mais cotidianas, como, de certa maneira, noções burguesas a serem criticadas, o que denota uma grande variedade temática.

⁴ “*fantasma della storia: il grande buco, il vuoto che assorbe via via le azioni che sfuggono alla storia, e le annienta*”.

⁵ As traduções presentes no texto são sempre traduções minhas.

⁶ Giuseppe Zuccarino diferencia, em seu texto “Blanchot, il neutro, il disastro” (2011), o aforismo do fragmento. O primeiro encerraria preceitos, sendo um elemento fechado; enquanto que o segundo corresponderia a uma linguagem que permite novas buscas, abrindo para o infinito. Tais conceitos serão trabalhados ao longo da dissertação.

Muitos de seus textos se apresentam através de vários parágrafos, um grande número de capítulos curtos, em diversas das vezes, sem mencionar as notas longas de rodapé que, de alguma forma, quebram o texto e sua continuidade, pois, de certa maneira, podem aguçar a curiosidade do leitor. Esses elementos, fragmentários, contribuem para quebrar a narratividade do romance, seu desenvolvimento linear. São frutos da formação excêntrica do autor, de sua linguagem musical, bem como pictórica.

Algumas de suas obras são biografias e autoficções⁷, o que coloca em jogo o hibridismo entre vida e arte, no qual o artista se baseia, direta ou indiretamente, em suas experiências, para contar fragmentos de sua vida (diferentemente das biografias ou autobiografias que contariam de maneira linear e “integral”), narrando, juntamente aos fragmentos de sua vida, episódios livres de qualquer veracidade, episódios inventados e fantásticos. É o caso de *Vida de Henrik Ibsen* e de *Isadora*⁸, inseridas em *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), como também dos livros a serem analisadas neste trabalho, *Tragedia dell’Infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare*⁹.

Savinio recorta e transfigura os acontecimentos, transformando sua escrita particular num espaço “parodicamente” mítico. Uma vez que a memória, para Henri Bergson (2006), anunciada como verdadeira e inatingível em sua extensão pode ser retomada pela arte, mas também pelo sonho. Observação interessante ainda mais tratando-se de Savinio, artista completo, que frequentou os ambientes franceses de vanguarda, inclusive surrealistas, trabalhando diretamente com a questão do sonho. A memória, segundo o filósofo, alimenta a vida verdadeira e profunda da consciência humana.

⁷ O termo autoficção foi criado por Serge Doubrovsky, nos anos 70. Na realidade, ele explica para a revista francesa *Télégrama*, em agosto de 2014: “*L’autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom*”; isto é, afirma que a autoficção já existia antes dele, sua função foi apenas nomeá-la.

⁸ Primeiro livro de Savinio traduzido no Brasil. Publicado, em 1985, pela editora Taurus, no Rio de Janeiro. O texto na língua original se encontra, juntamente a outros textos, no livro *Narrate, uomini, la vostra storia*. É interessante observar que ao fim da dissertação é possível encontrar, em apêndice (p. 155), uma lista com as obras literárias de Savinio publicadas ao longo dos anos, na qual os títulos traduzidos ao português - tanto no Brasil quanto em Portugal - aparecem ao lado do título original.

⁹ Nas páginas 151 e 153 encontram-se dois apêndices com os personagens citados ao longo da dissertação, correspondentes a ambos os livros.

É possível questionar, ainda, o que é para ser lembrado, como faz Savinio em *Dico a te, Clio*. Então, o que é que deve ser guardado na memória? O real? As sensações? O que é real? Já colocava Savinio, no prefácio de *Tragedia dell'infanzia*, sobre a memória:

É um conjunto de nítidas recordações e reminiscências vagas que, assim como uns e outros, se recolheram no lugar mais profundo da memória, compõem um evento completo em si mesmo mas obscuro em algumas de suas partes. Os fatos, narrados em seguida, será possível confirmá-los com datas e outras investigações cronológicas? Temo que não se possa. [...] Duvidei por muitos anos que, aos eventos reais, se fossem misturados fragmentos de sonhos que aos anteriores se conectavam. Mas, como determinar onde acaba a realidade e a essa assume o sonho? Agora não me pergunto mais. A dúvida diminuiu. Todas as lembranças estimo memoráveis que, aos poucos, vão sendo removidas de nós com a gravidade das coisas.¹⁰ (SAVINIO, 2001, p. 13).

Assim como Savinio, Bergson (2006) acredita que a nossa verdadeira memória é a que sobrevive no espírito, e não estaria relacionada apenas às nossas experiências pessoais, como também às de nossa espécie, não podendo abrangê-la como um todo, mas tendo acesso aos fragmentos da memória coletiva da qual participamos. Bergson fala sobre o papel do corpo, afirmando que este não tem como função armazenar lembranças, mas sim escolhê-las, para trazê-las à consciência distinta.

Sendo assim, o corpo nunca conseguiria acessar, de maneira total, a reserva memorialista de nosso espírito, apenas de forma fragmentada. Ele acredita, ainda, na que a memória possui a função de prolongar o

¹⁰. “È un assieme di nitidi ricordi e di reminiscenze vaghe, che così come gli uni e le altre si sono raccolti nella sede più riposta della memoria, compongono una vicenda compiuta in sé ma oscura in talune sue parti. I fatti in sèguito narrati sarà possibile confortarli di date e altri accertamenti cronologici? Temo non si possa. [...] Ho dubitato per molti anni che alle vicende reali si fossero mischiati frammenti di sogni che a quelle si connettevano. Ma come determinare dove cessa la realtà e a questa subentra il sogno? Ora non me lo domando più. Il dubbio si è placato. Tutti i ricordi stimo memorabili, che a mano a mano si vanno deponendo in noi con la gravità delle cose eterne”.

passado no presente, reelaborar o passado no presente. A partir dessa perspectiva, pode-se compreender que, sendo uma reelaboração do passado – não armazenaria o próprio passado, mas ações do passado – não se permitiria a exigência de fidelidade ao que é considerado real. Mas, o que é real? Já pergunta Savinio em *La fine dei modelli*: “o que se deve considerar como verdade absoluta?”¹¹ (SAVINIO, 2004, p. 545).

O psicólogo estadunidense Daniel Schacter afirma que “não arquivamos instantâneas objetivas dos fatos acontecidos, senão que captamos o significado, o sentido e as emoções às quais se associaram tais experiências” (SCHACTER, 1999, p. 20), o que parece ir ao encontro da escrita saviniana. Além de prolongar o passado no presente, a consciência tem papel de colher e escolher, como afirma Bosi (1994), acrescentando que toda lembrança, antes de ser atualizada pela consciência, vive em estado potencial, latente. Isso significa que a memória nos acompanha por toda a vida, atualizando-se, geralmente, em função das exigências da ação. De acordo com Bergson (2006), portanto, nossa memória não consiste de modo algum em uma regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, em um progresso do passado no presente. Visto que infinitas lembranças podem ser atualizadas, é possível que o homem varie respostas em diversas situações e estímulos. Então, a memória possibilita ao ser humano livrar-se dos hábitos e da mera repetição.

Objetivo deste trabalho, portanto, é analisar a maneira como, em obras paradigmáticas como *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, a escrita saviniana propõe uma solução absolutamente inovadora e oriunda de várias experiências artísticas, baseada na ideia de fragmento e no processo re-criativo da memória. Para tanto, o primeiro capítulo objetiva discutir a formação anômala do autor; no segundo capítulo, serão abordadas as escritas memorialísticas e fragmentárias de Savinio; e, por fim, no terceiro, será feita uma análise das obras *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, buscando discernir sobre os caracteres autoficcionais e fragmentários dessas obras.

¹¹ “che cosa è da prendere verità assoluta?”.

1- O UNIVERSO SAVINIANO

1.1 A presença grega

Para entender mais claramente a questão do fragmento e da memória nas obras de Alberto Savinio que narram a vida da personagem autoficcional Nivasio Dolcemare, faz-se interessante apresentar a trajetória intelectual do autor. Por tal razão, optou-se por iniciar as análises a partir da infância de Alberto Savinio, nome que dá origem ao anagrama Nivasio, e que serve de pseudônimo para Andrea Francesco Alberto De Chirico.

Savinio nasce em Atenas, em 25 de agosto de 1891, filho do engenheiro Evaristo De Chirico e Gemma Cervetto, que saem da Itália para a Grécia devido à participação do pai de Savinio na construção de uma estrada de ferro. O sobrenome do autor já indica o parentesco com o famoso pintor Giorgio de Chirico, apontado como pai da pintura metafísica, do qual Savinio é irmão mais jovem. E, assim como Giorgio De Chirico, Alberto também segue um caminho artístico. Estuda piano e composição no conservatório de Atenas e forma-se em 1903, aos 12 anos.

Atenas foi a cidade de sua infância e as referências à cidade, capital do mito, permeiam toda a sua obra. No texto “Alla città della mia infanzia dico”¹², inserido em *Casa “La vita”*, Savinio comenta a sorte de ter nascido em tal local. Fala do fascínio que as obras dos antigos gregos produzem na mente infantil:

Sinto-me afortunado de se ter formado lá a minha razão, entre os templos portáteis, as colunas que giram juntamente com o girar do sol, as estátuas animadas de serena magia, brilhantes quando em companhia das árvores, quando elevadas obscuras contra o amorosíssimo céu. (SAVINIO, 1988b, p. 17)¹³.

¹² “Alla città della mia infanzia dico” corresponde à segunda parte do texto *La torre distrutta / La tour détruite*, publicado pela primeira vez na revista internacional “Simplon”, em 1922. A primeira parte desse texto vem sob a forma de capítulo em *Tragedia dell’infanzia*, com o título “Saluto a Mentore”.

¹³ “Ben fortunato mi reputo di essersi formata laggiù la mia ragione, fra i templi portatili, le colonne che girano assieme col girare del sole, le statue animate di serena magia, quando brillanti nella compagnia degli alberi, quando levate oscure di contro l’amorosissimo cielo”.

A relação com a mitologia já aparece aí. Não apenas as histórias contadas aos irmãos De Chirico quando crianças possibilitam tal imaginação, a própria arquitetura do local faz o peso de tais histórias aumentar. A preservação da estrutura da cidade contribui para a preservação da memória de Savinio. O autor não poupa a reconstrução dos mitos, narrando a frequente visita dos deuses, em especial de um mensageiro, a Atenas: “Mercúrio mergulhava do céu, brilhante como um besouro em sua armadura de ouro, repousava um pé alado sobre as casas para recuperar o impulso, pulava no céu” (SAVINIO, 1988b, p. 18)¹⁴.

Atenas parece ser um porto para Savinio. Um lugar para o qual sempre pode retornar. Nesse sentido, os escritos do autor muitas vezes trabalham na função de reconstrução das memórias elaboradas na cidade em um período de grandes impressões, a infância. Nas palavras de Savinio, “A minha cidade não tinha segredos para mim, [...] estava acostumado a compartilhar os seus humores, a dividir os seus sentimentos mais secretos. [...] Podia ela um dia romper-me a fé?” (SAVINIO, 1988b, p. 17-18)¹⁵.

A impressão que fica é que Alberto Savinio, embora de cidadania italiana, sente medo de se afastar da Grécia, de ir embora para sempre, em especial, de Atenas, visto que as outras cidades por onde andou se mostraram apenas de modo parcial a ele. A total entrega, talvez pela doação depositada pelo infante, acontece ali: Atenas “sempre reaparece para mim ao fundo”¹⁶ (SAVINIO, 1988b, p. 19). As recordações são uma espécie de jaula, que prendem ao passado, mas, ao mesmo tempo, funcionam como um refúgio. No livro *Tragedia* tem-se o Pelion como plano de fundo da história e, entre os personagens mitológicos do livro, encontram-se Andromeda, Apolo (ou Apola) e Orfeu. Já em *Dico a te, Clio*, além da própria referência à deusa da memória, aparecem os Dióscuros, os quais também são citados em *Tragedia*, e, ainda, Caronte.

A memória, de acordo com o filósofo francês Henri Bergson, em *Matéria e memória* (2006), verdadeira e inatingível em sua extensão, pode ser retomada pela arte, mas também pelo sonho. Ela alimenta a

¹⁴ “*Mercurio piombava dal cielo, scintillante come uno scarabeo nella sua corazza d’oro, posava un piede alato sulle case per riprendere lo slancio, rimbazzava in cielo*”.

¹⁵ “*non aveva segreti per me la mia città [...] ero abituato a condividere i suoi umori, a spartire i suoi sentimenti più celati. [...] Poteva essa un giorno rompermi la fede?*”.

¹⁶ “*sempre mi riappare nel fondo...*”

vida verdadeira e profunda da consciência humana. Sendo assim, Savinio torna tais recordações em escritas, “literaturizando”-as, sem que a fidelidade – até porque inalcançável – seja uma pretensão.

Após a morte de seu pai, Savinio e sua família saem da Grécia, em 1905, e passam um curto tempo em Veneza e Milão antes de se transferirem para Munique, no ano de 1906. O sonho de Gemma Cervetto era que os filhos se tornassem grandes artistas e, ao perceber neles a disposição para as artes, cada qual à sua maneira, enviou-os aos estudos das artes plásticas e da música: “em termos nietzschianos, Giorgio explorará o domínio de Apolo, Andrea o de Dionísio”¹⁷ (SABBATINI, 1997, p. 9-10). Sean O’Hanlan (2011, p. 60) aponta para o fato de que “a educação artística inicial de De Chirico”, por exemplo, “consistia em aulas privadas de desenho por dois professores, Carlo Barbieri e o suíço Gilliéron. Gilliéron ganhou renome ensinando a família real grega, e especializou-se em pinturas de ruínas antigas”¹⁸.

Apesar de ser hoje conhecido principalmente por sua função de escritor, já muito jovem Savinio estreou como compositor de vanguarda. Seus estudos se realizam com o apoio do compositor alemão Max Reger e seus ensinamentos também foram utilizados para transgredir posteriormente ao que foi aprendido.

No texto de Sabbatini, *L’argonauta, L’anatomico, Il funambolo* (1997, p. 10-11), Andrea e Giorgio são, apesar da diferença de três anos de idade, comparados aos Dióscuros, enquanto o pai, Evaristo, é relacionado a Júpiter, e Gemma, a Leda. Inclusive, em sua primeira composição, *Chants de la mi mort*, Savinio faz menção à figura de Leda, o que possibilita saber que o autor tem conhecimento sobre tais personagens. Os argonautas, como os chama Sabbatini, De Chirico e Savinio, descobrem um mundo novo, que denominarão *metafísica*.

“Os diferentes talentos, mas a compartilhada imortalidade dos Dióscuros, recordam a divergência nas formas de arte de De Chirico e seu irmão Alberto Savinio, mas também as fontes comuns de

¹⁷ “in termini nietzschiani, Giorgio esplorerà il dominio di Apollo, Andrea quello di Dionisio”.

¹⁸ “De Chirico’s early artistic education consisted of private drawing lessons from two teachers, Carlo Barbieri and Swiss Gillieron. Gillieron had gained renown teaching the royal family of Greece, and specialized in paintings of ancient ruins”.

inspiração”¹⁹ (O’HANLAN, 2011, p. 57). Seguindo essa linha, de acordo com Sabbatini (1997, p. 11), Castor e Pólux servem de modelo aos dois irmãos, enquanto ainda não colhem os melhores frutos da metafísica, período no qual o “sonho de hermafroditismo fraterno desaparecerá”²⁰.

Narrativas alternativas afirmam que Castor era o filho do rei mortal Tyndareus de Esparta, enquanto Pollux era o filho imortal de Zeus. Assim, os dois são meio-irmãos, o que carrega uma conexão com a mudança de nome de Alberto Savinio, em 1909. Isso também é relevante na oposição entre o reino da pintura de Chirico e os campos da música e da escrita de Savinio ²¹ (O’HANLAN, 2011, p. 57).

A ida do argonauta Savinio de Ferrara a Salonica, em ocasião da Primeira Guerra mundial, representa a viagem para os novos campos oferecidos por Nietzsche, Schopenhauer e Weininger, segundo Sabbatini. As teorias musicais de Schopenhauer, bem como a apresentação da metafísica pelo filósofo alemão, deixam o escritor mais interessado nas artes. As considerações sobre a psicologia animal, propostas pelo filósofo austríaco Otto Weininger, também entusiasma o jovem escritor, visto a recorrente representação de pessoas caracterizadas como animais em suas obras.

Durante as navegações que realizou nos horizontes nietzschianos, Savinio deparou-se com a alegação de que Deus está morto. A partir do momento em que Deus está morto, o homem é vítima da incerteza. Porém, a angústia e a solidão suscitadas por esse “desamparo” permitem que o homem busque e explore, que ele não seja proibido de olhar a realidade e suas imperfeições. Assim como Zarathustra, também Nivasio irá em busca de seu deus.

¹⁹ “*The Dioscuri’s different talents but shared immortality recalls de Chirico and his brother Alberto Savinio’s divergence in forms of art, but shared sources of inspiration*”.

²⁰ “[...] *sogno di ermafroditismo fraterno svanirà*”.

²¹ “*Alternative accounts assert that Castor was the son of the mortal king Tyndareus of Sparta, while Pollux was the immortal son of Zeus. Thus, the two are half brothers, which bears a connection to Alberto Savinio’s name change in 1909. This is also relevant in the opposition between de Chirico’s realm of painting, and Savinio’s fields of music and writing*”.

Segundo Giorgio De Chirico, Savinio “adolescente passava dias e noites a estudar latim, grego, filosofia, literatura, história, escrevendo ensaios, compondo poemas, trabalhando e meditando incansavelmente”²² (apud CIRILLO, 1997 p. 9).

Savinio retoma reflexões com o passar dos anos, como se tivesse escolhido o “material base” e dele colhesse diversas combinações. A metafísica, como citado, nasce da leitura de Nietzsche e Schopenhauer – em um segundo momento também se unirá a leitura de Weininger, em 1916.

Tais pensadores influenciaram muitos outros artistas da época. Giovanni Papini, escritor italiano, e os irmãos tiveram, por exemplo, essa mesma formação cultural, lendo diversos livros em comum. Calvesi propõe que a ideia de metafísica dos irmãos vem da leitura de Papini, primeiramente, mas tal proposição é desacreditada por Marco Sabbatini (1997, p. 12), que sustenta que a coincidência de pensamentos de ambos os autores está justamente na semelhante formação literária que tiveram.

“Somente as obras legítimas, sorvidas diretamente da natureza, da vida [...] permanecem eternamente jovens e originárias. Pois não pertencem a uma época particular, mas à humanidade” (SCHOPENHAUER, 1989, p. 342-343). Os autores citados permanecem, ainda hoje, apreciados por leitores, pensadores e escritores, em razão de o objeto da arte ser atemporal, ele “se repropõe idêntico a cada sujeito dotado de gênio ainda que a séculos de distância”²³ (SABBATINI, 1997, p. 13).

De Chirico escreve sobre os homens de gênio e sobre a sua necessária união:

Os homens fortes, novos, criadores, de todas as épocas, aqueles apenas que são dignos de sobreviver à maré do tempo, tem algo que os une e sorriem um ao outro através do oceano dos séculos; - assim, as gerações futuras um dia admirarão as nossas obras e os conformistas de então as apontarão nas vitrines das livrarias e nos museus²⁴ (DE CHIRICO, 1987, p. 49).

²² “[...] *adolescente passava giornate e notti a studiare il latino, il greco, la filosofia, la letteratura, la storia, scrivendo saggi, componendo poemi, lavorando e meditando instancabilmente*”.

²³ “*si ripropone identico ad ogni soggetto dotato di genio anche a distanza di secoli*”.

²⁴ “*Gli uomini forti, nuovi, creatori, di tutte le epoche quelli soli che son degni di sopravvivere alla marea del tempo hanno qualcosa che li unisce tra di loro e*

Embora a ideia de deixar a sua marca remeta ao burguês, como salienta Walter Benjamin, em um de seus textos do caderno I de *Passagens* (1927-1940), tal problemática parece intrínseca ao ser humano. O homem quer deixar rastros e ser lembrado. No caso de Savinio, o retorno constante ao passado é, também, no sentido de desconstrução e reconstrução. Sobre esse assunto, Sabbatini relembra um texto do autor publicado na revista “Lo spettatore italiano”, em 1924:

O elemento lírico da obra de arte é [...] o ser em si, o ser eterno das coisas e dos sentimentos, fixado pela eternidade, por nossa eterna alegria. Mas quem tal contemplação levantou diante de nós, abrindo-nos as portas além dos fenômenos, foram os gregos, e o espírito romântico que os possuía, o espírito, isto é, da liberação da contingência e do ritmo, do movimento, do empírico, que encontra sua máxima expressão na metafísica calma e repouso de suas estátuas e nos mitos, fixos pontos de referência poética fora do tempo²⁵ (SABBATINI, 1997, p. 14).

Assim sendo, de acordo com Savinio, a arte moderna deve ter como objetivo encontrar, ou buscar, as características do “ser eterno” das coisas, diferentemente das ideias futuristas de aniquilação das artes anteriores e uma busca pela total inovação de seu tempo. Não obstante à ideia de negação do passado por parte dos companheiros de Marinetti, os demais artistas modernos se utilizam de formas de arte já existentes para construir, para tecer a própria obra.

A questão da originalidade só pode ter relação com a parte exterior e superficial de uma obra de arte: a parte menos nobre. Essa vontade de querer

si sorridono l'un l'altro attraverso l'oceano dei secoli; - così le generazioni future un giorno ammireranno le nostre opere ed i benpensanti di allora se le additeranno nelle vetrine dei librai e nei musei.”.

²⁵ *“l'elemento lirico dell'opera d'arte è [...] l'essere in sé, l'essere eterno delle cose e dei sentimenti, fissato per l'eternità, per nostra eterna gioia. Ma chi tale contemplazione ha alzato davanti a noi, aprendoci le porte del di là dei fenomeni, furono i greci, e lo spirito romantico che li possedeva; lo spirito cioè della liberazione della contingenza e dal ritmo, dal movimento, dall'empirico, che trova sua massima espressione nella metafísica calma e riposo di loro statue e nei miti, fissi punti di riferimento poetico fuori del tempo”.*

parecer a qualquer custo original é uma ambição de mundanidade, caduca e demasiada grosseiramente humana para ser autêntica. De resto, uma obra de arte deseja apresentar-se ao público de um modo original, de acordo com a avaliação atual da palavra, deve renunciar a qualquer verdade substancial [...]”²⁶ (1918, p. 6-7, apud. SABBATINI, 1997, p. 14-15).

Por essa crença, podem-se entender as críticas que Savinio faz ao futurismo, por exemplo, que almejava a total destruição das artes precedentes, com o intuito de criar obras verdadeiramente originais. Savinio fala ainda, na revista “Valori Plastici”, sobre o trabalho e a função de Bach, Beethoven e Mozart, os quais não são criadores originais, segundo sua opinião, mas sim reformadores. Através de inúmeros meios, esses compositores de música erudita possibilitam a construção de suas obras.

Opondo-se, de certa maneira, à aniquilação do passado, Nietzsche fala, em *Humano, demasiado humano* (1878), sobre ver o antigo como novo e não sobre ver pela primeira vez algo novo. O filósofo também afirma que o olhar deve estar atento para perceber alguma coisa nova, normalmente negligenciada pela maioria, e esta operação delinearía as mentes verdadeiramente originais. Neste sentido, Savinio mostra-se disposto, como será observado a seguir, a saborear e reproduzir novas experiências, seja em sua vida pessoal, que não é o foco da pesquisa proposta aqui, como, também, em suas obras musicais, pictóricas, literárias.

1.2 A arte poliédrica de Savinio

O insucesso das composições de Savinio impulsionou a ida do jovem artista a Paris, em 1911, juntamente à mãe. O irmão De Chirico se junta à família logo em seguida. Lá, Savinio entra em contato com diversos expoentes das vanguardas artísticas, entre os quais Jean

²⁶ “*La questione dell’originalità non può avere relazione che con la parte esteriore e superficiale di un’opera d’arte: la parte meno nobile. Questa volontà di voler parere ad ogni costo originale è un’ambizione di mondanità, caduca e troppo grossolanamente umana per essere autentica. Del resto un’opera d’arte se vuol presentarsi al pubblico sotto una forma originale, secondo la valutazione corrente di questa parola, deve rinunciare ad ogni verità sostanziale [...]*”.

Cocteau, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Max Jacob, Blaise Cendrars e Francis Picabia.

Em 1914, aos 22 anos, o autor, que até então assinava com seu nome de batismo, começa a usar o pseudônimo de Alberto Savinio. A ação é recorrente na época e diversos artistas fazem uso desse artifício para assinar suas obras, como é o caso do poeta francês Guillaume Apollinaire, nascido em Roma com o nome de Wilhelm de Krostrowitzky.

Savinio publica, até março de 1914, como Andrea De Chirico, no periódico franco-belga “Le guide musical”. Em 15 de abril, já assina como Albert Savinio, em “Les soirées de Paris”, com o texto *Le drame et la musique* (MOCCHI, 2014, p. 9). Tenta, com isso, se desvencilhar da carreira do irmão e anunciar o grande compositor que estaria nascendo se a guerra não chegasse para destruir sua carreira musical (SABBATINI, 1997, p. 7), como narra a personagem Nivasio Dolcemare, em *Nuova enciclopedia*: “A mim? Arruinou-me a guerra”²⁷ (SAVINIO, 1985, p. 390), citando o ator e escritor cômico Ettore Petrolini.

Em Paris, cria a corrente musical denominada sincerismo, que é contrária aos ensinamentos que Reger lhe ministrava nos anos em que estudara composição na Alemanha. A música “sincera” não busca a harmonia e o contraponto tradicionais, ideia que agrada a Apollinaire.

A fase de Savinio em Paris é fundamental para a sua formação, principalmente pela liberdade que respira (CIRILLO, 1997, p. 10). No solo fértil de Paris, Savinio e De Chirico têm contato com um mundo cultural diferente do italiano, que ainda dá os primeiros passos. Essa cultura tão diversa se cria através do *nonsense* das obras de Apollinaire, do imaginário, do irreal, do sonho, do simbolismo, do mistério, do cubismo e de outros movimentos com os quais o autor entrou em contato.

Os irmãos De Chirico se fazem os arautos de um enorme esforço coletivo que objetiva uma total renovação da arte e de suas razões: [...] os criadores são comparados à tripulação de um navio (símbolo da arte moderna) que se dirige aos

²⁷ “A me? mi ha rovinato la guerra”.

mares da infinita e enigmática realidade ²⁸
(SABBATINI, 1997, p. 9).

A ida dos irmãos a Paris é algo benéfico não apenas para eles, como também para os artistas que convivem com ambos neste período. “Em Paris, entre 1912 e 1915, impressionava fortemente Guillaume Apollinaire e criava toda uma nova emoção artística, que eu concretizava naquele período da minha pintura, por mim mesmo chamado: pintura metafísica e realismo mágico”. ²⁹ (DE CHIRICO, 1985, p. 367).

A arte de Savinio caracteriza-se por algumas tendências particulares como o gosto pelo desconhecido e pela compenetração homem-animal, pelo fantástico, o desmascaramento dos autoenganos e das certezas burguesas, a tendência à paródia (espécie de sujeitos mitológicos), à ironia e ao anacronismo do citacionismo ³⁰. Esses últimos componentes o diferenciam de maneira decisiva dos tons mais radicais das vanguardas da primeira metade do século XX. Opõe-se, por exemplo, à crença futurista da destruição dos museus, ou à moda surrealista da escrita automática.

Do ponto de vista literário, prática, principalmente, formas breves ou mistas e frequentemente experimentais. *Hermaphrodito*, seu livro de exórdio, alterna prosa e poesia, misturando gêneros e tons bastante diversos entre si: lírico, visionário, dramático, narrativo, oratório. As narrativas da sua produção, *La casa ispirata*, *Tragedia dell'infanzia* e *Angelica o la notte di Maggio* têm uma estrutura muito particular, com uma trama pouco rigorosa e fortes efeitos de tipo irônico e surreal.

²⁸ “*I fratelli De Chirico si fanno gli araldi di un enorme sforzo collettivo che mira ad un totale rinnovamento dell’arte e delle sue ragioni: [...] i creatori vengono paragonati all’equipaggio di una nave (simbolo dell’arte moderna) che si dirige verso i mari dell’infinita ed enigmatica realtà*”.

²⁹ “*A Parigi, tra il 1912 ed il 1915, impressionava fortemente Guillaume Apollinaire e creava tutta una nuova emozione artistica che io concretizzavo in quel periodo della mia pittura da me stesso chiamato: pittura metafisica e realismo magico*”.

³⁰ O citacionismo diz respeito a um procedimento nas artes plásticas, no qual as imagens consagradas pela história da arte são revisitadas pelos artistas, que se utilizam de tais pinturas para criar seu próprio trabalho.

A cidade excêntrica em que vivia à época instigou, ainda, a curiosidade da mãe dos irmãos, que sempre se espantava com a liberdade e a imprevisibilidade oferecidas por Paris:

Paris conseguia sempre surpreendê-la, porque era uma cidade absolutamente imprevisível e onde cada um podia fazer aquilo que queria, até as extravagâncias mais inexplicáveis. [...] Algum tempo depois, ao invés, De Pisis foi preso pela polícia porque andava vestido de maneira extravagante: vestia um casaco vermelho com o forro verde (talvez de lã casentina?) e gola de pelo amarelo e carregava um papagaio no ombro esquerdo. Paradoxalmente eram tidos como trajes mais provocatórios do que a nudez!³¹ (CIRILLO, 1997, p. 39).

Paris é a cidade mais viva do momento e, como Savinio escreve na revista “La Voce”, em 29 de fevereiro de 1916, o encanta por ter um caráter antinacionalista e antiprovinciano, por onde se pode caminhar sem observar claramente uma arquitetura característica local ou ser sufocado por uma arte nacional, talvez por respirar independência. Todavia, no mesmo ano, publica um ensaio denominado *L'Italia* no qual indica admirar a arte nacional italiana.

Ainda sobre a chegada a Paris, Savinio escreve, em *Casa “La vita”* (1943), mais precisamente no texto *Figlia dell'imperatore*, disseminando na mistificação literária elementos autobiográficos, através de outra máscara sua: “Animo chegou a Paris em fevereiro de 1913. Pouco tempo depois conhece Apollinaire. Esse vivia na Avenida Sangermano.”³² (SAVINIO, 1988b, p. 21) ou boulevard Saint Germain, para os franceses.

³¹ “Parigi riusciva sempre a strabiliarla, perché era una città assolutamente imprevedibile e dove ognuno poteva fare quello che voleva, anche le stravaganze più inspiegabili. [...] Qualche tempo dopo, invece, De Pisis era stato fermato dalla polizia perché andava in giro vestito in maniera stravagante: indossava un cappotto rosso con la fodera verde (forse di casentino?) e il collo di pelliccia giallo e portava un pappagallo sulla spalla sinistra. Paradossalmente erano ritenuti più provocatori abiti che la nudità!”

³² “Animo arrivò a Parigi nel febbraio del 1913. Poco tempo dopo conobbe Apollinaire. Questi abitava nel viale Sangermano”.

Os elogios de Apollinaire, por exemplo, se dirigem à iniciativa de Savinio em incluir, aos movimentos vanguardistas de Paris, uma disciplina até então inexplorada: a música. O início de tal amizade é narrado no conto a seguir, no qual Savinio comenta sobre uma poesia do colega, intitulada *Zone*, contida no livro de poesias *Alcools*, recém-saído à época:

Uma pequena casa situada no telhado de um edifício de seis andares. Um dia Animo chegou lá cheio de amizade, e com o fôlego ainda na garganta dos noventa degraus que subiu, recitou ao autor de *Alcools* algumas passagens do poema em que a Torre Eiffel é comparada a um pastor de casas (*Zonas*). Eles se tornaram amigos ³³ (SAVINIO, 1988b, p. 21).

A partir dos escritos, mesmo que os fatos não tenham sido narrados de forma idêntica ao que aconteceu em sua integridade, mesmo que não seja possível saber se o encontro real de Savinio e Apollinaire ocorreu desta forma, de fato, pode-se perceber, por meio do trecho selecionado, o encontro de dois artistas através do combustível que “alimenta” a ambos: a arte.

A relação de Savinio e Apollinaire se perpetuará na mútua admiração, apesar do curto tempo de sua duração devido à morte do poeta polonês naturalizado francês, ocorrida em 1918. O livro de poesias do amigo chama a atenção de Savinio também por apresentar elementos mistos: velhos e novos, entre fragmentos mitológicos (clássicos) e objetos da contemporaneidade (CIRILLO, 1997, p. 42).

Ainda sobre a primeira ida a Paris, Savinio recorre a Nivasio Dolcemare, personagem que cumpre um papel possivelmente autoficcional, sempre em tom irônico e bem-humorado, tão característico de suas obras (como será observado ao longo da análise). Para ilustrar tal situação, apresenta-se abaixo um trecho do livro *Maupassant e l'altro*:

Nivasio Dolcemare chegou pela primeira vez em Paris, na noite de 25 de Fevereiro de 1910, e quando desceu do vagão alemão de terceira classe

³³ “Una casina collocata sul tetto di un palazzo di sei piani. Un giorno Animo arrivò lassù carico di amicizia, e col fiatone ancora in gola dei novantanove gradini saliti, recitò all'autore di *Alcools* alcuni brani di quella poesia in cui la torre Eiffel è paragonata a un mandriano di case (*Zone*). Divennero amici.”.

que o havia transportado de Munique, capital da Baviera, na Ville Lumière e colocou seu pé calçado em espessos mocassins na calçada escorregadia e polida da Gare de l'Est, tinha exatamente dezoito anos e seis meses, tendo nascido em Atenas, na sombra de uma oliveira e sob o atento olhar redondo de uma paládica coruja, em 25 de agosto de 1891.³⁴ (SAVINIO, 1995 p. 9).

La casa ispirata foi publicada, em 1920, na revista “Convegno”. A trama narra o período parisiense do autor, entre 1910 e 1915. Ainda que a intenção autoficcional seja clara e sua vontade de contar sobre os anos prévios franceses confirmada, já nos tempos de projeto da obra *Pellegrino appassionato*, o autor exclui da estrutura primitiva do texto os capítulos nos quais as referências ao mundo parisiense são mais aparentes. Ainda em textos como *La regina di Napoli* (1919) e *L'addio al poeta* (1933), como também nos contos de *Achille innamorato* (1938) são retomadas as experiências de Paris. A representação da vida parisiense ganha corpo, em *La casa ispirata*, em uma forma literária híbrida entre o romance de formação, a autoficção e o ensaio filosófico, que é afetado fortemente pelo ensaio “Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt”, contido em *Parerga e Paralipomena* (1851), de Schopenhauer, segundo Ficara (2009, p. 60). Esse reflexo schopenhaueriano na obra saviniana é a “ideia que as aparições espirituais não provêm do outro lado, mas a sua causa próxima reside em nós: ‘a nossa intuição do mundo externo não é simplesmente sensível, mas primeiramente intelectual, isto é, (com expressão objetiva) cerebral’”³⁵ (ibidem), afirma a autora citando Schopenhauer. Savinio dá vida, então, ao seu primeiro romance metafísico.

³⁴ “Nivasio Dolcemare arrivò la prima volta a Parigi la sera del 25 febbraio 1910, e quando smontò dal vagone tedesco di terza classe che lo aveva portato da Monaco, capitale della Baviera, nella Ville Lumière e pose il piede calzato di spessi mocassini sul marciapiede lubrico e lucido della Gare de l'Est, aveva esattamente diciotto anni e sei mesi, essendo nato ad Atene, all'ombra di un ulivo e sotto il vigile sguardo rotondo di una civetta palladica, il 25 agosto 1891”.

³⁵ “idea che le apparizioni spirituali non provengano dall'aldilà, ma la loro causa prossima risiede in noi: ‘la nostra intuizione del mondo esterno non è semplicemente sensibile, ma in primo luogo intellettuale, cioè (con espressione oggettiva) cerebrale’”.

Savinio publica em volume *La casa ispirata* enquanto vivia na Itália, em 1925. A obra descreve, de certa forma, os primeiros anos vividos em Paris, durante os quais enfrenta problemas econômicos ao mesmo tempo em que desfruta de uma vida boêmia. *La casa ispirata*³⁶ é o segundo texto narrativo do autor – o primeiro foi *Hermaphrodito* (1918).

O livro, espécie de relato realístico com elementos visionários, traz imagens diversas de Paris, no início do século XX, período no qual o escritor experienciou inúmeras atividades na cidade-luz. O protagonista do romance, que não por acaso se chama Savinio, o que apenas é revelado ao fim do livro, aluga um quarto em uma pensão cercada de mistérios. O jovem protagonista encontra-se, pela primeira vez, em uma grande metrópole e tenta, ao passar de sua estadia na casa, entender o funcionamento fantasmagórico da mesma, bem como analisar o comportamento dos donos e seus hóspedes.

O autor, já em sua primeira fase, apresenta elementos que o acompanharão ao longo de sua trajetória literária e estarão presentes, ademais, em suas obras pictóricas e musicais. Um exemplo disto é sua escrita híbrida, heterogênea, e a constante referência a outras culturas e conhecimentos.

O conto continua com a localização geográfica da pensão e uma tentativa de interpretar os possíveis sinais provenientes do nome da rua e do número da casa. A pensão foi construída na Rua Saint-Jacques, em Paris, e, tendo o protagonista conhecimento de ao menos cinco santos com esse mesmo nome, empenha-se em descobrir qual seria o homenageado em questão.

A referida rua, fora da ficção, contou com moradores importantes ao longo de sua história. O poeta medieval Jean de Meung foi um deles. Outro poeta medieval a residir nesse local foi François Villon, este, porém, conhecido por seu lado boêmio e criminoso. Foi também na Rua Saint-Jacques que se instalou o primeiro tipógrafo de Paris e que as primeiras reuniões luteranas ocorreram, em uma sala secreta, como o próprio autor traz em seu livro. Se, em tempos remotos, na rua conviveram ciência e religião, nos anos 20 do século passado, a paisagem foi tomada por comércios, bordeis e pensões decadentes, como bem retrata Savinio neste livro. A imagem do homem,

³⁶ Foi o segundo e último livro de Savinio traduzido no Brasil, sob o título *A casa assombrada*, por Wilma Lucchesi e editado pela Editora Rocco, em 1988.

contemporâneo à sua época, é trazida pelo autor por meio de Hermes doente, embandado e emendado. Homem esse em ruínas, fragmentos.

Com base nas leituras efetuadas a partir de seus trabalhos e de estudiosos que a ele se referem, percebe-se que Savinio acredita que o artista deve participar dos movimentos de seu tempo, dos círculos sociais ao seu redor. Para o autor, o artista não pode se isolar das exigências contemporâneas. Deve também ser projetado para frente, buscando progresso, mas sem se desligar do que é e do que já passou.

Entre os personagens dessa obra ambientada em Paris está Giorgio Huguet, genro do senhor Lemauzy, proprietário da pensão na qual a narrativa se desenvolve, cuja rapidez casa bem com a pressa dos viajantes. Huguet trabalha nas estações como intérprete, função que, vale lembrar, Alberto Savinio e seu irmão Giorgio assumem durante a Primeira Guerra. Pode-se dizer que Savinio dialogue, em tal situação, como o narrador viajante depois definido por Benjamin, que traz o conhecimento de longe, isto é, não apenas narra suas próprias vivências, mas lê o mundo à sua volta sob a ótica irônica, coletiva e individual.

Outras referências à mitologia, desta vez romana, são feitas em uma cena em que o autor aborda a questão do jantar, na qual o garfo espetado na comida é comparado ao Tridente de Netuno, e a figura do abade Chardonnell com a de Jano, o infernal, ambas as figuras bifrontes. Chardonnell possuía o corpo presente, mas a mente e seus pensamentos habitavam as esferas celestiais.

O interesse por Hermes é elucidativo, uma vez que Savinio possuía sobre sua estante uma estátua em homenagem a esse deus mensageiro³⁷ (Cf. ITALIA, 1999, p. 10). Tal busto do deus grego foi esculpido por Praxiteles, um dos mais famosos escultores da Grécia Antiga. Hermes, cansado de sua imortalidade, queria ser homem para poder morrer. A adoração ao deus grego não parece em vão, pois ele assumia diversas faces e funções: Hermes é deus dos portos (então, dos viajantes), da esperteza (o humor de Savinio entra aí), o deus que leva aos sonhos (*oneiropompo*), o detentor de grandes segredos, visto que era mensageiro dos deuses (CIRILLO, 1997, p. 32). Hermes representa a estranheza, traz consigo a própria ideia de mortalidade e imortalidade, vestes que servem bem no autor.

³⁷ A estátua ainda é conservada no escritório reconstruído de Alberto Savinio, no Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, do Gabinetto G. P. Vieusseux, em Florença, como afirma Italia (p. 9).

Seguindo a trajetória do autor, em 1916, quando estava alistado no exército italiano, ele estreita laços com os escritores italianos Giovanni Papini e Ardengo Soffici; nessa ocasião Savinio começa a colaborar com a revista “La voce”, de Giuseppe De Robertis, na qual são publicados, em série, os primeiros capítulos de *Hermaphrodito*. Em 1917, também em decorrência da Primeira Guerra Mundial, é enviado a Salonica para trabalhar como intérprete sob o *front* macedônico.

Savinio, como já afirmado, trabalha em *Hermaphrodito* no período que permanece em Ferrara, entre setembro de 1915 e julho de 1917, nos primeiros anos da guerra, e em Salonica, de julho de 1917 a outubro do ano seguinte. O autor trabalha na obra e a publica graças ao apoio de sua mãe, Gemma Cervetto, e de Giorgio de Chirico, como também pela ajuda recebida do editor da revista “La voce” e de Giovanni Papini.

Hermaphrodito, filho de Hermes e Afrodite, e dotado de dupla sexualidade, testemunha, do ponto de vista filosófico, uma realidade que foge ao princípio de uma única realidade. É um exemplo de uma feliz coexistência dos opostos, que encontra a sua contrapartida retórica na figura preferida por Savinio, o paradoxo.

Hermaphrodito é uma obra bipartida, na qual se encontram, na primeira parte, materiais de concerto e melodramas correspondentes aos anos vividos em Munique, apresentados em estruturas teatrais, além de materiais contendo as primeiras narrações feitas sobre o tempo passado em Ferrara e um intermeio poético. A segunda parte diz respeito aos escritos realizados no período em que viveu em Salonica, na qual apresenta diálogo com autores por ele estimados, tais quais Leopardi e os já anteriormente citados, Nietzsche e Schopenhauer, bem como a relação com os textos contemporâneos ao autor.

Apesar de os textos citados não possuírem muitas características autobiográficas, eles mostram, em especial *Hermaphrodito*, a presença de inserções documentárias de naturezas distintas, reconstruindo o período bélico entre as duas cidades (Ferrara e Salonica).

A linguagem de *Hermaphrodito* apresenta-se abrangente e plurilíngue, como o próprio autor a define. Na obra, Savinio utiliza um número considerável de línguas, como no caso do conto *Rochetto di Venere* que apresenta termos franceses, gregos, russos, espanhóis e, ainda, latinos. Mas o italiano empregado pelo escritor se dá por jogos etimológicos, trocadilhos e no emprego de neologismos e arcaísmos.

“Na primeira parte emerge constantemente a vontade de transgressão”³⁸ (MAEDER, 1992, p. 173). Sendo a linguagem algo fundamental ao homem e seu instrumento de trabalho, Savinio não deixa de experimentar com as palavras. Na verdade, *Hermaphrodito* foi uma obra que permeou todos os subsequentes trabalhos de Savinio: “Tudo aquilo que fiz vem dali”³⁹, diz o autor em “Piccola guida alla mia opera prima” (1947, p. 56 apud MAEDER, p. 173).

No ano seguinte, Savinio trabalha em um projeto de obra intitulada *Pellegrino appassionato*, que não vem a ser publicada e que apresenta partes que narram a guerra e o que deveria ser a jornada de Savinio (Argonauta) ao seu país de origem, questão que o autor retoma em *Achille innamorato* (1938).

E nesse instante um momento novo de reflexão desenvolve-se, resultante das tendências estéticas do período, que denota também a posição original de Savinio no panorama cultural italiano, especificamente nos polos de Florença, Milão e Roma. Isso o leva a escrever para revistas como “Valori Plastici”, o que não o impede de seguir sua colaboração em revistas experimentais como a “Ars Nova”.

Através das publicações feitas nessa época, é possível identificar em Savinio duas características intrínsecas à sua poética, a ironia e a memória. Se a ironia funciona como uma tela para a representação da realidade, deformando-a, a ação da memória possibilita o retorno à origem, isto é, o recuperar a verdadeira dimensão do humano, de acordo com Schiano (2014, p. 58). Quanto à ironia, Savinio foi leitor de Nietzsche que, em *A gaia ciência* (1882), utilizou-se da ironia dos trovadores para explicar que a filosofia permite o riso. Também com Nietzsche, o escritor tem contato com a escrita fragmentária-aforística, a qual apresenta em muitas de suas obras, além de observar a temática da morte, que lhe é tão cara desde jovem: “Era talvez 1922 quando um nosso amigo, falando com meu irmão a meu respeito, perguntou: Por que sempre tão triste?”⁴⁰. Assim, Savinio, em 1943, ao escrever *Casa “La vita”*, percebe que já naquele tempo pensava na morte. Mais precisamente, o autor chega à conclusão de que começou a pensar na morte quando começou a pensar. Muitos de seus contos são inspirados no pensamento sobre ela, entre eles “Il signor Münster”, “Omero Barchetta”, “Angelo”, o livro *La casa ispirata*, entre tantos outros.

³⁸ “Nella prima parte affiora costantemente la voglia di trasgressione”.

³⁹ “Tutto ciò che ho fatto viene da lì”.

⁴⁰ “Era forse il 1922 che un nostro amico parlando di me a mio fratello gli domandò: ‘Perché sempre così triste?’”

No livro de contos *Casa “La vita”*, Savinio começa com uma história sobre sua infância, início da vida, para terminar com “Il signor Münster”, conto sobre um homem que estava morrendo e chega ao fim a ver seu passado e futuro, pois eles se fundem um no outro, sem mais limitações resultantes das categorias rígidas: a sua própria morte, que poderia ser só imaginada (não se deixa claro se estivesse realmente morto), não coloca mais medo, pois ele se reencontra com o resto da vida, e o apodrecimento do corpo é observado de maneira humorística, como quando percebe que seu coração para de bater e se divertindo, chega à conclusão de que mesmo sem as batidas do seu coração, continua vivo. Além disso, no conto também acontece uma mistura entre natureza e objetos, na qual os móveis representam os entes da família. Ao escrever a coletânea *Casa “La vita”*, Savinio percebe que escreve sobre a morte só depois de já ter finalizado o livro. Em *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942) também a morte se faz presente.

Savinio estabelece-se, em 1923, em Roma, cidade onde já havia publicado textos narrativos e teóricos, em revistas como “La Ronda” e “Valori Plastici”. Vale dizer que Savinio trabalha como diretor teatral e dramaturgo, escrevendo peças e dramas para o teatro, a partir dos anos 20, quando conhece Luigi Pirandello. Juntamente com o grande dramaturgo, Savinio foi um dos co-fundadores da Compagnia del Teatro d’Arte⁴¹, em 1924. Inclusive escreveu *Capitan Ulisse* para a companhia, mas a obra não foi posta em cena nesse período, apenas em 1938, mesma época em que escreve crônicas teatrais para o semanário “Omnibus”. Casa-se, em 1926, com Maria Morino, atriz da companhia de teatro de Eleonora Duse.

Transfere-se de novo para Paris, em 1927, com Maria Morino para se dedicar à pintura, onde permanece por seis anos. As pinturas de Savinio, assim como as de seu irmão, inspiram ainda hoje trabalhos de diversos artistas, como os quadros do artista brasileiro Iberê Camargo e do estadunidense Mark Kostabi, que utiliza a figura do manequim em suas composições, valendo ressaltar que a figura tem maior difusão nas obras de Giorgio De Chirico. Porém, a inspiração de De Chirico, para a composição de tal “personagem” em suas obras, começa após assistir *Le chants de la mi mort*, espetáculo musical de Savinio, aparentemente inspirado em *O músico de Saint-Merri*, poema de Apollinaire. Savinio

⁴¹ A Companhia foi fundada juntamente a Marta Abba e Ruggero Ruggeri, dois grandes atores da arte pirandelliana. As peças viajaram o mundo e, inclusive, as comédias foram representadas nos teatros da Broadway.

fez diversos esboços para sua obra, a partir dos quais seu irmão havia imaginado seu personagem manequim. Em 1933, retorna para a Itália, onde colabora com o jornal “La Stampa” e anima as revistas “Colonna” e “Il Broletto”. Muda-se de novo para Roma em 1934.

No seu período maduro dedica-se ao projeto de *Nuova enciclopedia* (1977), que deve reelaborar artigos já publicados em revistas, projeto esse inconcluso. Dá preferência também pela biografia, sempre pensando na mesma como ficcionalizada, como em *Narrate, uomini, la vostra storia*, livro que o leva à publicação de maior sucesso, que continha, entre outros, escritos sobre a vida de Apollinaire, Giuseppe Verdi. Também escreve publicações exclusivas a Maupassant e Ibsen – *Maupassant e l'altro* e *Vida de Henrik Ibsen*; e diários de viagem tais quais *Dico a te*, *Clio*, dedicado às regiões de Etrúria e Abruzzo, e *Ascolta il tuo cuore, città* dedicada à Milão e ao Veneto.

Em 1938, Breton inclui Savinio, único autor italiano, na *Anthologie de l'humor noir*. Aproxima-se, em 1941, de Valentino Bompiani, seu editor de referência. Acaba, assim, associando-se a outros intelectuais como Debenedetti, Bontempelli e Alvaro. Escreve em seu livro *Scatola sonora*:

Eu não desejo viajar. Sempre mais estreitamente vou-me implicando em mim; sempre mais profundamente vou-me calando no meu ser; e o meu anseio de romântico insaciado e insaciável sempre maiores satisfações encontra nos meus horizontes internos, nas minhas florestas, nas minhas planícies, nas minhas montanhas, nos meus céus⁴². (SAVINIO, 1955, p. 37 apud MOCCHI, 2014, p. 14).

Os céus de Savinio apontam para aquele em que Mercúrio voava. Sua infância e adolescência, sua formação, são o que interessam a Savinio naquela época de sua vida.

No que diz respeito ao âmbito político, Savinio escreve *Il sorbetto di Leopardi*, em 1939, para o semanário “Omnibus”. Esse texto é uma sátira sobre a morte de Leopardi, relacionando-a à famosa paixão

⁴² “*Io non desidero viaggiare. Sempre più strettamente mi vado implicando in me; sempre più profondamente mi vado calando nel mio essere; e il mio anelito di romantico insaziato e insaziabile sempre maggiori soddisfacenti trova nei miei orizzonti interni, nelle mie foreste, nelle mie pianure, nelle mie montagne, nei miei cieli*”.

do escritor por *gelati* e outras iguarias culinárias, e na qual escreve a seguinte frase: “Mas o Gambrinus não existe: o Gambrinus não existe mais ... O ar de Nápoles é nefasto aos bons cafés, como as rosas são mortais aos asnos”⁴³. O autor ataca, desta maneira, o prefeito de Nápoles, denominado asno, e seus companheiros, que são aversos às conversas antifascistas que aconteciam embaixo de seus apartamentos privados, mais especificamente no café, o que acaba por fazer com que seja reconhecido como não grato ao regime. Inclusive, o texto publicado leva ao fechamento do jornal. Colabora com o *Corriere della Sera* como crítico cultural, após o fim da guerra. Obtém, assim, o *Premio Saint Vincent* de jornalismo, em 1949. Em 1951, escreve a tragicomédia *Vita dell'uomo*, alegoria da existência humana sobre uma música inspirada ao estilo de Schumann.

Em maio de 1952, propôs para o Maggio Musicale Fiorentino uma célebre encenação da *Armida*, de Rossini, com Maria Callas, cuidando ainda do figurino e da cenografia. Todavia, no dia 5 de maio, o artista poliédrico finalmente encontra aquela que por diversas vezes permeou seus escritos e a qual tentava, com suas atividades artísticas e intelectuais, enganar: a morte.

⁴³ “*Ma il Gambrinus non c'è: il Gambrinus non c'è più L'aria di Napoli è esiziale ai bei caffè, come le rose sono mortali agli asini*”.

2 – AS REMINISCÊNCIAS NA OBRA

2.1 A memória em Alberto Savinio

Como sublinhado no capítulo anterior, o peso da memória na obra saviniana faz-se significativo. Seja pela história pessoal do autor, seja pelas experiências vividas e as obras com as quais entrou em contato. Desde muito cedo, o pequeno Andrea pôde desfrutar das diversas histórias encontradas na mitologia grega. Tendo nascido na Grécia, os heróis antigos sempre lhe causaram certa maravilha e uma espécie de curiosidade.

Ao viajar à Alemanha para estudar composição, depois da morte de seu pai, o jovem Savinio entra em contato com pensadores importantes como Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer. O'Hanlan afirma que “Savinio estudou com diversos compositores, em Munique, durante esse período”⁴⁴ (2011, p. 60, trad. nossa). De certa maneira, a essa altura percebe a importância de conhecer o passado e manter atualizadas as recordações. Como o próprio Savinio reflete no prefácio de *Dico a te, Clio*: “A história recolhe as nossas ações e as depõe pouco a pouco no passado. A história nos liberta pouco a pouco do passado.”⁴⁵ (SAVINIO, 2005, p. 11).

A memória, assim sendo, é importante para a obra saviniana. Uma memória que não se apresenta completa, mas sempre modificada. “A memória é uma ilha de edição”, como afirma Waly Salomão (1996) na abertura de seu poema “Carta aberta a John Ashbery”. O interesse da humanidade por ela vem de muitos séculos atrás, partindo das mais diversas áreas de conhecimento. Em seu livro *O passado, a memória e o esquecimento* (1991), Paolo Rossi fala da tradição milenar de *ars memorativa*, traz personagens literários, como o “memorioso” Funes, de Jorge Luis Borges (1899-1986), e outros da teoria clínica, a exemplo de S., um homem que não esquecia, do neuropsicólogo soviético Alexander Luria (1902-1977), para explicar a memória e sua história.

Rossi percebe que os relatos dos séculos passados sobre pessoas com memória excepcional eram casos de artistas da memória e, em alguns, as técnicas e os métodos empregados eram descritos pelos próprios mnemonistas nos relatos. A conclusão a que chega Rossi é que não havia diferença na capacidade de memorização dos “personagens”,

⁴⁴ “Savinio studied with various composers in Munich during this time”.

⁴⁵ “La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via dal passato”.

mas o contexto e os métodos empregados para se avaliar eram totalmente diversos.

As pessoas avaliadas não tinham nada de sobrenatural, elas apenas possuíam métodos para guardar bem as informações, faziam diversas associações que permitiam com que as recordações fossem mais facilmente ativadas, como uma paciente que dispunha as histórias e objetos que lhes eram relatados em casas de uma rua. Então, toda vez que precisava lembrar-se de algo, revisitava o local. Os erros cometidos por ela não eram de memória, em sua grande parte, mas, sim, de percepção, a exemplo de um ovo colocado em uma sala com a parede branca. Por conseguinte, ao retornar ao local a garota não observaria o ovo.

Daniel Shacter⁴⁶ afirma que falhas na memória podem surgir em diferentes pontos do processo de memorização. Quando uma memória é formada, o espectador incorpora suas próprias reações e deduções sobre o evento e, como resultado, ele pode colorir ou distorcer a memória a partir do início. Outras distorções podem ocorrer quando uma memória é recuperada. A memória, também, não está relacionada apenas ao passado, ela ainda é vinculada à identidade, o que nos permite pensar e ter expectativas sobre o futuro.

Schacter diz que "Quando você chamar uma memória, não é simplesmente ler, você tem que armazenar e consolidar [estabilizar] de novo". Durante este processo, a memória recuperada torna-se vulnerável a influências exteriores e pode ser distorcida por eles. A memória recuperada é frágil e isso pode ser resultado de uma necessidade do cérebro em atualizar a memória e se livrar de informação irrelevante.

O psicólogo, ainda, demonstrou a facilidade com que a memória pode ser falsificada. Ele listou uma série de palavras, começando "azedo, açúcar, amargo, bom ...". Então, ele perguntou à plateia se se lembrava de uma determinada palavra que era parte da lista. Quando perguntado se a palavra "doce" estava na lista, a maioria dos membros da plateia levantou as mãos.

"Doce não estava na lista", disse Schacter, explicando: "A maioria das palavras estão relacionadas com doce". Em casos como este, a falsa memória pode ser um resultado do cérebro destilando o aspecto mais relevante de uma memória, disse ele. Alison Winter, historiadora

⁴⁶ Entrevista realizada para a revista "Live Science" publicada no artigo "Mystery of Memory: Why It's Not Perfect", em 16 de novembro de 2012. Não é tradução nossa. Disponível em português no site <http://www.ciencia-online.net/2012/11/misterio-da-memoria-porque-nao-e.html>.

da ciência e da medicina na Universidade de Chicago, diz que a ideia de memória sendo continuamente construída não é nova, embora tenha ganhado aceitação popular apenas nas últimas décadas.

A mudança na memória aumenta com o passar do tempo, visto que os detalhes vão se apagando e multiplicam-se as oportunidades de interferência – geradas por experiências posteriores semelhantes – para obscurecer as recordações. É aí então que se apoia cada vez mais no que se recorda da essência, da parte principal do acontecimento, e tenta-se reconstruir os detalhes por dedução e até mesmo adivinhação. A transitoriedade, de que fala Schacter, envolve uma troca gradual de reprodução de detalhes e recordações específicas pela reconstrução e descrição mais geral de um evento.

O neurocientista austríaco Eric Kandel, ganhador do Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina em 2000, fala na sua obra *In search of memory*:

A memória sempre me fascinou [...]. Você pode recordar de improviso o primeiro dia de aula no colegial, o primeiro encontro, o primeiro amor. E, ao fazê-lo, você não está apenas recuperando o mero evento, mas também experienciando a atmosfera no qual ocorreu – as vistas, os sons, e cheiros, o entorno social, a hora do dia, as conversas, o tom emocional⁴⁷ (KANDEL, 2006, p. 6).

Ou seja, os fatos não serão recordados em sua totalidade, visto que a mente humana não é capaz de tal façanha, todavia pontos-chaves serão reavivados e, principalmente, a atmosfera captada do acontecimento estará presente. Sendo assim, a memória, quando acessada, traz consigo alguns pontos-chaves de quando foi formada: o cheiro, o ambiente, ou, até mesmo, a sensação experimentada à época.

Os arquivos de nossa memória vêm e vão, numa espécie de fluxo de um rio. Pode-se recordar, então, do rio Lete, representante do esquecimento na mitologia, o rio que faz com que quem beba de suas águas de nada se lembre. A memória, sendo assim, possibilita ao ser

⁴⁷ “Memory has always fascinated me [...]. You can recall at will your first day in high school, your first date, your first love. In doing so you are not only recalling the event, you are also experiencing the atmosphere in which it occurred—the sights, sounds, and smells, the social setting, the time of day, the conversations, the emotional tone”.

humano livrar-se dos hábitos e da mera repetição. A utilizar-se dos fragmentos para infinitas combinações possíveis.

Essa atualização, então, é uma constante na obra de Savinio. Não apenas *Tragedia dell'infanzia* traz um Savinio criança, mas também *Infanzia di Nivasio Dolcemare* apresenta um Savinio (ou, melhor dizendo, seu anagrama Nivasio) crescendo na Grécia e descobrindo o mundo ao seu redor. O mesmo sucede em diversas obras “biográficas” de cunho histórico, memória coletiva, como *Narrate, uomini, la vostra storia, Vita di Henrik Ibsen, Maupassant e l'altro*, entre outras. É interessante lembrar que o equilíbrio entre memória e fantasia também era importante para o poeta Giuseppe Ungaretti e o filósofo Giambattista Vico.

Vale, para uma maior compreensão dos objetos aqui estudados, uma breve apresentação das obras que serão analisadas. *Tragedia dell'infanzia*, escrita ainda em 1919, apesar da tardia publicação (1937), narra, em primeira pessoa, e como o nome propõe, as angústias da infância, transfiguradas em um plano de fábula, mitologia e alucinação com o filtro pueril da criança. Já no início do livro, narra-se a agonia do pequeno Savinio confinado, devido a uma condição de saúde, em seu berço. O protagonista percebe, já desde cedo, que suas súplicas perante os adultos, “os grandes”, suas vontades, não possuem valor algum. Naquele ambiente marcado pela doença e pela castração “[...] tudo é esquecimento e escuridão”⁴⁸ (2001, p. 18).

Uma luz aparece na vida do menino quando sua mãe encontra um passarinho, recém-nascido, caído sobre o parapeito da janela. O pequeno Savinio acredita contemplar a morte pela primeira vez, até que percebe que a vida ainda habita o pequeno animal. Porém, o passarinho, tão jovem como Savinio, indefeso, encontra seu caminho e voa embora, deixando ao pequeno garoto um grande vazio. “De uma vida profunda, alocada no inconsciente, ou de uma vida pré-natal, em que homem e pássaro eram semelhantes e o homem era mais potente, porque mais era mais livre”⁴⁹ (CIRILLO, 1997, p. 277). Também o protagonista gostaria de experimentar essa sensação.

Na decorrer da história, Saltas, o médico, vai à casa da família e, após examinar, o menino suspende a medicação de sabor terrível, até então aplicada com custos pelo pai do garoto. Saltas era uma figura

⁴⁸ “*tutto è oblio e oscurità*”.

⁴⁹ “*Di una vita profonda, alocata nell'inconscio, o di una vita prenatale, in cui uomo e uccello erano simili e l'uomo era più potente perché più libero*”

negativa aos olhos do garoto, até que, em um momento, cita Xenofonte (Senofonte em italiano), soldado e discípulo de Sócrates, e companheiro de jogos do protagonista. Os olhos do menino mudam de lente a respeito do médico, mas por um engano, já que o companheiro de jogos do menino é, na verdade, um auxiliar de cozinha com o mesmo nome. Todavia, as belas cores logo se transformarão em preto e branco/escala cinza.

Apesar da decepção com relação ao amigo que imaginara ter feito, a boa notícia da suspensão do medicamento veio acompanhada de uma recomendação de viagem ao mar. A viagem marítima que empreende a família é, já do princípio, marcada por mitologia e fantasia: “brilhavam o céu e a terra”⁵⁰ (ibidem, p. 39).

A embarcação deslumbra o pequeno garoto, que se questiona se aquilo é uma máquina ou uma criatura fabulosa. A fascinação e a curiosidade aumentam ao avistar Andromeda, presa ao esporão do barco: “acorrentada e bela, Andromeda permaneceu para mim envolta de mistério”⁵¹ (ibidem, p. 43).

Ficam, então, alguns dias naquilo que Savinio chama “cidade desaparecida”. Uma cidade única, cujo nome o menino não sabe, e que permanece guardada na memória como um sonho. Lá, o garoto vê uma mulher em um palco, uma violinista. Encantado por ela, o protagonista não quer deixar a cidade. Após a promessa de que a música iria seguir viagem com eles, o garoto fica à espera de sua primeira paixão até o momento da partida. “Por que as crianças são enganadas?”⁵² (ibidem, p. 51).

Conhece Diamandi, cozinheiro do navio e pessoa extraordinária aos olhos do menino: “Esse era homem sem origem nem fim”⁵³ (ibidem, p. 53). Após passar um tempo no barco com Diamandi, Savinio e seus pais chegam ao Teatro Lanarà, que recebe esse nome por ser o mesmo do proprietário. Lá, Savinio vê Cimone (na verdade, o senhor Messario), e faz de tudo para chamar a atenção de seu amigo, contudo, estando acompanhado de uma belíssima mulher, o homem, finge, segundo a imaginação da criança, não reconhecer o pequeno amigo.

O espetáculo teatral segue, com os mais diversos temas. Em um momento, o palco escurece, ouve-se um estrondo, e surge Apolo. Na verdade, a plateia descobre, ao observar o sexo de Apolo, que esse é

⁵⁰ *“brillavano la terra e il cielo”*.

⁵¹ *“incatenata e bella, Andromeda rimase per me avvolta di mistero”*.

⁵² *“Perché s’ingannano i bambini?”* (p. 51).

⁵³ *“Questi era uomo senza origine né fine”*.

Apola, e uma confusão começa no teatro. Revoltados, os espectadores gritam para fecharem a cortina, jogam objetos no palco, vão em direção aos atores, que tentam proteger Apola: “insensível ao tumulto, Apola fixava a noite com olhos estrelados”⁵⁴ (ibidem, p. 86). A cortina cai e a multidão esvazia o local.

Após a apresentação seguem viagem de volta e decidem para tomar um café, no cinema. Savinio passa pelas mesas do salão e foca para olhar seu ex-amigo Cimone. No telão, o filme começa a rodar, com a música ao vivo. De repente uma luz ilumina o menino por trás. É a deusa que se aproxima. O menino então entende como a deusa chegou até lá. Quando a cortina caiu, no teatro, a deusa ficou invisível, mas não desapareceu. Ela passou por cima das cadeiras, sem encostar o chão, e flutuou o mar para chegar onde Savinio se encontra agora.

O menino é despertado por uma pergunta. Acreditam que ele tem febre, porém como o mesmo diz: “não é febre o que me atinge”⁵⁵ (ibidem, p. 100). Em seguida, o pianista volta a tocar, enquanto a deusa caminha por cima das mesas, causando um redemoinho atrás de si. Em um momento da trama, o ciclone está para atingir os pais de Savinio, para desespero do garoto. Uma mão o agarra e o leva dali. A deusa o leva para o fundo do mar, onde tudo, ao início, era confusão para depois florescer em uma vida diversa.

Lá, o protagonista vê coisas que nunca pensaria ver, e se espanta com a presença marcante do silêncio. “A silenciosa família das ideias dorme no fundo do mar: no incognoscível fundo onde são realizadas misturas monstruosas”⁵⁶ (ibidem, p. 109). Fica implícito na narrativa que o horror suscitado pelas coisas subaquáticas reside na incerteza.

O menino se questiona se ali seria a própria sede da morte e como pode haver tanta calma nessa. Surge um “sentimento novíssimo e feliz: a morte ocorrida e superada”⁵⁷ (ibidem, p. 111). Não deseja mais sua vida, pois a morte que lhe é apresentada é um sono doce e harmonioso.

“Por qual perigosa imprudência recordei os vivos?”⁵⁸ (ibidem, p. 112). O mar se enche de um clarão opaco, do qual o menino tenta escapar. O corpo da deusa se transforma, seus olhos se esvaziam. Em um momento surge a imagem da vida terrena de Savinio atrás da deusa.

⁵⁴ “*insensibile al tumulto, Apollo fissava la notte con gli occhi stellati*”.

⁵⁵ “*febbre non è la mia*”.

⁵⁶ “*La silenziosa famiglia delle idee dorme nel fondo del mare: nell'inconoscibile fondo ove si compiono mostruose mescolanze*”.

⁵⁷ “*Sentimento novissimo e felice: la morte avvenuta e superata*”.

⁵⁸ “*Per quale pericolosa imprudenza ho ricordato i vivi?*.”

Se realiza a dissolução terrível.

Me aniquilo nas vísceras da deusa, e logo em seguida recuo, brilhante improvisamente o espírito e desapontado: morto e no mesmo instante ressuscitado pelo milagre da autofecundação.

Depois o mar se escureceu.

O que restou?

Nada. Apenas um palpito, um suspiro, a respiração fraca de um menino que caiu na ilusão do seu primeiro amor.

Andemos daqui na ponta dos pés⁵⁹ (ibidem, p. 118).

Pela costa da praia, eles vêem os Argonautas. Após a partida dos navegadores, o menino cede ao abraço da deusa, e, ao retornar do mesmo, brilham sobre ele os olhos de sua mãe. O garoto reflete sobre a necessidade de guardar segredo sobre as novas coisas descobertas. E, aos poucos, ele vai voltando à vida. Do aconchego, floresce o desconforto: “mais uma palavra: ‘Desligue a luz: durma’. Para os dias e os meses e os anos, recomeça a tragédia da infância”⁶⁰ (ibidem, p. 122).

Essa fase da vida é narrada, também, em *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. O livro, publicado poucos anos depois de *Tragedia*, em 1941, e escrito em terceira pessoa, começa com o nascimento de Nivasio Dolcemare, em um dia de calor infernal, como sempre lembrava sua mãe a qualquer um que perguntasse sobre seu nascimento. O início da narrativa apresenta variados personagens com nomes engraçados e debochados, como utilização de onomatopeias, que transparecem a ridicularidade encontrada na decadente aristocracia grega do fim do século XIX, início do século XX.

A história conta como a famosa violinista Deolinda Zimbalíst, estrela do Mon-Plaisir, foi chegar até a casa dos Dolcemare. Vai por indicação de Antoine Calaroni, que ao fazer a proposta, recebe como

⁵⁹ “*Si compie il solvimento terribile. / Mi anniento nei visceri della dea, e subito me ne ritraggo, lucido improvvisamente lo spirito e deluso: morto e nell’istante medesimo risuscitato dal miracolo dell’autofecondazione. / Poi il mare si oscurò. / Che rimase? / Nulla. Appena un palpito, un soffio, il respiro lieve di un bimbo caduto sull’inganno del suo primo amore. / Andiamocene in punta di piedi*”.

⁶⁰ “*una parola ancora: ‘Spegni il lume: dorme’. Per i giorni e i mesi e gli anni, ricomincia la tragedia dell’infanzia*”.

resposta um “pensarei a respeito”. Logo a ex-violinista, com idade já mais avançada, torna-se governanta da casa Dolcemare e professora de alemão do pequeno Nivasio.

Durante os acontecimentos e conversas fúteis dos aristocratas com os quais o menino convivia, acontece o encontro com o general Papatrapatàkos, no qual, diante da pergunta sobre as aspirações para a vida adulta, o menino responde que quer ser padre.

Nivasio fica por muito tempo na indecisão de qual igreja escolher: a católica ou a grega. Acaba por render-se à grega. Escolhe uma igreja grega mais afastada e simples e vai visitá-la com Frau Linda. Em uma das visitas, vê uma tenda, de onde escuta uma respiração de um homem mais velho, cansado, e acredita ser o Deus grego, desnutrido, faminto.

Planeja levar comida para ele de madrugada, e assim o faz, após a governanta cair no sono. Depois de percorrer um grande caminho e levar comida ao Deus, em seu sonho, e, no mesmo, ser impedido de alcançá-lo, o menino começa a procurar o Deus nos homens mais simples.

Nesse meio tempo, a senhora Trigliona, mãe de Nivasio, é roubada, enquanto o comendador Visanio, pai do menino, está viajando. Descobrem que a empregada, Ermione, é a autora do crime e, que, na verdade, Ermione é Cosma, O saltador, para desespero da mãe do garoto, tendo em consideração que foi vista nua pela “empregada”.

Vão até a agência do senhor Saranti para conseguir uma nova funcionária, lá, Nivasio pensa: “O senhor Saranti é um deus!”⁶¹ (1998, p. 85). Um deus grego, sujeito a ira, a frio, a fome.

O senhor Quarenta manda duas meninas para a casa Dolcemare, meninas nativas, mas duas delinquentes como o farsante anterior. Diante da ira de Visanio, Trigliona busca, por recomendação de uma amiga, uma menina órfã para ajudar na casa, Pertilina. A tranquilidade de ter uma pessoa honesta na casa faz com que possam se concentrar em dramas maiores como a arte. Inclusive, vão até assistir Eleonora Duse cantar.

A menina é doce, inocente, mas desastrada. "Ainda não era mulher", segundo os tios. Até que uma noite foge com o sargento Cosmazízis, da 27º infantaria, do quarto batalhão. Na fuga, outro soldado é atingido e acaba morrendo, por querer adiantar seu turno com

⁶¹ *"Il signor Saranti è un dio!"*.

a garota. Pertilina, na verdade, recebia durante as noites, por turnos, os rapazes do 27º infantaria.

Dias depois o tio mudo da menina vai até a casa dos Dolcemare, onde a senhora Trigliona encontra-se sozinha e a pressiona por dinheiro. A respeito desse terrível acontecimento, Nivasio afirma, apenas para si, que o ocorrido foi a vingança do senhor Quarenta. Depois de uns dias, seguidos ao apavoro, a família vai novamente ao encontro do senhor Saranti, ou Quarenta, em busca que uma nova garota. No mesmo dia Cleópatra começa na casa Dolcemare.

Na mesma semana, Nivasio fica sozinho em casa, encontrando-se em um estado misto de preguiça e ânsia, de mil desejos que se conflitavam no menino, com tal possibilidade de liberdade: “Tantas coisas podiam ser feitas na ausência dos pais”⁶² (ibidem, p. 121).

Ele roda pelos quartos, fuma o charuto de seu pai, que considerava “o prelúdio a um estado de embriaguez e de visões”⁶³ (ibidem, p. 122). Sobe ao segundo andar e vê Cleópatra limpando o chão. Escorrega e cai aos pés da moça, desmaiado. Ao acordar, vê-se apoiado em seus joelhos e, em um impulso, brinca com pés da moça, esses objetos de lúxuria nas mulheres. Tem-se aí a primeira descoberta “sexual” de Nivasio.

No dia seguinte, vê-se sozinho em casa novamente, fuma outro charuto e, inebriado, sobe novamente ao quarto da mãe, onde vê Cleópatra na janela, com os seios aparentes. Avança em direção a ela e os dois se deitam na cama, onde o rapaz toca os seios da moça, não obstante sinta que há algo mais a descobrir. Porém, por proteção da garota, a tentativa é em vão.

Numa noite, vai ao encontro de Cleópatra na rua de trás de sua casa e a encontra com um homem, um soldado, de dois metros. Nivasio, com ciúmes, pergunta a si mesmo o que a moça fazia com ele, se tinha aquele outro homem, e afirmava para si mesmo que para o outro ela deveria permitir acesso ao que a ele era negado.

Um tempo depois a garota sai da casa Dolcemare, casa-se com aquele mesmo homem; em seguida, o pai de Nivasio falece e o garoto encontra-se em um estado de ânimo sem projeções e desejos. A *Noia* (Tédio) toma conta dele. À noite vai, na ponta dos pés, a um quarto abandonado de sua casa, observa as coisas antigas que lá estão, olha

⁶² “*Tante cose si potevano fare in assenza dei genitori*”.

⁶³ “*il preludio a uno stato di ebrietà e di visioni*”.

pela janela e vê algo que nunca tinha observado, e, quando tinha visto, não havia entendido.

Observa o muro da casa ao lado, que está à venda, e percebe que uma parte do muro está caída. Ali vê um monte de excrementos, com moscas a rodeá-lo, e um cavalo, em pé, que parece morto. Avista um homem. Quando Nivasio passa pela janela, o homem com cara de diabo acena. O protagonista se assusta e cai para trás. Percebe ali porque Lúcifer desceu à Terra, porque as pessoas morrem. A sombra aos poucos cobriu os móveis. Nivasio ouve seu nome gritado diversas vezes. Uma estrela brilha no retângulo da janela. E assim termina: “Mas se a vida não lhe dava um olhar puro, uma voz alta; se a vida não lhe falava a não ser de planície e de morte, por que responder àquele chamado, por que voltar para a casa?”⁶⁴ (ibidem, p. 134).

O narrador, então, confessa que até certo ponto da vida se agitava na ânsia de andar sempre adiante, no temor de não ter tempo o bastante para construir e descobrir naquela aventureira e misteriosa viagem que é a existência humana. Em seu pensamento, o olhar para trás podia representar um atraso ou mesmo um temor de uma desilusão por aquilo que tinha acontecido: “geralmente é por uma razão moral que temos medo de olhar para trás. Para não sermos afetados pela imobilidade. Para não sermos transformados também nós, como a mulher de Lot, em uma estátua de sal”⁶⁵ (SAVINIO, 2001, p. 11).

Savinio tem consciência da importância da memória. Por conseguinte, sua maior crítica ao futurismo dirige-se à destruição do passado proposta pelo movimento. Papini, Soffici e Palazzeschi comentam tal questão:

Ao Marinetismo, que se serve de uma técnica nova, emana uma sensibilidade renovada, purificada. Rejeitando cegamente o passado, esse tende cegamente ao devir, mas visto que não se dá arte ou pensamento que não seja uma derivação sublimada de uma arte ou de um pensamento anterior, o Marinetismo se encontra como um fenômeno isolado, sem real conexão com o futuro,

⁶⁴ “*Ma se la vita non gli dava uno sguardo puro, una voce alta; se la vita non gli parlava se non di bassura e di morte, perché rispondere a quel richiamo, perché tornare nella casa?*”.

⁶⁵ “*solitamente è per una ragione morale che noi abbiamo paura di guardarci dietro le spalle. Per non essere colpiti d'immobilità. Per non essere mutati anche noi, come la moglie di Lot, in una statua di sale*”.

simplesmente porque não o tem com o passado. Ao invés de superar e ultrapassar a cultura absorvendo-a e aprofundando-a, esse a odeia com o mesmo ódio que o agricultor tem pela máquina que nunca viu ou a nega. Faltando-lhes essa sutileza que só é adquirida com a inteligente exploração das teorias e das artes precedentes, ele cai muito frequentemente em programáticas superficiais encontradas que não pagam de volta o efetivo vazio com a aparente novidade externa. (PALAZZESCHI; PAPINI; SOFFICI; 1915 apud SABBATINI, 1997, p. 322)⁶⁶.

A importância de uma boa relação com o passado também é transcrita no poema de Apollinaire, *Cortège*, que contempla alegoricamente o nascimento de si mesmo, composto de todos os fragmentos do passado, já que o homem nasce da história e da cultura da inteira humanidade. Na mesma linha de Apollinaire, Savinio diz, em *Primi saggi di filosofia delle arti*, que consta em “Valori Plastici”, que a relação com o passado é fundamental, visto que a arte é filha da Memória:

A memória é o nosso passado. A memória é o nosso próprio passado. Mas não é apenas o nosso *próprio* passado: é também o passado dos outros homens, de todos os homens que nos precederam; pouco a pouco até Caim, o qual, primeiro, foi gerado do seu ventre.

A memória é a nossa cultura. É a coleção ordenada dos nossos pensamentos. Não apenas dos nossos *próprios* pensamentos: é também a

⁶⁶ “*Al Marinettismo, che si serve di una tecnica nuova, emana una sensibilità rinnovata, purificata. Rifiutando ciecamente il passato esso tende ciecamente all'avvenire, ma poichè non si dà arte o pensiero che non sia una propaggine sublimata di un'arte o di un pensiero anteriore, il Marinettismo si trova come un fenomeno isolato senza reale attinenza col futuro, appunto perchè non l'ha col passato. Invece di superare e oltrepassare la cultura coll'assorbirla e l'approfondirla, esso l'odia di quell'odio che il contadino ha per la macchina che non ha mai visto o la nega. Mancandogli questa finezza che sola s'acquista coll'intelligente esplorazione delle teorie e dell'arti precedenti, esso cade assai spesso in trovate programmatiche superficiali che non ripagano l'effettiva vuotezza con l'apparente novità esterna*”.

ordenada coleção dos pensamentos dos outros homens, de todos os homens que nos precederam. Nove filhas gerou o amor de Júpiter por Mnemosine. As quais, descidas sobre a terra, essa suspirou de alegria e consolo. A arte, portanto, surgiu do fecundo ventre da Memória⁶⁷ (1921, p. 103).

Para Nietzsche, o homem deve assimilar as conquistas espirituais e artísticas do passado, pois somente quem olha no poço do seu ser e explora o “caminho da cultura universal” será capaz de compreender as “longínquas constelações das futuras culturas”. A posição de Nietzsche, da qual Savinio se apropria, é radicalmente oposta, de fato, à de Marinetti. O filósofo alemão sustenta, no aforismo 292, de *Humano, demasiado humano*, que somente no espelho do passado se podem colher os reflexos do futuro.

Nietzsche escreve o fragmento “A véspera do Dia dos Mortos”, no qual,

[...] o som dos sinos na noite invernal desperta a lembrança dos parentes desaparecidos, adormecidos no fundo do seu coração. Ao som do sino os mortos acordam e convidam o jovem a ir ao encontro deles em seu gélido longo sono. Sob o ponto de vista biográfico, portanto, o sentido dos sinos é *melancólico* e *infantil* porque nele ressoa o mundo da infância perdida; e é *pavoroso* porque está associado ao pensamento da morte. Os sinos transpassam o coração daquele que guarda a lembrança dos defuntos” (NIETZSCHE apud D’IORIO, 2014, p.147).

⁶⁷ “La memoria è il nostro passato. La memoria è il nostro proprio passato. Ma non è soltanto il nostro proprio passato: è anche il passato degli altri uomini, di tutti gli uomini che ci hanno preceduti; via via fino a Caino il quale, primo, fu generato nel grembo di lei.

La memoria è la nostra cultura. È l’ordinata raccolta dei nostri pensieri. Non solamente dei nostri propri pensieri: è anche l’ordinata raccolta dei pensieri degli altri uomini, di tutti gli uomini che ci hanno preceduti. [...]

Nove figlie generò l’amore di Giove a Mnemosine. Le quali, scese che furono sulla terra, questa ne sospirò di gioia e di consolazione”.

L’arte dunque è sorta dal fecondo grembo della Memoria”.

Nesse sentido, a infância de um é a infância de todos. Contudo, pode-se ver que memória não é apenas coletiva, que a memória individual é também instrumento de trabalho para muitas obras de Savinio, ela que é inatingível em sua totalidade, como afirma Bergson (2006). O filósofo francês afirma que a memória alimenta a vida da consciência do homem.

De certa maneira, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer, outro pensador fundamental para a formação saviniana, falará da sanidade relacionada à memória⁶⁸. Ele acredita que as reminiscências ajudam o homem no enfrentamento das dores da existência. Em *O mundo como vontade e representação* (1818), o filósofo fala sobre a loucura e como a memória é um sintoma importantíssimo na detecção da doença. Os loucos, segundo o filósofo (p. 24), não conseguem manter as lembranças passadas, perdendo a linha de conexão entre os eventos que já passaram. Ainda, a recordação, se acessada de maneira objetiva, pode ajudar o homem a suportar os sofrimentos passados, e também aqueles presentes.

Em *Tragedia dell'infanzia*, texto no qual o ponto central é o sofrimento do garoto já destacado no título do livro, o narrador está em em primeira pessoa, enquanto que em *Infanzia di Nivasio Dolcemare* a visão em terceira pessoa torna mais “distanciadas” as tragédias da infância.

É importante ressaltar que, como o livro é escrito em primeira pessoa, o protagonista em nenhum momento fala seu nome. Porém, Silvana Cirillo esclarece em seu livro, *Alberto Savinio* (1997, p.), que o protagonista de *Tragedia dell'infanzia* é também Nivasio Dolcemare, além das diversas referências que aparecem em *Tragedia dell'infanzia* que vêm utilizadas em *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. A personagem Lulúka (Lulúca) é uma delas, visto que ela faz parte de um fragmento de *Tragedia* que não vem publicado originalmente, mas que é dedicado à personagem no texto “Sul dorso del Centauro”, disponibilizado pela edição da Adelphi, utilizada aqui. Também em outro momento deste último texto, encontra-se um episódio semelhante ao de Frau Linda em *Infanzia*, no qual as cordas do violão de Frau Johanna ressoam sob sua cama quebrando o silêncio da noite, enquanto que no livro de 1941 o episódio conta que as cordas do violino de Frau Linda arrebentam sob sua cama, também rompendo o silêncio da noite. Durante a dissertação, por conseguinte, será utilizado o nome Nivasio Dolcemare para relatar o

⁶⁸ É curioso notar que o excesso de memória também já foi tido como anomalia por muitos séculos, como Paolo Rossi explica em *O passado, a memória e o esquecimento*.

personagem correspondente à narrativa de *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, enquanto que o protagonista de *Tragedia dell'infanzia* será denominado (pequeno) Savinio, para que se entenda melhor qual livro está sendo abordado. Deixa-se claro, todavia, tratar-se do mesmo personagem.

No prefácio de *Tragedia dell'infanzia*, Savinio pergunta o que é o real, ou o que deve ser lembrado, como já citado em capítulo anterior. Na realidade, a memória não é conectada apenas com nossa vivência pessoal, como já assinalado, mas também está ligada com as experiências dos outros homens e da sociedade. Segundo Bergson (2006), a memória não pode ser tomada como um todo, somente é possível ter acesso aos fragmentos da memória coletiva da qual se participa. O homem não está armazenando a lembrança, mas sim, optando por ela, levando-a à consciência distinta, uma espécie de recalque. Desta forma, a única maneira possível de acessar o arquivo memorialista de nosso corpo é a fragmentária.

Outro ponto importante a ser levantado é a liberdade recriadora da memória. Quando as lembranças são acessadas, elas não são captadas em sua totalidade, isto é, não é o passado armazenado em bloco, mas ações dele, sendo assim, o que acontece quando se acessam as lembranças é até uma involuntária recriação do passado. A memória estende o passado no presente, é uma reconstituição desse passado no presente. Ou seja, a memória está sempre presente, todavia, virtualizada, permitindo a inovação do passado no presente.

Em *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, assim como em *Tragedia*, chama-se a atenção para o anagrama formado com o nome do autor, Nivasio-Savinio, e apresentam-se dimensões mitológicas retratadas pelo olhar infantil e adolescente. Também em *Trolòlò*, conto inserido em *Casa "La vita"*, de 1943, são apresentados aspectos autoficcionais, sendo a família composta pelos pais e dois irmãos, Andrea e Giorgio. No conto aparecem elementos fantásticos e metafísicos, permitindo a presença do animismo e da metamorfose, outros elementos "mágicos" típicos das obras de Savinio.

O artista, que por toda a vida foi ligado à Grécia como berço da cultura europeia, reevoca aquela Atenas, em *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, a alta sociedade, com tom sarcástico, sociedade essa de que sua família fazia parte, construída por personagens ignorantes, vazios, que não percebem que o mundo em que vivem, de uma sociedade cristalizada em ritos, em formalidades e hierarquias, que a burguesia herdou da aristocracia, antes destronada depois transformada em

cúmplice, está para acabar para sempre, pelo inevitável avanço do progresso tecnológico alimentado pela própria burguesia.

No livro, também o pai de Nivasio é um anagrama para Savinio, sendo chamado de Visanio. Quem ensina alemão ao garoto é a babá Deolinda Zimbaist, assim como Savinio aprende alemão com as empregadas que passaram por sua casa. Em *Infanzia*, também, são narrados episódios de suas descobertas sexuais, a visão, por exemplo, do primeiro pé feminino “tremendo instrumento de luxúria”. Tal encanto pelos pés aparece ainda em *Il signor Münster*, no qual senhor Münster se descobre morrendo e tenta entender o que está acontecendo com seu corpo e alma. Dentre as diversas reflexões suscitadas, ele se pergunta o que despertará agora nele, morto, os pés de sua esposa Erda. A única parte do corpo dela que sempre lhe emocionava.

O que mais chama a atenção nas obras de Alberto Savinio é essa inserção do fantástico ao mesmo tempo em que recria episódios de sua própria vida, agregando suas experiências e fazendo uma viagem do passado recriado/fragmentado ao presente.

Savinio [...] forja na oficina alquímica de suas múltiplas referências históricas, artísticas e culturais uma literatura em que o narrador, muitas vezes associável ao mercante-navegador evocado por Benjamin, lê a realidade ao seu redor sob o filtro irônico da memória individual e coletiva. Um exemplo desta caleidoscópica tessitura narrativa pode ser identificado no livro *Dico a te, Clio* (1939), notas de viagem por uma Itália pré-industrial, que se torna ocasião para coletar fragmentos e fantasmas de uma história social que Savinio quer a toda hora desconstruir (SANTURBANO, 2011, p. 1452).

O Savinio mais maduro se dedica, com sua escrita, como visto, não apenas à viagem no espaço, mas também à viagem no tempo. Isto é, se preocupa em revisitar o passado, a memória individual e coletiva:

Deixem-me. Como outro alguém se refugia no sono, eu desejo descansar sobre as recordações, que me usam com um toque e uma medida que tão bem convêm ao meu ânimo cansado atualmente e solitário.

Não é senão no silencioso coro das memórias que me deixou ainda me sentir tão confortado e seguro, que considero santa cada lembrança.

Tanta serenidade, tanto prazer me seguem no taciturno reviver os fatos passados, que nunca pode despertá-las enquanto gradativamente ocorre no presente.

Não na esperança que antecipa; mas somente na sombra do tempo transcorrido nos é possibilitado prever a imagem da vida isenta de qualquer drama, que a constante piedade da alma nos promete e assegura.

Recordar é a maneira mais agradável e reconfortante de esperar e talvez nisso consista, precisamente, a graça do estado futuro, no recordarnos, depois da morte, a vida que vivemos. Não espero mais das felizes aventuras. O que depois poderá me tocar de estupendo e reconfortante, não virá de outra parte senão do meu próprio coração repleto e apaixonado.

Entre mim e a natureza, entre mim e o mundo, entre mim e os homens, um distanciamento e uma frieza interveio que nada mais será capaz de mudar (SAVINIO, 2001, p. 187)⁶⁹.

Recordar, para Savínio, é também uma maneira de viajar. E o autor, que coleciona experiências ao longo dos anos, percebe, cada vez mais, a necessidade de escrever textos de cunho autoficcional,

⁶⁹ *“Lasciatemi. Come altri si rifugia nel sonno, io voglio riposare sui ricordi, che usano meco con un tatto e una misura quali bene si convengono al mio animo stanco oggimai e solitario. Non è se non nel silenzioso coro delle memorie che mi è lasciato ancora sentirmi così riconfortato e sicuro, che santa dico ogni rimembranza. Tanta serenità, tanta letizia mi secondano nel taciturno rivivere i fatti del passato, quali mai può suscitarle quanto via via accade nel presente. Non nella speranza che anticipa; ma solo nell’ombra del tempo trascorso ci è dato prevedere l’immagine di quella vita sciolta da ogni dramma, che la costante pietà dell’animo ci ripromette e assicura. È il ricordarsi il modo più lieto e confortante di sperare e forse in questo consisterà appunto la grazia dello stato futuro, nel ricordare noi, di là dalla morte, vita che vivemmo. Più non ispero nelle felici venture. Quello che in appresso mi potrà ancora toccare di stupendo e consolante, non certo d’altra parte mi verrà se non dal mio stesso cuore colmo e passionato. Fra me e la natura, fra me e il mondo, fra me e gli uomini, un distacco e una freddezza è intervenuta che nulla più riuscirà a mutare”* (SAVINIO, 2001, p. 187).

abordando a temática da infância, suas vivências familiares, contidas em *Casa “La vita”*, os anos em Paris, que aparecem em *Souvenirs* e em alguns textos incluídos em *Scritti dispersi* e relatos de viagens por diversas regiões italianas, entre outras. Todas essas obras “se tornam os temas de obras sempre mais concentradas sobre a evocação do passado. Toda a obra de Savinio parece mover-se da irônica curiosidade de Mercúrio para a doce quietude da Memória”⁷⁰ (SABBATINI, 1997, p. 59-60).

A edição em volume de *Infanzia di Nivasio Dolcemare* é publicada em novembro de 1941, pela editora italiana Mondadori. No romance, revive Nivasio, alter ego do escritor, já protagonista de *Tragedia dell’infanzia*, como visto. O personagem aparece em outras obras savinianas, como *La nostra anima*, *Maupassant e l’altro* e *Scritti dispersi*, mostrando, assim, a preferência de Savinio por essa “máscara” específica.

Infanzia di Nivasio Dolcemare se diferencia de *Tragedia dell’infanzia* quanto à pessoa da narração, sendo que, em *Infanzia*, o narrador não fala em primeira pessoa, mas na terceira, o que talvez possibilite um olhar para o passado mais “distante”, como já foi colocado. Não obstante, protagonista e narrador são a mesma pessoa, restando, assim, um ‘eu’ autoirônico, que fala da história de sua infância e adolescência como aquela de um terceiro. “O resultado, surpreendentemente, mas não tanto, é um ‘strabismo camaleônico’, que permite ao eu narrante, de uma parte, deslumbrar-se infantilmente diante do comum, de outra a sátira da sociedade burguesa”⁷¹ (FICARA, 2009, p. 107-108).

Em seu texto “Cartografia del moderno” (1996), Franco Rella lança uma série de perguntas sobre a identidade de Andrea De Chirico: “Quem é Savinio? Ou devo dizer Nivasio Dolcemare? Ou Dido? Ou Animo? Ou Münster? Ou Andrea De Chirico? Ou quais outros?”. Rella põe em jogo, então, as experiências realizadas por Savinio para com nomes. Savinio apresenta muitas máscaras ao leitor, desde Ulisses, Maupassant, Ibsen, Hermaphrodito até o repertório de máscaras exposto em *Narrate, uomini la vostra storia*, como assinala Rella, que chega a

⁷⁰ “diventano gli argomenti di opere sempre più incentrate sull’evocazione del passato. Tutta l’opera di Savinio sembra muoversi dalla ironica curiosità di Mercurio alla dolce quiete della Memoria.”

⁷¹ “Il risultato, a sorpresa, ma non troppo, è uno ‘strabismo camaleontico’ che permette all’io narrante, da una parte, di stupirsi fanciullescamente al cospetto dell’ordinario, dall’altro la satira della società borghese”.

questionar se não seria falta de cuidado do autor com seu nome. Como resposta, relembra que Savinio diz que a maior tarefa do homem é declarar “eu sou”.

O pseudônimo escolhido por Savinio provavelmente não tem como objetivo principal destacar sua figura da de seu pai ou de seu irmão famoso, para se esconder ou até mesmo mascarar-se, mas tem como foco ser dono de seu destino, ser homem livre, procurar, assim, não se limitar ao nome escolhido por outrem, ser pai de si mesmo.

Inventar-se o nome, deleitar-se com a própria polivalente, diletantesca, divertida ou sedutora pseudonímia, é para Savinio um modo de subtrair-se àquele destino que ele mesmo acha, deterministicamente e illusoriamente, ser já predestinado no nome pré-existente antes do nascimento⁷² (LANUZZA, 1979, p 27).

Nivasio experimenta uma relação de nomes primeiro para si mesmo. Como mencionado, Nivasio é anagrama de Savinio, e seu sobrenome, Dolcemare, tem abertura para algumas interpretações como a da temática marinha, *dolce-come-il-mare*; do campo das sensações, *Dolce-e-amaro*; ou da temática afetiva-sexual, *dolce-amare*. O jogo estende-se, também, a outros personagens como o anagrama Visanio, dado ao pai comendador, como chama o menino; a senhora Trigliona, o doutor Nariz, monsenhor Delenda, os Papanastassópulos, entre tantos outros personagens de *Infanzia di Nivasio Dolcemare*.

Esses são “nomes entremeados de alusões cômico-degradantes, ou enobrecidos com fim anti-frástico, cheios de incidências fonosimbólicas, férteis de relações paronomásticas e ecos onomatopeicos em que a materialidade da letra reproduz as psicologias”⁷³ (CENATI, 2003 apud FICARA, 2009, p. 107). Com a brincadeira do anagrama com o nome do pai, parece que Savinio vira pai de si mesmo.

⁷² “*Inventarsi il nome, compiacersi della propria polivalente, dilettaesca, giocosa o seducente pseudonímia, è per Savinio un modo di sottrarsi a quel destino che lui stesso ritiene, deterministicamente e illusoriamente, sia già predestinato nel nome preesistente prima della nascita*”.

⁷³ “*nomi infarciti di allusioni comico-degradanti, o nobilitati a scopo antifrastico, pingui di risvolti fonosimbolici, fecondi di relazioni paronomastiche ed echi onomatopeici in cui la matericità della lettera riproduce le psicologie*”.

Embora de cunho autoficcional, os episódios apresentados na obra são recriados de forma a evidenciar o caráter onírico presente. Mesmo que diversos elementos da vida do autor estejam presentes, não se pode afirmar que seja uma autobiografia, visto que ele não tem pretensão de recontar “fielmente” sua vida, e, como visto anteriormente, a memória impossibilita qualquer tentativa de realizar tal trabalho. Inclusive, um elemento chave da vida de Savinio, talvez o mais importante, é ausente no romance: seu irmão.

É interessante observar, como sublinha Michela Ficara (2009, pp. 85-86), que tal poética da memória é avessa ao naturalismo, ao realismo, já que a realidade é transitória e, assim sendo, não poderia ser fixada na arte. Savinio, tanto em *Tragedia dell’infanzia* como em *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, reconstrói o passado dando-lhe uma realidade nova, diversa, através do filtro dado por Savinio adulto.

Na infância, nós somos capazes de nos liberarmos buscando a razão das coisas e aquilo que nelas se esconde (no que as crianças são guiadas por um instinto seguro); e, por isso, nós nos sentimos felizes em quebrar os nossos brinquedos, em explorar os cantos mais escondidos; e nos sentimos impelidos pela curiosidade em relação a tudo o que é misterioso e isolado e, sobretudo, queremos provar as nossas forças.⁷⁴ (STIRNER, apud SABBATINI, p. 113).

A criança, deste modo, inventa significados para tudo e é sempre aberta a novas experiências. O protagonista da *Tragedia* é o “hermafrodito por excelência” (CIRILLO, 1997, p. 135). Savinio observa que o estado no qual se encontra o pequeno Nivasio, o infantil, é o estado dos filhos hermafroditos de Júpiter antes da divisão feita pelo pai invejoso.

Em *Hermaphrodito*, Savinio brinca muito com a linguagem, com o trapezista e o funâmbulo. Em *Tragedia* e também em *Infanzia* o autor percebe, com a imposição de um retorno à ordem, que os malabarismos

⁷⁴ “*Nell’infanzia noi riusciamo a liberarci col cercare la ragione delle cose e ciò che in esse si nasconde (nel che i fanciulli son guidati da un sicuro istinto); e per ciò noi ci dilettiamo a rompere i nostri balocchi, a esplorare i cantucci più reconditi, e ci sentiamo spinti da curiosità verso tutto ciò ch’è misterioso ed appartato e su tutto vogliamo provar le nostre forze.*

Quando abbiamo scoperto il segreto, l’intima essenza d’una cosa, ci sentiamo sicuri”.

devem ser contidos. A literatura deve ser um pouco mais clássica, mas, em se tratando de Savinio, nada é o que parece. Os dois livros, *Infanzia di Nivasio Dolcemare* e *Tragedia dell'infanzia*, apresentam diversos elementos que compõem uma escrita não tão linear e, por assim dizer, fragmentária.

Sob o sistema memorialístico, todavia, (porque a *Tragedia* é construída das lembranças e, então, da memória da infância) se agita uma temática revolucionária, vista, como no *Hermaphrodito* pelo microscópio e pelo telescópio e no interior da estrutura assim equilibrada e linear, o escritor consegue conceder-se momentos ainda transgressivos, mais livres, ainda fingindo delírios e sonhos⁷⁵ (CIRILLO, 1997, p. 253).

Especialmente nessa temática de retorno à infância, na qual as recordações nem sempre são claras. “Lembranças e reminiscências são reunidas na memória e contêm uma história completa em si mesma, mas obscura em diversas partes”⁷⁶ (SAVINIO, 2001, passim). Os acessos à memória nunca são completos, como afirma Bergson.

Já no título dado à obra, Savinio se posiciona de modo provocador com relação ao status da infância. A infância, tida como a fase mais bela e pura da vida para a sociedade, é, de fato, consumada através de repressão e angústia. A psicanálise revelou a conflitualidade, o drama que vive a criança perante o adulto em vários pontos possíveis. Desde o seu comportamento até em relação à linguagem e à comunicação, a criança, através da intervenção dos pais, deve se encaixar nos padrões impostos pela sociedade, responder às suas expectativas.

Savinio, com muita perspicácia, relevava tudo aquilo e, conjuntamente, dava à *Tragedia* uma

⁷⁵ “Sotto l’impianto memorialistico però (perché la *Tragedia* è costruita sui ricordi e quindi sulla memoria dell’infanzia) si agita una tematica rivoluzionaria, vista come nell’*Hermaphrodito* al microscopio e al telescopio e all’interno della struttura così equilibrata e lineare, lo scrittore riesce a concedersi momenti ancora trasgressivi, più liberi, ancora fingendo deliri e sogni”.

⁷⁶ “Ricordi e riminescenze si sono raccolti nella memoria e contengono una vicenda compiuta in sé ma oscura in varie parti”.

dupla chave de leitura: ligada à situação infantil em geral, mas também àquela do homem em sentido amplo: do homem que vem atirado sobre a terra, enquanto ainda mantém em si a recordação de um paraíso perdido, de um estado de felicidade no qual era ausente a consciência de mortalidade. O homem que sente em si próprio um quê de divino, e que é forçado a tomar conhecimento da mortalidade do seu ser, da cisão operada pelos deuses, isto é, por Deus, Júpiter, em duas partes separadas e mancas. O homem que vem investido do sentido de culpa do problema do mal e da angústia inculcada a ele por Cronos⁷⁷ (CIRILLO, 1997, p. 254).

Portanto, a infância do homem é a infância da humanidade. Cirillo chama a atenção para a falta de noção de tempo da criança. Para a criança, o tempo parece moldável, no sentido que não é preciso e determinado como para os adultos. O infante não percebe o tempo indo, como alguém na idade adulta, pois não tem noção de prazos e metas.

A criança vive feliz enquanto tudo lhe parece eterno e possui uma (enganosa) sensação de ser dono de si. Porém, a partir do momento em que percebe as coisas com um pouco mais de clareza, a vida se transforma em dor. Em *Tragedia dell'infanzia*, o autor colhe, através da memória e da revisitação do passado, o momento de passagem da infância confiante e crente àquela infância condicionada e desmotivada, quando a *Tragedia* se torna, como escreve o autor, “sacrifício e aniquilação”. Da sua perspectiva, observa a luta fracassada do menino para contrastar o autoritarismo castrador dos pais e da sociedade, para não se reduzir e permanecer, ao invés, inteiro: infantil, lícido, genuíno, sensual (ibidem, p. 255).

⁷⁷ “Savinio con molto acume rilevava tutto ciò e insieme dava alla *Tragedia* una doppia chiave di lettura: legata alla situazione infantile in generale, ma anche a quella dell'uomo in senso lato: dell'uomo che viene scaraventato sulla terra, mentre ancora mantiene in sé il ricordo di un paradiso perduto, di uno stato di felicità in cui era assente la consapevolezza della mortalità. L'uomo che sente in se stesso un che di divino, e che è costretto a prendere atto della mortalità del suo essere, della scissione operata dagli dei, cioè da Dio, Giove, in due parti separate e monche. L'uomo che viene investito del senso di colpa del problema del male e dell'angoscia inculcatagli da Cronos”.

Pode-se pensar, também, na figura da mãe, “à *magna mãe*, no sentido da natureza, a mãe de todos”⁷⁸ (ibidem). Uma relação não incestuosa, no sentido em que o garoto deseje possuir a mãe, todavia, uma vontade de permanecer junto a ela, não sendo submisso, mas dependente da mesma. Pensando em *Tragedia*, vê-se a perturbação que sofre o garoto com a figura da mãe, que ora mostra-se paciente e bondosa, como quando ajuda a salvar o pássaro Leonida, e ora se mostra indiferente aos sofrimentos da criança. Silvana Cirillo pergunta: “Savinio alude aqui à baronesa De Chirico, mulher notoriamente muito autoritária?”⁷⁹ (ibidem).

Savinio apresenta um primeiro momento em que o menino é feliz em saborear a relação com a matriarca, quando a relação com a mãe é tranquila, na qual ela se mostra doce e acolhedora, disposta a se preocupar com o garoto e livrá-lo de suas ansiedades, angústias e medos. Então, a passagem para uma idade mais avançada, mesmo que num período muito curto – vale lembrar que o tempo passa muito mais devagar na percepção da criança –, é a passagem para um local solitário, onde a criança não possui mais apoio e, sim, tem pesos colocados sobre si pela sociedade, que deve suportar sozinha, sempre tentando se encaixar nos moldes.

Na educação, se manifesta a primeira forma de reação: o termo educar, ou conduzir, perdeu pra sempre seu sentido etimológico. Savinio esclarece em um dos fragmentos finais do livro: “Educação, sob a hipócrita máscara da bondade e da ‘necessidade’ não é senão a sistemática, científica, legal diminuição do homem, a castração completa [...] para a sua admissão no consórcio”⁸⁰ (SAVINIO, 2001, p. 127).

O artista, principalmente de vanguarda, reage desfazendo, despedaçando voluntariamente o homem na sua forma exterior, o corpo. A ruptura feita por Savinio, na esteira de Nietzsche, Apollinaire, é romper com a escrita padrão, visto que a linguagem também forma o homem.

A criança, por exemplo, utiliza como coisas as palavras. Para além dos seus significados, ela “procura nos sons iguais sentidos iguais;

⁷⁸ “*alla magna madre, nel senso della natura, la madre di tutti*”.

⁷⁹ “Savinio allude qui alla baronessa De Chirico, donna notoriamente molto autoritaria?”.

⁸⁰ “*Educazione, sotto l'ipocrita maschera della bontà e della 'necessità' non è se non la sistemática, scientifica, legale diminuzione dell'uomo, la castrazione completa [...] per la sua ammissione nel consorzio*”.

a criança brinca com uma mesa como se fosse um elefante e um lápis vermelho o transforma em uma chaminé: no seu imaginário tudo é possível e intercambiável. Em nível fônico, temático, semântico”⁸¹ (SABBATINI, 1997, p. 245)

O medo do artista em família – que se quer justificar com as adversidades – a incerteza da família, entre homens “reduzidos”, formou um homem completamente desenvolvido: um gigante, próprio aquele gigante que Júpiter cortou pela metade, porque tinha medo que se tornasse potente como ele. Se ao mesmo Júpiter os “homens duplos” causaram medo, quanto mais às belas famílias [...], se sabe, a vida adulta é a continuação natural da infância. Para mantê-los tranquilos, se diz que os artistas são uns meninos grandes.⁸² (SAVINIO, 2001, p. 129).

Uma ideia recorrente na literatura é a da criança-artista. Já observada em Leopardi, Pascoli, Baudelaire e Nietzsche. “A infância é o reino ideal do princípio do prazer que a arte tende a recuperar. Na poética saviniana, somente o homem artista se salva dessa mutilação própria da natureza originária e conserva uma condição de hermafrodita completude”⁸³ (FICARA, 2009, p. 93). Os livros *Tragedia* e *Infanzia* mostram, de certa maneira, que a infância de Nivasio não é apenas aquela de Savinio, mas, em última análise, a infância de todos nós.

A história nos libera do passado, segundo Savinio. Partindo desse pressuposto, pode-se entender que a escrita dele, talvez, se dê de forma

⁸¹ “*cerca nei suoni uguali sensi uguali; il bambino gioca con un tavolo come fosse un elefante e una matita rossa la fa diventare un comignolo: nel suo immaginario tutto è possibile e interscambiabile. A livello fonico, tematico, semantico*”.

⁸² “*La paura dell’artista in famiglia – che si vuole giustificare con gli stenti – l’incertezza della famiglia, tra uomini ‘ridotti’, abbia a formarsi un uomo di sviluppo pieno: un gigante, proprio quel gigante che Giove ha tagliato a metà, perché aveva paura diventasse potente come lui. Se allo stesso Giove fecero paura gli ‘uomini doppi’, figurarsi alle belle famiglie [...], si sa, la vita adulta è la continuazione naturale dell’infanzia. Per tenerli buoni si dice che gli artisti sono dei grandi fanciulli*”.

⁸³ “*L’infanzia è il regno ideale del principio di piacere che l’arte tende a recuperare. Nella poética saviniana solo l’uomo artista si salva da questa mutilazione della propria natura originaria e conserva una condizione di ermafroditica completezza*”.

memorialista na tentativa de desgarrar-se de um passado sufocante, como é apresentando em *Tragedia dell'infanzia*. Uma maneira de libertar-se não apenas recordando, mas desconstruindo, fragmentando as partes dessa história para recriá-la em novos moldes. A fragmentariedade de Savinio vem romper com a lógica vigente. Brincar com ela. Em especial com as linguagens.

A escrita trabalhada pelo olhar infantil permite, assim, que o escritor seja, literalmente, o artista-criança tanto evocado pelos escritores. Isso possibilita, de algum modo, que o autor veja novamente o mundo por uma ótica pueril: curiosa, instigada e, por fim, livre dos modelos impostos pela sociedade.

Para concluir, a análise da memória mostra-se importante visto que explica que a mesma jamais é fiel à realidade. A memória está, indiscernivelmente, relacionada à falha, ou seja, uma biografia com intento de “contar a realidade” não pode ser bem-sucedida, apenas aceita enquanto passível de ficcionalização.

2.2 Os mares savinianos: o fragmento no pensamento e na escrita do autor

Alberto Savinio deliciou-se com as mais diversas formas de arte, desde a composição musical, passando pela pintura até desembarcar na literatura. Já quando compunha suas peças, Savinio demonstrava ter aprendido com Nietzsche a lição de não seguir os modelos, a dar *fine ai modelli*, como é discutido neste tópico. Porém, antes de dar continuidade às noções de fragmento em que Savinio se baseava, é importante ressaltar a imprensibilidade de falar dos românticos alemães ao abordar o fragmento na literatura. De acordo com Maria Aparecida Barbosa, em *Fragmento no romantismo alemão, na literatura brasileira e em Borges* (2000, p. 58), o conceito de fragmento apresentado pelos primeiros românticos alemães veio da tradição moralística francesa. A autora cita autores como Nicolas Chamfort, com sua escrita aforística, e La Rochefoucauld, com suas obras *Máximas* e *Reflexões*, como fontes relevantes para a construção da nova literatura alemã que se instaurava, ao fim do século XVIII. Márcio Scheel acrescenta, ainda, em seu livro *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário* (2010), que as origens do fragmento estariam não somente na literatura francesa do século anterior aos românticos alemães, mas, também, na cultura grega.

Novalis e Friedrich Schlegel⁸⁴ foram os principais nomes correlacionados ao fragmentarismo alemão. Segundo Barbosa (ibidem), Novalis, afirmando a atitude humana de reflexão infundável, intitulou sua obra de *Fragmentos ou Tarefa de Pensamentos (Fragmente oder Denkaufgabe)*. “O fragmento expressava a provisoriidade do seu caráter estético e a inserção num processo de aperfeiçoamento, caracterizando-se como forma artística inacabada e aberta de Poesia” (BARBOSA, 2000, p. 58). Tem-se a ideia, assim, com os romances inacabados, de que a verdade só seria aceita, ou passível de pronunciamiento, então, através do fragmento ou aforismo (ibidem, p. 60).

Ou seja, “como fragmento, o imperfeito se apresenta de forma mais ‘suportável’ - e essa seria então a forma de comunicação recomendada para aquele que não está completo, mas já teria observações isoladas e originais a oferecer” (ibidem, p. 58). A autora ainda acrescenta que a inserção no mundo convencional é impensável para tais figuras, complementando que os heróis do romantismo alemão abdicam da realização social.

No que diz respeito a Savinio, as diferentes artes pelas quais navega permitem que o artista italiano se expresse com grande liberdade. Experimenta na música e, também, juntamente com seu irmão, inova na pintura; na escrita, demonstra uma predileção por fugir às formas vigentes. Percebe em Nietzsche a peculiaridade da escrita aforística em determinados livros como *A gaia ciência* (1882) e *Humano, demasiado humano* (1878). Savinio comenta:

Um dos homens mais livres que já existiu nos primórdios desse nosso tempo, e no qual mais claramente se pré-anuncia essa *condição de liberdade*, afirmada posteriormente: Friedrich Nietzsche. O estilo da sua escritura, o fragmentismo dos seus livros, marcam que ele não estava apoiado pelos modelos (essa provavelmente a causa principal da sua infelicidade e angústia)⁸⁵ (2004, p. 485).

⁸⁴ *Fragmentos sobre poesia e literatura*, (1797-1803), de Schlegel, ganha tradução inédita no Brasil em 2016. A tradução e as notas foram realizadas por Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki.

⁸⁵ “*Uno degli uomini più liberi che ci siano stati nei primordi di questo nostro tempo, e nel quale più chiaramente si preannuncia questa condizione di libertà,*

Para Nietzsche, o artista livre deve pensar em todas as artes. Savinio, como diletante, utiliza todas as linguagens e instrumentos que a arte oferece. Ou seja, a viagem do artista é do saber e da linguagem. Não se limita ao espaço. O autor explica: “o meu nomadismo não se explica apenas no espaço, mas sou nômade no intelecto e é por isso que pratico muitas artes”⁸⁶ (apud SABBATINI, 1997, p.50).

Com a liberdade conquistada pelo homem, sua libertação dos modelos até então vigentes, ocorre a quebra das fronteiras entre gêneros e o fragmentarismo. A indeterminação aparece como palavra-chave. A linguagem mostra-se importante nessa libertação. A escrita aforística, que também será utilizada em *Ecce homo* (1908), apresenta-se como escrita fragmentária, pois mesmo que seja marcada por aforismos, os mesmos são fragmentários enquanto forma. A *gaia ciência*, por exemplo, terá forte influência sobre a escrita saviniana, que comumente é apresentada em forma de contos, coletâneas, ou até mesmo romances, divididos em vários capítulos. A fragmentariedade não se mostra apenas tipograficamente, os temas propostos por Savinio e a pluralidade linguística e histórica apresentadas pelo mesmo tornam a própria leitura um tanto quanto fragmentada, não obstante, está repleta de reflexões que querem dar conta de um horizonte mais amplo, na consciência de que a totalidade só pode ser clivada.

O recurso à ruptura com o sentido esperado do texto se dá por meio da ironia. O leitor que se depara com um texto de tom irônico deve preencher os vazios e refazer novamente os fios desfeitos. A ironia, recurso bastante utilizado pelo escritor, é clara no livro de Nietzsche, *A gaia ciência*. O filósofo usa do bom humor para apresentar a *gaia ciência*, através do tom zombeteiro dos trovadores. “Nietzsche concebe não apenas uma obra que provoca risos, mas, sobretudo, uma forma de pensar em que o riso e a alegria se tornam essenciais” (GALVÃO, 2012, p. 60).

J. A. Cuddon (1999, p. 428, apud MEDEIROS, 2014, p.) fala que, na comédia grega, a ironia era “a dissimulação que ocorria através da ação do homem que não se mostrava inteiramente à luz, diminuindo-se intencionalmente em face do oponente, o *alazon*, o sujeito fanfarrão que

affermatasi di poi: Federico Nietzsche. Lo stile della sua scrittura, il frammentismo dei suoi libri, segnalano che egli non era più sorretto dai modelli (questa probabilmente la causa principale della sua infelicità e angoscia)”

⁸⁶ “il mio nomadismo non si esplica soltanto nello spazio, ma sono nomade nell'intelletto ed è per questo che pratico molte arti”.

supunha saber mais do que em realidade sabia”. Ironia, em grego *eironeia*, indica, então, dissimulação. Mais tarde, com Sócrates, a ironia seria relacionada à ideia de urbanidade e de diálogo reflexivo acepção que se mantém pertinente na atualidade.

Segundo consta no Dicionário Online de Português:

Ironia: s.f. Ação de dizer o oposto do que se quer expressar; [gramática] figura de linguagem através da qual se expressa exatamente o oposto daquilo que se diz; [literatura] a utilização dessa figura com o objetivo de produzir ou salientar alguns aspectos de caráter humorístico.

A ironia, portanto, não está intrinsicamente ligada ao humor, todavia, em diversas situações literárias, navega junto a ele. O humor, muitas vezes possui um caráter de abster dos problemas e, por vezes, de tirar o foco dos pontos importantes da vida, como política ou outras problemáticas sociais, função de alienar. Todavia vale ressaltar que o humor tem, sim, uma importância grande para tratar de sérios problemas, e, inclusive, é uma ferramenta poderosa para isso, se se pensa em Nietzsche, por exemplo. Nota-se, ainda, nas obras savinianas, uma ironia apresentada, através dos personagens, também na ausência da fala, uma ironia exposta pelo silêncio.

Em seu livro, Nietzsche põe em cheque a concepção de uma filosofia válida apenas quando séria. Ele contesta tal percepção, mostrando que a filosofia pode permitir o riso, do mundo e de si mesma. Tom esse que será frequentemente utilizado por Savinio, também, ao criticar a sociedade à sua volta.

Como aponta Sabbatini, a palavra cético também pode ser utilizada para comentar a obra saviniana. De acordo com o Dicionário Online de Português: “Cético: adj. Descrente; [...] que tende a duvidar de tudo”. Diz-se, então, que cético é aquele com aptidões para questionar. Savinio esclarece: “Cético: este vocábulo, reduzi-lo-ei para ti em seu primeiro sentido, e irei reconduzi-lo ao seu significado próprio, verídico, original: *skeptikos* – aquele que pensa...”⁸⁷ (1919 apud SABBATINI, 1997, p. 51). A noção de homem livre está, assim, diretamente ligada a uma postura questionadora e à abertura de olhos e

⁸⁷ *Scettico: questo vocabolo io te lo vo ridurre al suo primo senso, e riconduartelo al suo significato proprio, verace, originale: skeptikos – colui che pensa...*”.

horizontes. O cético, ainda segundo Savinio, possui outra característica: quem observa o mundo com ceticismo só pode ser irônico. Pensamento esse que dialoga com o de Nietzsche: “Tudo o que é profundo ama a máscara; as coisas mais profundas têm mesmo um ódio à imagem e ao símbolo” (NIETZSCHE, 1987, p. 55). Savinio, por exemplo, utiliza inúmeras delas, desde Nivasio Dolcemare até Animo, ou seu próprio pseudônimo.

A ironia, em suma, age como desagregadora daquilo que era unido, fechado, estático. Nesse sentido, *Hermaphrodito*, primeiro romance de Savinio, mostra-se como um “livro diabólico”:

[...] está no mal, ou naquilo que aos homens parece mal, a grande e misteriosa força geradora. Oh santa repugnância das gerações! Deixo aos imbecis o Bem, aos impotentes o Nada, aos infecundos a Merda Branca [...] aquela ideia e aquela imagem que por tantos séculos tinham mostrado aos homens um universo muito convincente, muito reconfortante, muito cômodo, mas falso. [...] O ser andrógino [...] é o emblema de um mundo que não engana as contradições, um mundo no qual reina a doce e confortável “ambiguidade” (SAVINIO, 1977, p. 200)⁸⁸.

O pensamento de Savinio apresenta uma convicção de que não existe verdade absoluta, nenhuma certeza à qual o homem possa se agarrar. Deus morreu, como avisa Nietzsche, e, assim sendo, seu lugar é ocupado por outra e verdadeira divindade nomeada Incerteza: a verdade absoluta, as singularidades, “[...] o endereço único, [...] são os inimigos do homem, o perigo que perpetuamente o ameaça [...]. A ambiguidade ao invés é doce e confortável [...]. A ambiguidade é o mundo do equilíbrio e o princípio da harmonia”⁸⁹ (SAVINIO, 1977, p. 200). As

⁸⁸ “*è nel male, o in ciò che agli uomini sembra male, la grande e misteriosa forza generatrice. O santa ripugnanza delle generazioni! Abbandono agli imbecilli il Bene, agl’impotente il Niente, agl’infecundi la Merda Bianca. [...] quella idea e quella immagine che per tanti secoli avevano mostrato agli uomini un universo molto suadente, molto confortante, molto comoda ma falso. [...] L’essere androgino [...] è l’emblema di un mondo che non elude le contraddizioni, un mondo in cui regna la dolce e confortevole ‘ambiguità’.*”

⁸⁹ “[...] l’indirizzo unico, [...] sono i nemici dell’uomo, il pericolo che perpetuamente lo minaccia [...]. L’ambiguità invece è dolce e confortevole [...]. L’ambiguità è il mondo dell’equilibrio e il principio dell’armonia”.

verdades são inúmeras, diz Savinio, seguindo as afirmações de Nietzsche. O autor acredita que não existem verdades absolutas e que “a verdade é justamente essa porque se contradiz” (Savinio, 1981, p. 178, apud. Sabbatini, 1997, p. 31)⁹⁰.

É um passo grande para o homem, que viveu por séculos em um mundo marcado pela perfeição celeste, e que agora percebe a imperfeição no universo. Talvez aí more a sua “única perfeição” (ibidem, p. 31). Essa nova empreitada, a qual o homem enfrenta, possui grandes vantagens. Diante dos horizontes abertos, agora que o homem se liberta dos modelos condicionantes, existe uma gama infinita de campos de exploração e de pesquisa.

Nietzsche é preciso ao comentar o amplo leque de pensamento que o homem moderno possui a seu dispor, dizendo que não é mais próxima aos homens a “ridícula imodéstia de decretar, a partir de nosso ângulo, que somente dele pode-se ter perspectivas. O mundo tornou-se novamente ‘infinito’ para nós: na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade de que ele encerre infinitas interpretações” (NIETZSCHE, 2001a, p. 278). Assim sendo, resta ao homem, que se liberta, navegar por entre mares:

[...] nós, filósofos e “espíritos livres”, ante a notícia de que “o velho Deus morreu” nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto “mar aberto” (NIETZSCHE, 2001a, p. 234).

Com a liberdade dada ao homem, a angústia também acaba por tornar-se um elemento fundamental da espiritualidade moderna, como assinala Sabbatini (1997, p. 33): “é o mais claro sinal de liberdade mental, visto que a antiga segurança tão detestada nascia justamente da renúncia a essa liberdade”⁹¹. Com a imperfeição do mundo e a

⁹⁰ “*che la verità è appunto tale perché si contraddice*”.

⁹¹ “*è il più chiaro segno di libertà mentale, dato che l’antica sicurezza tanto aborrita nasceva proprio dalla rinuncia a questa libertà*”.

impossibilidade de uma única interpretação, “todo processo criativo será necessariamente marcado pela angústia”⁹².

Em seu texto “Problema della libertà”, inserido em *Scritti Dispersi*, Savinio comenta a prisão do sono e a dificuldade que o artista tem para produzir ao longo do dia, enquanto a hora de dormir se aproxima, quando parece não ser mais dono de sua razão, a hora da escrita apresenta-se angustiante, pois preciosa e com o tempo contado. “Esse angustiante estado de contínuo devir [...] implica uma ânsia nunca acalmada, uma inquietude nunca extinta e uma dor contínua – característica evidente de todo processo criativo”⁹³ (1919, p. 18). As certezas foram embora. Todavia, o exercício da escrita é libertador, pois permite a livre criação ao homem: “[...] Nivasio Dolcemare começa a trabalhar. É feliz. O trabalho próprio – o trabalho pessoal, trabalho do qual ele não só é patrão, mas criador – o trabalho próprio é um exercício de liberdade”⁹⁴ (2004, p. 850).

Em texto de título indicativo, *Frammento*, o autor italiano comenta essa inquietude, a respeito das viagens a locais desconhecidos, com relação ao explorar:

Julguem vocês, meus símiles dissímiles, da inquietação que constantemente me morde o coração, a mim que continuamente navego em direção a mundos inexplorados, se já a partida de uma estação ferroviária dá o calafrio da angústia, uma espécie de frio na barriga, que é o sintoma do coração que tremula; - quando o distanciamento do navio do porto, de dia entre o turbilhão da laboriosidade, de noite entre o brilho das luzes sobre as águas densas e escuras e o apito angustiante das sirenes, da angústia de uma vida que se fecha naquele momento, para uma vida nova que se abre⁹⁵ (1919, p. 8).

⁹² “ogni processo creativo sarà necessariamente segnato dall’angoscia”.

⁹³ “questo angoscioso stato di continuo divenire [...] implica un’ansia mai calmata, un’inquietudine mai spenta ed un dolorosità continua – caratteristica palese di ogni processo creativo”.

⁹⁴ “[...] Nivasio Dolcemare si mette al lavoro. È felice. Il lavoro stesso – lavoro personale, lavoro del quale egli non solo è padrone, ma creatore – il lavoro stesso è un esercizio di libertà”.

⁹⁵ “Giudicate voi, miei simili dissimili, dell’inquietudine che di continuo mi morde il cuore, a me che di continuo salpo verso mondi inesplorati, se già la partenza da una stazione ferroviaria dà il brivido dell’angoscia, una sosta di

A viagem além mar, inclusive, foi abordada por diversos autores, entre os quais Baudelaire, Rimbaud, entre outros. E Savinio, como ávido leitor, provavelmente mergulhou nos textos de tais autores e pôde deles extrair muitos frutos. A viagem, então, pode ser vista como um escape do mundo burguês sufocante e entediante, do qual o próprio autor fez parte ao longo de sua vida. A construção das memórias através das viagens, sejam físicas ou imaginárias/culturais, permite evitar as meras repetições, possibilita as diversas combinações com as quais o escritor constrói suas obras. Tal característica pode ser observada em um episódio de “Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini”, um dos textos de *Casa “La vita”* (p. 139), quando o menino Nivasio escapa do jantar oferecido por sua família a convidados e encontra, literalmente, um monstro marinho, personagem que o liberta por uns instantes de sua banal realidade burguesa.

Nesse percurso de pensador, Savinio assinala a sua condição solitária:

Nivasio Dolcemare dorme no seu quarto-estúdio. Sozinho. Sobre um sofá-cama. Como os personagens de Dostoiewski. Também os personagens de Dostoiewski dormem em seus quartos-estúdio. Sozinhos. Os personagens intelectuais de Dostoiewski. Os outros não (2004, p. 848).

Se, por um lado, esse caminho solitário do escritor que busca novos horizontes causa certo desconforto, o benefício é obtido pela embriaguez da liberdade ilimitada, da alegria da exploração e, ainda, da consciência de abrir novas estradas ao espírito, como afirma Sabbatini (1997, p. 34-35), acrescentando que essa fuga do mundo burguês, através da viagem, se encontra também ao fim de *As flores do mal*, de Baudelaire. Sabbatini diz:

A viagem, aqui, é evasão de uma realidade vulgar e deprimente a qual mesmo a Morte, o inquietante

gelo al ventre, che è il sintomo del cuore che tremola; - allorché il distacco della nave dal porto, di giorno fra il turbinio della laboriosità, di notte fra lo scintillio dei lumi sull'acque grasse e oscure e il fischio straziante delle sirene, da l'angoscia di una vita che si chiude in quel momento, per una vita nuova che si apre”.

capitão do navio baudelairiano, é preferível: o sujeito deseja o novo enquanto refúgio contra as feiuras de um mundo alienante. O motivo da viagem assume, então, um valor fúnebre que é totalmente alheia ao pensamento de Nietzsche. O filósofo alemão convida a humanidade, liberada dos antigos modelos, a explorar novas terras espirituais, aventurando-se pelo mar, espelho de uma filosofia carente de certezas; a viagem não é mais a última esperança do homem cansado de viver, mas a alegre promessa de um verdadeiro e próprio renascimento⁹⁶ (1997, p. 35).

Através das ideias nietzschianas, continua Sabbatini, os irmãos De Chirico pensam o processo criativo como uma viagem perpétua sobre os mares de uma realidade infinita. Com efeito, a imagem da navegação fica evidente nas obras dos dois artistas. A atividade artística é comparada, assim, com uma viagem para além mar, onde os escritores, e artistas em geral, entram em uma grande embarcação postal⁹⁷ e, “livres da vigilância dos faróis (símbolo de uma arte normativa e tradicionalista)” (ibidem, p. 36) vão em busca de novos horizontes. Como assinala Sabbatini, os espaços desenvolvidos nas obras de Savinio possuem tal atmosfera de viagem e exploração: “[...] o ônibus e o trem, a casa de Apollinaire e a cidade de Ferrara se metamorfoseiam em navios, embarcações postais ou barcos”⁹⁸. Savinio, assim como Giorgio De Chirico, se encanta pelas empreitadas realizadas pelos italianos Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo. O primogênito comenta:

⁹⁶ “*Il viaggio, qui, è evasione da una realtà volgare e deprimente a cui persino la Morte, l’inquietante capitano del vascello baudelairiano, è preferibile: il soggetto aspira al nuovo in quanto rifugio contro le brutture di un mondo alienante. Il motivo del viaggio assume quindi una valenza funebre che è totalmente estranea al pensiero di Nietzsche. Il filosofo tedesco invita l’umanità, liberata dagli antichi modelli, a esplorare nuove terre spirituali, avventurandosi sul mare, specchio di una filosofia priva di certezze; il viaggio non è più l’ultima speranza dell’uomo stanco di vivere, ma la gaia promessa di una vera e propria rinascita*”.

⁹⁷ O termo usado por Savinio é *paccobotto*, *pacchebotto* na gramática italiana atual, diz respeito às embarcações utilizadas pelos serviços postais para entregar correspondências nos séculos XVIII e XIX e que também transportavam pessoas.

⁹⁸ “[...] *l’autobus e il treno, la casa di Apollinaire e la città di Ferrara si metamorfosano in navi, paccobotti o vascelli*”.

Somos os novos Vespúcio, os novos Colombo. Carregamos em nós as tristezas e as esperanças das expedições distantes. Existirão os dias difíceis, eu sei; os dias de tempestade e os dias sem vento nos quais as velas balançarão deflacionadas ao longo dos mastros dos navios; haverá dias em que a tripulação se revoltará, e recusará de ir adiante e desejará nos atacar com a faca entre os dentes e as pistolas em punho; que a firmeza nunca nos abandone; nem nunca nos tente com a promessa de fáceis desembarques; e, em compensação, teremos os dias luminosos nos quais a beleza das novas terras descobertas nos surgirão principalmente das névoas da manhã (DE CHIRICO, apud SABBATINI, 1997, p. 38)⁹⁹.

O artista-navegador se dedica à perpétua exploração da realidade, visto que, como sublinha em *Hermaphrodito* (p. 193), reproduzindo a célebre frase de Fernando Pessoa: “navegar é preciso”. Também em *Tragedia* faz referência ao poeta, quando a família Dolcemare deixa uma cidade que estavam visitando para seguir viagem: “Por que partir? ‘É preciso’”¹⁰⁰ (2001, p. 50). Savinio e De Chirico, nessa onda de navegação, acabam por utilizar a comparação com os Argonautas. Segundo, O’Hanlan (2011, p. 59), “o livro de memória da guerra *Partenza dell’argonauta*, publicado em 1917, fornece o relato mais evidente do tema dos Argonautas”¹⁰¹. Tendo em vista que ambos passaram a infância em Vólos, no passado conhecida como Jolco, a imaginação do escritor flui ao imaginar a partida da nau Argo de tal cidade:

⁹⁹ “*Siamo i nuovi Vespucci, i nuovi Colombo. Portiamo in noi le tristezze e le speranze delle spedizioni lontane. Ci saranno i giorni cattivi, lo so; i giorni di tempesta e i giorni senza vento in cui le vele penzoleranno sgonfie lungo gli alberi delle navi; ci saranno i giorni in cui la ciurma si rivolterà, e rifiuterà di andar piú avanti e vorrà assalirci col coltello tra i denti e le pistole in mano; che la fermezza mai ci abbandoni; né mai ci tenti la promessa di facili approdi; e in compenso avremo i giorni splendenti in cui la bellezza delle nuove terre scoperte ci sorgerà innanzi dalle nebbie del mattino*”.

¹⁰⁰ “*Perché partire? ‘Bisogna’*”.

¹⁰¹ “*Savinio’s wartime memoir The Departure of the Argonaut, published in 1917, provides the most manifest account of the Argonaut theme*”.

A cidadezinha marítima na qual consumava os meus primeiros anos, soube depois que uma vez se chamava Jolco e que os Argonautas daqui navegaram para a conquista do velo de ouro. Uma montanha ilustre a domina por trás: o Pelion onde o jovem Aquiles foi educado pelo divino Centauro. Conduzido lá por Peneu.

Embora ignorasse a glória do rei da Tessália, a conquista de Jason, e os nefastos de Medeia, a respiração inextinguível do mito animava por si só as minhas origens na vida¹⁰² (1977, p. 30).

Sobre os argonautas, Savinio lê *A argonáutica* (250 a.C.), de Apolônio de Rodes, poema épico no qual Rodes cita o herói Aquiles, ainda pueril, personagem admirado por Savinio, e pinta quadros retratando a partida da nau Argo, como a pintura a óleo “Partenza degli Argonauti”, de 1933.

As temáticas nietzschianas da viagem e da exploração adquirem ressonâncias míticas e autobiográficas que iluminam o que foi dito acima sobre o motivo da embarcação postal (paccobotto): a casa-paccobotto, o ônibus-barco que não passam de uma projeção da mítica Argo, a nau dos Argonautas. Para Savinio e De Chirico, portanto, cada lugar habitado, cada meio de transporte, cada instante da vita convidam à perpétua procura de um metafórico Velo de ouro.¹⁰³ (SABBATINI, 1997, p. 44).

¹⁰² *La cittadina marittima nella quale consumavo i miei primi anno, seppi poi che una volta si chiamava Jolco e che gli Argonauti di qui erano salpati alla conquista del vello d'oro. Un monte illustre la domina da tergo: quel Pelio ove il giovinetto Achille fu educato dal divino centauro. Sfoci là presso il Penèo. Benché ignorassi e la gloria del tessalo re, e la conquista di Giasone, e i nefasti di Medeia, il fiato inestinguibile del mito animava di sé i miei esordi nella vita.*

¹⁰³ *“Le tematiche nietzschiane del viaggio e dell'esplorazione vi acquistano risonanze mitiche e autobiografiche che illuminano quanto si è detto sopra a proposito del motivo del paccobotto: la casa-paccotto, l'autobus-vascello altro non sono che una proiezione della mítica Argo, la nave degli Argonauti. Per Savinio e De Chirico, dunque, ogni luogo abitato, ogni mezzo di trasporto, ogni istante della vita invitano alla perpetua ricerca di un metafórico Vello d'oro”.*

Sabbatini ainda acrescenta, nas notas de rodapé (ibidem), o fato de os irmãos não terem sido os primeiros a comentar o mito dos Argonautas, o haviam feito Prezzolini e Nietzsche em *A gaia ciência*. Todavia, Savinio e De Chirico se diferenciam deles na forma como abordam o tema, apresentando o mito de maneira que a figura dos navegadores obtenha “ressonâncias biográficas que legitimam a identificação” (ibidem).

Em *Tragedia dell'infanzia*, o escritor apresenta os navegadores com o olhar mítico: “Quando perguntava a Diamandi quem era Jasão, Orfeu, os Dióscuros, Linceu, ele respondia: ‘São heróis que vagueiam por estas partes, nas florestas, à beira-mar, ao longo dos sulcos difundidos no vale e agarrados pela montanha’”¹⁰⁴ (2001, p. 52-53). Durante sua viagem, em *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, o jovem Nivasio critica a mesquinha dos adultos, burgueses, com os problemas fúteis da vida, como o planejamento do jantar após o almoço, e esquecem de observar as novas alegrias e mistérios possibilitados pela navegação em novos mares.

Apesar das belas e úteis experiências apresentadas, a viagem dos Argonautas tem um fim, assim como aquela dos conquistadores. Porém a viagem do artista-navegador-explorador deve ter outro destino, que seria sua infinitude. Para Savinio, dos navegadores, o que melhor soube renunciar à casa foi o Judeu errante, que abandona a segurança das construções teóricas antigas. Aquele que se permite novas descobertas. O próprio “processo criativo vem comparado a uma viagem perpétua nos mares da infinita realidade”.¹⁰⁵ (SABBATINI, 1997, p. 17-18). Em *Hermaphrodito* (p. 201), Savinio cita essa figura do judeu errante, figura símbolo da filosofia-viajante.

Outro escritor italiano a abordar a temática é um amigo de Savinio, Giovanni Papini, que explica:

[...] em mim os homens figuraram o seu ódio e o medo da mudança que possuem.
Eles me condenaram à eterna vagabundagem imaginando que o mudar continuamente de lugar,

¹⁰⁴ *Quando domandavo a Diamandi chi era Giasone, Orfeo, i Dioscuri, Linceo, quegli rispondeva: ‘Sono eroi che si aggirano da queste parti, nelle foreste, in riva al mare, lungo le carraie diffuse nella valle e abbarbicate su per la montagna’*” (2001, p. 52-53).

¹⁰⁵ “[...] processo creativo viene equiparato ad un viaggio perpetuo sui mari dell’infinita realtà”.

o ver sempre coisas novas, o não possuir moradia fixa, uma cova estabelecida do nascimento à morte, fosse a maior maldição para a alma de um homem. Ao invés, eu converti em festa a condenação deles; me fiz uma magnífica alma de passageiro, de explorador, de peregrino, de cavaleiro errante, de *globe trotter* diletante e, assim vivo, no contínuo diferente e na perpétua mudança, uma vida tanto mais rica que as dos meus juízes e dos meus carrascos.¹⁰⁶ (1958, p. 535, apud SABBATINI, 1997, p. 45).

Figura, como mostrado acima, com a qual Papini também se identificará. Em Nietzsche a figura utilizada é a do viajante, todavia é ínfima a diferença entre as duas, já que ambas as figuras não possuem meta. A diferença consiste no fato de que Nietzsche afirma, em *Assim falou Zarathustra*, não ser judeu e nem eterno.

Nietzsche afirma que a metafísica platônico-cristã postulou a existência de um mundo verdadeiro do outro lado do mundo aparente, mas o único mundo verdadeiro é este visível. Tal mundo, apesar de único, é passível de inúmeras interpretações que variam de acordo com os sujeitos e seus pontos de vista. Por conseguinte, pode-se dizer que, de único, esse mundo passa a múltiplo, infinito.

As viagens aparecem em diversas obras de Savinio, como no caso de *La partenza dell'Argonauta, Isabella Hasson, Il rocchetto di Venere*, espécies de diários de viagem. Savinio também pergunta se obras como *A divina Comédia* ou *Odisseia* não são porventura todas viagens (1974, p. 200). De Chirico, em *Meccanismo* (1918, p. 82), declara: “Não

¹⁰⁶ “[...] in me gli uomini hanno figurato il loro odio e la loro paura del cambiamento.

Essi mi hanno condannato all'eterno vagabondaggio immaginandosi che il mutar continuamente di luogo, il veder sempre cose nuove, il non avere dimora fissa, un covo stabile dalla nascita alla morte, fosse la più grande maledizione per l'anima di un uomo. Invece io ho convertito in festa la loro condanna; mi son fatta una magnifica anima di passeggero, di esploratore, di pellegrino, di cavaliere errante, di globe trotter diletante e così vivo, nel continuo diverso e nel perpetuo cambiamento, una vita assai più ricca dei miei giudici e dei miei carnefici”.

devemos nos engordar nem mesmo na felicidade das nossas novas criações. Somos exploradores prontos para novas partidas”¹⁰⁷.

E Savinio, ainda, reflete: “Uma vez chamei os judeus de superficiais. Pretendia dizer: homens da superfície. [...] Homens, portanto, em primeiro plano. [...] À frente de cada transformação. Sempre”¹⁰⁸ (2004, p. 950). Homens que geram incômodo e irritação nos conservadores imutáveis. Savinio ainda acrescenta que é “a possessão da terra que faz conservador o homem”.

Nota-se, assim, uma provável razão para a constante renovação de sua poética. Nietzsche também descontrói o conceito de obra sistemática, acabada: abala o pensamento atuando de forma fragmentária. Ele, ainda, embora numa época bem diferente, contesta de toda forma o conceito de autor tirânico, portador de uma verdade absoluta, encontrando, assim, diálogo com alguns dos autores seguintes, dentre os quais Savinio próprio.

¹⁰⁷ “Non impingirci dobbiamo neppure nella felicità delle nuove nostre creazioni. Siamo esploratori pronti per le nuove partenze”.

¹⁰⁸ “Una volta chiamai superficiali gli ebrei. Intendevo dire: uomini della superficie. [...] Uomini, dunque, in primo piano. [...] In testa a ogni trasformazione. Sempre”.

3 – O MUNDO FRAGMENTADO DE NIVASIO

3.1 As frações de Nivasio

Os livros sobre a infância de Nivasio/Savinio – cuja mistura de nomes recebeu a atenção de Silvana Cirillo (1997, p. 263) e Alessandro Tinterri (1998, p. 168) – apresentam as características de uma linguagem que ganha seu próprio ritmo. Tal linguagem nasce de uma consciência magmática e sensual atingida continuamente pelas interdições do mundo adulto e empenhada na superação dos traumas e fobias, obsessões vinculadas àquele mesmo mundo; ela condensa a sua recusa da adulez em palavras-chave, palavras-imagens ou símbolos eufônicos que, sendo de exclusivo controle e propriedade de Nivasio, contribuem para dar segurança ao menino e o possibilitam reagir (LANUZZA, 1979, p. 26).

Deste modo, analisar-se-á, neste capítulo, a influência da memória e do fragmento nas obras *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, a partir dos seguintes pontos: publicação das obras; o fragmento enquanto forma; o peso da memória nos livros; a sociedade que envolve o menino; a escolha da religião; a influência da arte nessa escolha; a sexualidade na infância-adolescência; o tema do hermafrodito; e, por fim; os elementos presentes na linguagem que a caracterizam como fragmentária.

3.2 A trajetória editorial das obras

É interessante para a análise das obras considerar, de maneira breve, o processo de publicação de ambas, para que possa ser salientado de forma mais efetiva o caráter fragmentário das mesmas.

Infanzia di Nivasio Dolcemare é publicado pela primeira vez, como já afirmado, em 1941, pela editora Mondadori, e seria o único livro de Savinio publicado pela editora. O livro levou cerca de um ano para ser publicado e a demora em sua publicação deixa o autor apreensivo, como afirma Tinterri (1998, p. 168), pois ele encontra-se àquela época em uma luta contra o tempo e sente uma necessidade de produzir e publicar o máximo de obras possíveis.

Em uma carta de resposta a Savinio, Mondadori descreve o clima que se instaurava na Europa: “[...] algumas frases ou anotações excessivamente ousadas que é duvidoso que sejam aprovadas pela censura; preferiria, portanto, que fossem eliminadas para manter

também a atmosfera de bom gosto e de esteticismo final em que a obra é baseada” (apud TINTERRI, 1998, p. 169)¹⁰⁹. E acrescenta também que as partes finais de *Infanzia*, “Luis il maratoneta” e “Senza donne”, alteram a unidade do livro, mesmo que tenham a Grécia como tema, sugerindo que sejam cortados ou harmonizados com o resto do volume (ibidem, p. 170).

O escritor defende a estrutura de sua obra:

Longe de configurar-se como um simples *assemblage* de retalhos narrativos publicados em ordem dispersa, a *Infanzia di Nivasio Dolcemare* mostra em filigrana – bem como os outros livros savinianos – um projeto rigoroso, que prevê a decomposição do texto nas partes individuais destinadas a jornais e revistas e a sua recomposição em volume¹¹⁰ (SAVINIO, apud TINTERRI, 1998, p. 170).

Savinio pergunta a Mondadori (ibidem, p. 171) se a obra não perderia importância caso a história fosse reduzida apenas àquela de Nivasio Dolcemare, questiona-se se a composição incomum do livro não fascinaria o leitor, acredita que “[...] esse terminar em pedaços do livro tenha uma sua razão poética, e responda ainda ao natural sentimento de desprazer, de nostalgia que tem o leitor ao fim de um livro”¹¹¹ (ibidem).

Esta é a razão para os dois fragmentos terem ficado por último no livro, para criar mais impressão dessa história, “dessa vida que desvanece, que se perde, que desaparece. Além do que, nesses fragmentos, me parece que tenham algumas ideias que ainda possam,

¹⁰⁹ “[...] alcune frasi od annotazioni eccessivamente ardite che è dubbio vengano approvate dalla censura; preferirei quindi che venissero eliminate per mantenere anche l’atmosfera di buon gusto e di fine estetismo a cui l’opera è improntata”.

¹¹⁰ “Lungi dal configurarsi come un mero *assemblage* di scampoli narrativi pubblicati in ordine sparso, l’*Infanzia di Nivasio Dolcemare* mostra in filigrana – come del resto gli altri libri saviniani – un progetto rigoroso, che prevede la scomposizione del testo nei singoli pezzi destinati a quotidiani e riviste e la loro ricomposizione in volume”.

¹¹¹ “[...] questo ‘finire in frantumi’ del libro abbia una sua ragione poetica, e risponda pure a quel naturale sentimento di dispiacere, di nostalgia che ha il lettore alla fine di un libro”.

afinal, estimular o leitor; pará-lo por um momento, como um último olhar”¹¹² (ibidem, p. 171). Savinio ainda acrescenta: “[...] elas são menos ‘remendadas’, menos inúteis do que possam parecer à primeira vista”¹¹³ (ibidem, p. 172).

Visto assim, a ruptura apresentada pelos fragmentos ao fim do livro se aproxima de uma conexão entre o leitor e o personagem, como afirmado pelo próprio autor, uma forma de manter, de certa maneira, o contato com o garoto, mas para acrescentar também novas experiências e discutir, ou aprofundar, outros temas. Savinio afirma, ainda, a razão irônica de acrescentar os dois capítulos ao fim do livro, “como irônicas, afinal, querem ser também aquelas notas à infância de N. D., ou melhor, paráfrases das notas aos livros de erudição”¹¹⁴ (ibidem).

Tinterri enfatiza a convicção de Savinio em manter assim a composição do livro pelo poder de sedução que acrescenta, e, embora permita algumas correções de língua na obra, persistirá nas palavras grosseiras por uma razão de estilo, pois: “[...] têm um fascínio, têm um sabor. Se será mesmo necessário, cortaremos alguma delas, ou, pelo menos, a substituiremos. O que poderemos fazer nos rascunhos. Mas pensemos bem [...] antes de renunciar ao que, no fundo, é um efeito literário”¹¹⁵ (ibidem, p. 172-73), afirma o próprio autor em carta endereçada ao editor em 8 de janeiro de 1941.

Em outra carta, de 23 de novembro de 1941, Savinio pede a interrupção imediata da distribuição de *Infanzia di Nivasio Dolcemare* e dois dias depois explica em carta os motivos de tal pedido: acredita estar em uma situação frágil após um escândalo em que se envolveu quando foi ao teatro, em 20 de abril do mesmo ano, assistir *O gato de botas* na função de crítico teatral para o jornal romano “Il Piccolo” e sentou-se, erroneamente, na poltrona reservada ao “Il lavoro fascista”. Preocupado com o ocorrido, Savinio imagina que a distribuição do livro possa lhe

¹¹² “*di questa vita che sfuma, che si perde, che vanisce. Oltre che, in quei frammenti, mi pare ci siano un paio di idee che ancora possono, in sul finire, stimolare il lettore, fermarlo per un attimo, come un ultimo sguardo*”.

¹¹³ “[...] esse sono meno ‘appiccate’, meno inutili di quanto può sembrare a tutta prima”.

¹¹⁴ “*come ironiche, in fondo, vogliono essere anche quelle note all’infanzia di N. D., o meglio di parafrasi delle note ai libri di erudizione*”.

¹¹⁵ “[...] hanno un fascino, hanno un sapore. Se proprio sarà necessario, ne toglieremo qualcuna, o per lo meno la sostituiamo. Il che potremo fare sulle bozze. Ma pensiamoci bene[...] prima di rinunciare a ciò, in fondo, è un effetto letterario”.

render danos irreparáveis na carreira. É interessante comentar que Savinio escreve ideias anti-socialistas durante a Primeira Guerra, e critica por diversas vezes a democracia e o igualitarismo, fatores que, segundo ele, levam à banalização da arte, e, durante o fascismo, chega a colaborar, nos anos 1930, com a revista “Lavoro fascista”, porém se afasta do regime a partir de 1939. Inclusive, em 1943, se esconde, pois seu nome está inserido em uma lista de suspeitos antifascistas.

Sobre o pedido ao editor, “Capta-se um tom de pânico nas palavras de Savinio, reflexo evidente do clima envenenado do regime fascista”¹¹⁶ (TINTERRI, 1998, p. 175). E, como Savinio imaginou que seus livros não interessariam à editora Mondadori, envia uma carta desculpando-se pelo ocorrido, mas avisando que, depois de já ter pedido em outra carta para desvincular-se da Mondadori, asseguraria sua obra completa à Bompiani.

O livro foi publicado em partes e a primeira parte apareceu na publicação mensal “Italiano” com o título *Due terzi della vita di Nivasio Dolcemare*, e subtítulo *con ardita incursione nel futuro a guisa di epilogo*; os oito episódios aparecem nos seguintes números da revista: 36-37, novembro-dezembro de 1935; 38-39, janeiro-fevereiro de 1936; 40-41, março-abril de 1936; 42-43, junho-julho de 1936; 44-45, agosto-setembro de 1936; 46-47, outubro-novembro de 1936; 48-51, dezembro de 1936; 54-55, setembro-outubro de 1938. *Prefazione alla vita di un uomo “nato”* saiu em 17 de abril de 1936 em “Nazione”, sob o título *Ricordi di un uomo “nato”*. Todavia, *Luis il maratoneta* confronta duas publicações: “Omnibus”, de 17 de dezembro de 1938, e, em 8 de junho de 1940, “Il Mediterraneo”. *Senza donne* saiu, em 15 de dezembro de 1938, na “Stampa”.

Paola Italia (2001) explica, em pós-fácio, a formação de *Tragedia dell’infanzia* segundo os papéis guardados no Fondo Savinio, junto ao Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti do Gabinetto G. P. Vieusseux, em Florença. De acordo com a estudiosa (2001, p. 204), no Fondo Savinio encontram-se cinco testemunhos diversos da narrativa de *Tragedia*.

A última parte, colocada em apêndice e intitulada *Sul dorso del centauro*, aparece publicada pela primeira vez na edição que aqui se analisa, da editora Adelphi, e desse texto derivam dois capítulos de *Tragedia dell’infanzia*: “Saluto a Mentore” e “Sonno di Diamandi”, os

¹¹⁶ “Si coglie una nota di panico nelle parole di Savinio, riflesso evidente del clima avvelenato del regime fascista”.

quais somente foram adicionados pouco antes da publicação. Então, a configuração do livro deriva da seguinte forma: os seis primeiros capítulos - de “La Dea Terme” até “La città scomparsa” - constituem o conto “La città scomparsa”, escrito possivelmente em 1921 e publicado entre 15 e 29 de janeiro de 1922, na “Illustrazione Italiana”; o sétimo capítulo, “Saluto a Mentore”¹¹⁷ é o início de um outro texto publicado em italiano e francês na revista internacional “Simplon”, em setembro de 1922, com o título “La torre distrutta / La tour détruite” – derivado de um texto mais amplo intitulado “Sul dorso del Centauro – La torre distrutta”; “Sonno di Diamandi”, por sua vez, pertence à segunda parte intitulada justamente “Sul dorso del Centauro”; os seguintes cinco capítulos de *Tragedia dell’infanzia* não foram publicados em revistas mas provavelmente foram escritos nos anos vinte, segundo Italia (2001, p. 206).

3.3 Fragmento no corpo do texto

A fragmentariedade dos dois livros é perceptível na diversidade temática apresentada na narrativa – que vai desde a relação do garoto com os animais, o animismo dos objetos, personagens históricos de diversas épocas, até as primeiras paixões na vida de um garoto.

Tragedia é dividida em 14 capítulos, e em seu apêndice contém textos que poderiam fazer parte do livro, mas que não foram acrescentados à publicação inicial do mesmo. Dentro dos capítulos há uma separação gráfica marcada pelo espaçamento, que indica a atenção dada pelo personagem aos eventos ou a interrupção do narrador para aprofundar-se em algum aspecto do que acontece no enredo, seja para comentar a aparência de um personagem ou para convidar, através de um vocativo, à conversa a humanidade. Ainda, esses espaçamentos são utilizados para romper o sonho do garoto com a realidade que o chama.

Por outro lado, *Infanzia* tem um prefácio que faz parte da própria história e a metade de capítulos de *Tragedia*, além de mais duas histórias ao fim da narrativa que são, como já mencionado, “Luis il maratoneta” e “Senza donne”, e três fragmentos dispostos em uma folha e meia. Os espaçamentos que aparecem em *Tragedia* também se fazem presentes em *Infanzia* e, por vezes, com rupturas mais gritantes.

¹¹⁷ A segunda parte desse texto vem publicada em *Casa “La vita”*, como conto autônomo, sob o título “Alla città della mia infanzia dico”.

Um exemplo é no capítulo III – os capítulos são numerados utilizando a grafia romana – no qual afirma-se que Nivasio descobriu a existência de algo escondido e que não é preciso ver na igreja grega. O discurso segue falando sobre igreja católica e igreja grega até que há uma ruptura de espaçamento ao fim do parágrafo para iniciar outro falando sobre a vinda de Eleonora Duse à cidade, dando ênfase ao raso conhecimento cultural do general Papatrapatàkos. Ao fim dessa discussão, no mesmo capítulo, outro espaçamento aparece, como se dividisse os textos em blocos, para discutir os novos estratégias que o garoto deveria utilizar para entrar na igreja grega durante a noite.

Em *Infanzia*, diferentemente de *Tragedia*, no qual não são encontradas notas de rodapé, a não ser no posfácio de Paola Italia, o texto é marcado por diversas notas de rodapé explicativas que chegam a ocupar quase a página inteira, como nas páginas 41 e 45. Elas fazem com que o texto tenha uma oscilação contínua, em um movimento de ida e volta incessante, sempre conferindo novas conexões.

É possível que a dificuldade em encaixar Savinio em categorias se dê pela escrita fragmentária do mesmo. Lubliner (2013) comenta que a lacuna e a ausência caracteriza uma parcela grande na força do fragmento, subtraindo as exigências e as seguranças classificadas “por toda tradição do pensamento e escrita eurocêntricos [...]. O fragmento se consolidará com o passar dos tempos como um caminho para o embaralhamento de gêneros, uma quase-ausência estilística” (LUBLINER, 2013, p. 3).

O fragmento enquanto forma se faz presente a todo instante. O livro utiliza muitos *flashbacks* e muda os sujeitos frequentemente. Como exemplo temos a passagem em que Nivasio explica o funcionamento da igreja católica de Atenas, ele fala da missa, das pessoas que a frequentam, o corpo diplomático em peso, foca na marquesa de Riancourt e seu filho, volta a falar da relação de Nivasio com a igreja, comenta as pinturas da igreja, fala do fim da vida do pintor Bonfiglioli para finalizar afirmando que há uma coisa escondida na igreja grega. Ou seja, a narrativa não é linear, ela fragmenta deixando uma fissura, que é, por conseguinte, uma abertura.

As conexões entre os outros textos de Savinio também não cessam, o mesmo quarto em que termina a infância de Nivasio Dolcemare, por exemplo, é o mesmo quarto em que Nivasio, adulto, encontra sua mãe, já morta, transformada em galinha, no texto “Mia madre non mi capisce”, contido em *Scritti Dispersi*. É curioso notar, ainda, que enquanto a mãe do menino recebe nome de peixe, *trigliona*,

ou uma grande *triglia*, a mãe do protagonista adulto reencarna em forma de galinha.

O fragmento do corpo aparece em *Infanzia*, quando o menino vai ao banheiro e vê no chão aquela parte de si que acabou de se separar. Frau Linda cumpre função além da de professora de língua do menino e assume uma posição como de tutora, de babá do garoto. Um dia, Nivasio tem contrações retais e, ao pensar chamar Deolinda, reflete consigo mesmo e chega à conclusão de que é um homem e deve bastar por si só, “a partir de hoje começa uma vida nova”¹¹⁸ (idem, 1998, p. 39). Entretanto, para surpresa do próprio garoto, sua tentativa de usar sozinho o pinico não sai como o esperado. “Nivasio se virou. Viu em meio ao chão polido aquela pequena parte de si, aquele rolinho preto que erguia a ponta fumegante; e tal foi a sua mágoa que caiu no choro”¹¹⁹ (ibidem, p. 40).

Nesta passagem já aparece o fato de que o homem, por mais que tente estar sempre no controle da vida, está à mercê de interferências externas e de que o fragmento físico observado por Nivasio é um reflexo do que é o homem, um ser composto de diversos pedaços, que está sempre em (des)construção, fragmentando-se a todo instante. Cirillo (1997, p. 299) chama atenção, também, para a revolta contra o conceito de “homem de equilíbrio seguro” que se dá através do esfarelar do corpo, que acaba por ser relacionado a outros elementos naturais.

Em outros episódios, Nivasio é despertado de seus sonhos pelos adultos, como quando, em *Tragedia dell’infanzia*, está refletindo sobre as sensações vivenciadas no teatro Lanarà enquanto toma seu sorvete: “Despertei com um sobressalto. Assim, se, às vezes, o sol não cumpria seu cargo lastimável de restituir-me docemente à vida, o azedo verbo da Frau Johanna penetrava como uma lâmina enferrujada no sonho transparente: ‘Vá! Vá! Já são oito horas!’”¹²⁰ (idem, 2001, p. 99).

Curioso notar outro termo que remete ao fragmento utilizado em uma passagem do livro, na qual o senhor Saranti, ou deus grego, dá vida às suas criaturas femininas – faça-se notar que Saranti atua como agente

¹¹⁸ “*da oggi comincia una vita nuova*”.

¹¹⁹ “*Nivasio si voltò. Vide in mezzo al pavimento lucido quella piccola parte di sé, quel rotolino nero che ergeva la punta fumante; e tale fu il suo accoramento che ruppe in pianto*”.

¹²⁰ “*Mi destai sì soprassalto. Così a volte, se il sole non compiva l’ufficio pietoso di restituirmi dolcemente alla vita, l’acre verbo della Frau Johanna penetrava come una lama arrugginita nel sogno trasparente: ‘Los! Los! Est ist schon acht Uhr!’*”

de empregos: “magras ou carnudas, mamíferas ou despeitadas, barbudas ou sem barba, inteiras ou fragmentárias [...]”¹²¹ (SAVINIO, 1998, p. 86). O termo utilizado refere-se a empregados com algum tipo de “deficiência”, e o termo não indica apenas uma parte tirada fora, mas se refere a alguém com um funcionamento que não corresponde ao normal, ao esperado, o que permite que a pessoa “fragmentada” busque novas soluções, dê novos olhares ao que a circunda, para aplicar novas técnicas de funcionamento.

Lubliner diz que “[...] são pelas vias pensadas comumente como erráticas que os fragmentos se fundam e se desenvolvem” (LUBLINER, 2013, p. 4), ou seja, nas notas de rodapé longas, nas interferências durante o texto para explicar o contexto da vida de uma senhora. Savinio explica, por vezes, o banal, enquanto que os pontos-chave ou mais densos de sua história ficam frequentemente em aberto, mal resolvidos ou apenas sugeridos. Cercados de mistério, eles ressoam. E possivelmente nisto reside a diferença de seus textos em relação aos romances clássicos.

3.4 Uma visão deformada da sociedade ateniense

Outro aspecto relevante da obra em questão diz respeito à sociedade circundante a Nivasio, visto que ela demonstra a visão platônica, fechada, de mundo, a qual Nivasio busca fragmentar, ampliar, ainda que começando por si mesmo. Ele procura, ao longo da narrativa, não sucumbir à mesquinha ao seu redor e utilizar sua mente para mergulhar no mundo, antecipando o encontro com a deusa que permeia sua vida adulta, a Inteligência.

A história de *Infanzia*, assim como de *Tragedia*, se passa na Atenas do fim do século XIX, e nela são presentes figuras ilustres da época. Atenas é o porto ao qual sempre revisitar: Ela sempre reaparece para o autor, como o mesmo afirma (1988, p. 17-18). Mas é válido chamar a atenção que não se trata de viagem física, mas, sim, na reconstrução das memórias, na imaginação e no sonho.

“Não desejo viajar. Sempre mais estreitamente vou-me implicando em mim [...] e o meu anseio [...] encontra nos mares horizontes internos, nas minhas florestas [...]” (SAVINIO, 1955, p. 37 apud MOCCHI, 2014, p. 14), afirma o autor, como já citado. Por

¹²¹ “*magre o carnose, mammifere o smammellate, barbude o imberbi, intere o frammentarie [...]*”.

consequente, a viagem em *Tragedia e Infanzia* aparecem, principalmente, como metáfora. O fato de o homem apresentar-se dono de si, configura uma das maiores rupturas possíveis dentro da vida social e política. Implica uma grande libertação e a descontinuidade das regras.

A viagem é tida como renascimento, como quando aparece em *Tragedia*, o menino, após o longo período doente, renasce com a viagem física, que leva à viagem imaginativa. Uma possibilidade de sair daquela escuridão. Em *Infanzia*, a viagem, que será analisada mais adiante, configura uma empreitada em si mesmo.

O início de *Infanzia* se concentra em apresentar tal sociedade pertencente à vida de Nivasio Dolcemare, sendo alguns personagens definidos como “astros maiores da casta diplomática”¹²². Interessante ressaltar que o garoto reconhece tais figuras só pelo cheiro. Durante a juventude do protagonista, ele unia um “ardente desprezo pelas classes altas, uma simpatia [...] pelas intactas virtudes do povo”¹²³ (SAVINIO, 1998, p. 11).

As primeiras palavras utilizadas para narrar a história de Nivasio apresentam-se na seguinte forma: “Infância é uma corrupção de Ninfância: período da vida que o homem consome sob a autoridade de Ânzia, ninfa das primícias. (Ânsia de “ante”, primeira)”¹²⁴ (ibidem, p. 17). O que é explicado, como será observado, ao decorrer do livro.

Nivasio vem ao mundo em dia muito quente e esse fato sua mãe fazia questão de repassar aos desavisados que, em dias de calor, comentavam sobre a elevada temperatura. A história do difícil parto do menino virou como um dever a ser tomado pelo protagonista após a morte dos pais, como uma tarefa de “conservar a memória daquele episódio, de passá-la aos que se seguirão”¹²⁵ (ibidem, p. 18), de conservar a sua história e de sua família.

Segundo Tinterri, o escritor italiano “se mostra animado pela vontade de sobreviver com a sua obra ao desaparecimento físico”¹²⁶

¹²² “*astri maggiori della casta diplomatica*”.

¹²³ “*sferzante disprezzo per le classi alte, una simpatia [...] per [...] le intatte virtù del popolo*”.

¹²⁴ “*Infanzia è una corruzione di Ninfanzia: periodo della vita che l'uomo consuma sotto l'autorità di Anzia, ninfa delle primizie. (Anzia da 'ante', prima)*”.

¹²⁵ “*custodire la memoria di quell'episodio, di tramandarla ai posteri*”.

¹²⁶ “*si mostra animato dalla volontà di sopravvivere con la sua opera alla scomparsa fisica*”.

(TINTERRI, 1998, p. 174, visto que o tempo de seu corpo na terra encontra-se cada vez mais reduzido. Vale ressaltar que muitas das obras produzidas no período são autoficcionais, como *Infanzia di Nivasio Dolcemare* ou os textos contidos em *Casa "La vita"*. Todavia, considera-se importante a advertência de Savinio sobre misturar obra e vida: “Se ilude alguém de penetrar as nossas escrituras? De descobrir através da palavra escrita o segredo do nosso pensamento?”¹²⁷ (SAVINIO, 2001, p. 80). A resposta para tal pergunta retórica é que o leitor não consegue entender o pensamento todo do escritor ao ler suas palavras, uma parte sempre permanecerá obscura, inclusive ao próprio autor, como ele mesmo afirma em seguida no livro. A obra seria mais reflexo do leitor do que do autor, quem lê o livro estaria atuando como Narciso.

O eu narrante conta mesmo atingindo à memória, filtro passado pela consciência da maturidade: quem escreve não é mais o menino, mas do menino revive o ponto de vista: a “estrutura da infância” é a que age ao interno da escrita. Savinio-Nivasio a assume a partir de uma posição de adulto, mais consciente; o artista é a grande criança que filtra e escolhe entre as recordações e as sugestões mais apropriadas, e encontra a linguagem adequada¹²⁸ (CIRILLO, 1997, p. 263).

O texto de *Infanzia* inicia-se, como dito, com uma introdução sobre a sociedade ateniense da época para somente depois partir para a história de Nivasio Dolcemare, especificamente, sua vinda ao mundo. O narrador adverte: “no curso dessa documentação biográfica, o *italiano*

¹²⁷ “S’illude qualcuno di penetrare le nostre scritture? Di scoprire attraverso la parola scritta il segreto del nostro pensiero?”.

¹²⁸ “L’io narrante racconta proprio attingendo la memoria, filtro passato per la consapevolezza della maturità: chi scrive non è più bambino, ma del bambino rivive il punto di vista: la ‘struttura dell’infanzia’ è quella che agisce all’interno della scrittura. Savinio-Nivasio la assume da una posizione di adulto, più consapevole; l’artista è il grande fanciullo che filtra e sceglie tra i ricordi e le suggestioni quelle più a effetto, e trova il linguaggio adatto”.

Nivasio Dolcemare dará prova de uma visão tão lúcida e fria, de provocar transtornos e horror”¹²⁹ (SAVINIO, 1998, p. 23).

É dito que Visanio Dolcemare é um “italiano e engenheiro que atravessa o Adriático para levar à planície tessália a ‘civilização ferroviária’”¹³⁰ (ibidem, p. 108). E, Nivasio, como primeiro benefício da ocasional terra nativa, “extraiu um saudável complexo de superioridade: [...] ao qual segue a lembrança de épicos montes e de vales heróicos, de mares claros e profundos, de uma ‘imortalidade terrestre’ oferecida no seu espetáculo mais firme e confortável”¹³¹ (ibidem, p. 12). Cirillo comenta essa chuva de memórias na infância do menino:

Entre lembranças: lembranças de fatos, fantasias e sonhos, Savinio faz reviver a infância de Nivasio, constelada de rebeliões implícitas e declaradas às ingerências adultas, de descobertas inquietantes de si mesmo e do mundo circundante, de novas linguagens, como mesmo a do corpo e da sexualidade nascente”¹³² (CIRILLO, 1997, p. 258).

Nivasio apresenta-se, então, como uma “bolinha solitária, tão semelhante às outras e ao mesmo tempo tão diversa, que sempre dá voltas e não cessa nunca”¹³³ (SAVINIO, 1998, p. 19), a qual está sempre em busca de algo novo, (in)imaginável (pelos homens grandes, exceto os artistas-infantis), particular ou coletivo. Apresenta-se aí o drama da personagem.

Visanio esperava o anúncio do nascimento do filho, o grito da sagrada ave:

¹²⁹ “*nel corso di questa documentazione biografica, l’italiano Nivasio Dolcemare darà prova di una vista così lucida e fredda, da provocare turbamenti e raccapriccio*”.

¹³⁰ “*italiano e ingegnere che traversa l’Adriatico per portare nella pianura tessala la ‘civiltà ferroviaria’*”.

¹³¹ “*ha tratto un salutare complesso di superiorità: [...] al quale fa sèguito il ricordo di epici monti e di eroiche vallate, di mari chiari e profondi, di una ‘immortalità terrestre’ offerta nel suo spettacolo più fermo e confortante*”.

¹³² “*Tra ricordi: ricordi di fatti, desisderi, fantasie e sogni, Savinio fa rivivere l’infanzia di Nivasio, costellata di ribellioni implicite e dichiarate alle ingerenze adulte, di scoperte inquietanti di se stesso e del mondo circostante, di linguaggi nuovi, come quello del proprio corpo e della sessualità nascente*”.

¹³³ “*pallino solitario, tanto simile agli altri e assieme tanto diverso, che gira sempre e non posa mai*”.

na mente desse italiano atlético e aventureiro, antigas reminiscências teogônicas e resíduos de obscuras superstições foram fundidas a um pequeno mito para uso pessoal, segundo o qual o nascimento de um filho deveria ser saudado do topo da Acrópole pelo grito do pássaro de Minerva, despertado para a ocasião do seu sono secular¹³⁴ (ibidem, p. 21-22).

A superstição de Visanio utiliza-se da memória coletiva compartilhada pelo povo grego, mesmo que, sendo um católico, tal crença pareça não ter coerência. O grito que escuta tempos depois não é o da coruja, mas o de seu filho. Quando ficou sozinho, Visanio percebeu que também ele próprio nascia.

“Doutor, o nascimento de uma criança, por que o chamam ‘feliz acontecimento’?”¹³⁵ (ibidem, p. 26). A resposta vem ao fim de *Tragedia dell’infanzia*, em “Commento alla tragedia dell’infanzia”:

Quais razões ‘diretas’ nós temos para amar o recém-nascido – esse desconhecido, esse ‘feio’ desconhecido?

O recém-nascido é um símbolo. Os símbolos não se amam por si mesmos. É o símbolo da nossa propriedade. Basta esse pressuposto para justificar a hostilidade, o ódio, a rebelião do filho aos pais. Do filho ‘que quer ser amado pelo que é’; do filho, ‘esse incompreendido’ [...] ¹³⁶ (SAVINIO, 2001, p. 124).

¹³⁴ “nella mente di questo italiano atletico e avventuroso, antiche reminiscenze teogoniche e residui di oscure superstizioni si erano fusi in un piccolo mito a uso personale, secondo il quale la nascita di un figlio doveva essere salutata dal sommo dell’Acropoli dal grido dell’uccello di Minerva, destato per l’occasione dal suo sonno secolare”.

¹³⁵ “Dottore, la nascita di un bimbo perché la chiamano ‘lieto evento’?”

¹³⁶ “Quali ragioni ‘dirette’ noi abbiamo di amare il neonato – questo sconosciuto, questo ‘brutto’ sconosciuto? / Il neonato è un simbolo. I simboli non si amano per se stessi. È il simbolo della nostra proprietà. Basta questo presupposto a giustificare l’ostilità, l’odio, la ribellione del figlio ai genitori. Del figlio ‘che vuole essere amato da se stesso’; del figlio, ‘questo incompreso’ [...]”.

Sendo assim, pode-se dizer que o recém-nascido é uma aquisição segundo a visão dos pais, além do mais, “[...] mãe e pai interferem com essa explosão vital, para condicioná-la, para extirpá-la”¹³⁷ (CIRILLO, 1997, p. 258). No dia 12 de novembro de 1891, “Monsenhor Delenda depositou o sal sobre os lábios do novo soldado de Cristo, o batizou em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”¹³⁸ (SAVINIO, 1998, p. 28). Confirmando que para a criança não há nem a possibilidade de escolha. Ele chama a atenção para esses pontos, mesmo que sutilmente, na tentativa de clivar o que é tido como certo e constante. Savinio, com as temáticas levantadas, desequilibra. Porém, ainda na noite de batismo de Nivasio, “enquanto esses fatos aconteciam no plano terrestre, no primeiro andar, dentro de uma sala vestida de celeste, Nivasio sugava a turgida mama de Mitrulla, aquela que [...] foi feita mãe por Sófocles”¹³⁹ (ibidem, p. 35).

Com o passar dos anos, Nivasio, “[...] esse colecionador de experiências [...] apreciava cada vez mais os benefícios que as suas qualidades mentais, os seus costumes, a sua ciência da vida, extraíram daquele ‘natural’ contato com a classe privilegiada”¹⁴⁰ (ibidem, p. 12). Percebe o benefício do convívio com as classes privilegiadas.

O livro explana o funcionamento da sociedade grega à época. Aos nativos da Grécia, aristocrata era qualquer pessoa que fazia parte da elite, sendo, porém, que “no seio da eleita sociedade, a distinção entre aristocrata efetivo e aristocrata agregado era notada, comentada, anatomizada”¹⁴¹ (ibidem, p. 12-13). Basta pensar às relações de poder que Tommasi di Lampedusa ilustra claramente em seu livro *Il gattopardo*, no qual a briga entre burguesia emergente e aristocracia decadente era questão intrínseca à vida dos aristocratas.

¹³⁷ “[...] madre e padre interferiscono con questa esplosione vitale, per condizionarla, per tarparla”.

¹³⁸ “Monsignor Delenda depose il sale sulle labbra del nuovo soldato di Cristo, lo battezzò nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo”.

¹³⁹ “mentre questi fatti avvenivano a pianterreno, al primo piano, dentro una camera vestita di celeste, Nivasio succhiava la turgida mammella di Mitrulla, colei che [...] era stata resa madre da Sofocle”

¹⁴⁰ “[...] questo collezionista di esperienze [...] sempre più apprezza i benefici che le sue qualità mentali, i suoi costumi, la sua scienza della vita hanno tratto da quel ‘naturale’ contatto con la classe privilegiata”.

¹⁴¹ “in seno all’eleita società, la distinzione tra aristocratico effettivo e aristocratico aggregato era notata, comentata, anatomizzata”.

Savinio lança a pergunta: “Como determinar ‘de fora’ a necessária diferença entre pessoas ‘nascidas’ e pessoas ‘não nascidas’?”¹⁴² (ibidem, p. 13). Também é ressaltado pelo narrador como erro comum daquela época o de imaginar que quem tem vida confortável é senhor. Sobre esse grupo social, o narrador elucida com clareza: “Primeira qualidade do aristocratismo [...] é a natural faculdade de síntese. O ‘melhor’ e ‘maior’ obtidos com esforço mínimo”¹⁴³ (ibidem, p. 13). Perfeito se com esforço inexistente.

O autor explica a situação dos nativos daquele local, que se consideram não europeus, assim, “o não europeísmo dos nativos, reconhecido pelos nativos mesmos, e na verdade por eles mesmos proposto, favorecia nos eleitos a arrogância colonialista, a ostentada superioridade do branco sobre o negro. Não que aqueles nativos fossem de raça camítica”¹⁴⁴ (ibidem, p. 15), visto que as raças não são medidas apenas pelo tom de pele, “[...] aqueles aristocratas que o ar atravessava de um lado a outro, mantinham em frente à plebe uma força intacta, mágica, divina. Para fazer-se obedecer, para comandar bastava uma palavra, um olhar”¹⁴⁵ (ibidem, p. 15). Pode-se entender esse olhar como o reconhecimento do olhar do outro, como fala Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1998), ao olhar a plebe, o aristocrata reafirma a sua posição e vice-versa.

Toda a nata estava na festa de batismo, que contava com a orquestra da violinista, “divina”, “incomparável”, Deolinda Zimbalist¹⁴⁶. Já outro personagem, Calaroni, o qual nome remete a um *calabrone*, vespão, tinha reunidas “as três virtudes cardinais do perfeito homem de mundo, que são a feiura decorativa, a estupidez doce, a ignorância

¹⁴² “Come determinare ‘dall’esterno’ la necessaria differenza fra gente ‘nata’ e gente ‘non nata’?”.

¹⁴³ “Prima qualità dell’aristocratismo [...] è la naturale facoltà di sintesi. Il ‘meglio’ e il ‘più’ ottenuti con sforzo minimo”.

¹⁴⁴ “il non europeismo degl’indigeni, riconosciuto dagl’indigeni stessi, e anzi da loro stessi proposto a dato di fatto, favoriva negli eletti la boria colonialista, l’ostentata superiorità del bianco sul negro. Non che quegli’indigeni fossero di razza camitica”.

¹⁴⁵ “[...] quegli aristocratici che l’aria traversava da parte a parte, serbavano di fronte alla plebe una forza intatta, magica, divina. A farsi obbedire, a comandare bastava una parola, uno sguardo [...]”.

¹⁴⁶ É possível que o nome da personagem tenha sido inspirado em Efrem Zimbalist, um violinista russo (1889-1985), e o nome faz mais uma relação a termos de esfera musical, uma vez que zimbalíst é aquele que toca o címbalo, instrumento de cordas percutidas tradicional do centro e leste europeu.

segura”¹⁴⁷ (SAVINIO, 1998, p. 29). Durante a festa, uma ameaça assombra Trigliona e os convidados, uma família de mulheres “libertinas” passa perto da residência e dá a entender que entrará na casa Dolcemare, para apavoro geral. Apresenta-se aí o medo de se misturar com as Vianelli em razão da reputação a ser mantida, é algo a ser preservado na alta sociedade.

Zimbalíst ainda dirige a casa Mon Plaisir, mas o local não é palco de espetáculo como no passado, aquela mesma plateia que um dia ovacionou a violinista é a mesma que aparece ao início do livro como sendo acolhedora de novidades, agora frequentadora do Cocoricò. Os eleitos, mesmo que simuladamente, desprezavam o perigo e eram os primeiros a reconhecer e aceitar as novidades, a bicicleta, por exemplo, por quem, senão por eles foi testada?

A violinista acaba por virar professora de alemão de Nivasio, e, mais uma vez, Savinio brinca com a questão da identidade vinculada aos nomes. Deolinda Zimbalíst torna-se Frau Linda. Acrescido a este fato, “durante a sua permanência na casa Dolcemare, a senhora Zimbalíst não tocará o violino”¹⁴⁸ (ibidem, p. 42), tirando, de uma vez por todas, a identidade da grande música.

Sendo criado nesse meio, “é natural portanto que Nivasio Dolcemare, o qual desde o primeiro clarão de consciência sentiu o estímulo de um destino superior, tenha começado com o aspirar o sacerdócio, para chegar finalmente à prática, tão ingrata!, da Inteligência pura”¹⁴⁹ (ibidem, p. 50). O destino maior de Nivasio, talvez, esteja justamente naquilo que Nietzsche aponta em *Assim falou Zaratustra*, em ser um homem de grande força capaz de superar a moral cristã e sua avareza. Todavia, deixa-se claro que a humilhação é um sentimento que domina as companhias dos pequenos homens.

O destino, então, predeterminava que ele superasse os defeitos e as qualidades de sua família e, também, de sua própria casta. “Pressentia que um dia teria chegado a essa forma de liberdade suprema. Já mirava o modelo do Homem Solitário e Duríssimo, do Homem Diamante, de

¹⁴⁷ *“le tre virtù cardinali del perfetto uomo di mondo, e cioè la bruttezza decorativa, la stupidità dolce, l’ignoranza sicura”.*

¹⁴⁸ *“durante la sua permanenza in casa Dolcemare, la signora Zimbalíst non toccherà il violino”.*

¹⁴⁹ *“è naturale dunque che Nivasio Dolcemare, il quale fino dal primo baluginare della coscienza ha sentito lo stimolo di un destino superiore, abbia cominciato con l’aspirare al sacerdozio, per arrivare infine alla pratica, o quanto ingrata!, dell’Intelligenza pura”.*

Aquiles fundido com Orlando, do Homem de Mármore que caminha”¹⁵⁰ (ibidem, p. 59).

Mesmo estando no convívio de pessoas pequenas, ele já sabia que superar as características da sua família, da própria raça e do seu ambiente era fundamental para o homem de destino superior, ele devia superar “o ‘pitoresco’ da vida. Que uma igual superação se verifica no modo de falar, no tom, na cadência, no sotaque. Porque o homem superior fala uma língua incolor, transparente [...]”¹⁵¹ (ibidem, p. 60).

Com ironia, possivelmente modulada do Nietzsche de *A gaia ciência* (1882), Savinio mostra a idiotice e soberba do aristocrata do período (aplicação válida a outros períodos históricos) quando a atriz trágica Eleonora Duse vai se apresentar na capital grega. O general Papatrapatàkos, do alto de todo seu conhecimento teatral lança a seguinte pérola: “Os cuidados do comando não me dão tregua nem de dia nem de noite, mas, seja dito entre nós, de vez em quando não me desagrada dar quatro risadas”¹⁵² (ibidem, p. 61). E, quando Antoine Calaroni o adverte da ausência de comicidade no trabalho da atriz, replica: ‘E o senhor acha que eu não sei?’¹⁵³ (ibidem, p. 61). Assim ambos vão embora sem sorrirem um ao outro. É dito ao leitor sobre as angústias pelas quais passa o militar devido à sua incultura artística e literária, e as vergonhas que passava, se estava longe da esposa que costumeiramente o salvava dessas situações. Para dizer a verdade, outro sentimento, que poderia ser curiosidade, interesse em aprender, tomava conta do general: raiva. “Quem era afinal de contas essa Eleonora Duse, que o ignorar-lhe o nome constituía vergonha para um comandante do exército?”¹⁵⁴ (ibidem, p. 61-62). Um drama de homens pequenos, desacostumados ao drama. Muito provavelmente a escolha de Savinio de citar a atriz na ficção romanesca não se deu apenas pelo grande

¹⁵⁰ “*Presentiva che un giorno avrebbe raggiunta questa forma di libertà suprema. Già mirava al modello dell’Uomo Solitario e Durissimo, dell’Uomo Diamante, di Achille fuso con Orlando, dell’Uomo di Marmo che cammina*”.

¹⁵¹ “*il ‘pitoresco’ della vita. Che un uguale superamento si verifica nel modo di parlare, nel tono, nella cadenza, nell’accento. Perché l’uomo superiore parla una lingua incolore, trasparente [...]*”.

¹⁵² “*Le cure del comando non mi danno tregua né di giorno né di notte, ma, sia detto fra noi, di tanto in tanto non mi dispiace fare quattro risate*”.

¹⁵³ “*E volete che non lo sappia?*”.

¹⁵⁴ “*Chi era dopo tutto questa Eleonora Duse, che l’ignorarne il nome costituiva vergogna per un comandante d’esercito?*”.

renome que tinha à sua época, mas também porque foi acompanhada em sua última turnê pela atriz dramática Maria Morino, esposa do escritor.

O drama dos homens pequenos ganha forma no episódio do roubo na casa Dolcemare e mostra a grande preocupação com as coisas supérfluas por parte dos que rodeiam Nivasio, como é possível observar no trecho: “[...] esse ter de solicitar a cumplicidade de um funcionário levou à sua mente a perturbação suprema”¹⁵⁵ (ibidem, p. 79). Nas páginas que seguem a história, mostra-se como um grande problema para os Dolcemare ficarem um período sem empregada. Na passagem a seguir fica visível a relação direta entre o bem estar da família e as mulheres que trabalham para eles:

A certeza agora estabelecida que a Pertilina os tinha liberado dos baixos tormentos que os tinham forçado, até então, as mercenárias fornecidas pelo Senhor Quarenta, permitia já, antes mesmo que a Pertilina ganhasse vida, ao espírito deles de se elevar a dramas mais altos, à imanência da arte e da poesia¹⁵⁶ (ibidem, p. 103).

Mesmo que se para os milhares de comendadores Visanios, senhores Triglionas e condessas Minciàki “espalhados pelo mundo, versos, poesia e tédio são sinônimos”¹⁵⁷ (ibidem, p. 104). Visanio é descrito como um personagem incomodado pelas dúvidas: “[...] a pluralidade das soluções que lhe eram ofertadas em qualquer circunstância o condenava a uma inação perpétua”¹⁵⁸, mas a sua aversão à dúvida é tapada com uma majestosa autoridade, “a tampa do buraco fétido da fossa”¹⁵⁹ (ibidem, p. 83).

Ao observar as discussões acerca do primeiro automóvel chegado a Atenas, o narrador acrescenta a simpatia que despertavam os

¹⁵⁵ “[...] questo dover richiedere la complicità di un servo portò nella sua mente il turbamento supremo”.

¹⁵⁶ “La certezza ormai radicata che la Pertilina li aveva liberati dai bassi tormenti cui li avevano costretti fino allora le mercenarie fornite dal Signor Quaranta, consentiva già, e prima ancora che la Partilina si fosse fatta viva, al loro spirito di elevarsi a drammi più alti, all'immanenza dell'arte e della poesia”.

¹⁵⁷ “sparsi per il mondo, versi, poesia e noia sono sinonimi”.

¹⁵⁸ “[...] la pluralità delle soluzioni che gli si offrivano in qualunque circostanza lo condannava a una inazione perpetua”.

¹⁵⁹ “il coperchio sul buco puzzolento del pozzo nero”.

progressistas em Nivasio, pela razão de que eram a minoria. Na verdade, o menino não pertencia nem a um, nem ao outro grupo, dos conservadores, visto que:

Desde o fundo escuro da infância, os ‘problemas’ das pessoas sérias lhe inspiraram a maior desconfiança. Por defeito de julgamento, o instinto lhe sugeria que as opiniões aparentemente contrárias eram na verdade dois aspectos diferentes da mesma forma de estupidez. Mas quais novos milagres nos reserva o progresso? De quais novas belezas se revestirá a Imortal Idiotice?¹⁶⁰ (ibidem, p. 95).

A inserção de Savinio nesse mundo, unida às leituras experienciadas ao longo de sua formação, fez com que ele refletisse sobre todas essas futilidades e excesso de regras e normas que só limitam o homem e o impedem de seguir uma vida de exploração plena.

Em, *Tragedia*, uma das formas de reação do menino à essa realidade consolidada é o famoso “*peché*” ou “por quê” em português. Seria quase um “puquê” na língua pueril brasileira. Tal ferramenta torna cômica ao leitor a cena da criança que indaga a todo instante o pai, que mais se incomoda com as perguntas do que acha graça. Os “por quês” servem não somente como tom humorístico na trama – vale recordar a validade e importância do riso para tratar de assuntos sérios, como é demonstrado em *A gaia ciência* –, mas também a tornam como que oscilante, tendo um ritmo que a todo instante muda, que é interrompido pelas perguntas do jovem Nivasio. O menino questiona, pois, a criança não é coberta de “certezas”, como é típico do mundo adulto. Savinio-adulto recorda:

Enquanto sigo em companhia da piedosa Mnemosine as pegadas daquele que fui, e quebradas as amarras do presente navego os mares fabulosos da infância, um cruel geniozinho

¹⁶⁰ “*Fin dal fondo oscuro dell’infanzia, i ‘problemi’ delle persone serie gli hanno ispirato la più grande diffidenza. A difetto di giudizio, l’istinto gli suggeriva che quelle opinioni apparentemente contrarie, erano in effetti due aspetti diversi della stessa forma di stupidità. Ma quali nuovi miracoli ci riserva il progresso? Di quali nuove bellezze si rivestirà l’Immortale Idiotia?*”.

se satisfaz, por vezes, em romper o meu piedoso engano.

Foge o passado assustado com a luz.

Sou eu então aquele mesmo Senhor Porquê?

Ressurjo de um sonho sobrehumano: um sonho vergonhoso.

A minha desesperada curiosidade pede socorro ao espelho.

Ao lado da minha pessoa, invisto aquele pequeno fantasma de mim mesmo e grito a ele.

“Vãs são as tuas instâncias, senhor Porquê. Nós não nos assemelhamos mais. Devemos nos separar”.

Ele então, receoso e relutante, cai lentamente não sei se no obscuro fundo de mim ou nos reluzentes abismos do espelho, e deixa limpa de si a minha figura, na desolada realidade do presente¹⁶¹ (idem, 2001, p. 25).

Savinio explica como recebeu o apelido de Senhor Porquê e acredita que, talvez, o apelido, que antes o deixava com raiva, ainda seja conveniente a ele. Antes,

[...] me considerava vítima da feroz iniquidade dos grandes se a uma pergunta não seguia pronta e convincente a resposta, hoje acostumado à iniquidade também dos homens mas dos próprios deuses que inefavelmente nos governam, estou conformado ao inviolável silêncio no qual se afundam os meus “porquê”¹⁶² (ibidem, p. 24).

¹⁶¹ “Mentre ricalco in compagnia della pia Mnemosine le orme di quello che fui, e rotti gli ormecci del presente navigo i mari favolosi dell’infanzia, un crudele genietto si compiace talvolta a rompere il mio pietoso inganno. / Fugge il passato spaventato dalla luce. / Sono io dunque quello stesso Signor Peché? / Riemergo da un sogno sovrumano: un sogno vergognoso. / La mia disperata curiosità chiede soccorso allo specchio. / Accanto alla mia persona, investo quel piccolo fantasma di me stesso e gli grido. / “Vane sono le tue istanze, signor Peché. Noi non ci somigliamo più. Dobbiamo separaci”. / Quello allora, pavido e a malincuore, cala lentamente non so se nell’oscuro fondo di me o nei lucidi abissi dello specchio, e lascia monda di sé la mia figura, nella desolata realtà del presente”.

¹⁶² “Ma mentre in quei lontani e creduli tempi io mi arrabiavo [...] e mi reputavo vittima della feroce iniquità dei grandi se a una mia domanda non

Em diversas situações o menino acha símbolos que tornam possível o escape do mundo burguês e adulto, que demonstram a vocação dele para as artes, como quando imagina um dragão no bezerro preso (Nivasio se referirá ao “*drago*” como “*diago*”); a presença de Andromeda no navio; o olho do andrógino, o hermafrodita em Apolo-Apola. Todos, partes da trama de *Tragedia dell’infanzia*.

Assim como palavras tal como Ninfância, Coruja, Inteligência, Hermafrodito, Mulher, Cleftis (assaltante), Pelargos (cegonha) disseminados em *Infanzia di Nivasio Dolcemare* com função de nomes-símbolo, de significantes exorcísticos. Demonstra que Infanzia e Nome – aqueles que podemos chamar os lugares do ‘ciclo da infância’ – mantêm uma relação constante e inseparável entre eles. O nome e os nomes que Savinio atribui a si mesmo e aos outros, os ‘adultos’, são os ‘nomes da infância’, os significados com os quais o autor afirmou a sua rejeição à adultez e o seu destino criativo.¹⁶³ (LANUZZA, 1979, p.27).

Essa brincadeira com os nomes é uma maneira irônica de contestação por parte da infância do garoto perante os confrontos com os adultos, confronto do nome de uma fútil e vazia burguesia que é pensada apenas para o adulto. Sendo assim, a escolha de outros nomes para descrever os personagens rompe com a prática vigente, tida como absoluta na linguagem madura.

E, aquela adulta-burguesa, uma classe que Nivasio condena reduzindo-a primeiro a ‘coisa’ e depois a

seguiva pronta e suadente la risposta, oggi, assuefatto alla iniquità nonché degli uomini ma degli stessi dèi che ineffabilmente ci governano, mi sono rassegnato all’invio silenzioso in cui affondano i miei ‘perché’”.

¹⁶³ “Al pari di parole come Ninfanzia, Civetta, Atena, Intelligenza, Ermafrodito, Donna, Cleftis (brigante), Pelargos (cicogna) disseminate in I.N.D. con funzione di nomi-simbolo, di significanti esorcistici. Se ne ricava che Infanzia e Nome - quelli che potremmo chiamare i luoghi del ‘ciclo dell’infanzia’ - intrattengono una relazione costante e inscindibile fra loro. Il nome e i nomi che Savinio attribuisce a se stesso e agli altri, gli ‘adulti’, sono i ‘nomi dell’infanzia’, i significati con cui l’autore ha precisato il suo rigetto dell’adultità e il suo destino creativo”.

um sinal ‘cheio’ que da classe conotada disse tudo ‘por si só’ e explica, ainda, como a postura do pequeno Nivasio-Savinio não se limite à contestação e à condenação, mas alcance à ‘ruptura’. Uma ruptura, aquela com uma burguesia variadamente marcada, que segue a fratura do autor com as próprias origens. Ruptura que é também ‘metamorfose’ e colocação puramente ‘objetiva’, testemunhal, sempre dinâmica e lúcida perante os outros e o próprio exato ser. Um ser que mudou o nome para mudar-se e não sucumbir à tirania do mundo adulto contra as tendências fantasiosas, metafísicas e metamórficas da infância.¹⁶⁴ (ibidem, p. 28)

O nome, portanto, é uma espécie de renúncia à norma. Savinio brinca com os nomes dos personagens adultos, especialmente em *Infanzia*, enquanto em *Tragedia* os nomes remetem mais a personagens históricos e mitológicos: Papatrapatàkos, por exemplo, forma uma onomatopeia, e remete ao som do galope de um cavalo; já o nome coronel Tsé remete a uma mosca, ou seja, um inseto inconveniente e “inútil”, pode-se afirmar; Cimone faz menção ao militar e político ateniense, Címon; Andromeda, Apolo e a deusa Têmis fazem relação direta com a mitologia, Têmis dá o título do primeiro capítulo que apresenta a injustiça cometida contra o menino e o início do seu sofrimento; Narciso, ironicamente, representa a feiura em pessoa; Cegonha, apelido dado por razões físicas; já Leonidas, remete ao guerreiro espartano; e Senofonte faz menção ao soldado discípulo de Sófocles.

É chamada a atenção em *Infanzia de Nivasio Dolcemare* para o fato que Nivasio, apesar de, “como diz Giambattista Vico no *Livro dos Elementos*, fosse destinado por natureza a ‘viver na república de Platão,

¹⁶⁴ “E, quella adulta-borghese, una classe che Nivasio condanna riducendola prima a 'cosa' e poi a un segno 'pieno' che della classe connotata dice tutto 'di per sé' e spiega, inoltre, come l'atteggiamento del piccolo Nivasio-Savinio non si limiti alla contestazione e alla condanna, ma giunga alla 'rottura'. Una rottura, quella con una borghesia variamente contrassegnata, che segue la rottura dell'autore con le proprie origini. Rottura che è anche 'metamorfose' e collocazione puramente 'oggettiva', testimoniale, sempre dinamica e lucida, di fronte agli altri e al proprio medesimo essere. Un essere che ha mutato il nome per mutarsi e non soggiacere alla tirannide del mondo adulto contro le tendenze fantasiose, metafisiche e metamorfiche dell'infanzia”.

não a derrocar-se na multidão de Rômulo’ o mistério das armas de fogo exercitavam nele aquele irresistível fascínio”¹⁶⁵ (SAVINIO, 1998, p. 77-78). Desse modo, vale ressaltar a preferência que o menino dá a Cimone, ao invés de Senofonte, pela diversidade de ideias que possui o mesmo.

A escrita, portanto, é um espaço parodicamente mítico, pois através dela o escritor reinventa os mitos, reescrevendo histórias a partir deles. Ele desconstrói esses mitos para inseri-los no cotidiano do garoto. Fragmenta a história e a mitologia para lhes dar novas significações, abrindo um diálogo infinito, com infinitas combinações.

Antes da repressão, a infância é uma floresta que a criança tem a maior liberdade para explorar. A infância é também o paraíso perdido, o paraíso perdido de todos. É o local que todo homem habita antes da cisão de Júpiter, antes da bipartição. Savinio trata do mundo binário também no texto escrito em 1947, “Farfalla capovolta”, contido em *Scritti dispersi* (2004, p. 637), onde critica a ideia socrática de mundo repartido ao meio, de uma ideia de mundo onde não exista a fluidez por entre os conceitos, que por si só são questionáveis.

Durante a guerra, o superior olhava para o protagonista de *Infanzia* como para um fantasma que, mascarado, transita juntamente aos vivos. É afirmado que “a submissão do corpo à autoridade temporal consente a liberdade do espírito”¹⁶⁶ (ibidem, p. 20). Sobre isso Savinio fala no capítulo “Sul dorso del centauro”, de *Tragedia*, quando o garoto sai de casa para atravessar o Pelion em busca de algo novo e acaba encontrando um centauro machucado que o aconselha.

Me disse que atrás dos montes não tem nenhum país novo, visto que todos os lugares da terra se assemelham. Quanto à liberdade, ele me demonstra que ela se obtém não com o cortar laços, fugir aos deveres, mas ao contrário, com o submeter-se, com o ser fiel a todas aquelas instituições, práticas, modos, que os homens mais sábios estabeleceram pelo bem-estar do consórcio humano. Uma vez que apenas acostumando-se a

¹⁶⁵ “*come dice Giambattista Vico nel Libro degli Elementi, fosse destinato per natura a ‘vivere nella repubblica di Platone, non a rovesciarsi nella turba di Romolo’, il mistero delle armi da fuoco esercitava su lui quell’irresistibile fascino*”.

¹⁶⁶ “[...] *la sommissione del corpo all’autorità temporale, consente la libertà dello spirito*”.

eles pode-se se encontrar sobre um terreno seguro, onde se pode alcançar a única e verdadeira liberdade que nos seja concedida: a do espírito¹⁶⁷ (idem, 2001, p. 134-135).

Como se observa em *Assim falou Zaratustra*, é preciso superar o que há de ruim nesse plano terrestre e criar condições de superar tal realidade. Para transcender a sociedade moralista cristã Nietzsche apresenta o Super Homem, na tentativa de liberar-se das regras e restrições impostas ao homem como forma de domínio. Ainda nesse trecho, Savinio dialoga com outro texto de Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, pois por meio da indicação do amigo metade homem, metade cavalo, o garoto deveria buscar não o novo, mas focar no olhar dado às coisas que o circundam.

“Sul dorso del Centauro” também comenta a relação do menino com a natureza. Não uma relação genuína, mas uma relação hostil, que foi sendo resolvida apenas com a distância. O menino observava a natureza através de um ponto do seu quarto de jogos, de onde via o mar ao horizonte de uma janela, e o campo de outra. Limitar, segundo ele, é uma necessidade para a fantasia e inteligência do homem, e faz uma analogia com as visões dos homens e dos animais. Assim sendo, o homem tem sua visão panorâmica limitada, diferentemente das galinhas, por exemplo, pois sua maior fonte de viagens e visões é sua imaginação. Esse ponto seguro é também utilizado em *Infanzia*, quando Nivasio, do fundo do corredor, espia Cleópatra pela fresca da porta, imaginando não ser visto, numa tentativa, falha, de proteger-se do encontro selvagem.

O capítulo do teatro Lanarà mostra claramente a influência cristã sobre a sociedade, de modo geral, além de realizar uma das cenas mais marcantes na vida do pequeno Savinio. O nome faz menção ao proprietário do local, mas não somente - observe-se como Savinio brinca, uma vez mais, com as palavras:

¹⁶⁷ “Mi dice che dietro i monti, non c'è nessun paese nuovo, poiché tutti i luoghi della terra si assomigliano. Quanto alla libertà, egli mi dimostra che essa si ottiene non col rompere i legami, sfuggire ai doveri, mal al contrario, col sottomettersi, col stare ligi a tutte quelle istituzioni, pratiche, modi, che gli uomini più saggi hanno stabilito per il ben essere del consorzio umano. Poiché soltanto assuefacendoci a quelli, ci si viene a trovare sopra un terreno sicuro, donde ci si può sollevare alla sola e vera libertà che ci sia consentita: quella dello spirito”.

Isso aprendi muitos anos mais tarde, e como sempre nos mistérios da infância, quando a um nome, a um nome de homem se reduziu aquele misterioso trissílabo, aquele sinônimo de *tralallà* e de *olallà*, aquela onomatopeia, símbolo sonoro que exprimia a ideia do ‘teatro’, e não daquele apenas, mas de todos os teatros que brilham de noite sobre a face infinita do mundo – essa descoberta me causou uma desilusão¹⁶⁸ (ibidem, p. 61).

A construção, aparentemente desconexa do texto, permite que ele seja rico e traga sutilezas, e outras características não tão amenas assim, que não são comuns à grande maioria dos escritores. A ideia de descrever cheiros, por exemplo, ou de detalhar as falhas de fala das personagens são muitas vezes de tom cômico e irônico e saem dessa lógica vigente de apenas narrar o acontecido. Ao entrar no Teatro Lanarà, Nivasio sentiu que as “papilas nasais vibravam aos odores associados das algas e da serragem. Os emaranhados sons da orquestra que acordava os instrumentos, despertaram na minha barriguinha aqueles espasmos de cólica que precedem as grandes felicidades”¹⁶⁹ (ibidem, p. 62).

É interessante observar que “a perpétua viagem explorativa do artista não diz respeito só ao espaço, mas também à linguagem e ao saber: o ‘Ebreu Errante da cultura’ deve praticar todos os meios expressivos à sua disposição”¹⁷⁰ (SABBATINI, 1997, p. 50), incluindo entre outros meios, poesia, cultura, música. A leitura que faz do mundo é o diferencial, a viagem física todos podem realizar, homens ou animais, pode-se comprovar observando a diferente visão

¹⁶⁸ “Questo lo appresi molti anni più tardi, e come sempre nei misteri dell’infanzia, quando a un nome, a un nome di uomo si ridusse quel misterioso trisillabo, quel sinonimo di *tralallà* e di *olallà*, quell’onomatopea, simbolo sonoro che esprimeva l’idea del ‘teatro’, e non di quello solamente ma di tutti i teatri che brillano di notte sulla faccia infinita del mondo – questa scoperta mi procurò una delusione”.

¹⁶⁹ “papille nasali vibravano agli odori associati delle alghe e della segatura. Gli arruffati suoni dell’orchestra che accordava gli strumenti, suscitavano nel mio pancino quegli spasmi colicosi che procedono le grandi felicità”.

¹⁷⁰ “il perpetuo viaggio esplorativo dell’artista non riguarda solo lo spazio, ma anche il linguaggio e il sapere: l’‘Ebreo Errante della cultura’ deve praticare tutti i mezzi espressivi a sua disposizione”.

experimentada pelos presentes na viagem junto ao menino. É como a ideia levantada por Nietzsche com *Humano, demasiado humano* (1878), é necessário, para as mentes realmente originais, ver o antigo com outros olhos, observar as sutilezas, o que é deixado de lado pelos outros. A viagem de Savinio, portanto, é na memória e a do personagem, na imaginação, na construção de memórias, na combinação múltipla das poucas que possui.

Raros, segundo os dois livros, são os que sabem navegar. A presença dos argonautas surge já no início do livro, quando o passarinho Leonida cai sobre o silabário do menino: “Cada página do meu silabário ilustrava ou um fato histórico, ou um personagem histórico, a página da A era dedicada à partida dos Argonautas”¹⁷¹ (SAVINIO, 2001, p. 27).

Aqueles em torno do protagonista são como alienados: “Amam [...] confortavelmente deitados na poltrona, masoquizar-se na fantasiosa reprodução de suas misérias, de suas covardias, de seu porquíssimo drama diário”¹⁷² (ibidem, p. 70). Essa é a arte dramática, o segredo de seu sucesso: “o homem que anonimamente e sem fazer-se notar pelo vizinho de poltrona, se espelha no irmão recitante: voluptuosidade masturbatória e pudica, vício inofensivo pela vida e pela honra”¹⁷³ (ibidem, p. 70-71).

Chama a atenção para o *tipo* representado no palco: “armado de cima a baixo, forte em seu caráter, resoluto e seguro de si como os manequins nas lojas de confecção”¹⁷⁴ (ibidem, p. 71), ou seja, o típico imbecil notado tantas outras vezes por Savinio.

Ibsen e ibsenismo já levavam estrago em uma Europa sedenta de *Intelligenza*, mas por aquelas terras fora de mão, por aqueles climas inocentes e selvagens onde as frutas guardavam ainda os sabores do Éden, o símio de Cristiana e os turos

¹⁷¹ “Ogni pagina del mio silabario illustrava o un fatto o un personaggio storico, la pagina dell’A era dedicata alla partenza degli Argonauti”.

¹⁷² “Amano [...] comodamente sdraiati in poltrona, masochizzarsi all’estrosa riproduzione delle loro miserie, delle loro viltà, del loro sporchissimo dramma quotidiano”.

¹⁷³ “l’uomo che anonimamente e senza farsi accorgere dal vicino di poltrona, si specchia nel fratello guitto: voluttà masturbatoria e pudica, vizio innocuo per la vita e per l’onore”.

¹⁷⁴ “armato di tutto punto, forte nel suo carattere, risoluto e sicuro di sé come i manichini nei negozi di confezioni”.

sonhos vagavam nos espaços neutros do limbo¹⁷⁵
(ibidem, p. 71).

Ibsen (1828-1906), que foi tema de um livro póstumo saviniano, *Vita di Enrico Ibsen*¹⁷⁶ (1979), foi sujeito incômodo à sua época, suas peças eram consideradas escandalosas. O teatro, à época, era pautado pela vida familiar e pela propriedade. Visto que as obras de Ibsen refletiam sobre os costumes e convenções do período, o dramaturgo foi alvo de críticas, por inquietar diversos contemporâneos seus.

Deixar-se guiar pelo espetáculo era doce, “era um doce andar em companhia, um falar descansado, um gesticular imóvel, um comodíssimo viver que, a não ser a do bilhete, não custava despesa”¹⁷⁷ (ibidem, p. 72). Juntamente a outros ensinamentos, “o espetáculo lanariano me ensinou as virtudes conciliadoras da música”¹⁷⁸ (ibidem, p. 74), escreve após assistir a única cena catártica do teatro, até o momento, que não tinha fundo musical, e conclui que a música é capaz de acalmar os ânimos e manter a paz entre os planetas.

Vale afirmar, todavia, que “o teatro não é diversão, mas um cansativo dever ao qual os grandes se submetem por um fim que me foge”¹⁷⁹ (ibidem, p. 75). À entediante apresentação no teatro, Savinio cria uma situação que o tire da famosa *noia* de que tanto fala: “Naufragava em uma névoa franzida de luzes sempre mais fracas. / O mundo ruía em um cataclisma silencioso. / O chão oscilava sobre a onda de um docíssimo terremoto”¹⁸⁰ (ibidem, p. 76), quando até mesmo a cadeira começar a mexer e sair caminhando molemente.

¹⁷⁵ “Ibsen e ibsenismo già menavano strage in una Europa asseata d’Intelligenza, ma per quelle terre fuori mano, per quei climi innocenti e selvaggi ove le frutta serbavano ancora i sapori dell’Eden, lo scimmione di Cristiana e i suoi torbidi sogni vagolavano ancora negli spazi neutri del limbo”.

¹⁷⁶ Traduzido para o português em 2006 pela editora Cotovia, em Portugal, sob o título *A vida de Henrik Ibsen*.

¹⁷⁷ “era un andare in compagnia, un parlare riposato, un gestire immobile, un comodissimo vivere che, meno quella del biglietto, non costava spese”.

¹⁷⁸ “lo spettacolo lanariano mi insegnò le virtù conciliatrici della musica”.

¹⁷⁹ “il teatro non è divertimento, ma un faticoso dovere al quale i grandi si sobbarcano per un fine che mi sfugge”.

¹⁸⁰ “Naufragavo in una nebbia solcata di luci sempre più deboli. / Il mondo rovinava in un cataclisma silenzioso. / Il pavimento oscillava sull’onda di un dolcissimo terremoto”.

À cena do homem cavando um pão, o narrador afirma que tais imagens de simbologia política ou social são como breves meteoros, como estrelas de um segundo no céu escuro do protagonista (ibidem, p. 77), a miséria, assim, faz com que o protagonista seja chacoalhado, desestabilizado, como ocorreu diante da pobreza do Deus grego em *Infanzia*.

No capítulo *Il ciclone*, contido em *Tragedia*, o pequeno Nivasio inventa um ciclone como instrumento de ar para confundir os usos e costumes mais tênues da sociedade burguesa para que traga desordem entre essas tolas figuras e em seu conformismo. O menino lança mão do indecifrável pelo olhar adulto, perde-se (ou encontra-se em seus delírios). Vê a deusa Apola vindo enfurecida pelo salão e deixando um rastro de destruição atrás de si:

No discurso imaginário do sonho, os vários elementos podem ser assimilados: as palavras se tornam coisas e as coisas são intercambiáveis. Tudo isso é permitido à linguagem infantil que não tem encerramentos ou limitações, para a qual a terra pode se tornar o mar e o mar pode se tornar a terra de acordo com as exigências do imaginário¹⁸¹ (ibidem, p. 299).

Tragedia é um livro de transtornos da sexualidade infantil, angústia prepuberal, do instinto de morte. A história da criança é mostrada não como drama ou comédia, mas como tragédia, como aniquilação e sacrifício absoluto (SAVINIO, 2001, p. 130). Ou seja, a própria temática principal do texto é fragmentária, rompe de início a ideia de infância feliz. Apresenta-se, assim, a primeira quebra de paradigma.

Segundo Lanuzza, a revelação das genitálias femininas e o terror de ser punido com a castração demonstram, de certa forma, a atenção e o comportamento repulsivo desenvolvidos no menino perante a descoberta da sexualidade, no episódio do teatro Lanarà, através do comediante hermafrodito. A epifania sexual do hermafrodito, afirma

¹⁸¹ “Nel discorso immaginario del sogno, i vari elementi possono essere assimilati: le parole diventano cose e le cose sono intercambiabili. Tutto questo è consentito al linguaggio infantile che non ha preclusioni o limitazioni, per cui la terra può diventare il mare e il mare può diventare la terra a seconda delle esigenze dell’immaginario”.

Lanuzza (1979, p. 28), é a antecipação de uma sexualidade indiferenciada, ou seja, do fato de a infância ser ‘bissexual’ e da recusa da diferenciação sexual do outro sexo que é ditado à criança, vista a fobia sexual praticada pelos adultos, baseado em seu paradigma sexual dualista.

A viagem e o mar também fazem parte da etapa de diversos descobrimentos do garoto. É na viagem ao mar que Nivasio descobre sua primeira paixão, Andromeda. O navio, ao qual ela está acorrentada, é o símbolo da arte moderna (SABBATINI, 1997, p. 9), ou seja, há essa fusão entre mito e modernidade. A partida é vista como vida que se fecha para outra que se abre. A vida, conseqüentemente, não é mais a mesma para aqueles que se permitem, já que o mundo é variado, pode ser visto por diversos ângulos (2001a, p. 278).

O menino é lançado aos mares da infinita e enigmática realidade, mas o enigma, por vezes, nem o autor desvenda, ele talvez veja de relance algo em uma breve epifania, mas as perguntas permanecem até mesmo para ele.

Essa é a função do artista, que deve afetar sobre a mentalidade do homem para mudar o mundo e é a função da criança dentro da *Tragedia*, que luta até o fim para poder permanecer naquela pureza em que sabe que pode residir a sua felicidade. E, quando se vê sempre mais próximo à derrota, sonha.¹⁸² (CIRILLO, 1997, p. 272).

Assim sendo, o infante encontra sempre uma maneira de driblar as regras e a imposição da realidade, já que a viagem imaginativa não é tão facilmente interrompida quanto a física. Dessa forma, a presença do menino unida a das personagens aristocratas na narrativa, configura-se como elemento fragmentário, pois busca romper, fragmentar, desconstruir a todo instante.

3.5 Um sincretismo religioso

¹⁸² “*Questa è la funzione dell’artista, che deve incidere sulla mentalità dell’uomo per cambiare il mondo ed è la funzione del bambino all’interno della Tragedia, che lotta fino in fondo per poter restare in quella purezza in cui sa che può risiedere la sua felicità. E, quando si vede sempre più vicino alla sconfitta, sogna*”.

A abordagem do tema religioso convida a não seguir mais modelos impostos. Um exemplo disso é a cena do hermafrodito, no qual, por razões religiosas, acontece a depreciação de um espetáculo teatral, a castração da arte. Se não houver um modelo para seguir, a exploração será permitida e celebrada, o indivíduo estará mais próximo da arte e das redescobertas da vida.

A religião apresenta-se nos livros como uma forma de outro olhar para o qual se está acostumado. Em *Infanzia*, parte da premissa de que a escolha do pequeno Nivasio acontece por conta da arte. Então afirma-se uma escolha pautada não apenas na ideia do deus em si, é uma proposta diferente da que se ouve de alguém normalmente, apesar de a escolha não ter sido baseada exclusivamente nesse fato.

O sonho perseguido por Nivasio, agora em *Infanzia*, é aquele do deus grego. É claro como a relação de Savinio com a divindade é fundamental para a sua poética. Todavia, o deus criado pelo autor sofre uma metamorfose com relação ao deus da tradição platônico-cristã e, sendo assim, vive na cotidianidade desse mundo mortal.

O encontro com tal divindade acontece não apenas com Nivasio, em *Infanzia* e *Tragedia*, mas também com outros personagens do autor, como Marcello, de *A casa assombrada* (1925). Eles sofrem, após o encontro com deus, uma forte mudança, uma espécie de evolução. Em *Tragedia dell'infanzia*, o pequeno Nivasio é imerso no universo mítico através do rapto feito pela deusa Apola e, em *Infanzia*, o encontro com um deus humanizado se dá através da vontade do garoto que atravessa a cidade à noite para buscar seu deus.

O encontro com o deus grego, de acordo com Ficara (2009), cancela a distância classicista que é típica das histórias dos deuses. Graças às características óticas específicas do herói, a realidade diária toma a forma do grotesco. É afirmado em um momento do livro que, um dia, o protagonista descobre que há algo escondido na igreja grega que não se deve ver.

A descoberta traz consigo uma grande curiosidade, que é o oculto, o proibido, o estranho. Nivasio é atraído para uma igreja do país, situada nos arredores da cidade, em que pensa habitar o Deus grego. Para alcançá-lo, certa vez, foge de casa e embarca em uma noite de aventura. A principal preocupação de Nivasio logo se vai. Preocupado com a escuridão, o menino é surpreendido pela presença da companheira lua, seu terceiro olho a guiá-lo pela noite.

Nivasio emerge na escuridão e, além de fazer uma viagem em sentido horizontal, para longe de casa, completa também uma viagem em sentido vertical, na profundidade do próprio ser. A atmosfera que segue é toda onírica. Nivasio percorre uma avenida branca, reta e isolada, a luz da lua torna os objetos translúcidos e se reflete sobre as janelas das casas fazendo-as brilhar na escuridão. E, uma vez mais, o escritor traz vida à cena animando os seres tidos como inanimados. Durante sua caminhada em direção ao deus grego, Nivasio vê as cadeiras do jardim dos Papanastassópulos, pais de sua amiga Lulúca, conversando, em círculo, a continuação dos diálogos iniciados durante o dia, entre os donos da casa e os hóspedes. Ele escreve: “[...] os móveis viviam uma vida tranquila, respiravam felizes, gozavam de uma alegria sábia, silenciosa, quase imperceptível, e da qual durante o dia ninguém percebia”¹⁸³ (SAVINIO, 1998, p. 66). Ao passar pela casa de Lulúca, Nivasio consegue seguir seu caminho sem acordar a amiga para ir com ele. Desvia-se da vontade de acordá-la e prefere ir sozinho.

Incomodado e perplexo, ele pensa sobre a amiga: ““Eu estou sozinho à noite [...] estou indo para uma empresa desesperada, e tu dormes!””¹⁸⁴ (ibidem, p. 69). Savinio apresenta em nota a relação do sexo feminino ao sono e recorda o Demônio do sono da religião iraniana, também esse feminino, pois, na igreja grega, a presença feminina não é bem quista. Em outro texto seu, *Problema della libertà*, do qual Nivasio Dolcemare também é protagonista, ele escreve sobre a prisão do sono.

[...] como podia dizer-se livre se esperava o sono?
[...] A espera do sono é a espera de uma
escravidão. Da pior escravidão. A escravidão à
qual mais violentamente, mais desesperadamente
Nivasio Dolcemare gostaria de escapar-se. Porém
não se rebela. Ao contrário, abandona-se. Entrega-
se ao sono. [...]. Diz a maioria que o sono é bom,
que o sono é doce, que o sono é um amigo...
desafio eu! [...] na verdade cair naquela horrível
prisão que é o sono, Nivasio Dolcemare não o faz

¹⁸³ “[...] i mobili vivevano una vita tranquilla, respiravano felici, godevano una gioia saggia, silenziosa, appena percettibile, e di cui durante il giorno nessuno si accorgeva”.

¹⁸⁴ ““Io sono solo nella notte [...] mi accingo a una impresa disperata, e tu dormi!””.

porque o quer fazer, mas porque o sono o força a fazê-lo.

Que o sono seja uma horrível escravidão, Nivasio Dolcemare compreende amanhã, quando se acorda e tem a impressão de livrar-se de uma horrível escravidão¹⁸⁵ (SAVINIO, 2004, p. 849).

Do alto do silêncio da noite, passa diante de Nivasio um trem como que fantasma, as últimas vilas ficam claras em meio à escuridão, e a lua segue acompanhando o garoto durante sua busca. Escuta alguém chamar, mas não encontra ninguém, começa a correr enquanto a rua da cidade fica cada vez mais estreita, torna-se caminho, Nivasio para com o coração na boca. Finalmente alcança a capela e, ao entrar, escuta barulhos, murmúrios. Todavia, o encontro não acontece, ao se aproximar da tenda, Nivasio fica preso e uma mão o impede de avançar. Ao invés de ver o tão aguardado deus, Nivasio observa a governanta, insone, que o traz de volta à casa.

A viagem percorrida pelo garoto, mesmo que frustada ao seu “final”, mostra a busca vertical que Nivasio faz ao encontro de si mesmo, do seu inconsciente. “A descoberta do deus tem, na verdade, no âmbito da obra saviniana, um significado particular. O deus não é criatura por si só, a divindade e o homem coincidem e o homem assume o poder de criar a si mesmo e a própria realidade”¹⁸⁶, afirma Ficara (2009, p. 111).

Em um passeio pelos jardins Zappeion, Nivasio e Frau Linda – que ia sempre ao jardim para flertar com Claas van der Hoderaa – encontram o general Papatrapatàkos que pergunta ao garotinho: “O que

¹⁸⁵ “[...] come poteva dirsi libero se aspettava il sonno? [...] L’attesa del sonno è l’attesa di una schiavitù. Della peggiore schiavitù. La schiavitù alla quale più violentamente, più disperatamente Nivasio Dolcemare vorrebbe sottrarsi. Eppure non si ribella. Si abbandona invece. Si consegna al sonno. [...]. Dice per di più che il sonno è buono, che il sonno è dolce, che il sonno è un amico... Sfido io! [...] anzi precipitare in quella orribile prigione che è il sonno, Nivasio Dolcemare non lo fa perché lo vuol fare, ma perché il sonno lo costringe a farlo. / Che il sonno sia una orribile schiavitù, Nivasio Dolcemare lo capisce l’indomani, quando si sveglia e ha l’impressione di liberarsi da una orribile schiavitù”.

¹⁸⁶ “La scoperta del dio ha, infatti, nell’ambito dell’opera saviniana, un significato particolare. Il dio non è creatura fuori da sé, la divinità e l’uomo coincidono e l’uomo assume il potere di creare se stesso e la propria realtà”.

“você vai ser quando crescer?”¹⁸⁷. Para espanto e diversão do militar, obtém como resposta: “Serei padre”¹⁸⁸ (SAVINIO, 1998, p. 43). Entretanto, Nivasio não se tornou padre e, como é dito no livro, a única deusa que ele reconhece é a Inteligência. Essa deusa “não inspira simpatia [...] é uma soberana odiadíssima. Não passa dia, hora, minuto, em que a sua saúde não seja comprometida, a sua vida ameaçada, o seu nome amaldiçoado. E se a sua autoridade é protegida de qualquer risco, é por essa única razão, que a autoridade da inteligência *não existe*”¹⁸⁹ (ibidem, p. 44). E apesar da vingança, do ódio e da sede de destruição que a rodeia, ela não morre: “Como matar uma criatura sem corpo?”¹⁹⁰ (ibidem, p. 44-45) Não que não tenha propriamente corpo, mas os golpes do inimigo não a atingem.

[...] De resto, não há contraste entre religião e inteligência. Provêm ambos de uma raiz comum. “Significam a mesma coisa”. Também a Inteligência “recolhe” os homens. Recolhe poucos deles (é essa seleção precisamente que desperta as reações do proletário), na hipótese suprema recolhe apenas um deles: mas nesse Único não povoa talvez a inteira humanidade? A Inteligência é mal vista, porque geralmente a conhecemos nas suas incursões de caça. A Inteligência é caçadora. É a sua única fraqueza, o seu “diletantismo”, Caçadora da Estupidez. Da gorda, fecunda, imortal Estupidez. Da Estupidez que nidifica em todo lugar, dos palácios ao mais humilde casebre. Caçadora da Estupidez e das suas infinitas subespécies, até a mais abominável de todas: a Estupidez dos Inteligentes. No fervor sanguinário, no grito de morte da caça, a face da Inteligência não é bonita de se ver. Mas como se alegra a sua face quando a caça termina e a Inteligência se encontra entre os seus! A Inteligência se torna novamente belíssima então e séria, docíssima e

¹⁸⁷ “*Che farai da grande?*”.

¹⁸⁸ “*Il prete*”.

¹⁸⁹ “*non ispira simpatia [...] è una sovrana odiatissima. Non passa giorno, ora, minuto in cui la sua salute non sia insidiata, la sua vita minacciata, il suo nome maledetto. E se la sua autorità è al riparo di qualunque rischio, è per questa sola ragione, che l'autorità dell'intelligenza non esiste*”.

¹⁹⁰ “*Come uccidere una creatura senza corpo?*”.

generosa. Melancólica também. Até mesmo triste. Triste pelas próprias fraquezas, pelas próprias impossibilidades. Mas aqui se fala de um mundo, de todo um mundo, com a sua poesia, a sua arte, a sua “plástica”, os seus costumes, as suas alegrias, o seu amor, os seus afetos, a sua humanidade, um mundo *que não se vê a olho nu*¹⁹¹ (ibidem, p. 45).

Como podem falar desse mundo aqueles que não o conhecem? Os senhores Cegonhas, os senhores Papatrapatàkos? As senhoras Triglionas? Como podem querer denunciar suas deficiências, se nunca sequer viram esse mundo solitário e distante, e jamais o verão? “Como podem falar de ti, oh Inteligência, que alargas o campo da vida, como o dia alarga a noite, como a luz alarga a escuridão?”¹⁹² (ibidem, p. 46).

Somigli (2002) afirma que o fascínio exercitado em Savinio pelo politeísmo não diz respeito somente ao seu desenvolvimento na Grécia, “mas também uma escolha coerente com a poética da diferença [...], e fornece uma espécie de antídoto à ulterior forma de totalitarismo que são os diversos monoteísmos, fortificados na alegação de oferecer a verdade única e revelada” (SOMIGLI, 2002, p. 412).

¹⁹¹ “[...] *Del resto, non c'è contrasto fra religione e intelligenza. Provengono entrambe da una comune radice. 'Significano la stessa cosa'. Anche l'Intelligenza 'raccolge' gli uomini. Ne raccoglie pochi (è questa selezione appunto che suscita le reazioni del proletariato), nella ipotesi suprema ne raccoglie uno solo: ma in questo Unico non brulica forse l'intera umanità? L'Intelligenza è mal vista, perché generalmente la si conosce nelle sue scorrerie di caccia. L'Intelligenza è cacciatrice. È la sua sola debolezza, il suo 'dilettantismo'. Cacciatrice della Stupidità. Della grassa, feconda, immortale Stupidità. Della Stupidità che nidifica dappertutto, dai palazzi al più umile casolare. Cacciatrice della Stupidità e delle sue infinite sottospeci, fino alla più nefanda di tutte: la Stupidità degl'Intelligenti. Nell'ardore sanguinario, nel grido di morte della caccia, la faccia dell'Intelligenza non è bella da vedere. Ma come si rasserena la sua faccia quando la caccia è finita e l'Intelligenza si ritrova fra i suoi! L'Intelligenza ridiventa bellissima allora e grave, dolcissima e generosa. Malinconica pure. Triste perfino. Triste per le proprie debolezze, per le proprie impossibilità. Ma qui si parla di un mondo, di tutto un mondo, con la sua poesia, la sua arte, la sua 'plastica', i suoi costumi, le sue gioie, il suo amore, i suoi affetti, la sua umanità, un mondo che non si vede a occhio nudo*”.

¹⁹² “*Come possono parlare di te, o Intelligenza, che allarghi il campo della vita, come il giorno allarga la notte, come la luce allarga l'oscurità?*”

O deus católico morreu para o menino, então, em sua busca ao deus grego, ele torna-se patrão de si. Ou seja, o menino tem seus horizontes expandidos, ainda que não completamente, como ao chegar à fase adulta, perante a notícia de que Deus está morto. O deus grego aparece como alternativa, em um primeiro momento, já que aquele Deus anterior está morto (ao menos para ele). Para a nata ateniense, composta por personagens das mais diversas nações, cultural e politicamente ele ainda impera sobre os homens.

Nivasio apresenta-se como homem livre, mas sua infância foi marcada pelos modelos vigentes, como o livro sugere. Apesar de que grande parte dos livros de Nietzsche terem sido lançados anteriormente ou logo após seu nascimento. Ou seja, é ressaltado que se abriu a possibilidade para as descobertas e explorações, mas os modelos condicionantes ainda se faziam (e fazem) presentes. O horizonte não está totalmente limpo.

É interessante comentar, todavia, quais fatores levaram Nivasio a decidir pelo deus grego ao invés do católico. Sendo assim, vale afirmar que o fator inicial que impulsionou tal escolha é a pintura da Igreja Católica de Atenas, realizada por Ermenegildo Bonfiglioli. Savinio, que era também pintor, aproveita essa passagem do livro para explanar o íntimo de suas pinturas. Diz-se no livro que a escolha do pintor da igreja foi realizada por alguém sem conhecimento das artes visuais, que unicamente escolheu o artista por se tratar de uma pessoa que manteria a “tradição da escola umbra”.

Aparece, então, a questão: se a igreja fosse pintada talvez por Cézanne, quem sabe Nivasio se mantivesse católico. O ponto levantado diz respeito inteiramente à arte, em um primeiro momento, e já adverte que o protagonista não é fã do pintor francês, não acredita em suas qualidades de pintor, e, inclusive, ajudou a deter uma onda cezannista que se alastrava pela Europa. Todavia, ele admira a redescoberta de Cézanne no que diz respeito a um princípio fundamental da pintura: “[...] a pintura não é reprodução do verdadeiro”¹⁹³ (ibidem, p. 47). Essa frase apresenta a ideia do próprio autor sobre as artes plásticas e, pode-se afirmar, da arte em geral. Ele acrescenta, em seguida, que especialmente

Quando se pintam figuras humanas, ou é preciso deixar no lugar do rosto um neutro oval no qual o espectador pode idealmente colocar o rosto de

¹⁹³ “[...] *la pittura non è riproduzione del vero*”.

qualquer amigo, ou parente, ou da mulher dos seus sonhos, ou de quem mais convenha, ou então descer tão profundamente na realidade do homem figurado, a ponto de dar a ele uma espécie de radiografia intelectual¹⁹⁴ (ibidem, p. 47).

Como citado anteriormente, é recorrente na obra do autor a substituição das faces dos homens por caras de animais, como em seu próprio auto-retrato, ou, até mesmo, na face do deus grego ilustrada também em *Infanzia*. O autor desce profundamente e, através do terceiro olho, que na verdade é o único apresentado, mostra o mistério do universo a quem o observa. No caso, reprodução não do real, mas do imaginário do garoto. A face neutra remete, ainda, à figura do manequim muito presente na arte de De Chirico, figura que ele busca na obra *Chants de la mi mort* do irmão mais novo.

Vale acrescentar que a escolha do deus grego parece ter fundamento também na possibilidade de um deus sentir e expressar sentimentos atribuídos exclusivamente aos humanos, segundo a visão católica.

Esta escolha na pintura, e que faz parte de todas as linguagens utilizadas por Savinio, pretende romper com a ideia fechada de arte, é uma proposta que acentua, dá preferência ao corte, ou seja, não se pode mais seguir uma ordem única no mundo, tanto humano, quanto das artes, é preciso repensar o mundo através de pequenos gestos, é sugerido que as visões múltiplas sejam exploradas e, no caso de uma pintura com tom realista, que se deixe de lado a reprodução de algo que já é visível a todo instante na própria vida, que se liberte dessa realidade.

A rainha grega Olga procurava, quando ia escondida às missas, na Igreja Católica aquilo que não encontrava na Igreja Grega que são a elegância do verbo e os ornamentos da mente. Ao passo que o corpo diplomático, ao contrário da rainha, ia justamente para fazer-se notar. O narrador descreve que “não eram corações inflamados de fé, mas a presença deles aos pés do altar era um ato político, um dever oficial, o

¹⁹⁴ “quando si dipingono figure umane o bisogna lasciare nel luogo della faccia un ovale neutro nel quale lo spettatore può idealmente collocare la faccia di qualche amico, o parente, o della donna dei suoi sogni, o di chi più talenta, oppure scendere così profondamente nella realtà dell'uomo figurato, da dare di lui una specie di radiografia intellettuale”.

acorde tonal do Concerto Europeo”¹⁹⁵ (ibidem, p. 52). Entre os notórios personagens políticos sentados no banco da igreja estava Combes, provavelmente Emile Combes, primeiro ministro francês entre 1902 e 1905 que ocupara outros cargos políticos anteriormente, e, curiosamente, ou ironicamente, rompeu com a igreja.

Para escapar do tédio que assombrava as missas católicas, o menino imaginava na cabeça do duque d’A. dois galhos crescendo, “imensos e ramosos, que transformavam a cabeça desse diplomata em um cabide vivente”¹⁹⁶ (ibidem, p. 57). Olhava para o afresco pintado por Bonfiglioli e reconhecia em Deus sentado sobre uma nuvem, o conde Minciàki¹⁹⁷ com sua barba; observava em São Dionísio Aeropagita Antoine Calaroni.

[...] Embora Nivasio não tivesse ainda uma ideia muito clara da metafísica das artes, aquele Paraíso que não era nada além da continuação daquela mesma “sociedade” que dia após dia ele aprofundava o insondável vazio e a incomensurável idiotice, não o convencia¹⁹⁸ (ibidem, p. 58).

O que volta à afirmação da escolha de Nivasio pela igreja grega, se no afresco da igreja católica de Atenas as faces fossem neutras, quicá o garoto não tivesse se convertido “ao inimigo”: “[...] se Nivasio Dolcemare renunciou ao caminho que através mil asperidades conduz às alegrias eternas, essa renúncia é, em grande parte, atribuída à apoteose São Dionísio Aeropagita, pintada na abside da igreja católica de Atenas”¹⁹⁹ (ibidem, p. 58). As imagens “reais” demais remetiam a

¹⁹⁵ “non erano cuori infiammati di fede, ma la loro presenza ai piedi dell’altare era un atto politico, un dovere d’uiddicio, l’accordo tonale del Concerto Europeo”.

¹⁹⁶ “immense e ramoso, che trasformavano la testa di questo diplomatico in un vivente attaccapanni”.

¹⁹⁷ O sobrenome do personagem pode ter sido inspirado em Matvei Lovici Minciaki, diplomata russo do século XIX.

¹⁹⁸ “[...] Benché Nivasio non avesse ancora una idea molto chiara della metafisica delle arti, quel Paradiso che non era se non la continuazione di quella medesima ‘società’ di cui di giorno in giorno egli andava approfondendo l’insondabile vacuità e la incommensurabile idiozia, non lo capacitava”.

¹⁹⁹ “[...] se Nivasio Dolcemare ha rinunciato al cammino che a traverso mille asperità conduce alle gioie eterne, essa rinuncia in gran parte è da imputare

personagens desgostosos a Nivasio. Sendo assim, não faria sentido apoiar algo que representasse aquela forma de vida decadente e deprimente.

A arte, segundo é comentado no livro, é ato de conquista, construção voluntária, tomada de posse do nosso Paraíso. De outro lado, “o sacerdócio [...] é o modo [...] mais evidente de manifestar-se superior aos outros homens”²⁰⁰ e “a pouquíssimos, resta a prática da Inteligência pura”²⁰¹ (ibidem, p. 50). Seguindo assim, tem-se a ideia de um homem que não representa mais “uma” superioridade, mas, sim, a superioridade. Savinio cita Torquato Tasso: “... ou Deus lhe inspira / ou o homem segundo sua vontade Deus se faz”²⁰² (ibidem, p. 50).

A decisão de passar para a Igreja Grega não foi fácil e, para o menino admitir que não fazia parte da Igreja Católica, era “o mesmo que confessar uma traição. Dizer ao seu pai e à sua mãe que ele, Nivasio, tinha passado ao inimigo”²⁰³ (ibidem, p. 59).

A “misoginia da Igreja Grega era uma das principais razões pelas quais Nivasio preferia a Igreja Grega às outras Igrejas. A igreja é oficina de espiritualidade. Mas com a presença das mulheres, como elevar-se ao espiritual?”²⁰⁴ (ibidem, p. 62). A questão é levantada no fragmento final do livro, intitulado *Senza donne*. Cabe, portanto, uma pergunta: seria preciso uma igreja formada somente por mulheres para que elas se elevassem ao espiritual, como nos conventos de freiras? Ou a espiritualidade seria reservada apenas aos homens?

Mas, se em *Infanzia* a espiritualidade reserva-se exclusivamente aos homens, em *Tragedia dell'infanzia* as únicas divindades adoradas pelo garoto são femininas: desde a violinista, passando pela deusa Apola, até chegar à sua mãe. Apresenta-se aí outro elemento comum da obra de Savinio, a contradição:

all'apoteosi di San Diogini Aeropagita, dipinta nell'abside della chiesa cattolica di Atene”.

²⁰⁰ “il sacerdozio [...] è il modo [...] più evidente di manifestarsi superiore agli altri uomini”.

²⁰¹ “a pochissimi, rimane la pratica dell'Intelligenza pura”.

²⁰² “... o Dio l'ispira / O l'uomo del suo voler Dio si face”.

²⁰³ “lo stesso che confessare un tradimento. Dire a suo padre e a sua madre che lui, Nivasio, era passato al nemico”.

²⁰⁴ “misoginia della Chiesa Greca era una delle principali ragioni per le quali Nivasio preferiva la Chiesa Greca alle altre Chiese. La chiesa è officina di spiritualità. Ma presente le donne, come elevarsi allo spirituale?”.

A contradição se torna personagem de importância extrema no ato do pensamento escrito, na medida em que engendra primeiramente a capacidade de escape frente a toda a tradição do discurso e das narrativas tradicionais – apoiadas sempre na lógica e no sentido. A própria vontade do fragmento já nasce de uma contradição, de uma delicada transgressão – ir além de instâncias tidas como superiores e essenciais para a escrita de filosofia e literatura (LUBLINER, 2013, p. 14).

Elemento que está ligado, diretamente, ao afastamento de uma verdade sistêmica, ao escape da mesma. Ela possibilita a existência do paradoxo, da convivência dos opostos sem que esses se excluam.

Depois da solução apresentada em seu sonho, “Nivasio foi convencido [...] que o Deus Quarentão [...] era proibido ao seu olhar”²⁰⁵ (SAVINIO, 1998, p. 75). Nivasio desmaia ao ver o senhor Quarenta, mas fica a dúvida se o garoto reconhece realmente aquele mesmo deus que tentou ver no paraclássico no senhor Saranti, ou “como os fiéis de Lenin e os admiradores de jóias, tinha se contentado com uma cômoda semelhança, com um simulacro, com um nume?”²⁰⁶ (ibidem, p. 84). Todavia, a aparência física não foi a única semelhança encontrada com o deus escolhido pelo garoto, uma vez que a palavra Saranti, em grego, significa Quarenta.

É chamada a atenção para que “[...] o Deus Grego é menos um Entre Abstrato que um Demiurgo, ou seja, um Deus Operário, um Deus Passional, um Deus sujeito à ira e à fome, ao frio e à alegria azul que inspiram os jogos das crianças”²⁰⁷ (ibidem, p. 85). Um deus bem diferente do que se afirma na religião cristã. E, apesar da enorme admiração e devoção que o garoto nutre pelo deus grego, seus pais rompem relações com o mesmo, considerando que as empregadas enviadas pelo senhor Saranti sempre causam problemas à família

²⁰⁵ “Nivasio fu convinto [...] che il Dio Quarentenne [...] era vietato al suo sguardo”.

²⁰⁶ “come i fedeli di Lenin e gli ammiratori del gioielli, si era contentato di una comoda somiglianza, di un simulacro, di un nume?”.

²⁰⁷ “[...] il Dio Greco è meno un Ente Astratto che un Demiurgo, ossia un Dio Operaio, un Dio Passionale, un Dio soggetto all’ira e alla fame, al freddo e alla gioia azzurra che ispirano i giochi dei bambini”.

Dolcemare. Após um período, quando os pais de Nivasio voltam à Agência Saranti, a alma de Nivasio se enche de luz.

3.6 Sexualidade na infância-adolescência

É interessante observar que “a atração exercida pelo sacerdócio sobre a infância de Nivasio Dolcemare é, em parte, atribuível àquilo que de secreto, de fechado, de ‘negro’ é *também* na indumentária do sacerdote”²⁰⁸ (ibidem, p. 48). Acontece que, diferentemente dos outros garotos, Nivasio, durante sua infância, era tra(vestido) como menina. Tinha longos cabelos cacheados, usava vestidos com manga bufante que deixavam os braços aparentes, e “enquanto Nivasio [...] torcia os bracinhos atrás da coluna a fim de escondê-los dos olhares mortificatórios, a sua alma dolorida aspirava à batina e aos seus espessos botõezinhos negros, como a uma bainha segura na qual fechar-se completamente”²⁰⁹ (ibidem, p. 48). A tragédia da infância vem, mais uma vez, marcar presença na narrativa saviniana, ambos os pais não levavam em consideração o incômodo externalizado pela criança. “A infância, que é severa, e cheia de destino e bem mais venerável do que a velhice, era para eles um ‘pequeno mundo de fantoches’ e isto é, segundo a etimologia, o mundo das bonecas”²¹⁰ (ibidem, p. 48-49). Talvez daí já parta o incômodo do garoto, tanto em *Infanzia* quanto em *Tragedia* das preocupações mais fúteis apresentadas pela classe que o rodeia.

Em uma das apresentações teatrais do Lanarà, Savinio-criança vê uma cena em que aparece um personagem hermafrodita nu, representado como Apolo-Apola, quando alguém que passa pela mãe do menino e diz: “E você, pobre senhora, trouxe esse amor de criança!”²¹¹ (ibidem, p. 84). Porém, para o menino, não há nada de imoral naquilo, o

²⁰⁸ “*l’attrazione esercitata dal sacerdozio sull’infanzia di Nivasio Dolcemare, è in parte da ascrivere a quel che di segreto, di chiuso, di ‘nero’ è anche nell’abito del sacerdote*”.

²⁰⁹ “*mentre Nivasio [...] si torceva le braccine dietro la schiena per nasconderle agli sguardi mortificatori, il suo animo esulcerato aspirava all’abito talare e ai suoi fitti bottoncini neri, come a una guaina sicura nella quale chiudersi completamente*”.

²¹⁰ “*L’infanzia, che è severa, colma di fato e ben più venerabile della vecchiaia, era per costoro un ‘piccolo mondo di pupi’, e cioè, secondo etimologia, il mondo delle bambole*”.

²¹¹ “*E lei, povera signora, ci ha portato questo amore di bimbo!*”

pequeno Nivasio apenas está descobrindo sua sexualidade e pulsões, descobrindo o mundo. Explorar, vale ressaltar, não é condenável, segundo os olhos do autor (muito pelo contrário). O protagonista

dá corpo às ‘imagens de ar’ e faz das mulheres diversas deusas, identificando a mais bela mesmo com Apolo. Savinio-adulto tinge com uma pitada de *humor* a lembrança, e da mulher mítica e divina faz uma nova contrafigura do Hermafrodito ao horizonte desponta a figura de “Apolo-Apola”²¹² (CIRILLO, 1997, p. 259).

Todavia, após o episódio, o menino sente arrepios ao ser tocado nas costas por sua mãe, e percebe, logo após um breve momento de liberdade, que foi presenciar a cena do teatro, que não há a quem recorrer para falar de suas pulsões, e nota que o momento que chega é o de reprimir emoções e esconder seus pensamentos.

“O menino é exaltado dessa dupla figura que é o hermafrodito, contra o qual se rebela, ao invés, todo o público bem pensante do teatro Lanarà (incluindo os pais) depois que com os binóculos espiou por bom tempo aquele ‘delta, negro como o triângulo de Deus’”²¹³ (ibidem, p. 259), união do profano e do sagrado. A infância se apresenta como um instrumento, uma possibilidade de reação, de abalo às estruturas. Um exemplo de como seguir e rebater a realidade imposta, uma espécie de ensinamento aos adultos.

O olhar pueril fragmenta a limitação, se a arte mostra uma atriz nua e os homens vêem um sexo à mostra, por outro lado, a criança vê uma deusa. Então, cabe a pergunta: qual o limite da adoração à novidade tão exaltada por esses aristocratas? Tudo indica que esses homens “bem pensantes” adoram a novidade desde que ela seja sensacionalista, mas não transgressora.

²¹² “*dà corpo alle ‘immagini dell’aria’ e fa delle donne altrettante dee, identificando la più bella addirittura con Apollo. Savinio-adulto tinge con un pizzico di humor il ricordo, e della donna mitica e divina fa una nuova contrafigura dell’Hermaphrodito. All’orizzonte spunta la figura di ‘Apollo-Apola’*”.

²¹³ “*Il bambino è esaltato da questa doppia figura che è l’ermafrodito, contro cui si scaglia invece tutto il pubblico benpensante del teatro Lanarà (compresi i genitori) dopo che con i binocoli ha spiato a lungo quel ‘delta, nero come il triangolo di Dio’*”.

A cena gera uma enorme confusão no teatro, em que quase todos se rebelam em direção ao palco, o general gritava: “É um insulto às famílias”²¹⁴; ao que rebate Narciso: “[...] não frequenta mais a igreja: aí estão as consequências!”²¹⁵ (SAVINIO, 2001, p. 85); apenas Cocò Malaperda, um jovem que estudou em Paris, se pronunciou a favor: “Pff! Dessas já vi muitas outras, eu! Se conhecessem os teatros de Montmartre...”²¹⁶ (ibidem, p. 84). E por isso é criticado. Como já mencionado, Paris sempre surpreendia no quesito vanguarda e a afirmação da mãe de Savinio é uma prova disso (CIRILLO, 1997, p. 39).

O “[...] Hermafrodito adormecido representa hoje, como nos tempos do *Simpósio*, a imagem ideal da perfeição. Mas não é um deus neutro esse, mas sim o divino total dos totais”²¹⁷ (ibidem, p. 49). A homossexualidade seria, assim, de acordo com o narrador, uma inimiga da perfeição.

O hermafrodito é uma figura sempre revisitada por Savinio, deixando sempre resquícios e fragmentos. Segundo o autor, ele é um ser que reflete as infinitas realidades, apresentando como paradoxo. Por tal motivo é desencadeador de medo nos homens, já que figura, a partir de sua imagem dupla, a incerteza. Desta maneira, como já citado em capítulo anterior, o homem artista se salva da aniquilação realizada pela natureza para conservar em si o hermafrodito (FICARA, 2009, p. 93).

Ele comporta-se como uma ruptura com a realidade vigente de que falam Blanchot e Nietzsche. Ou seja, possibilita a libertação dos modelos condicionantes, conduzindo à exploração é infinita. A androginia é, como fala o escritor, ambígua, emblema do mundo que não burla as contradições. Por conseguinte, para o autor (1977, p. 200), o mundo reconfortante e convincente é falso, assim como a verdade absoluta, que se configura inimiga do homem.

Abordar a sexualidade na infância é algo polêmico e transgressor, por si só. A temática sexual é levantada nos livros com o fim de desconstruir os lugares comuns do mundo infantil, inserido no universo estilizado do autor.

²¹⁴ “È un insulto alle famiglie”.

²¹⁵ “[...] non si va più in chiesa: ecco le conseguenze!”.

²¹⁶ “Peuh! Ne ho viste ben altre, io! Se conoscete i teatri di Montmartre...”.

²¹⁷ “[...] Ermafrodito addormentato rappresenta oggi, come al tempo del Simposio, l’immagine ideale della perfezione. Ma non è un dio neutro costui, sibbene il divino totale dei totali”.

A ideia que se tem de infância é, em sua maioria, pautada na crença de pureza e inocência da criança. Enquanto que, na prática, as pulsões sexuais humanas manifestam-se desde os anos iniciais da vida, o que não desqualifica a pureza do infante – isso apenas ocorre quando parte-se da ideia de que a inocência está intrinsicamente ligada a um total desconhecimento das pulsões sensuais e sexuais, ideia advinda das religiões. Na verdade, a criança parte mais de uma curiosidade por explorar algo desconhecido do que por um desejo consciente de realizar algum ato libidinoso.

A descoberta sexual, portanto, é um tema apresentado em ambos os livros, em que o menino pode explorar mais uma vez novos territórios:

Nivasio viu a boca de nossa mãe abrir-se lentamente, sentiu a respiração das vísceras mais profundas batendo no rosto. [...] o Mistério do Sexo falou com ele. A Mulher era o Desconhecido: a Mulher e a sua Escura Ferida. Algo que nem sequer sumariamente era possível conceber. Tantas vezes Nivasio tinha tentado descobrir o mistério dessa Ferida, escondido, através do buraco da fechadura, mas sempre em vão. E embora homem ele fosse, o Homem mesmo era o Desconhecido para Nivasio, tão incerto ele era de si, duvidoso da realidade própria²¹⁸ (ibidem, p. 118).

Um dia, durante um passeio, ele vê um homem correndo atrás do trem, e entrevê algo, a calça está desabotoada e algo desforme balançava entre as pernas. E, afirma-se, que dentre as coisas mais assustadoras e grotescas que Nivasio, seja adulto ou criança, tenha visto, aquela era a mais feia, a mais triste e mortal. Nada se comparava àquele “homem

²¹⁸ “Nivasio vide le fauci di nostra madre spalancarsi lentamente, sentì il fiato dei visceri più profondi battergli la faccia. [...] il Mistero del Sesso gli parlò. La Donna era l’Ignoto: la Donna e la sua Oscura Ferita. Qualcosa che nemmeno sommariamente era possibile concepire. Tante volte Nivasio aveva tentato scoprire il mistero di questa Ferita, di nascosto, attarverso il buco della serratura, ma sempre invano. E benché uomo egli fosse, l’Uomo stesso era l’Ignoto per Nivasio, tanto incerto egli era di sé, dubbioso della realtà propria”.

inconsciente que corria atrás do Inalcançável, daquele sexo balançado, lançado ao olhar dos homens, à luz do sol”²¹⁹ (ibidem, p. 119).

Mas o sexo do homem não foi a única descoberta feita por Nivaiso nesse sentido. Quando estava sozinho em casa teve sua primeira experiência, ou melhor, brincadeira sexual. Cleópatra, a nova empregada da casa Dolcemare, enigmática ao início, logo se mostra tão voraz quanto a rainha do Egito.

Em *Tragedia*, a deusa Apola cria o furacão e depois rapta o menino para o fundo do mar. Lá, morto, recorda sua vida, o que é proibido. O fundo do mar tem um silêncio que faz corpo. A terra, no episódio no fundo do mar, é apresentada como corpo materno exausto de germinar e dar à luz (SABBATINI, 1997, p. 297). “Esse mundo precedeu cada nascimento. A silenciosa família das ideias dorme no fundo do mar”²²⁰ (SAVINIO, 2001, p. 109), no mar onde viajaram os argonautas e onde também o menino viaja, física e mentalmente. O horror que os espaços subaquáticos causam, então, é devido à ausência de planos, “a falta de coisas tangíveis às quais agarrar-se”²²¹ (ibidem, p. 109).

Antes da despedida, diz a deusa: “Os argonautas partiram”²²² (ibidem, p. 120). Essa partida dos Argonautas, mais uma vez lembrada em uma obra saviniana, é possivelmente uma metáfora da busca do velo de ouro empreendida pelo menino. De sua busca para alcançar novas descobertas, como um menino-artista em viagem perpétua.

Uma doçura inesperada toma conta de sua voz e sua mão acaricia o topo da cabeça do menino. “Cedo ao convite irresistível. Quando ressurjo do abraço, brilham sobre mim os olhos da minha boa mamãe”²²³ (ibidem, p. 120). Como se encontra no colo do barqueiro Merico? Escuta gritos distantes que reconhece serem de sua mãe. Gritos de mortais, de morte dos homens, vozes de vários homens. A relação com a mulher é fundamental nesta obra, pois a primeira tragédia vem, justamente, da cisão do cordão umbilical com a mãe, a primeira ruptura.

²¹⁹ “uomo inscosciente che correva dietro l’Irraggiungibile, di quel sesso sballottato, buttato allo sguardo degli uomini, alla luce del sole”.

²²⁰ “Questo mondo ha preceduto ogni nascita. La silenziosa famiglia delle idee dorme nel fondo del mare”.

²²¹ “la mancanza di cose tangibili cui potersi afferrare”.

²²² “Gli argonauti sono partiti”.

²²³ “Cedo all’invito irresistibile. Quando risorgo dall’abbraccio, brillano su me gli occhi della mia buona mamma”.

Agora no escuro o menino reflete sobre seu segredo que não será revelado a ninguém, ninguém saberá dos “mundos desconhecidos que percorri na companhia da severa e brilhante deusa”²²⁴ (ibidem, p. 121). O sonho vira nostalgia e assim recomeça a tragédia da infância.

Ciro Lubliner (2013, p. 3) ressalta que a “tradição [...] diz que um texto deve durar até que tenha esclarecido todas as questões que levanta, e explicado plenamente o que pretendeu expor em linguagem (sendo esta própria regida a todo instante pelo entendimento e significação)”. Com a escrita fragmentária cai por terra a ideia de esclarecimento total do texto, imposta pela tradição, que busca sentido e explicação plena não dando margem a erros e a incompreensibilidade, como o caso do fim de *Tragedia* comentado acima.

3.7 Memória pessoal e coletiva

A discussão da memória, em um primeiro momento serve como um peso para autoafirmar a autofuncionalidade, tornando claro que ela jamais pode ser concebida como fiel, apenas como instrumento fantástico para a arte justamente pelo caráter recriador, inovador.

Sua função de recalcar as informações as aperfeiçoando no presente, consiste na recomposição do passado, segundo Bergson, e, por conseguinte, na sua reinvenção. Ela permite a exclusão dos hábitos e repetições, e, no caso de Alberto Savinio, ela vem anexa às interferências, jamais pura, visto que não seria possível. A memória, portanto, é uma constante construção, segundo Alison Winter, em seu livro *Memory: Fragments of a Modern History* (2012).

Logo, o contato com a memória coletiva vem inserido de forma fragmentada, com acesso limitado, recriando e remodelando o mundo. A memória possibilita o retorno à origem, a recuperação da verdadeira dimensão do mundo (SCHIANO, 2014, p. 58). Em seus textos, o autor parte da memória coletiva para fazer combinações com suas lembranças pessoais, uma vez que o homem vem da história e cultura da humanidade e dos homens precedentes. A memória é a nossa cultura (SAVINIO, 1921, p. 103).

Em “Luis il maratoneta”, Savinio dá ao leitor uma breve história dos jogos olímpicos. A memória coletiva resgatada também inclui a história da Grécia moderna e sua decadência. Em um trecho, narra a

²²⁴ “mundi sconosciuti che ho percorso in compagnia della severa e luminosa dea”.

situação dos três caçadores que fundaram os jogos, situados em um vale chamado Olímpia: “Não se pode dizer que se entediassem, pois o tédio subentende a possibilidade de um estado diverso”²²⁵ (ibidem, p. 135-136). Porém, na época de Nero, “[...] o cristianismo se firmava. Os homens imaginam-se de vez em quando descobrindo a verdade, e que nada deve existir para além dela”²²⁶ (ibidem, p. 139). A problemática da verdade única e de um mundo que aguarda os homens do outro lado já foi levantada por Nietzsche, que chama a atenção para as inúmeras visões, interpretações e ângulos que podem ser dados a esse mundo único em que se vive. O avanço da Igreja Católica foi tanto, ao longo dos anos seguintes, que Teodosio proibiu as Olimpíadas em 393.

Savinio conta que Pierre de Coubertin afirmara em uma aula magna, em 1892, que nas corridas realizadas no estádio, os homens se tornariam irmãos. E como “o homem é um incurável garoto e o jogo, da guerra ao *scopone*²²⁷, a sua ocupação preferida”²²⁸ (ibidem, p. 136), os jogos são retomados no século XIX e “a honra cabe à Grécia, ‘hoje pequena, mas tão grande no passado’”²²⁹ (ibidem, p. 139). O narrador explica que “a ‘primeira’ Grécia era uma terra fertilíssima [...]. Um dia descobriu atrás de si uma terra calva e abatida [...], o estranho fenômeno se repetiu, embora não em maneira física dessa vez, mas moral”²³⁰ (ibidem, p. 22).

No período entre os séculos XIX e XX, na falta de qualidades suas, a Grécia tornou-se a caricatura da Europa, seu modelo pequeno, e as “qualidades e sobretudo defeitos desse continente, que nas dimensões originais ou passam despercebidos ou induzem ao erro, no exemplar reduzido destacam-se com clareza e dureza tão cruel, que qualquer possibilidade de equívoco torna-se vã”²³¹ (ibidem, p. 23). Isto é, aquilo

²²⁵ “Non si può dire che si annoiassero, perché la noia sottintende la possibilità di uno stato diverso”.

²²⁶ “[...] il cristianesimo prendeva piede. Gli uomini s’immaginano di tanto in tanto di scoprire la verità, e che nulla deve esistere all’infuori di questa”.

²²⁷ Jogo de cartas típico na Itália.

²²⁸ “l’uomo è un inguaribile ragazzo e il gioco, dalla guerra allo scopone, la sua occupazione preferita”

²²⁹ “l’onore tocca alla Grecia, ‘oggi piccola, ma tanto grande nel passato’”.

²³⁰ “la ‘prima’ Grecia era una terra feracissima [...]. Un giorno scopri dietro a sé una terra calva e sparuta. [...], lo strano fenomeno si è ripetuto, sebbene non in maniera fisica questa volta, ma morale”.

²³¹ “qualità e soprattutto difetti di questo continente, che nelle dimensioni originali o passano inosservati o traggono in inganno, nell’esemplare ridotto

de belo, de enganatório, misterioso, que pode transparecer da Europa, em um primeiro momento, torna-se uma verdade pobre e nua caso se conheça a Grécia.

O autor, então, conecta esse fragmento à vida de Nivasio. Narra-se, sobre a reinauguração dos jogos, que Nivasio, mesmo muito pequeno, possuía aqueles fatos brilhando na sua memória “como uma paisagem de fósforo sob um céu de veludo negro”²³² (ibidem, p. 140). O maestro que terminou a cerimônia de inauguração dos Jogos foi Spiro Samara, que ensinou a Nivasio “a harmonia e o contraponto, ou seja, a arte de unir e a de separar”²³³ (ibidem, p. 142).

Da humanidade em fermento que se encontrava no estádio subia “fumaça de laticínio vencido e de alho, que no céu brilhante e profundo havia elaborado uma nuvem em forma de canapé, sobre a qual, coloridos e transparentes, sentavam os deuses antigos, sorridentes e felizes por aquela bela retomada de paganidade”²³⁴ (ibidem, p. 146). E, assim como a mitologia grega marcou ele, a arquitetura, a arte presente na Grécia também. Em um trecho do livro, o narrador explica que a impressão que possui hoje o protagonista da Capela Sistina não é comparável a um edifício abobadado que se encontrava, quando Nivasio era jovem, ao lado do estádio olímpico, chamado Panorama. Para Nivasio, o prédio era um amigo.

A narrativa chama a atenção para a bondade do povo grego durante os jogos. Porém, toda a bondade da população grega era de se espantar:

Como o furor mais assustador é aquele do cordeiro que se enfurece, assim a mais louca generosidade é a do avaro que inventa ser generoso. Famoso por avaria, naquela crise de delírio de generosidade o povo grego não conheceu limites nem medidas. Voavam chapéus e bengalas. As mulheres arrancavam do pescoço fios tilintantes de moedas de ouro e os lançavam ao vencedor. Os proprietários [...] lançavam os

spiccano con chiarezza e durezza così spietate, che ogni possibilità di equivoco diventa vana”.

²³² “*come un paesaggio di fosforo sotto un cielo di velluto nero*”.

²³³ “*l’armonia e il contrappunto, ossia l’arte di unire e quella di separare*”.

²³⁴ “*fumo di latticini stantii e di aglio, che nel cielo luminoso e profondo aveva composto una nube in forma di canapé, sulla quale, colorati e trasparenti, sedevano gli dèi antichi, sorridenti e felici di quella bella ripresa di paganià*”.

relógios com todo a corrente atrás, como pequenos cometas de ouro²³⁵ (ibidem, p. 147).

A observar o grande apego demonstrado pela senhora Trigliona e pelo comendador Visanio por suas posses na narrativa, já percebe-se a grande simulação apresentada pelo povo grego durante os jogos. Entende-se, então, que a infância de Nivasio é a infância de todos. Eis a conexão da memória individual com a coletiva, portanto.

O narrador explica que a Grécia era a terra dos Pelasgi e, não obstante, também era a terra dos Pelarghi: “e quem garante que *pelarghi* (cegonhas) e *pelasgi* (gregos) não fossem a mesma coisa, ou, ao menos, que os primeiros fossem os representantes, os arautos, os símbolos desses?”²³⁶ (ibidem, p. 156). Talvez aí se explique o respeito que os gregos possuem pela cegonha.

A cegonha é o deus deles, da qual pegaram o nome, e da qual esperam também compartilhar as virtudes, o que, no fundo, se reduz a dizer que as cegonhas são eles mesmos, deificados e livres para navegar no céu de pernas penduradas e o bico que faz “tac tac”. O totemismo é o sinal da dignidade de que gozavam os animais, a evidência que a terra uma vez era um paraíso²³⁷ (ibidem, p. 156).

Porém, essa lembrança fica cada vez mais obscura, mais borrada. Quando Nivasio consulta a enciclopedia procurando a palavra *svastica*, ele descobre a origem desse nome: do sanscrito *su* (bem) e *as* (ser). Ela

²³⁵ “Come il furore più spaventoso è quello dell’agnello che s’infuria, così la più pazza generosità è quella dell’avaro che si mette a fare il generoso. Famoso per avarizia, in quella crisi di delirio di generosità del popolo greco non conobbe limiti né misura. Volavano cappelli e bastoni. Le donne si strappavano dal collo le file tintinnanti di monete d’oro e le tiravano al vincitore. I possidenti [...] lanciavano gli orologi con tutta la catena dietro, come piccole comete d’oro”.

²³⁶ “e chi assicura che *pelarghi* e *pelasgi* non fossero la stessa cosa, o almeno che quelli fossero i rappresentanti, gli araldi, i simboli di questi?”.

²³⁷ “La cicogna è il loro dio, da quale hanno preso il nome, e di cui sperano anche spartire le virtù, il che in fondo si riduce a dire che le cicogne sono essi medesimi, indiatati e liberi di navigare il cielo, le zampe ciondoloni e il becco che fa ‘tac tac’. Il totemismo è il segno della dignità di cui godevano le bestie, la testimonianza che la terra una volta era un paradiso”.

tem poder ameaçador para os indianos se viradas suas abas, todavia, é feito notar que em uma significação poética, ela representa o vôo da cegonha. Ela remete também à recordação da época em que homens e animais conviviam em companhia e igualdade, evidenciando “a ideia mais reconfortante sobre o futuro do mundo, a ideia que além da contração dos povos em si mesmos, deixa entrever a expansão desses povos em uma comum fraternidade, e, finalmente, sua nova fusão com os animais no paraíso reencontrado”²³⁸ (ibidem, p. 156-157).

A recorrente presença da memória pessoal, e principalmente coletiva, nas obras savinianas, vai ao encontro do que Nietzsche fala em *Humano, demasiado humano*, no aforismo 292, já citado anteriormente, de que apenas refletindo sobre o passado consegue-se construir um bom futuro.

No capítulo “Senza donne”, é narrado que “[...] o comendador Visanio levava Nivasio consigo nas expedições da linha ferroviária que ele estava construindo naquela planície enrugada pela seca e varrida por nuvens de gafanhotos”²³⁹ (ibidem, p. 152). As impressões que marcaram Savinio em sua infância, mostram não uma reprodução real dos fatos de sua vida, mas a força da memória e o impacto que as lembranças causam na vida do homem: “uma lembrança igualmente fabulosa deixou em Nivasio Dolcemare o Vale de Tempe, o Peneu que escorre no meio, os salgueiros e plátanos que se inclinam sobre as duas margens para reverenciá-lo, como os cortesãos durante a passagem do Rei Sol”²⁴⁰ (ibidem, p. 154-155). Sendo assim, a lembrança de Nivasio não se limita à sua memória individual, engloba também a memória coletiva na narrativa: “No vale de Tempe, Apolo vem se purificar após o assassinato da serpente, e, nesse mesmo cenário, Wolfgang Goethe representa o *sabbat* clássico, que Arrigo Boito vestiu com sons

²³⁸ “*l’idea più confortante sull’avvenire del mondo, l’idea che di là dalla contrazione dei popoli in se stessi, lascia intravedere l’espansione di essi popoli in una comune fraternità, e infine la loro nuova fusione con gli animali nel paradiso ritrovato*”.

²³⁹ “[...] *il commendatore Visanio prendeva Nivasio con sé, nelle ispezioni della linea ferroviaria ch’egli andava costruendo in quella pianura arsa dalla siccità e spazzata da nuvole di cavalette*”.

²⁴⁰ “*Un ricordo egualmente favoloso ha lasciato in Nivasio Dolcemare la valle di Tempe, il Peneo che scorre nel mezzo, i salici e i platani che s’inclinano dalle due rive a riverirlo, come i cortigiani al passaggio del Re Sole*”

ondosos”²⁴¹ (ibidem, p. 155), referindo-se à adaptação de *Fausto* realizada por Boito, intitulada *Metistófeles*.

O acesso ao mosteiro, que ali se encontra, é vetado às mulheres, visto que elas propagam transtornos e desordem (ibidem, p. 157). O narrador chama a atenção para um homem que nunca viu uma mulher na vida, Michele Tolotos, foi criado nesse mosteiro, e reflete qual ideia “pode ter da mulher um homem que nunca viu uma? [...] Não ter nunca visto uma mulher é a condição melhor, talvez, para receber a influência do ‘eterno feminino’. Como a arte, assim também o amor mais alto é o que não se faz realmente”²⁴² (ibidem, p. 158).

Mas se falta a imagem da mulher, a imaginação dela não falta, visto que a mulher é mais presente no homem do que vice-versa, e “uma vez que a mulher como corpo nasce de uma nossa costela, a mulher como ideia nasce das dobras mais íntimas da nossa mente”²⁴³ (ibidem, p. 159). O trecho indica duas coisas: primeiro a problemática do patriarcado, no qual as mulheres são, na sociedade, criação daquilo que desejam os homens; secundamente, afirma que, diferentemente do que acreditava Nivasio, ao entrar em uma igreja permitida apenas aos homens, não existe lugar sem mulher.

Nos fragmentos ao fim de *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, vem descrita uma solução para uma relação mais saudável entre mães e filhos, que seria, quiçá, uma solução para uma primeira tragédia da infância: “As relações entre mãe e filho seriam mais sutis, talvez mais doces, mais poéticas, se não existissem vínculos de sangue entre mãe e filho; se toda mãe se tornasse mãe não dos próprios filhos, mas dos filhos de uma outra mãe”²⁴⁴ (ibidem, p. 163).

Savinio conclui o livro da seguinte maneira:

²⁴¹ “Nella valle di Tempe Apollo venne a purificarsi dopo l’uccisione del serpente, e in questo medesimo scenario Volfgango Goethe pose il sabba classico, che Arrigo Boito vestì di suoni ondosi”.

²⁴² “può avere della donna un uomo che non ha mai visto una? [...] Non avere mai visto una donna è la condizione migliore forse per ricevere l’influsso dell’eterno femminile’. Come l’arte, così anche l’amore più alto è quello che non si fa dal vero”.

²⁴³ “siccome la donna come corpo nasce da una nostra costola, la donna come idea nasce dalle pieghe più riposte della nostra mente”.

²⁴⁴ “I rapporti tra madre e figlio sarebbero più sottili forse, più dolci, più poetici, se non ci fosse legame di sangue tra madre e figlio; se ogni madre facesse da madre non ai figli propri, ma ai figli di un’altra madre”.

Velha, a mulher torna-se novamente criança e reencontra para além da imunda tempestade dos sentidos uma cândida virgindade, a qual prelude à virgindade suprema: a morte.

Nota. Esses fragmentos podíamos também jogá-los fora, mas qual pensamento teria concluído melhor esse livro, qualquer livro, do que “morte como virgindade suprema”?²⁴⁵ (ibidem, p. 163).

Este encerramento com a morte que se propõe como a finalização do texto, contudo, o deixa em aberto. Como o “no entanto” do aforismo 628 de *Humano, demasiado humano* que, em um primeiro esboço finalizaria o livro de Nietzsche, se o mesmo não construísse simetrias para depois escondê-las e parodiá-las (D’IORIO, 2014, p. 158-59).

O mistério é a reticência ao fim de uma frase, ele abre a uma fala maior, infinita, ao vasto mundo das ideias. A escolha de falar da morte, deixa, portanto, reticências no texto, com o intuito de fragmentá-lo para que daí surjam novas questões e conversas, visto que a escrita não é senão um modo de iludir a morte.

3.8 A linguagem nas obras

A linguagem dos livros examinados busca transpor, transgredir a própria linguagem, porém, em contrapartida, precisa de si mesma para que isso aconteça. É a pura contradição. Reside nesse fato a riqueza das diversas possibilidades de conexões e do trabalho de reconstrução incessante.

Então, embora não sejam abertamente transgressores como *Hermaphrodito* – o primeiro livro de Savinio ainda deixa seus resquícios nas obras posteriores, pois tudo que faz vem dali, conforme explica o autor (1947, p. 56, apud MAEDER, p. 173) –, os dois livros apresentam diversos elementos característicos da linguagem fragmentária, que vão desde delírios e sonhos à utilização da ironia ou brincadeira com a fala. São instrumentos para o autor: os trocadilhos, os diferentes idiomas, a etimologia, os neologismos. Segundo Sabbatini

²⁴⁵ “*Vecchia, la donna ridiventa fanciulla e ritrova di là dalla immonda tempesta dei sensi una candida verginità, la quale prelude alla verginità suprema: la morte.* / *Nota. Questi frammenti potevamo anche buttarli via, ma quale pensiero avrebbe conchiuso meglio questo libro, qualunque libro, della ‘morte come verginità suprema’?*”.

(1997, p. 245), tudo é possível e intercambiável em nível fônico, temático e semântico.

A linguagem deve ser rompida, pois ela forma o homem, seja através de metáforas, analogias, trocadilhos, dado que esses elementos possibilitam a fala múltipla. Caracterizam, assim, uma fala que não é mais linear, que volta como as ondas em um mar sem fim.

Cirillo comenta que lendo *Tragedia dell'infanzia* ficam claras “as diferenças técnicas e estilísticas entre certas partes, em que Savinio se exprime com uma linguagem mais infantil e outras mais elaboradas e refinadas”²⁴⁶ (1997, p. 298). E traz como exemplo o “se esconde e silencia”²⁴⁷, porque em um primeiro momento,

o menino se perguntava, muito ingenuamente e infantilmente e sem meias medidas, se Apolo tivesse os mesmos órgãos, os mesmo buracos [...] dos homens. Lá ficou evidente a procura do obsceno, ‘tendencioso’. Ao invés, aqui, o escritor é mais sutil e mediado²⁴⁸ (ibidem, p. 298).

Como já salientado anteriormente, a linguagem configura, de certa maneira, o homem. Faz parte de sua construção. Ela, no entanto, é pautada em normas e códigos para que seja compartilhada entre indivíduos, constituindo-se como um reflexo da sociedade. Não obstante, da mesma maneira, a linguagem tem poder considerável sobre os indivíduos e não é somente passível de influência do mundo como influenciadora deste.

Por conseguinte, muitos escritores tentam causar incômodo e desconforto, transgredir ideias ou, até mesmo, procurar novas formas de pensamento através de “brincadeiras” com a linguagem escrita. Savinio, por exemplo, em partes dos livros utiliza a escrita para brincar e ironizar as situações que se seguem. Uma forma de romper com o padrão de escrita, mas também quebrar as ideias formadas, deixar espaço para as incertezas.

²⁴⁶ “*le differenze tecniche e stilistiche tra certe parti, in cui Savinio si esprime con un linguaggio più infantile e altre più elaborate e raffinate*”.

²⁴⁷ “*si cela e ammutolisce*”.

²⁴⁸ “*il bambino si chiedeva, assai ingenuamente e infantilmente e senza mezze misute, se Apollo avessi gli stessi organi, gli stessi buchi [...] degli uomini. Lì era evidente la ricerca dell'osceno, 'tendencioso'. Invece qui lo scrittore è più sottile e mediato*”.

O fragmento não possui um discurso que “busca incessantemente a coerência e a lógica total do texto, afastando-o daquele tradicionalmente praticado. Neste sentido, o fragmentário procura implodir o discurso através da descontinuidade e do inacabamento” (LUBLINER, 2013, p. 4), ou seja, “os espaços relegados na escrita convencional – escravizada pelo discurso – fornecem aberturas para novas formas de expressão, [...] um explorar de outras fontes (LUBLINER, 2013, p. 4). O fragmento, portanto, apresenta-se como uma abertura a pluralidades.

A experimentação com a linguagem vem desde os tempos de compositor de Savinio, que transgredia os ensinamentos de Max Reger, fragmentando a música, tornando-a sem ritmo e harmonia, atonal, uma música, por assim dizer, mais “sincera”.

Como já afirmado em capítulo anterior, a dificuldade em definir os gêneros ou encaixar sua produção dentro da literatura italiana permanece, ainda hoje, uma dificuldade para os literatos. Ele mistura à narrativa, então, seu conhecimento musical, como quando acorda no colo de uma bela mulher após cair de seu cavalo: “Era uma voz mórbida e assim rica de flexões, que mesmo naquela breve frase ela encontrou maneira de passar três vezes dos tons baixos aos tons altos e vice-versa, traçando uma linha sonora de montanhas-russas”²⁴⁹ (SAVINIO, 1998, p. 153).

A linguagem utilizada é instrumento de diversão do autor, que apresenta desde pontos sutis até formas mais caricaturadas, brincando com os modos de falar dos personagens. Calaroni, por exemplo, fala com a língua do “b”, “Bublime! Inesbebíbel!”²⁵⁰ (ibidem, p. 74), em uma cena após a apresentação de Eleonora Duse, provavelmente, tirando sarro de Papatrapatàkos por acreditar se tratar de uma comédia; ou, então, com o personagem mudo, com o qual Savinio trabalha as minúcias da fala – *tiò tiò (ciò ciò)* e *suld (sold)* – além das expressões faciais do homem, que se retorce ao falar; também com teor cômico, cria o *colonnello* Tsé, militar com problema de dicção e de grandeza: “Pala tlás” Pala tlás” Dêem espaço à autolidade”²⁵¹ (ibidem, p. 111).

A ironia tem como uma de suas funções, refazer os fios desfeitos, como na volta ao texto após o confronto com a brincadeira da língua do

²⁴⁹ “Era una voce morbida e così ricca di flessioni, che pure in quella breve frase essa trovò modo di passare tre volte dai toni bassi ai toni alti e viceversa, tracciando una sonora fila di piccole montagne russe”.

²⁵⁰ “Bublime! Imbimembibabile!”.

²⁵¹ “Indietio! Indietio! Fate laggo all’autoghità”.

“b”, há um movimento de retorno ao que foi dito para captar as sutilezas que levaram à fala irônica. Por conseguinte, a ironia desagrega o que era unido, cerrado, imóvel, refaz o caminho para refleti-lo, e o caso de Calaroni e do general mostra isso: mesmo que não compreenda inteiramente o teor irônico proposto por Antoine Calaroni, Papatrapatàkos duvida pela primeira vez da sua inteligência. A ironia vem, então, como uma forma de abalar, fragmentar e desconstruir os personagens burgueses.

Nota-se, além disso, nas obras savinianas, uma ironia apresentada também na ausência da fala dos personagens, uma ironia exposta pelo silêncio. Como no teatro quando a mãe do menino pergunta se está tudo bem, se o espetáculo aborrece o garoto e ele tenta dissimular para que ela não perceba que para ele, assim como para os adultos, o teatro não é diversão, mas um dever ao qual se submetem os homens. Ou, então, na cena de *Infanzia*, quando o mudo vai agressivamente à casa Dolcemare exigir dinheiro e os momentos de maior tensão são, justamente, aqueles em que se ausenta o balbúcio do personagem.

A questão da língua é frequente na obra de Savinio, seja na questão fonética, como quando ele descreve o sotaque de Samara e Ugo Foscolo tendo em vista que a forma com que eles falavam passava a ideia de que não possuíam dentes, ou, ainda, quando chama a atenção para a maneira como é escrito *diecisette*, ao invés de *diciassette* competidores, da corrida olímpica na revista “*Illustrazione Italiana*”.

Sabbatini chama a atenção para a linguagem de *Tragedia*, por vezes adulta e outras vezes infantil. Salienta, ainda, o fato de como ela pesa com arcaísmos lexicais,

sintaxes e as imagens frequentemente são muito elaboradas, sofisticadas. Não é certo essa a linguagem própria de um menino, mas sim de um adulto, do Savinio adulto que se pode permitir criar em outro lugar imagens ciclônicas, violentas, obscenas, transgressivas (como a do [...] capítulo *Il teatro Lanarà*) e, aqui, de escrever um conto quase onírico, que goza das propriedades expressivas e estilísticas da linguagem ²⁵² (SABBATINI, p. 297).

²⁵² *sintassi e le immagini spesso sono molto elaborate, sofisticate. Non è certo questo il linguaggio proprio di un bambino, bensì di un adulto, del Savinio adulto che si può permettere altrove di creare immagini ciclônicas, violente, oscene, transgressive (come quelle [...] nel capitolo Il Teatro Lanarà) e, qui, di*

O próprio Savinio comenta sua escrita dizendo que faltam na literatura contemporânea os cheiros, sabores e, isto posto, tenta dar o máximo de tempero possível a seus textos, “e juntamente aliviar o texto, reduzi-lo a algo divertido e variado, reconduzir a coisa escrita à sua verdadeira origem de jogo mental”²⁵³ (SAVINIO, 1998, p. 171). Sua escrita possui movimentos, como ondas que vão e vêm, em contínuo deslocamento.

Nivasio considerava-se privilegiado por ser um italiano nascido fora da Itália, visto que esse nascimento “não direto” consistia em uma situação irônica, “uma solução de estilo, uma condição que às faculdades nacionais do homem Dolcemare acrescenta algumas tonalidades, algumas sutilezas, algumas passagens de semitons e de quarto de tom, que o nascimento ‘direto’ não permite”²⁵⁴ (ibidem, p. 24). Dá a entender, dessa maneira, que é uma condição que melhora o estilo. Ainda, afirma-se a importância da sua conquista enquanto italiano: “A análise do italiano Nivasio Dolcemare dá: italiano mais italiano que o italiano, porque o ‘italiano’ nele não é ‘estado local’, mas condição desejada, descoberta, conquistada”²⁵⁵ (ibidem, p. 24).

Mas a língua conquistada pelo autor não é a única a ser utilizada nos dois livros. Ambos trazem a hibridização de línguas estrangeiras, que vem causar uma ruptura na leitura contínua do texto, causando estranheza à primeira vista: em ambos, frases em alemão são pronunciadas pelas duas “*fraus*” do menino; ainda, alguns vocábulos gregos são inseridos em diversos pontos dos textos, geralmente relacionados à explicação de temas mitológicos; orações em francês também podem ser encontradas durante a leitura de *Tragedia e Infanzia*; ou, até mesmo, frases em latim, como no caso de resposta ao jovem que havia estudado na França e defendia o espetáculo teatral no teatro Lanarà.

fare un racconto quasi onirico, che gode delle proprietà espressive e stilistiche del linguaggio.

²⁵³ “e assieme sveltire il testo, ridurlo a cosa divertente e varia, ricondurre la cosa scritta alla sua vera origine di gioco mentale”.

²⁵⁴ “una soluzione di stile, una condizione che alle facoltà nazionali dell'uomo Dolcemare aggiunge alcune sfumature, alcune sottigliezze, alcuni passaggi di semitoni e di quarto di tono, che la nascita 'diretta' non consente”.

²⁵⁵ “L'analisi dell'italiano Nivasio Dolcemare dà: italiano più italiano dell'italiano, perché l'italiano' in lui non è 'stato locale', ma condizione voluta, scoperta, conquistata”.

Sabbatini também afirma que “[...] o artista não pode fixar um dado tipo de criação, mas deve usar todas as linguagens e os instrumentos que a arte lhe oferece; daqui nasce o bem conhecido ‘diletantismo’ de Savinio”²⁵⁶ (SABBATINI, 1997, p. 50), o que é observado nos dois livros do *corpus*.

Mais uma quebra na narrativa aparece com a descrição de um sentido apurado de Nivasio: “O olfato de Nivasio Dolcemare é ainda finíssimo, mas em Nivasio criança era mesmo portentoso. Naquele tempo homens e mulheres não eram para ele senão odores ambulantes”²⁵⁷ (SAVINIO, 1998, p. 40). O nome Dolcemare diz muito a respeito do próprio menino, visto sua percepção apurada dos cheiros, o doce amargo é realçado através da união do paladar com o olfato. Para Nivasio, “a oportuna determinação do ambiente é mais necessária que para os outros [...] A sua qualidade social foge ao julgamento comum, não corresponde a nenhuma classificação em uso”²⁵⁸ (ibidem, p. 18-19).

Em um trecho do livro, aparece a importância que dá ao nome criado para si mesmo pelo autor. O nome é, como já mencionado antes, uma forma de determinar seu caráter, sua personalidade, uma maneira de tornar-se dono de si mesmo. É fator determinante de identidade: “Na confusão dos quartéis, no tumulto dos chefes ecoava por vezes o nome *Dolcemare Nivasio*; e esse nome precedido do sobrenome soava tão estranho, que Nivasio mesmo o escutava com curiosidade, como o nome de um outro, de um desconhecido”²⁵⁹ (ibidem, p. 20).

O nome aparece, assim, como a própria figura de Nivasio Dolcemare. Elemento intrínseco a ele. Quando busca o deus grego após a visita ao paraclísio, percebe sentir uma compaixão pelo demiurgo:

²⁵⁶ “[...] *l’artista non può fissarsi in un dato tipo di creazione, ma deve usare tutti i linguaggi e gli strumenti che l’arte gli offre; da qui nasce il ben noto ‘dilettantismo’ di Savinio*”.

²⁵⁷ “*L’olfato di Nivasio Dolcemare è tuttora finissimo, ma in Nivasio fanciullo era addirittura portentoso. In quel tempo uomini e donne non erano per lui che odori ambulanti*”.

²⁵⁸ “*la tempestiva determinazione dell’ambiente è più necessaria che per altri. [...] La sua qualità sociale sfugge al giudizio comune, non corrisponde a nessuna classificazione in uso*”.

²⁵⁹ “*Nella confusione delle caserne, nel tumulto dei capi echeggiava talvolta il nome di Dolcemare Nivasio; e questo nome preceduto dal cognome sonava così strano, che Nivasio stesso se lo stava a udire con curiosità, come il nome di un altro, di uno sconosciuto*”.

Enquanto procurava a exata qualificação da compaixão que lhe inspirava o Deus Grego, Nivasio Dolcemare criou o seu primeiro trocadilho, essa forma não respeitada mas respeitável da genialidade. Pensou: “compaixão doce-amarga”. Esse trocadilho não nasceu por procura, mas sim por gênese espontânea. Nivasio o teve por revelação. Até então, Nivasio Dolcemare não tinha pensado no significado do próprio nome, ao mecanismo, às possibilidades trocadilhísticas do próprio nome. O seu nome lhe era mudo, anônimo, fechado e, ao invés, podia indiferentemente ser *Dolcamara* ou *Melcadoro*²⁶⁰ (ibidem, p. 63-64).

Remetendo à planta *dulcamara* que, em sua origem latina *dulcis* (doce) e *amarus* (amargo), indica o sabor da mesma. A planta possui gosto primeiro amargo e depois doce de glicosídeo; o nome pode indicar, ainda, a personagem da ópera *L'elisir d'amore*, de Donizetti. *Melcadora*, por sua vez, pode referir-se à *mela d'oro*, maçã de ouro; ou, até mesmo, *Mecca d'oro*.

“O repentino trocadilho lhe deu uma impressão de luz, de porta que se abre, de novo horizonte”²⁶¹ (ibidem, p. 64), primeira revelação que teria por conta do deus grego. “Esse primeiro trocadilho constitui uma ‘virada histórica’ na vida de Nivasio Dolcemare, assim como a descoberta da América é na vida do mundo. O que não é surpreendente”²⁶² (ibidem). É como um caminho sem volta, depois de ver algo que não pode ser desvisto, como, por exemplo, alguém que veja uma figura representada em uma nuvem, seu olhar permanece atento

²⁶⁰ *Mentre cercava l'esatta qualifica della compassione che gl'ispirava il Dio Greco, Nivasio Dolcemare creò la sua prima freddura, questa forma non rispettata ma rispettabile della genialità. Pensò: 'compassione dolcemara'. Questa freddura non nacque per ricerca, sì per genesi spontanea.*

Nivasio la ebbe per rivelazione. Fino allora, Nivasio Dolcemare non aveva pensato al significato del proprio nome, al meccanismo, alle possibilità fredduristiche del proprio nome. Il suo nome gli era muto, anonimo, chiuso e anziché Dolcemare poteva indifferentemente essere Dolcamara o Melcadoro

²⁶¹ *“L'improvvisa freddura gli diede un'impressione di luce, di porta che si apre, di nuovo orizzonte”.*

²⁶² *“Questa prima freddura costituisce una 'svolta storica' nella vita di Nivasio Dolcemare, ciò che la scoperta dell'America è nella vita del mondo. Il che non deve meravigliare”.*

apenas àquela forma. Assim também é com a questão do sotaque levantada por Savinio, uma vez que o homem perde seu sotaque e torna-se um ser pensante, ele tem nostalgia dele, ele inveja, de certa maneira, os homens de sotaque, pois é algo, agora, inalcançável a ele, não há volta.

Chama a atenção para o caráter sacro do trocadilho e acrescenta que além disto,

o trocadilho é a forma mais direta, mais alterada, mais genial da etimologia. É uma luz repentina projetada no “interno”, no “mecanismo”, no “mistério” das coisas. É a insuspeitável mas agilíssima adversária das religiões. Porque enquanto as religiões põem uma manta dourada sobre as coisas, o trocadilho é um “descobridor de altares”. Daí o descrédito que rodeia o trocadilho, a suspeita que o trocadilho inspira nas mulheres e entretanto nas criaturas que se “apoiam” nas religiões²⁶³ (ibidem, p. 64).

Trocadilho também é uma forma de fragmentação, separa a palavra para depois uní-la ou dar uma nova significação, novas formas. Nietzsche fala da rejeição ao próprio mundo por parte dos católicos, da renúncia que eles fazem ao conhecimento desse mundo uma vez que têm esperança em um futuro hipotético, em outro lugar.

A compaixão doce-amarga experimentada por Nivasio pode ter sua origem na própria situação em que tudo ocorreu: a doçura apresenta-se na forma de querer ajudar o deus necessitado e a amargura na triste realidade de não saber como ajudá-lo e de observar, nesse meio tempo, sua própria riqueza.

Em uma parte de *Infanzia*, o narrador faz uma reflexão sobre a cegonha, partindo da sua etimologia: “Cegonha em grego chama-se *pelargòs*, e Pelasghia se chamava a Grécia. A etimologia é ciência desleal, mas a semelhança desses dois vocábulos é ao menos curiosa. Da

²⁶³ *“la freddura è la forma più diretta, più mossà, più geniale, più geniale dell’etimologia. È una luce subitanea proiettata nell’‘interno’, nel ‘meccanismo’, nel ‘mistero’ delle cose. È l’insospettata ma agilissima avversaria delle religioni. Perché mentre le religioni pongono un coperchio dorato sulle cose, la freddura è una ‘scoperchiatrice di altari’. Da qui il discredito che circonda la freddura, il sospetto che la freddura ispira alle donne e comunque alle creature che si ‘appoggiano’ alle religioni”.*

outra parte, nós sabemos quão frequente, quão fácil é a passagem da erre em esse”²⁶⁴ (ibidem, p. 156), ou do esse em erre, mudança conhecida em línguas como o francês, estudado por Savinio.

Como Nietzsche acreditava, o artista verdadeiramente livre deve pensar em todas as artes. “Savinio é um nômade que viaja incessantemente entre épocas, culturas, línguas, artes e gêneros literários”²⁶⁵ (PEDULLÀ, 2011, p. 13). Savinio prevê que em uma época próxima, os homens não serão mais classificados segundo suas profissões: “haverá apenas homens cujo gênio será capaz de capturar no tempo mesmo todas as possibilidades de realizações para concretizar a obra que o seu espírito concebeu”²⁶⁶ (SAVINIO, 1918, p. 3).

O caráter memorialístico da obra saviniana permite todos esses jogos com o nome e com o onírico, que dão um outro andamento à narrativa, assim como concede uma forma de narrar que vai e volta, que é fragmentada, pois assim é o acesso à memória.

[...] Eis que Savinio, homem que faz da sua vida obra de arte, inicia um percurso que o levará ao ostracismo e à marginalização. Eis o autor imobilizado dentro da palavra de ordem-acusação que as academias e os adversários de todas as vanguardas reservavam aos diversos da arte, àqueles que não entravam na ‘classificação média’: diletante. Na verdade, maior elogio não pode fazer ao artista, especialmente a um como Savinio que, por fantasia e originalidade da mente, não pode ser limitado por um rótulo especializado qualquer.²⁶⁷ (LANUZZA, 1979, p. 35).

²⁶⁴ *“Cicogna in greco si dice pelargòs, e Pelasghia si chiamava la Grecia. L’etimologia è scienza infida, ma la somiglianza di questi due vocaboli è per lo meno curiosa. D’altra parte noi sappiamo quanto frequente, quanto facile è il passaggio della erre in esse”.*

²⁶⁵ *“Savinio è un nomade che viaggia incessantemente fra epoche, culture, lingue, arti e generi letterari”.*

²⁶⁶ *“non vi saranno che uomini, di cui il genio sarà capace di afferrare nel tempo stesso tutte le possibilità di realizzazioni per concretarne l’opera che il loro spirito avrà concepita”.*

²⁶⁷ *“[...] ecco che Savinio, uomo che fa della sua vita opera d’arte, inizia un percorso che lo porterà all’ostracismo e all’emarginazione. Ecco l’autore imobilizzato dentro la parola d’ordine-accusa che le accademie e gli avversari di tutte le avanguardie riservano ai ‘diversi’ dell’arte, a coloro che*

Por fim, pode-se notar que Savinio aceita o convite feito por Nietzsche e busca, através de suas artes, sempre lançar um olhar pueril – ou, de certa forma, pré-socrático – ao mundo, um olhar que não deixa de ser extremamente crítico, mas que para atingir sua eficácia está mais para a brincadeira e a exploração. O escritor italiano desconstrói sua memória para recriá-la a todo instante, seja para livrar-se do passado ou para lutar contra os sistemas vigentes, através das armas que possui.

non rientrano nella 'classificazione media': dilettante. In effetti, maggiore complimento non può farsi all'artista, specie a uno come Savinio che, per fantasia e originalità di mente, non può essere limitato da una qualche etichetta specialistica”.

Considerações finais

A concepção deste trabalho e, depois, seu efetivo desenvolvimento evidenciaram uma rica malha de conceitos e reflexões, estritamente ligados à ideia de fragmento, que proporcionaram a abordagem de vários assuntos na obra saviniana.

Pensou-se primeiro na definição de memória: forma de atualização do passado pessoal (e coletivo) do autor no presente, com suas diversas interferências; e refletiu-se, em seguida, sobre a fragmentariedade como método para ler e, por conseguinte, representar um universo irrepresentável. Fez-se fundamental para tal pautar a crítica em pensadores como Nietzsche e Bergson, não apenas para relembrar algumas referências teóricas caras a Savinio, mas também para inserir o escritor italiano em algumas vertentes decisivas para pensar o século XX, destacando, ao mesmo tempo, seu experimentalismo, sua inovação e sua importância no campo da arte e, em particular, das letras.

A inserção do autor em tais vertentes é de importância já afirmada por Nietzsche e confirmada por Savinio, uma vez que o artista deve ser atuante nos movimentos de seu tempo, caso pretenda-se considerar artista livre, e, conseqüentemente, poder avançar com relação ao seu passado.

A concepção de memória adotada, pautada em Bergson, deixa claro a inveracidade da memória, que é acessada apenas em fragmento, jamais buscando sua totalidade. Por isso, as inúmeras reconstruções realizadas pelo autor, que não procuram recontar sua história mas fragmentá-la, rompê-la para outras ligações possíveis. Por isso, o termo utilizado para tais narrativas é autoficção, uma vez que se busca a história pessoal porém sempre com pitadas fantasiosas.

Ele rompe com a linearidade da escrita visto que a memória é resgatada em movimentos de ida e vinda, aos poucos, e, ao mesmo tempo em que realiza tais movimentos, está reafirmando a inexistência de uma verdade única. Ele retoma as recordações em etapas, fragmentariamente, e, com o acréscimo de episódios fantásticos, faz com que tal linguagem seja uma reação às normas repressoras aplicadas ao infante.

Savinio comenta temas importantes em ambos os textos – desde sexualidade na infância, hermafroditismo ou até mesmo escolha de religião – e tenta dar outro olhar a eles, através da escrita fragmentária, com as brincadeiras de linguagem. Ao considerar uma estátua acoplada a um navio como deusa, o menino dá um outro significado ao sagrado;

assim como a exclusão de um deus católico indica romper relações, na verdade, com a sociedade que adora esse mesmo deus.

Os meninos, em ambos os livros, ainda que inconscientemente, procuram burlar as imposições através de seus delírios e sonhos. Tentam romper com a hipocrisia dos homens, presos aos modelos platônico-cristãos, sugerindo, sob a ótica surrealista, de certa forma, o fim dos modelos. A escrita fragmentária de Savinio se apresenta como um elemento libertador e desconstrutor, ou seja, através dela o autor coloca em jogo reflexões sobre verdades tidas como universais, indo de encontro à ideia de verdade única e às formas vigentes tanto de linguagem quanto de pensamento.

O que se tentou demonstrar, ao longo do trabalho, é que em ambas as narrativas, através da escrita fragmentária, com resquícios de memórias, há espaço para incertezas e ambiguidades. Afirma-se, portanto, que a contradição que tenta desestabilizar o seguro e o harmônico, como a presença do personagem hermafrodito, é possível, sim – e até recomendável.

Savinio busca, em diversas instâncias, fugir do padrão de escrita imposta até então, e os instrumentos dos quais lança mão para que isso ocorra passam desde a ironia até o de uso diferentes idiomas e onomatopeias. A descoberta dos mistérios se apresenta, por exemplo, através de outro instrumento utilizado pelo autor, o trocadilho, forma mais direta da etimologia e que, pelo seu caráter explorador, configura uma ameaça às religiões.

O escritor, inclusive com seus trocadilhos e jogos de linguagens, coloca em xeque toda uma visão linear e pacificadora da história e das experiências. E faz isso justamente a partir de sua memória pessoal, livremente revisitada, deformada e até parodiada. A parodização de suas obras acontece mais claramente com os mitos utilizados, como as deusas que despertam as primeiras paixões no garoto; ou com personagens históricos que se qualificam como seus confidentes ou companheiros de jogos.

É através da linguagem fragmentária que torna-se possível a escrita de suas percepções de infância ora com a linguagem pueril, ora com a linguagem já formada e recalçada do adulto. Existe, então, a quebra visível na escolha das palavras adultas, que não demonstra apenas mais bagagem que os infantes, mas também mais restrições quanto à livre maneira de se expressar.

Dado o exposto, ainda que acredite-se que os objetivos do trabalho – observar o peso da memória e analisar uma escrita

fragmentária nas obras *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, considerando as inúmeras referências históricas e pessoais do autor e os diversos elementos fragmentários ao longo dos textos – apresentaram-se positivos, tal dissertação não busca encerrar uma discussão. Ao invés disso, vai ao encontro da percepção de Blanchot sobre a escrita, isto é, ininterrupta e ilimitada. A pesquisa realizada, portanto, teve como ponto de partida e chegada – ou melhor, como companheira de percurso – a fala múltipla e infinita.

Bibliografia

BARBOSA, Maria Aparecida. *Fragmento no romantismo alemão, na literatura brasileira e em borges: a partir do ensaio “a ameaça do lobisomen”*, de silviano santiago. Fragmentos, número 18, p. 57/69 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.

CIRILLO, Silvana. *Alberto Savinio: le molte facce di un artista di genio*. Milão: Mondadori, 1997.

DE CHIRICO, Giorgio. *Meccanismo del pensiero: Crítica, polemica, autobiografia (1911-1943)*. FIGLIOLO, M. (Org.). Turim: Einaudi, 1985.

D’IORIO, P. *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia*. Trad. de Joana Angélica d’Ávila Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, 34 Letras, 2000.

FICARA, michela. *Il sogno raccontato nella narrativa di Alberto Savinio*. 2009. 191 p. Tese (Estudos de história literária e linguística italiana) - Università degli Studi di Roma Tre, Roma. 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Túlio Madson de Oliveira. *Para além da ciência: por uma gaia ciência*. 2012. 73 f. Dissertação (Mestrado em Metafísica) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

GOMES, Eliseu Donizete de Paiva. *Uma leitura do niilismo nietzschiano como história do ocidente*. Mariana: Instituto de Filosofia são José, 2004.

GONÇALVES, Matilde. *Perspectivas linguístico-textuais da escrita fragmentária na literatura portuguesa contemporânea*. Comunicação oral integrada no I Fórum de Partilha Linguística, Lisboa, FCSH-UNL, Julho de 2006.

ITALIA, Paola. *Le carte di Savinio*. Florença: Edizioni Polistampa, 1999.

_____. Posfácio. In: SAVINIO, Alberto. *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi, 2001.

JÚNIOR Roberto Lúcio Diniz. *Niilismo e Religião: Para um diagnóstico Nietzschiano da contemporaneidade*. Revista de Ciências da Religião – História e sociedade. Vol. 5 n.5. PUC. MG. 2007.

KANDEL, Eric. *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. New York: W.W. Norton, 2006. Print.

LANUZZA, Stefano. *Alberto Savinio*. Firenze, La Nuova Italia, 1979.

LUBLINER, Ciro M. *O fragmento e a escrita fragmentária: dois recortes – F. Schlegel e Nietzsche*. Revista Athena Vol. 05, nº 2, 2013. Cáceres: UNEMAT Editora.

MAEDER, Costantino C. M. *La partenza dell'argonauta di Alberto Savinio e la libertà della mente*, in “Studi Novecenteschi”, XIX:43-44 (1992), pp. 173-182.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica* Trans/Form/Ação vol.37 no.1 Marília Jan./Apr. 2014.

MOCCHI, Nicol M. *Mocchi Alberto Savinio, enigmatica origine di uno pseudonimo: una nuova ipotesi* pp. 9-16. Archivio dell'arte metafisica. Studi online. N. 1. Janeiro-junho de 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2001a.

_____. *Além do bem e do mal*. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus Livraria, Distribuidora e Editora, 2001b.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Humano, demasiado humano – um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

O'HANLAN, Sean Theodora. *De Chirico and the Dioscuri: Metahistory and a Conception of Personal Mythology*. Colgate Academic Review: Vol. 9, Article 5. 2011. Disponível em: << <http://commons.colgate.edu/car/vol9/iss1/5> >>. Acesso em 22 dez 2016.

PEDULLÀ, Walter. *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*. Villorba, EdizioniAnordest, 2011.

RELLA, F. *Cartografia del moderno*. La scrittura enigmatica di Alberto Savinio, in Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione, Bologna, Pendragon, 1996.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória e o esquecimento: seis ensaios da história e das ideias*. São Paulo: UNESP, 2010.

SABBATINI, Marco. *L'argonauta, L'anatomico, Il funambolo: Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*. Roma: Salerno Editrice, 1997.

SAFRANSKI, Rudiger. Nietzsche: *Biografia de uma tragédia*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SANTURBANO, A. *Cultura e memória: a longa viagem de Savinio*. In: II SINEL, Seminário Internacional de Estudos Literários, 2011,

Frederico Westphalen. *Literatura e Territorialidade*, 2011. v. I. p. 1454-1461.

SAVINIO, Alberto. *A casa assombrada*. Trad. de Wilma Lucchesi. Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.

_____. *"Arte= Idee moderne"*, *Valori Plastici*, a. I, núm. 1, Roma: 1918.

_____. *Casa "la Vita"*. Milano: Adelphi, 1988b.

_____. *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi, 2005.

_____. *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Milano, Adelphi, 1998.

_____. *Fini dell'arte*. *Valori Plastici*, Roma, a. I nn. 6-10, jun-out 1919.

_____. *Frammento*. *Noi*, Roma, a. III n. 1, jan. 1919.

_____. *Hermaphrodite*. Torino, Einaudi, 1974

_____. *Maupassant e "l'altro"*. Milano: Adelphi, 1995.

_____. *Nuova Enciclopedia*. Milano: Adelphi, 1977.

_____. *Primi saggi di filosofia delle arti [III]*. *Valori Plastici*, a. III n. 5, Roma, set-out 1921.

_____. *Scritti dispersi*. Milano: Adelphi, 2004.

_____. *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi, 2001.

SAVINIO, Ruggero. *Il cortile del Tasso*. Macerata: Quodlibet, 2017.

SCHACTER, Daniel L. *En busca de la memoria*. Barcelona: Grupo Zeta, 1999.

SCHEEL, Márcio. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: UNESP, 2010. 167p.

SCHIANO, Gennaro. *Paradigmi autobiografici: Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio*. 2014. 366 p. Tese – Università degli Studi di Napoli Federico II. Nápoles, 2014. PDF.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo Como Vontade e Representação* [III]. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Edição ACRÓPOLIS, Versão para eBook. Disponível em << <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Arthur%20Schopenhauer-1.pdf> >>. Acesso em 10 mai 2016.

SOMIGLI, Luca. Alberto Savinio: tre studi recenti. *Rivista di Studi Italiani*: University of Toronto, Toronto, Ontario. Anno XX , n° 1, Giugno 2002, pp. 410-416.

TELLINI, Gino. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milão: Bruno Mondadori, 1998.

TINTERRI, Alessandro. Posfácio. In: SAVINIO, Alberto. *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Milano, Adelphi, 1998.

WEINRICH, Harald. Lete. *Arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WINTER, Alison. *Memory: Fragments of a Modern History*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

APÊNDICE A – Personagens de *Tragedia dell’infanzia*

Andromeda	
Apolo/Apola	Personagem divino da cena do teatro / atriz
Cimone	Amigo imaginário / Militar e político ateniense (510 a.C. -450 a.C.) / Senhor Messario
Cocò Malaperda	Rapaz na faixa dos trinta que estudou em Paris
Diamandi	Cozinheiro do navio
Frau Johanna	Babá do protagonista
Mamma	Mãe do protagonista
Merico	Barqueiro
Narciso	Homem “furioso” apelidado de Narciso pela sua feiura sobre-humana e pelo enorme lupus no seu nariz
Nivasio Dolcemare/pequeno Savinio	Protagonista
Padre	Pai do protagonista
Saltas	O médico
Signor Cicogna	Velho aristocrata com cabeça de cegonha
Violinista	Primeira paixão do protagonista
Senofonte	Assistente estrábico de cozinha e companheiro de jogos de Nivasio / Soldado e discípulo de Sócrates para o médico Saltas

APÊNDICE B – Personagens de *Infanzia di Nivasio Dolcemare*

Antoine Calaroni	Frequentador dos salões e bailes
Cleopatra	Empregada doméstica e amante do protagonista
Colonello Tsé	Chefe da polícia
Commendatore Visanio	Pai do protagonista
Conte Minciàki	Ministro plenipotenciário do imperador da Áustria
Deolinda Zímbalist/ Frau Linda	Violinista famosa e, posteriormente, professora de alemão e babá do protagonista
Ermione	Empregada doméstica
Generale Papatrapatàkos	Comandante da guarnição de Atenas
Lukúka	Melhor amiga do protagonista
Marchesa di Riancourt	Marquesa cega
Nivasio Dolcemare	Protagonista (criança e, ao longo da narrativa, adolescente)
Raúl	Filho virgem da Marquesa de Riancourt
Signora Trigliona	Mãe do protagonista
Signor Saranti/ Signor Quaranta/ Dio greco	Proprietário da agência de trabalho Saranti

APÊNDICE C - Obras literárias de Alberto Savinio

- *Hermaphrodito*, Firenze: Libreria della Voce, 1918;
- *La casa ispirata*, Lanciano: G. Carabba, 1925 - (*A casa assombrada*. Tradução de Wilma Lucchesi. Rio de Janeiro: Rocco, 1988);
- *Angelica o la notte di maggio*, Milano: G. Morreale, 1927;
- *Capitan Ulisse*, Roma: Novissima, 1934;
- *Tragedia dell'infanzia*, Roma: Edizioni della Cometa, 1937;
- *Achille innamorato. Gradus ad Parnassum*, Firenze: Vallecchi, 1938;
- *Drammaticità di Leopardi*, in AA.VV., *Giacomo Leopardi*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1938;
- *Dico a te, Clío*, Roma: Edizioni Della Cometa, 1940;
- *Leo Longanesi*, Milano: U. Hoepli, 1941;
- *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Milano: Mondadori, 1941;
- *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano: Bompiani, 1942 - (*Isadora*. Tradução de Alexandre Eulalio. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985 - correspondente apenas ao conto “Isadora”);
- *Casa "La Vita"*, Milano: Bompiani, 1943 - (*O senhor Münster*. Tradução de Elsa Castro Neves, Lisboa: Relógio d'água Editores, 2001 - correspondente ao conto “Il signor Münster”);
- *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano: Bompiani, 1944;
- *La nostra anima*, Roma: Documento, 1944;
- *Sorte dell'Europa*, Milano: Bompiani, 1945;
- *Introduction à une vie de Mercure*, 1945;
- *Souvenirs*, Roma: Nuove edizioni italiane, 1945;
- *I miei genitori, disegni e storie di Alberto Savinio*, 1945;
- *Tutta la vita*, Milano: Bompiani, 1945;
- *Alceste di Samuele*, Milano: Bompiani, 1949;
- *L'angolino*, Roma: Edizioni "Pagine nuove", 1950;
- *Scatola sonora*, Milano: Ricordi, 1955;
- *Maupassant e l'altro*, Milano: Il Saggiatore, 1960;
- *Vita dei fantasmi*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1962;
- *Nuova enciclopedia*, Milano: Adelphi, 1977;
- *Torre di guardia*, a cura di Leonardo Sciascia e con un saggio di Salvatore Battaglia, Palermo: Sellerio, 1977;
- *Il signor Dido*, Milano: Adelphi, 1978;
- *Vita di Enrico Ibsen*, Milano: Adelphi, 1979 - (*Vida de Henrik Ibsen*. Tradução de Luisa Feijó. Lisboa: Cotovia, 2006);

- *Il sogno meccanico*, Milano: Libri Scheiwiller, 1981;
- *Palchetti romani*, Milano: Adelphi, 1982;
- *Capri* Milano: Adelphi, 1988 (inedito, scritto nel 1926);
- *Introduzione a una vita di Mercurio*, a cura di Maurizio Enoch, Brescia: L'Obliquo, 1990;
- *Alcesti di Samuele e atti unici*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano: Adelphi, 1991;
- *Partita rimandata. Diario Calabrese*, a cura di Vittorio Cappelli, prefazione di Giuseppe Leonelli, Firenze: Giunti, 1996; Soveria Mannelli: Rubbettino, 2008, introduzione di Vittorio Cappelli (raccolge testi pubblicati nel 1948 sul Corriere d'Informazione, L'illustrazione italiana e Omnibus);
- *Dieci processi*, a cura di Gabriele Pedullà, Palermo: Sellerio, 2003 (contiene testi pubblicati sulla rivista "I rostri" fra il 1932 e il 1935);
- *La nascita di Venere: scritti sull'arte*, a cura di Giuseppe Montesano e Vincenzo Trione, Milano: Adelphi, 2007 (raccolge scritti pubblicati sulla rivista "Valori plastici" fra il 1918 e il 1921);
- *Gli uomini di pensiero tornano alla bicicletta*, Milano: Henry Beyle, 2013;
- *Opere : scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Milano: Bompiani, 1989;
- *Opere*, volume I: *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di Alessandro Tinterri, introduzione di Alfredo Giuliani, Milano: Adelphi, 1995;
- *Opere*, volume II: *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia, Milano: Adelphi, 1999;
- *Opere*, volume III: *Scritti dispersi: 1943-1952*, a cura di Paola Italia, con un saggio di Alessandro Tinterri, Collana La Nave Argo, Milano, Adelphi, 2004 (Classici Bompiani, 1989).