



CRISTIANE VANESSA MIORIN BORGES

O PERCURSO EVOLUTIVO DO NARCISISMO LITERÁRIO EM
UMA VIDA, A CONSCIÊNCIA DE ZENO E CAPÍTULOS
ESPARSOS, DE ITALO SVEVO

São José do Rio Preto

2013

CRISTIANE VANESSA MIORIN BORGES

O PERCURSO EVOLUTIVO DO NARCISISMO LITERÁRIO EM
UMA VIDA, A CONSCIÊNCIA DE ZENO E CAPÍTULOS
ESPARSOS, DE ITALO SVEVO

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto

2013

CRISTIANE VANESSA MIORIN BORGES

O PERCURSO EVOLUTIVO DO NARCISISMO LITERÁRIO EM
UMA VIDA, A CONSCIÊNCIA DE ZENO E CAPÍTULOS
ESPARSOS, DE ITALO SVEVO

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner
UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves
UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto
UFG – Goiânia

Profa. Dra. Cláudia Fernanda Campos Mauro
UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto
14 de Fevereiro de 2013

DEDICATÓRIA

O tempo trouxe o amor, um amor sem fim, que pode ser medido somente na intensidade do abraço de Luisa, Luisa cantada em tantas canções, em tantos amores, tantas luas, e sonhos de crepom. Luisa dos sonhos que eu roubei para mim, dos sonhos de novelo vindos do outro lado do mar, de todas as coisas que quero ensinar ainda enquanto aprendo.

Queria também eu um antídoto que te fizesse grande de repente e te fizesse voar sobre as trincheiras e sobre os gigantes de chifres monstruosos, mas te amo, não posso fazer isso, tua vida se fará de todas as cores e de pequenos sons de espanto, de passarinhos e aviões, de flores que nascem sem motivo.

A você, Luisa, dedico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que de alguma forma contribuíram para a concretização deste estudo, facilitando de várias maneiras minha longa vivência com Svevo. Dentre esses cito:

- Meu amor-marido-companheiro André que, com sua tranquilidade e amor, sempre apazigou meu espírito;
- Minha filha Luisa, pelos grandes ensinamentos do viver, pela renovação e força, por um amor que não tem fim;
- Meu pai e minha mãe, que me ensinaram a ter respeito, fé, responsabilidade, perseverança, paciência e acima de tudo amor;
- Meus sogros, pela parceria e pelos fins de semana animados;
- Meus irmãos, cunhadas e cunhados, pelas conversas, pelos dilemas e crescimento, mas acima de tudo pelos meus sobrinhos lindos: Renan, Amanda, Gabriel, Amanda e Pedro;
- Meus amigos, refúgios de tranquilidade e bons momentos;
- Minha querida comadre orientadora Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos que me acompanhou, aconselhou e orientou dentro e fora dos limites da universidade;
- Meus queridos amigos do Nearp, pelo apoio fraternal e espiritual;
- Meu querido tradutor e amigo Reginaldo Francisco, pela parceria inigualável e pelas conversas ao léu;
- Todos os professores da Pós-Graduação em Letras do Ibilce, sempre tão atenciosos e prestativos;
- Todos os funcionários da Seção de Pós-Graduação, sempre prontos a auxiliar;
- CNPq, pela concessão da bolsa de estudos que proporcionou total dedicação à minha pesquisa.

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo sobre os romances *Uma vida* e *A consciência de Zeno* e sobre os capítulos esparsos “Un contratto”, “Le confessioni del vegliardo”, “Umbertino”, “Il mio ozio” e “Il vecchione” do autor italiano Italo Svevo. A partir da análise dos textos, o trabalho mostra como essas narrativas são exemplos do narcisismo literário, em que o artifício utilizado para fazer Literatura se torna a própria matéria narrada. Além disso, o estudo mostra a evidente evolução do trabalho de Svevo no que diz respeito ao artefato crítico e à consciência do trabalho criativo, uma vez que a presente tese analisa três momentos distintos de sua obra e demonstra um inegável amadurecimento dessas questões. A ênfase da análise empreendida está nos elementos referentes às autobiografias ficcionais e à metaficção, que dão ensejo também ao estudo sobre o foco narrativo e o tempo.

Palavras-chave: Italo Svevo, Literatura italiana, Narcisismo literário, metaficção, autobiografia ficcional.

ABSTRACT

*This thesis presents a study about the novels *A life and Zeno's conscience* and some sparse chapters, i.e. "Un contratto", "Le confessioni del vegliardo", "Umbertino", "Il mio ozio" and "Il vecchione" from the Italian author Italo Svevo. Based on the analysis of the texts, the work shows how these narratives are examples of literary narcissism, in which the employed artifice to do Literature becomes the narrated theme itself. Furthermore, the study shows a clear evolution of Svevo's work in relation to the critic artifact and the consciousness of the creative work, since this thesis examines three different moments of his work and demonstrates an undeniable maturity of these issues. The emphasis of the undertaken analysis relies on the constituents relating to the fictional autobiographies and to the metafiction, giving rise also to the study of narrative focus and time.*

Key-words: Italo Svevo, Italian Literature, Literary Narcissism, Metafiction, Fictional Autobiography

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: UMA MONTANHA QUE VIROU VULCÃO.....	10
2	O QUE É CONSCIÊNCIA DA OBRA?	25
2.1	Percorrendo os caminhos da invenção.....	25
2.2	O narcisismo literário como estratégia para a consciência.....	38
1.2.1	Modos e formas do narcisismo literário.....	47
3	<i>UMA VIDA: O PRIMEIRO OLHAR PARA DENTRO</i>	50
3.1	Marcas efetivas de autonomia da escrita.....	50
3.2	As cartas.....	56
3.3	O romance ficcional e o real.....	66
4	SOB A LUZ DA CONSCIÊNCIA.....	90
4.1	A palavra <i>consciência</i>	90
4.2	“Prefácio”: verossimilhança e pacto autobiográfico.....	93
4.3	O contato com a escrita e a tomada de consciência.....	103
5	<i>FUOR DELLA PENNA NON C’È SALVEZZA</i>	124
5.1	Premissas: nem quarto romance nem contos autônomos.....	124
5.2	“Un contratto”, “Umbertino” e “Il mio ozio”: escrita referencial e reflexiva.....	134

5.2.1 “Un Contratto”: reescritas comerciais e ironia.....	147
5.2.2 “Umbertino”: reprodução do avô.....	160
5.2.3 “Il mio ozio”: escrever e rejuvenescer	184
5.3 “Le confessioni del vegliardo” e “Il vecchione”: <i>voglio scrivere ancora</i>	198
5.3.1 “Le confessione del vegliardo”: o ato da escrita	206
5.3.2 “Il vecchione”: fim?	227
6 CONCLUSÃO: A AVENTURA DE UMA ESCRITURA.....	241
7 BIBLIOGRAFIA.....	249

1 INTRODUÇÃO: UMA MONTANHA QUE VIROU VULCÃO

Ao estudar a vida e a obra de Italo Svevo, não podemos ignorar o fato de que ele viveu sempre em áreas limítrofes, que perpassaram constantes mudanças, o que também era verificado com relação às épocas e movimentos literários vigentes. Nasceu e viveu em uma zona que passou pelo domínio austro-húngaro e depois pelo italiano. Absorveu a cultura latina em sua maior expressão por estar intimamente ligado à tradição italiana, mas também recebeu influência fortíssima do judaísmo herdado da família. Estudou tanto o italiano quanto o alemão. Era literato e funcionário de banco, posteriormente tornou-se comerciante. Sua figura nunca esteve vinculada somente a uma única imagem, conhecimento, experiência ou profissão. Desses fragmentos de culturas e de vivências surgiu um novo modo de escrever, novo demais para a época e por isso mesmo, renegado.

Italo Svevo foi o pseudônimo de Ettore Schmitz, que nasceu em 19 de dezembro de 1861 na cidade de Trieste (cidade italiana que, na época, pertencia ao Império Austro-Húngaro) e morreu em 1928, vítima de um acidente automobilístico em Motta di Livenza. Teve uma infância feliz na casa de seus pais Franz Schmitz (1829-1892), comerciante alemão, e Allegra Moravia (1832-1895), dona de casa italiana. Pertencia a uma família de posses.

Em 1874 foi mandado, com os irmãos Adolfo e Elio, ao colégio Segnitz, na Baviera, onde estudou alemão e matérias úteis a sua futura profissão: a atividade comercial. Sua formação veio, portanto, de um ambiente linguístico de prevalência alemã (mesmo falando o dialeto triestino)¹

¹ Na época em que Svevo viveu, a Itália ainda era fortemente marcada pela questão linguística dos dialetos. Falava-se preponderantemente a língua regional, embora o italiano *standard* (baseado no dialeto florentino) já tivesse sido estabelecido como língua oficial. Costamagna (1995, p. 260-261) afirma que logo depois da unificação italiana, o italiano *standard* era praticamente uma língua

desde garoto), isso influenciou profundamente o seu estilo literário (levando-o a forçadas características estilísticas, muito criticadas por alguns dos maiores críticos literários italianos da época, afinal o seu italiano *standard* era um tanto quanto precário). A biculturalidade foi sempre um elemento muito importante na vida do escritor. Essa postura, porém, nunca foi vista por Svevo de modo doloroso ou conflituoso, esteve sempre em harmonia, sublinhando a dupla culturalidade da qual veio, o que é explicitado no pseudônimo escolhido por Ettore Schmitz: Italo (referência à Itália) e Svevo (referência à Alemanha²).

Em 1878, voltou a Trieste e terminou seu percurso de estudos comerciais. Para além do comércio, Svevo cultivava um grande interesse pela cultura literária e leu todos os clássicos italianos e alemães. Em 1880, com a falência dos negócios do pai, começou a trabalhar em uma filial do Banco Union de Viena, onde permaneceu por dezoito anos. Essa ocupação é importante na vida do escritor, pois sua experiência com os negócios bancários é facilmente observada em trechos de sua obra literária que são

estrangeira para a maior parte da população. As pessoas usavam os dialetos regionais para se comunicar oralmente e procuravam a língua oficial somente para as manifestações escritas, até mesmo os literatos falavam mal o italiano. Embora escrevessem suas obras utilizando-se do *standard*, quando conversavam, usavam os dialetos das regiões onde nasceram, é o caso de Manzoni, que falava usando o milanês. Progressivamente, os dialetos foram perdendo espaço para a língua oficial (ensinada na escola) e, hoje, quando muito, são utilizados somente em âmbito familiar, quadro que também passa por mudanças, pois os jovens, embora compreendam o dialeto, usam o italiano *standard* também em situações íntimas. Também para Svevo a língua oficial era praticamente uma língua estrangeira, pois, segundo Ramos (2001, p. 23), “sua descendência ítalo-alemã, seus estudos em Segnitz, o fato de usar muito o alemão em transações comerciais e de utilizar o dialeto triestino na comunicação familiar e entre amigos [tornaram-se] fatores que representaram, para ele, um empecilho no uso do italiano *standard*”.

² Para compreender a razão de um pseudônimo que parece criar uma irmandade entre a raça italiana e a alemã, é preciso levar em conta o fator que, por quase dois séculos, transformou Trieste na porta oriental da Itália: a cidade era lugar de amálgama dos heterogêneos elementos que o comércio e também a dominação estrangeira lançaram sobre a velha cidade latina. O avô de Italo Svevo foi um funcionário imperial em Treviso, onde se casou com uma italiana. O seu pai, por isso, tendo vivido em Trieste, sentia-se também italiano, e casou-se com uma italiana com quem teve quatro filhas e quatro filhos. O seu pseudônimo ‘Italo Svevo’, foi induzido não pelo seu distante antepassado alemão, mas pela sua prolongada estadia na Alemanha durante a adolescência. (SVEVO apud DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI E GLI ISTITUTI CULTURALI 2002, p. 164)

considerados por muitos, numa visão simplista, obviamente, como trechos meramente autobiográficos.

No mesmo período, começou a colaborar com o jornal *L'indipendente*, para o qual escreveu ensaios e críticas literárias e teatrais. Também por meio do mesmo jornal, publicou, em 1888, *Una lotta* e, em 1890, *L'assassinio di via Belpoggio*, escritos em língua italiana sob o pseudônimo de Ettore Samigli. Posteriormente publicou ainda outros contos e monólogos teatrais.

Em 1892, publicou o primeiro romance: *Uma vida*. Essa obra foi praticamente ignorada tanto pelo público quanto pela crítica. Quase não surgiram comentários sobre ela, nem bons, nem maus.

Esse silêncio, todavia, não fez com que Svevo desistisse de sua paixão e em 1898, dois anos depois de ter se casado com Livia Veneziani, lançou o seu segundo romance, *Senilidade*. Essa obra também passou despercebida e, dessa vez, o insucesso literário levou o autor a quase abandonar de vez a Literatura.

Depois do casamento, Svevo deixou o banco onde trabalhou por anos e passou a trabalhar com o sogro. Sua vida literária foi deixada de lado e tornou-se praticamente marginal e secreta. Nessa época, produziu somente algumas páginas teatrais e algumas fábulas. Teve oportunidade, porém de viajar constantemente para o exterior, intensificando, assim, seu contato com a cultura européia.

O retorno à escritura se deu quando Svevo começou a ter aulas de inglês com James Joyce. O argumento das aulas era quase sempre o mesmo: Literatura. Eles conversavam sobre os clássicos, sobre os novos escritores, sobre correntes literárias de época, e Joyce se tornou uma espécie de ponte entre a isolada Trieste e o resto da Europa. O professor leu os dois romances já lançados de Svevo e os elogiou, encorajando o retorno à caneta e ao papel.

James Joyce foi o entusiasta que conseguiu resgatar o trabalho artístico de Italo Svevo. Foi nessa época também que o autor italiano entrou em contato com a teoria psicanalítica de Freud e, durante a Primeira Guerra Mundial, chegou até mesmo a traduzir parte do livro *A interpretação dos sonhos*. Nesse difícil período da História não abandonou Trieste e a viu passar, novamente, ao domínio italiano com um certo prazer.

Em 1919 começou a escrever o romance *A consciência de Zeno* que, em 1923, foi lançado sem receber, novamente, muita importância. Dessa vez, porém, o amigo James Joyce levou cópias do romance a críticos franceses como Valéry Larbaud e Benjamin Crémieux que receberam muitíssimo bem o romance do italiano e o tornaram conhecido na França antes mesmo de o ser na Itália. Pouco depois, Eugenio Montale fez uma crítica positiva sobre *A consciência de Zeno* e os olhares se voltaram para Italo Svevo também em território italiano.

O sucesso que adveio da publicação do terceiro romance fez com que o autor quisesse continuar a escrever e assim foi. Publicou ainda vários contos, novelas e ensaios, mas principalmente ambicionou a continuação de *Zeno* e deu início àquele que seria seu quarto romance, uma série de capítulos esparsos que remontam à *Consciência*. Essa empreitada, porém, não pôde ser concluída, pois Italo Svevo faleceu em 1928, após um acidente, deixando além do material publicado, várias cartas, diários, ensaios e outros escritos que se tornariam públicos postumamente.

A obra de Svevo, segundo Stasi (2009, p. 19) recebeu, além de influências alemãs, também a dos veristas italianos e dos franceses Balzac, Maupassant, Flaubert, Zola e Daudet. Svevo não teve uma formação literária regular, mas conheceu bem os clássicos italianos e europeus, principalmente quando entrou em contato com James Joyce, seu grande amigo e maior incentivador na carreira de romancista.

Dentre as muitas influências apreendidas no texto sveviano, Stasi (2009, p. 12) destaca a presença positivista por meio de Darwin, com a sua teoria da evolução das espécies, seleção natural que se processa pela sobrevivência do mais forte, a adaptação ao ambiente e a incidência da hereditariedade. Também percebe a presença da psicanálise freudiana, que lhe serviu como instrumento precioso de trabalho na exploração do inconsciente de seus personagens. Svevo considerava a corrente freudiana mais adequada à Literatura do que aos próprios doentes. Pessoalmente dizia que as teorias e a terapia aplicada aos doentes deixavam-lhe uma impressão de desgosto, quando não o faziam rir. Para Svevo esta doença é uma condição sem a qual não se dá a vida. O estado normal do homem é a doença, por isso observamos tantos personagens svevianos neuróticos, sublinhando, dessa forma, a influência também de Nietzsche.

São evidentes as semelhanças entre a vida e a obra do escritor, pois todo o cenário sveviano é a cidade de Trieste, de onde ele era originário. Esta recebeu uma força descritiva aguda, por causa da capacidade introspectiva e linguística do escritor. Outra semelhança que podemos apontar é a condição de pequeno burguês. Até os 40 anos ele foi empregado de banco e se casou tarde. Seus personagens também são pequeno-burgueses e alguns deles são bancários e solteiros como Emílio, de *Senilidade*, ou Alfonso, de *Uma vida*.

Segundo Stasi (2009, p. 18), outro aspecto importante para a configuração do estilo de Svevo foi o isolamento cultural em relação à tradição cultural italiana. Ele vivia em uma cidade separada do resto da Itália, mas não estranha à cultura européia. Como era uma região relativamente distante dos grandes pólos culturais italianos, a região de Trieste permanecia sem grande representatividade no âmbito literário. Muitos de seus personagens são também literatos e padecem desse isolamento.

A cidade onde viveu Svevo e onde se passam as histórias narradas em suas obras estava lacerada entre a fidelidade ou ao Império ou ao Nacionalismo e era constantemente sacudida por conflitos e incompreensões étnicas. Trieste era carente de uma unidade cultural bem definida e opunha certo desorientamento cultural à plenitude da atividade mercantil, o culto a Mercúrio era o único critério de funcionalidade econômica que alimentava a sólida realidade burguesa.

Nos anos em que o jovem Schmitz começa a escrever, pode-se afirmar que a cidade não era completamente despojada de uma tradição literária, todavia, Trieste constituía uma pequena província da cultura, amputada da pátria-mãe e, portanto, destinada a exaurir-se em si mesma. (NANETTI, 2002, p. 115)

A Literatura de Svevo segue uma linha que irá acentuar a prática instrumental do “escrever”. É uma relação da própria Literatura com os aspectos íntimos da vida. Essas referências podem voltar-se para uma reconsideração do primeiro e originário autobiografismo sveviano, sobre o qual a crítica reservou um tratamento mais apressado, ou talvez redutivo. Italo Svevo deixava traços autobiográficos em seus romances, mas nunca deixou de lado a criação ficcional. Seria, no entanto, empobrecedor reduzir a obra de Svevo a memórias autobiográficas, pois mesmo que, em sua raiz, estejam dados da vida do escritor, o seu propósito é muito mais amplo, visando-se construir uma obra de ficção reflexiva, na qual se oferece um ponto de vista imaginário a partir do qual cada leitor pode perspectivar sua própria condição humana. A simplificação redutora que relegou seus dois primeiros romances ao anonimato foi também devido a outra causa: Svevo não pertencia às correntes literárias em alta na Itália de sua época.

Enquanto escreveu, o autor esteve cercado pela influência do Decadentismo, do Naturalismo e do *Verismo* italianos. Todos esses movimentos tinham características bastante fortes e os romances nascidos desses ventres eram recebidos de maneira mais natural e encontravam uma

aceitação maior que as obras de Italo Svevo, completamente a parte de qualquer estilo literário em voga na época.

Seria normal estar sob a égide da tríade positivista (raça, meio e momento histórico) e optar pelo Naturalismo, pelo *Verismo* ou, se discordasse de ambos, eleger o Decadentismo italiano para compor suas obras, mas o que parecia um isolamento e um distanciamento da grande Europa, mostrou-se bastante fecundo. Sitiado em uma cidade distante, Svevo pôde ver a dissolução da *belle époque* e o surgimento de um universo problemático, mas não menos surpreendente: a odisseia interior do “eu”. Almeida Prado, no Prefácio da tradução brasileira de *Uma vida* afirma que o estilo ressentiu-se dessa percepção,

e a retórica magniloquente e hiperbólica deixou de ter para ele funcionalidade artística. As certezas “definitivas” das razões positivistas mostraram-se precárias e incapazes de apontar a parte mais significativa do universo humano, vale dizer, a rica indeterminação da vida, a relevante espessura do subjacente. Em uma palavra: a riqueza, desconcertantemente inesgotável do humano. (SVEVO, 1993, p. 7)

A obra de Svevo precisou de um tempo de maturação tanto para os leitores, quanto para a crítica italiana. Naquela época ainda estavam muito presentes os pontos de vista de Pascoli, D’Annunzio, Verga, Capuana e o surgimento de obras que se focavam sobre seres humanos normais, deslocados no mundo e com problemas de âmbito muito restrito não encontraram o acolhimento necessário para a leitura, tão habituada que estava às teorias e modos de ser da época.

Por conta da grande inovação narrativa das obras de Svevo, o autor encontrou grandes dificuldades para publicá-las. É notório o seu grande empenho em divulgar por conta própria seus romances. Aliado a isso, ainda existia um grande preconceito com relação a sua figura de comerciante, o que agravava ainda mais sua já difícil relação com as casas editoriais.

Era tão grande a decepção de Svevo para com os editores que em uma carta a Ferdinando Pasini (datada de 30 de Agosto de 1924) liquidava, com a sua já conhecida ironia, a sua relação com os editores italianos dizendo: “Permaneço fiel à minha ideia, a qual cheguei com longa e dolorosa meditação, de que, neste mundo, é preciso escrever, mas que publicar, não” e, mais adiante, manifesta o desejo de “eliminar da vida aquela ridícula e danosa coisa que se chama literatura” (NANETTI, 2002, p. 113).

De acordo com o estudo de Nanetti (2002, p. 113), com as repetidas recusas de publicação recebidas das casas editoriais, Svevo passou a sentir-se um “eterno principiante”. Além das tantas dificuldades que o autor encontrou para publicar, ainda era constantemente agredido por meio de artigos de jornais, como o *Domenica Letteraria*, que fazia referência aos amadores que faziam Literatura. O juízo expresso contra os amadores não conhecia meias palavras, “Morte aos amadores” era uma das expressões utilizadas no artigo (NANETTI, 2002, p. 113). Segundo as palavras daquele que escreveu no jornal citado, era preciso por fim àquela semi-atividade literária conduzida por tantos doentes e medíocres, cuja atividade era tal que não se pode comparar a outra que não seja a de uma nuvem de gafanhotos que obscurece o sol.

A resposta de Svevo vem na forma de um artigo intitulado “O amadorismo” que ele envia ao mesmo jornal onde foram publicadas as tais afirmações. O autor italiano defende sua posição de amador inserindo uma motivação de caráter autobiográfico:

Se tais homens, cujas mentes estavam ocupadas com coisas de grande importância [Svevo está citando Goethe, Machiavelli, Buonarrotti, Cellini], tiveram a necessidade de cultivar outras atividades, não seria desculpável se um nosso agente comercial ou bancário satisfizesse, de acordo com as suas possibilidades, o desejo de representar formas e ideias estéticas que mãe natureza, irracionalmente, lhe colocou no sangue? (SVEVO apud NANETTI, 2002, p. 113)

O verdadeiro problema que levou Svevo a pagar do próprio bolso a publicação de seus romances era a difícil passagem da condição de amador para a de literato, o que realmente aconteceu somente com a publicação de *A consciência de Zeno*. Mesmo em Trieste, o reconhecimento de Svevo como escritor era pequeno. Todos sabiam que ele era um homem muito instruído e um interessante pensador, mas reconhecê-lo como escritor era algo diferente. Os literatos não o aceitavam, pois viam seus textos como exemplos de falta de harmonia e clareza; os homens de negócios, por sua vez, gostavam de tomar conselhos com pessoas inteligentes e viam na figura de Svevo a pessoa ideal para isso, não porque fosse um literato, mas porque era um deles, um homem que se encontrava no banco, na bolsa de valores, inteligente para os negócios e ativo. “Escritor? Sim, certamente, como a filha de um e de outro era pintora. Um homem que se arriscava a escrever” (NANETTI, 2002, p. 115).

A inovação de Svevo, como dissemos, manifestou-se primeiramente para uma tendência de retorno para o “eu” e para seus próprios pensamentos e problemas, isso fez com que a narrativa percorresse o caminho de encontro ao narcisismo, não só dos personagens, tão preocupados consigo mesmos, mas também da obra como um todo. Esse “eu” tão curioso e sedento de conhecimento extrapolou os limites das figuras que compõem a narrativa e passou a se manifestar também nos romances e no processo criativo deles. Os romances de Svevo falam sobre literatura, sobre como fazer literatura e sobre o grande jogo que é escrever.

Em geral, as abordagens mais utilizadas para o estudo dos romances svevianos (com ênfase em *A consciência de Zeno*) referem-se ao autobiografismo, à análise de teorias filosóficas e à Psicanálise. O livro *Il segreto di Zeno: interpretazione de La coscienza di Zeno* di Italo Svevo (2008), escrito por Spranzi e Buzzi é um livro que faz um panorama geral (e muito ácido, devemos acentuar) de toda a fortuna crítica de Svevo. Os

autores citam estudos realizados por pesquisadores ingleses, norteamericanos, franceses, alemães, italianos, e os dividem em três grandes filões:

- a) O filão psicanalítico: os pesquisadores que seguem essa linha tomam como partida a análise realizada pelo Doutor S. e usam principalmente as teorias de Freud e Lacan. Zeno quase sempre é retratado como um neurótico, histérico e paranóico. Dentre os autores que seguem esse filão, encontram-se Fonda (1978), Saccone (1991), Gioanola (1979), Weiss (1987), Palmieri (1994) e Wilden (1969);
- b) O filão intertextual e filosófico: segundo Spranzi e Buzzi, essa categoria analítica procura evidenciar as filosofias e ideologias contidas nas obras de Svevo, tais como as de Schopenhauer, Nietzsche, Darwin, Weininger, Marx, Hegel e ainda aponta autobiografismos e inumeráveis paralelismos entre *A consciência de Zeno*, a vida de Svevo e outras produções do autor. Os pesquisadores que seguem esse filão aderem também a uma perspectiva de continuidade entre os personagens dos três romances de Svevo, como se Alfonso Nitti, Emilio Brentani e Zeno Cosini formassem somente um personagem em processo de evolução. Entre os estudiosos citados, encontram-se Lauretis (1976), Jeuland Meynaud (1985), Palmieri (1994);
- c) O filão interpretativo: os estudiosos que pertencem a esse grupo focam suas análises nos textos svevianos e os reconhecem ambíguos e exigentes com relação à participação do leitor no processo de construção de sentido, bem como apontam a existência dúplice do texto e a narração de duas histórias paralelas fincadas sobre Zeno narrador e Zeno personagem. Os estudiosos que se destacam nesse grupo são Contini (1980 e

1983), Lavagetto (1986), Savelli (1998), Vittorini (2003), Spagnoletti (1994) e Russel (1978).

Dentre os estudos brasileiros sobre a obra literária de Svevo, encontramos o de Ramos (2001), que compara *A consciência de Zeno* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o de Vicentini (1984), que faz um apanhado dos estudos realizados sobre Svevo, o de Roque (2011) que analisa o modo como as ideias de Freud influenciaram a produção literária daquele período do século XX, o de Castelan (2008) sobre a configuração identitária de Zeno Cosini, o de Sanches (2003) sobre as representações históricas das sociedades brasileira e italiana, o de Miorin (2006) sobre aparato crítico como elemento constitutivo de *A consciência de Zeno* e o de Cavalcanti (2011) sobre a relação entre o Svevo escritor de cartas e o romancista.

Todos os trabalhos citados abordam perspectivas diversas e interessantíssimas que surgem das linhas da narrativa sveviana, mas nenhum deles analisa o percurso evolutivo do narcisismo literário de modo que se mostre o amadurecimento intelectual do autor italiano. Esse projeto literário quase pedagógico que o autor italiano instituiu em seus romances é, por vezes, questionado abertamente tanto pelos narradores, quanto pelos personagens que povoam as narrativas. Discute-se a criação literária enquanto ela se constrói. Surge um inegável Narcisismo Literário que coloca a página diante de um espelho e mostra como foi que ela surgiu.

A fim de estudar e percorrer os caminhos da criação de Svevo, nasceu o propósito de nosso estudo, que terá como *corpus* os romances *Uma vida* e *A consciência de Zeno* bem como seus últimos escritos, que comporiam o seu quarto e último romance, ou seja, os capítulos esparsos “Un contratto”, “Le confessioni del vegliardo”, “Umbertino”, “Il mio ozio” e “Il vecchione”³.

³ *Senilidade*, o segundo romance de Italo Svevo, não faz parte do corpus de pesquisa por manter um trabalho muito parecido com o que foi feito em *Uma vida*. O autor optou por desenvolver um

Nesta tese demonstraremos como os recursos metaficcionalizados levados a extremo por Svevo em *A consciência de Zeno* e nos capítulos esparsos estavam já em funcionamento no primeiro romance *Uma vida* para, finalmente, em *A consciência de Zeno* e nos capítulos esparsos terem a realização plena na elaboração da narrativa.

Para realizar o estudo proposto, iniciaremos por um capítulo sobre a teoria do Narcisismo Literário e todas as implicações envolvidas em uma narrativa dita narcisista ou metaficcional. Nele abordaremos principalmente as afirmações de Linda Hutcheon (1984) sobre o assunto e traçaremos um trajeto de análise para as obras de Svevo.

Com esse capítulo pretendemos mostrar que o autor Italo Svevo, bem como seu trabalho literário, evoluíram de modo a ganhar destaque na relação e na evidência do processo criativo, com o qual joga. Desde o primeiro romance, *Uma vida*, publicado pela primeira vez em 1892, até seus últimos registros autorais de 1928, quando da ocasião de sua morte, observa-se que o desenvolvimento de sua criação literária ganha vulto grandíssimo, ecoando mundialmente e ganhando o *status* de obra de arte.

Posteriormente, e mais especificamente em *A consciência de Zeno* e nos capítulos esparsos, faremos uma análise, com base nos estudos de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico. Esse ponto é de grande importância porque do primeiro romance para o terceiro há a mudança de foco narrativo, da terceira pessoa para a primeira. Além disso, a escolha pelo relato confessional gera implicações significativas para o Narcisismo. A escrita do “eu” efetivamente anunciada gera mudanças no ponto de vista do registro narrativo.

O relato feito sob a égide das memórias, também precisa ser investigado a fim de traçar distinções sobre os registros do diário, da

tipo de narrativa que envereda pelos fluxos conscienciais dos personagens e não privilegia a tematização do artifício metaficcional, de modo que optamos por não analisar essa obra.

autobiografia e das memórias para estabelecer até que ponto cada uma delas influencia na consciência da escrita e do ato de escrever. Além disso, investigaremos se Svevo respeitou minimamente os limites de cada um desses gêneros confessionais, ou se houve uma mescla deles.

Com relação à análise do romance *Uma vida*, procuraremos mostrar que a escritura ficcional de um romance realizada pelos personagens Alfonso e Anetta é um reflexo da construção do romance real. Queremos também analisar as discussões sobre a construção literária travadas ficcionalmente. Seriam elas chaves de leitura deixadas pelo autor ou reflexos de seu pensamento manifestado na obra como programa ou percurso de decifração?

Nossa hipótese é que o projeto tão audacioso da escrita sobre a escrita já em germe no primeiro romance foi abandonado e retornou com efetiva realização somente em *A consciência de Zeno*. Esse fato ocorreu seguramente devido à não aceitação do romance na época de seu lançamento, por conta da inovação de sua estrutura.

O romance *A consciência de Zeno* é, sem dúvidas, a obra de maior representatividade do autor. Nela se encontram teias de significações, percursos narrativos que nos levam a questionar a ironia, a psicanálise, as relações sociais demonstradas entre os personagens e tantas outras possibilidades interpretativas exatamente por ser uma obra densa, cheia de conteúdos e teorias colocadas em funcionamento a partir da voz e do olhar enviesado de Zeno.

Com relação à análise desse romance em específico, começaremos por índices que parecem mostrar o caminho a ser seguido. Estamos nos referindo ao título da obra e à reduzida participação de Doutor S.. Nosso estudo mostrará que o leitor é convidado a ler a obra de modo consciente e atento e isso se dá por meio dos pequenos sinais deixados no início do romance, sinais que, se negligenciados durante a leitura, acabam por torná-la ingênua.

A consciência de Zeno será, portanto, estudada com grande atenção nos pontos que se referem à consciência da construção da narrativa. Serão levados em conta os trechos em que o ato de escrever é abertamente tematizado e desenvolvido. Nesses momentos da diegese, podemos observar também o desnudamento do artifício criativo utilizado até então, pois ao afirmar que a escrita pode ser falsa, o texto também afirma que o que se escreveu nada mais é que falsificação. Seguindo a pista deixada pelo Doutor S. no início da obra, nosso estudo pretende mostrar a que se referem as verdades e mentiras do romance.

No que tange aos capítulos esparsos, faremos a avaliação da autonomia ou não de cada título e da possível análise deles como uma obra una (visto que se trata de um possível quarto romance). Além disso, temos como objetivo estudar também a importância do ato de escrever para o novo Zeno e as implicações que a ausência do médico (Doutor S.) causará no relato das memórias.

Os capítulos esparsos serão divididos em dois grupos: o primeiro será estudado sob a tese da reescritura do passado, isto é, da correção assumida e aberta daquilo que havia sido escrito anteriormente, o segundo será analisado com relação ao questionamento do processo criativo e daquilo que o narrador selecionou como ponto a ser descrito. Essa atualização da narrativa e a sua retificação, bem como os questionamentos sobre o ato de escrever são, para nós, marcas evidentes e fortíssimas do Narcisismo Literário.

A escrita sveviana é, portanto, marcada pela consciência de sua criação e de seu trabalho com a linguagem, pela estrutura reflexiva, pelas conexões e rememorações narrativas. São essas categorias criadas pela linguagem que nos fazem retornar à própria narrativa como cerne da questão do narcisismo literário.

O que se propõe com essa pesquisa é justamente a observação e análise do processo apresentado acima nos romances *Uma vida* e *A consciência de Zeno*, bem como nos capítulos esparsos “Un contratto”, “Le confessioni del vegliardo”, “Umbertino”, “Il mio ozio” e “Il vecchione”. A pesquisa abordará principalmente como se deu a criação da obra literária. Em cada uma das obras, pretende-se avaliar a sua construção consciente, isto é, a criação de uma assertiva metaficcional e o desnudamento ficcional da mesma. Ao analisar todos os textos literários, visa-se também a apontar o amadurecimento autoral e intelectual de Italo Svevo, bem como a maturidade de dois de seus romances acabados.

2 O QUE É CONSCIÊNCIA DA OBRA?

2.1 Percorrendo os caminhos da invenção

Antes mesmo de começar a travessia interpretativa das obras selecionadas como *corpus* para esta pesquisa, houve a preocupação de estudar as definições de autobiografia, memória e diário, afinal esses termos perpassam nosso estudo. O romance *A consciência de Zeno* e os capítulos esparsos percorrem os gêneros relativos à autobiografia e a escolha por esse tipo de configuração influencia o produto final e os significados subjacentes à obra.

No âmbito dos estudos autobiográficos, destaca-se Philippe Lejeune e sua pesquisa intitulada *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2008), no qual podemos encontrar uma ampla discussão sobre as categorias ou nuances que dizem respeito à escritura autobiográfica. O estudo é baseado em autobiografias ditas não ficcionais, mas aplica-se tranquilamente àquelas que são criações literárias, afinal, escrever sobre si mesmo é também inventar.

Lejeune (2008, p. 27) afirmou que a autobiografia “pode ser uma arte” e em seu estudo relatou seu espanto, por ocasião da constatação do pacto autobiográfico, ao verificar que o texto autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer às mesmas leis. “A diferença entre eles não estava no próprio texto, mas no que Gerard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo”. (2008, p. 22). O que se postulava, anteriormente, quanto à autobiografia, era que se tratava de uma variante do discurso histórico e que, por buscar a verdade, ficava fora do campo da arte.

A história de uma vida, mesmo sendo ela ficcional, jamais será contada, ou mesmo recontada, como de fato se deu, reproduzindo cada mínimo detalhe acontecido, pensado, dito. A autobiografia é gerada no ventre da mesma mãe que gerou o romance, portanto, a não existência de limites bem definidos fica apontada.

Lejeune foi o estudioso que mais se dedicou ao gênero e apresentou com originalidade suas ideias e a variedade de problemas que circundam o universo da escrita autobiográfica. Além da definição formal do gênero, também se voltou para inúmeros temas culturais relacionados à escrita em primeira pessoa, não abordados por ninguém mais.

Dessa gama de assuntos tratados pelo teórico francês, o mais importante e discutido é, sem dúvida, o conceito de “pacto autobiográfico”, solução encontrada para o problema de estabelecer fronteiras entre os modos discursivos fictícios e os modos discursivos factuais. Trata-se, portanto, de uma forma de contrato entre autor e leitor na qual o autobiógrafo se compromete explicitamente não a uma exatidão histórica impossível, mas a uma apresentação sincera de sua vida. Quem escreve se compromete a ser sincero e quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente.

Pensando na história e na evolução do romance enquanto gênero, observamos que, inicialmente, procurava-se dar à narrativa a objetividade de um olhar de fora, de um narrador que a todos conhecia e que de tudo sabia. Com o passar do tempo e, para o bem da arte, essa formatação passou a ser menos fixa e deu lugar a narradores em primeira pessoa, narradores que contavam sua própria história de ângulos e pontos de vista parciais e criativos.

Os gêneros confessionais, importantes para nosso estudo, (memória, diário, autobiografia, etc.) são tão antigos no universo literário quanto o desejo humano de salvar da morte a sua existência. Essas formas narrativas

escritas em primeira pessoa, no entanto, foram, por muito tempo, consideradas como menores e seguiram seu curso apartadas das altas literaturas.

Na Antiguidade não existiam fronteiras absolutas entre as formas ficcionais e as formas de apresentação do “eu”. Acreditava-se, naquele momento, que os textos de natureza autobiográfica, que supõem o reconhecimento do valor do “eu” individual, não seriam justificáveis. Também nas eras medievais, segundo Lima (1986, p. 250), “a observação e a descrição do mundo externo desaparecem por completo atrás da representação de fatos e experiências espirituais”. O autor acrescenta, ainda, que o caminho autobiográfico se torna impossível até então porque a experiência do “eu” sempre se integra a um modelo de conduta geral e, por conseguinte, impessoal.

Em 1799, os irmãos Schlegel organizaram uma interessante enumeração das diversas classes de autobiografias existentes, publicada na revista *Athenäum*. Esta enumeração foi dividida em duas partes, a primeira tratava dos prisioneiros do “eu” (neuróticos, obsessivos e mulheres) e a segunda, a dos mentirosos. Até então, a literatura autobiográfica não era considerada Literatura, pois estava desvinculada de uma possível realização estética, mas já se questionava sua classificação entre a verdade e a mentira. A divisão clara entre os que narram uma suposta verdade e os que tramam a mentira demonstra que, já durante o Romantismo, estavam configuradas as dificuldades de classificação do gênero.

A separação entre a Literatura propriamente dita e as obras confessionais é fruto de uma visão simplista que considera essas narrativas como formas de “não ficção”, devido aos resquícios autobiográficos anunciados. Contudo, não há literatura que não contenha elementos da realidade, assim como a chamada literatura intimista ou confessional não está

isenta de desvios da linguagem, posto que é impossível transpor qualquer realidade fielmente retratada para a página escrita. Os gêneros confessionais, portanto, são, como qualquer discurso, uma produção humana entrecortada de ficção.

Não há discurso por mais realista que se pretenda que não contenha relativização da realidade. E além de um simples desvio de sentido, essa relativização serve para aclarar a noção de discurso como uma das possibilidades de expressão, nunca a única maneira existente para expressar um dado ou acontecimento. Um discurso, portanto, não exclui outro, e mesmo o discurso confessional não exclui os mecanismos do discurso ficcional na leitura da realidade. Além disso, existem diversas obras dentro do universo confessional que são puramente ficcionais e se utilizam da forma autobiográfica como um recurso a mais dentro da aventura da linguagem.

A literatura íntima, no entanto, só começa a se fortalecer enquanto gênero a partir do estabelecimento da sociedade burguesa e da difusão da noção de indivíduo, ou seja, quando, no Ocidente, o homem adquire a convicção histórica de sua existência.

O percurso evolutivo, portanto, culminaria na combinação de gêneros e de características diversas. É o caso de algumas das obras estudadas em nossa pesquisa. Italo Svevo criou um romance em que o narrador é também o personagem principal e, não só narra sua história, mas também afirma estar escrevendo-a. Ao leitor é dada, portanto, uma obra com características mistas, em que a autobiografia é uma invenção de um narrador-personagem.

As questões que envolvem os estudos sobre a autobiografia e as suas mais diferentes manifestações multiplicam nomenclaturas e transitam por territórios instáveis. É por conta disso que encontramos tantas vertentes da autobiografia – algumas delas citadas por Guidio (2008, p. 10) “romance autobiográfico, autoficção, literatura íntima, confissões, memórias, etc”.

Ao estudar tais discursos não sabemos até que ponto a criação literária respeitará as balizas impostas pelas nomenclaturas e definições que insistimos em lhe impor, é o que ocorre com algumas das obras analisadas por este estudo. Svevo cria um narrador-personagem que escreve para ser lido por um leitor ficcional, Doutor S.. Como o personagem tem o propósito de lograr esse leitor, acaba por falsear sua escrita e mescla memória e invenção a algo que já é, por si só, criação: o romance.

O papel do leitor em meio a esse suposto exercício de escrita íntima é o de decodificador das armadilhas da criação literária e, simultaneamente o de um *voyeur*. Ao violar a intimidade do enunciador, aquele entra em contato direto com seu cotidiano e, com os fatos que o diarista julgou importante registrar com sua visão do universo vivenciado, mas, além disso, o leitor pode perscrutar o modo como isso foi feito.

Para Mathias (1997, p. 42), a “verdade” de uma obra memorialista reside em “sondar a dimensão do diálogo de quem escreve e se descreve”. É no próprio ato de escritura de seu memorial que reside um “eu” a ser desvendado e (re)construído. O foco que, a princípio, volta-se para o externo, para fatos narrados, acaba por diluir enganosamente o produto final do registro: a obra. Cabe ao leitor observar os processos e artimanhas empregadas na construção de um eu autobiográfico que se constrói com o discurso.

A preocupação por como foi feito o relato e as implicações que este causa fomentam o nosso estudo sobre os gêneros autobiográficos. Diferentemente da composição do romance *Uma vida*, a do romance *A consciência de Zeno* e a dos capítulos esparsos, baseia-se na mudança de foco narrativo, de terceira pessoa, no primeiro romance, para a primeira pessoa nos demais. Essa mudança, segundo a nossa hipótese, é o elemento que concretiza a consciência da obra como artifício. A união das vozes do

narrador e do protagonista por meio da escrita do “eu”, lança, ao leitor, novas configurações que o levam a desconfiar do relato que está lendo. A figura do narrador onisciente parece dar mais crédito ao que é escrito, ao passo que a escrita íntima efetivada pelos Zenos (do romance e dos capítulos esparsos) é mais labiríntica e falseada.

Na esteira dos estudos propostos por Lejeune, encontramos outros estudos sobre a ficcionalização da autobiografia, como o artigo de Leonel e Segatto, intitulado “Representação e autobiografia” (2011, p. 1219), no qual os professores propõem o termo “autobiografia ficcional”, “autoficção”, mas acabam selecionando o termo “romance autobiográfico ficcional” e concluem que “a despeito de não primar pela síntese, é o mais claro (...)”.

Como é possível observar, os estudos sobre a literatura íntima sempre foram assombrados pelo fantasma da nomenclatura, mas a própria produção acadêmica literária tem apontado para limites muito brumosos e indefinidos quando a questão é cunhar características a serem respeitadas durante o processo criativo.

No jogo de reflexos que a escrita confessional suscita, existem formas diferentes de apresentação do “eu”. Classificar esses textos com fôlego memorialista, no entanto, não é tarefa fácil. Escritos sob a égide da memória e centrados no sujeito, denominam-se como confessionais ou intimistas e são agrupados segundo suas semelhanças dentro do universo da autobiografia o que torna, portanto, difícil traçar o limite exato entre a autobiografia, as memórias e o diário íntimo, visto conterem, cada qual a seu modo, o mesmo extravasamento do “eu”.

Metamorfoseando-se em palavras, o sujeito elabora seu mundo e determina uma função no texto de sua vida. Pela unificação de fatos e imaginação, o autor se verbaliza e, ao escrever sobre si, inscreve-se no território do texto literário.

O estudo ao qual nos propusemos pressupõe a análise da maneira como o conteúdo se apresenta ao leitor. Svevo, quando resolveu instituir um romance de características autobiográficas, o fez em linhas gerais, não balizou um tipo específico, um modo de escrita do “eu”, em certos momentos fala-se em autobiografia, em outros em memórias e encontramos até mesmo a escrita diarística.

As perguntas que surgem são: existem diferenças tão marcadas entre os gêneros autobiográficos? E se existem, essas diferenças estão evidenciadas nas páginas de Svevo?

Segundo Lejeune (2008, p. 51), a autobiografia se diferencia do diário íntimo na “perspectiva retrospectiva da narração” quesito que o diário não cumpre. Nos diários, o relato dos fatos é retrospectivo como nos demais, porém a natureza da matéria manipulada pelo diarista difere da matéria do escritor das demais formas autobiográficas, pois, nestas, o assunto é conhecido pelo autor, há uma conexão imediata com a realidade descrita tornando possível sua evocação. Na autobiografia é o conteúdo do texto que remete a uma realidade que existiu fora do texto. O discurso autobiográfico, como qualquer discurso, não tem o poder de trazer para o interior do texto toda a complexidade da existência do ser humano.

Além de toda a discussão acerca da questão da autobiografia convencional, há ainda a autobiografia ficcional. Nesta ainda permanece a tentativa de igualar o nome do narrador-protagonista da história com o nome do autor. Mesmo que se trate de um romance criado e abertamente apresentado como tal, alguns leitores ainda procuram aproximar a figura do escritor ficcional à do escritor de carne e osso. Assim como nos explicam Leonel e Segatto (2011, p. 1219).

Uma possibilidade de contaminação entre a autobiografia convencional e a ficcional ocorre quando os leitores contam com elementos que podem levá-los a

pensar que a história relatada pelo protagonista que narra sua vida – portanto, um papel fictício – mesmo ele tendo nome diferente do autor do livro, é a mesma do escritor. Isso acontece por algumas razões, como, por exemplo, a fundamentação em informações exteriores.

Os dois estudiosos ainda apontam para o fato de que Lejeune havia pensado na questão da interferência entre ficção e realidade, no caso de uma autobiografia ficcional; prova disso é que buscou evitar tal confusão criando o termo “romance autobiográfico” a fim de anular o conflito entre narrador ficcional e autor de carne e osso. Para os pesquisadores, o termo ainda é confuso, pois

embora (...) tenha alguma clareza para a nomeação da narrativa (...), achamos que, com tal denominação ainda há possibilidade de confusão, visto que um escritor pode relatar a própria vida de maneira romaneada e o livro receber essa classificação. (LEONEL; SEGATTO, 2011, p. 1220)

As memórias são a parcela da Literatura autobiográfica mais reconhecida como puramente literária, muito provavelmente pela maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada. De fato, as inexatidões da memória, capacidade humana de armazenar dados, transformam os fatos em recordações por meio da linguagem: “a memória não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado” (COSTA; GONDAR, 2000, p. 9), daí estar tão próxima da criação literária.

O sujeito, ao narrar-se, constrói-se. No espaço da intimidade, ele sentir-se-á autorizado, apto a relatar, questionar, segredar, acompanhar, no espaço do tempo, a desenvoltura de alguma coisa. Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. O debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo, o sentido deste é entendido como no sentido em que o sujeito ao falar e escrever, literalmente se produz.

Notamos que a escrita de si representa uma retratação com base num mundo percebido, mas, ao mesmo tempo, pode inventar e conceder ao texto autobiográfico a luminosidade literária, o aporte de literariedade à luz da memória. As memórias estariam mais próximas da literariedade, segundo os teóricos citados. Desse modo, a escrita memorialista seria a mais apta a invadir o campo da ficção.

Mas e os diários? O que dizer sobre eles? A narrativa em forma de diário inclui-se entre as formas autobiográficas por ser uma escrita voltada para um “eu” que se revela e difere das demais formas confessionais por ser escrita à medida que os fatos vão acontecendo, ou melhor, por relatar os fatos também retrospectivamente, mas num espectro de tempo muito menor. Os diários são também um retorno ao passado, mas a um passado recém acabado, sem um objetivo preciso de buscar nada além do que a vontade determina.

A questão crucial que faz parte do universo deste gênero confessional específico diz respeito a sua publicação, pois ao passar do âmbito privado para o domínio público coloca em xeque seu caráter de “segredo”. As confidências sobre si mesmo sofrem modificações e recortes que as transformam numa espécie de ficção em que o caráter de texto espontâneo é calculado.

O ponto principal dessas narrativas é compreender até onde a negação implícita de seu caráter fictício é um recurso ficcional convencional. Os diários, sob este aspecto, expõem amplamente o problema dos limites da arte e da escrita, construída entre fato e artefato, ao justapor composições literárias e não-literárias.

Se um texto genuinamente literário é o que toca a essência humana, não há dúvida de que a escrita em forma de diário, voltada para a condição humana e o sentido da vida pode inserir-se neste panorama de indagações que redimensionam a existência por meio da linguagem. Para atingir o nível de

Literatura enquanto texto, no entanto, o diário deve ultrapassar a materialidade do assunto, já que a arte se faz pela criação da arte.

O que garante a um texto sua entrada e permanência dentro do universo literário, do qual o diário, a autobiografia e as memórias fazem parte, é menos sua tendência ao autobiografismo puro ou à sua total entrega à força realizadora da ficção, mas seu compromisso com a linguagem.

Trilhar os caminhos da escrita autobiográfica nos serviu para chegar à conclusão⁴ de que os gêneros confessionais têm poucas diferenças entre si. As memórias, a autobiografia e o diário, ao contrário do que imaginamos no começo de nosso estudo, estão muito próximos uns dos outros.

Algumas diferenças são bem marcadas, como no caso dos diários, em que as datas e os acontecimentos referentes a um tempo mais próximo são a matéria das narrativas. Quem escreve um diário, seja autor de carne e osso, seja autor ficcional, deve necessariamente se ater a fatos mais recentes, que ainda não estão subjugados à força inventiva das memórias.

No caso das memórias e da autobiografia, o que parece se evidenciar com mais clareza é o fato de que a autobiografia (seja ela ficcional ou factual) está mais próxima da dita verdade de quem narra. A memória é a análise ainda inédita⁵ daquilo que está sendo narrado, o que aponta com mais força para uma nova vivência e uma possível criação.

Respondendo, portanto, à pergunta lançada anteriormente⁶, as diferenças apontadas por tantos teóricos com relação aos limites dos gêneros autobiográficos não são verificadas nas obras svevianas. O autor não se preocupa em seguir critérios que definam memórias, autobiografia e diário.

⁴ E também respondemos a nossa primeira pergunta: Existem diferenças tão marcadas entre os gêneros autobiográficos?

⁵ A memória está mais ligada a uma visão romanceada de fatos que aconteceram. Voltar a tais fatos implica necessariamente em reconfigurá-los e vesti-los com roupas mais apropriadas à ocasião.

⁶ “Essas diferenças estão evidenciadas nas páginas de Svevo?”.

Os relatos têm, no geral, o mesmo aspecto (que segundo nossa opinião tende mais para as memórias, por estar ligada mais intimamente à criação literária).

O fato é que a escolha feita por Svevo pela estrutura de obra confessional (um misto de memórias, de autobiografia e de diário) não foi aleatória. Essa opção reverbera consequências no produto final de seu trabalho artístico. A construção de um romance que tem características confessionais incide sobre a questão da consciência da obra propriamente dita, pois leva o leitor a questionar a validade da obra como relato confessional, uma vez que transgride qualquer norma e aponta para a “falsificação” da escrita, o que leva o receptor do texto a não se distrair nunca.

Encontramos, assim como vários teóricos lidos durante o percurso de nosso estudo, dificuldades com relação ao termo a ser atribuído ao romance *A consciência de Zeno* e aos capítulos esparsos: romance autobiográfico, romance autoficcional, autobiografia fictícia. Seguiremos a nomenclatura escolhida por Leonel e Segatto, afinal

A raiz das dificuldades de nomeação está no elemento **auto** que, carregando a noção de pertencente, pode referir-se ao autor do livro que é, ao mesmo tempo, protagonista e narrador (situação que estamos denominando autobiografia convencional) bem como a uma personagem que não se espelha no autor do livro, fictícia, portanto. Como já lembrado, muitos escritores misturam componentes peculiares de sua vida a outros inventados, o que possibilita que seu escrito denomine-se “romance autoficcional” ou “autobiografia fictícia” (...) em **romance autobiográfico ficcional** (...) a redundância talvez reduza a possibilidade de confusão. (LEONEL; SEGATTO, 2011, p. 1220, grifo dos autores)

Além do problema com a nomenclatura, encontramos ainda a questão do pacto com o leitor. Em uma autobiografia tradicional, o pacto se estabelece sem problemas, mas no caso de uma autobiografia romanesca, poder-se-ia recorrer a um *pacte romanesque* com dois aspectos: a não identidade e a atestação de fictividade, uma vez que ele é habitualmente estabelecido entre leitor e autor. O fantástico, por exemplo, assenta que o

leitor terá um mundo à parte do comum; o policial, que poderá ter, como parte da história, investigação, crime, assassinato e, como técnica, o suspense, e assim por diante. Ou seja, cada subgênero institui um tipo de contrato de acordo com sua especificidade.

O da autobiografia estudada por Lejeune (1975: 26) é a identidade entre o autor que assina o livro e o protagonista-narrador. Lembra Lejeune que, se a identidade não é definida com clareza, o leitor procura estabelecer semelhanças entre o autor e o protagonista⁷. (LEONEL; SEGATTO, 2011, p. 1220)

O texto é, nos dizeres de Eco (1986, p. 37), “um mecanismo preguiçoso” que deixa espaços em branco a serem preenchidos por aquele que lê. O romance, nesse caso, “vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu”. Quando deixa de ser didático e passa a ser estético, o texto “abandona certas redundâncias e especificações ulteriores”. Assim sendo, em última análise ele “quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer alguém que o ajude a funcionar.”

No caso das obras analisadas por nós, a participação efetiva do leitor se dá na medida em que é função deste estabelecer a diferença entre aquele que escreve ficcionalmente (Zeno) e aquele que escreve empiricamente (Svevo). Se o receptor do texto não for capaz de separar as duas entidades envolvidas no processo criativo e buscar estabelecer relações biográficas que liguem autor de carne e osso ao autor de papel, fatalmente estará limitando o sentido amplo da narrativa, reduzindo-a a simples relato. Esse fato vai ao encontro do que afirma Eco (1986, p. 37) sobre a participação efetiva “como

⁷ Esse é o caso dos romances de Svevo. Mesmo aqueles que não são escritos em primeira pessoa, acabam por servir de documento biográfico para alguns estudos que aproximam os personagens svevianos de seu autor, tornando-os espécies de personas suas.

condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa”.

A escolha de Svevo por esse tipo de escrita confessional inventada (romance autobiográfico ficcional) coloca-se em oposição ao evidenciado em seus dois romances anteriores. Em *Uma vida e Senilidade*, o uso da terceira pessoa, do narrador onisciente acaba por restringir a criação e a descrição do processo criativo. A busca por uma narrativa mais próxima do real, que enfoca mais o criado que o processo pelo qual se chegou à criação, é também resultante da escolha dos narradores. Esses dois romances seriam menos preguiçosos, pois não exigem do leitor um esforço no sentido de distinguir categorias narrativas.

Nas obras citadas há pouco, encontramos um procedimento diferente daquele encontrado em *A consciência de Zeno* e nos capítulos esparsos no que diz respeito ao labirinto da memória que dá ensejo ao olhar para a própria obra como criação. O processo confessional de um personagem inventado que muitas vezes também inventa e modaliza o que narra é a marca da consciência da criação artística a que chegou o escritor Italo Svevo.

2.2 O narcisismo literário como estratégia para a consciência

O mito de Narciso permeará os estudos sobre a consciência de criação apresentada nas obras de Svevo analisadas nesta tese. O olhar sobre o mito incidirá sobre a escrita e não sobre os personagens que possam representar características narcisistas (no entendimento da Psicanálise)⁸. A exemplo do belo Narciso, o processo criativo toma consciência de sua própria existência e de seu próprio ser enquanto se cria.

O percurso intelectual e criativo de Svevo nos romances *Uma vida*, *A consciência de Zeno* e nos capítulos esparsos leva-o a um amadurecimento de questões literárias que dizem respeito ao processo criativo do texto como obra de arte. O autor, por meio do desnudamento das categorias narrativas e do método utilizado para construir seu último romance *A consciência de Zeno*, dá um salto vertiginoso no que diz respeito ao narcisismo literário.

Manifestando uma escrita inteiramente original em relação aos romances anteriores do autor, embora deles procedendo indiscutivelmente, o terceiro romance sveviano surpreende-nos, desde seu início, por apresentar no título o termo *consciência*, fixado, como veremos sem nenhuma inocência pelo autor.

Tanto na estrutura do romance, quanto nos recursos utilizados em sua construção, pode-se observar um centro gerador de significados que institui o personagem-narrador Zeno como o pilar de sustentação e criação de uma narrativa dita narcisista, termo criado por Linda Hutcheon (1984) em seu estudo intitulado *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, no qual perfaz o caminho de uma narrativa centrada na importância do fazer literário,

⁸ Falar sobre o narcisismo é tocar em teses referentes à teoria freudiana, mas cabe lembrar que essas teorias não serão utilizadas neste estudo, pois não mantêm relação direta com o processo criativo e a consciência da obra enquanto trabalho de criação pensado e elaborado.

que se vê sendo construída e, ao ver-se nessa construção, questiona-se explícita ou implicitamente.

Em toda a ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos, a narrativa busca aproximar o relato trazido pela escrita ao real vivenciado pelo leitor.

Em uma narrativa narcisista, entretanto, o trabalho com as palavras e com a criação da narrativa torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a considerar como ficcional, sendo obrigado a participar e a se envolver intelectual, imaginativa e afetivamente em sua co-criação. Por ter como focos principais as estruturas linguísticas e narrativas, bem como o papel do leitor, a metaficção é, portanto, o processo do narrar tornado visível.

Neste tipo de literatura, o escritor chama a atenção do leitor para a atividade escritural como um evento que ocorre na obra e possui o mesmo peso significativo dos eventos da história. Ao exibir seus sistemas ficcional e linguístico ao leitor, o que a metaficção faz é transformar o processo de criação em parte do prazer compartilhado de leitura e construção. “Por meio da metaficção, o autor nos desperta para algo evidenciado pelos formalistas russos em relação ao significante: a necessidade de desfamiliarização do mesmo” (NAVAS, 2009, p. 88). O leitor estaria tão familiarizado com todas as estruturas usadas pela narrativa que já não levaria mais em consideração, durante a leitura, o fato de a história ser uma invenção artística. Esse fato colocaria em xeque a sua função como elemento participativo na criação de sentidos esperada pelo texto.

Na mesma linha de raciocínio, a exposição dos mecanismos na metaficção atrai a atenção do leitor para aqueles elementos que, por meio da excessiva “familiarização”, têm se tornado inconscientes. Assim sendo, por meio do

reconhecimento do material originário, novas exigências para a atenção e ativo envolvimento são trazidos para o ato de leitura. (NAVAS, 2009, p. 88)

Essas questões, antes de serem estudadas por Hutcheon, foram também trabalhadas por Barthes (1970). O estudioso discutiu a importância de utilizar os elementos narrativos, tão comuns aos leitores, como mecanismos que despertassem uma nova consciência de romance e funcionassem como participantes ativos no significado final da obra.

Durante séculos, os escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletida sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia ao mesmo tempo em objeto olhante e olhado, em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde e provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 1970, p. 27-28)

Barthes nos fala sobre a oposição entre uma literatura mimética⁹ e uma voltada para si mesma, para sua construção, sem o uso da realidade circundante como retratação fiel, mas que inaugura a possibilidade de ver esse mesmo mundo como artifício, o que transformaria o leitor consciente da narrativa que lê e do papel ficcional dela. Residiria nesse ponto a dúplice referência de Barthes à literatura: “objeto olhante e olhado”.

Hutcheon (1984) propõe os conceitos de “mimese do produto” e “mimese do processo” para se referir aos dois tipos de convenção dominantes na narrativa do século XIX e XX, respectivamente. Para ela, a base do realismo naturalista consiste em levar o leitor a identificar os “produtos” que

⁹ Na concepção aristotélica do termo.

são imitados: personagens, ações, ambientações e a reconhecer a similaridade dos mesmos com seus correspondentes na realidade empírica, a fim de comprovar sua validade literária (mimese do produto). Por sua vez, o romance de natureza autorreflexiva desnuda as convenções, explicita os códigos, para que possam ser devidamente reconhecidos pelo receptor. O *processo* de escrever torna-se, portanto, o objeto da imitação.

O ato de leitura, então, é ele próprio, como o ato de escrita, a função criativa para o qual o texto direciona a atenção. Construir esse tipo de romance não altera sua natureza essencial como gênero mimético, afinal metaficção é ainda ficção, apesar de substituir o foco de narração do produto que ela apresenta para o processo que ela é. Autorrepresentação é ainda representação¹⁰.

Os narradores dos romances de Svevo têm assegurado a seus leitores como as criações ficcionais são reais, válidas e “verdadeiras” quanto aos objetos empíricos do nosso mundo físico, ou ainda, o contrário: que o mundo que denominamos “físico” não passa de uma grande ilusão. Isto porque, conforme assegura Hutcheon (1984, p. 42), a essência da linguagem literária assenta-se não em sua conformidade com afirmações comumente encontradas em relatos factuais, mas em sua habilidade para criar algo novo, um heterocosmo coerente, motivando, enfim, um outro mundo.

A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais, sempre fez uso de convenções, não importando com o que poderia ter escolhido para imitar – isto é, criar. A imagem familiar do espelho mimético propõe um processo acentuadamente passivo; o uso do espelhamento micro-macroaléxico e dos *mise en abyme* na metaficção contesta toda imagem de passividade, fazendo do espelhamento produtivo o centro genético da obra. Nesse tipo de ficção, o leitor torna-se consciente do fato de que a literatura é menos um objeto verbal que

¹⁰ É por isso que Hutcheon ironiza as ninfas e Tirésias quando os compara aos críticos que acreditam que o romance tradicional morreu ao incorporar o artefato crítico. Na verdade, Narciso não morreu, metamorfoseou-se em um corpo que sobrevive em outra existência, mas continua sendo Narciso.

transmite sentido, do que sua própria experiência construtiva a partir da linguagem, uma totalidade autônoma e coerente da forma e conteúdo. (HUTCHEON, 1984, p. 42, tradução nossa)

A descentralização do interesse da ficção realista tradicional da história contada para o contar da história, para o funcionamento da linguagem e para as mais amplas estruturas diegéticas é importante para o “novo novo romance” (HUTCHEON, 1984, p. 43). A linguagem torna-se o material com o qual se trabalha.

Há um reconhecimento autoconsciente das múltiplas significâncias contextuais produzidas pela seleção e organização textual. Assim sendo, este “novo novo romance” pode ainda pertencer ao gênero romance, já que todas essas operações ou processos são o fator determinante da ligação entre escrita e leitura.

O que os expoentes do realismo tradicional ignoraram, quando recorreram à teoria mimética clássica para suporte, foi que o instinto para imitar é complementado na Poética, por um impulso igualmente forte em relação à ordem. Imitação estética envolve a completa e harmônica integração das partes em um todo orgânico, mesmo se tais partes envolverem o irracional ou o impossível. A mimese não está, jamais, limitada a uma ingênua cópia no nível do produto. (HUTCHEON, 1984, p. 41 tradução nossa).

Assim, o próprio fazer poético torna-se um elemento adicional necessário do código mimético romanescos, como um processo a ser compartilhado com o leitor. Nas obras de Svevo há a transformação das limitações impostas no próprio material e nos seus meios de trabalho¹¹, a fim de transcender aquilo que parecia ser uma interdição à possibilidade de criar.

¹¹ Nossa linha de estudo procura mostrar como os romances *Uma vida* e *Senilidade* ainda são exemplos de romances centrados nos fluxos conscienciais e nas fraturas psicológicas particulares de cada personagem, o que deixa de ser verificado quando Svevo reconfigura seu modo de escrever e passa a utilizar o processo criativo como componente de sua narrativa. Como vimos anteriormente, a grande mudança em seu modo de escrever se dá quando opta pelo narrador em primeira pessoa e pela escrita confessional.

Eco (1986, p. 39) afirma que “o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização” isso seria uma espécie de estratégia traçada no momento de criação, em que são feitas previsões sobre os movimentos alheios. Como em toda estratégia, o texto torna-se “um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo”. O escritor pressupõe e institui a competência do próprio leitor-modelo, mas isso “não significa somente ‘esperar’ que exista, (...) significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.”

Nessa participação do leitor na construção da obra, podemos cruzar as teorias de Grosser (1986) sobre os leitores ingênuos, disponíveis e críticos com a teoria de Eco (1986) sobre o leitor-modelo. A leitura realizada pode ser de fruição ou gozo ou pode ser participativa, considerada como integrante da própria estratégia narrativa. Ao evidenciar o processo criativo e a movimentação das categorias narrativas, a narrativa narcisista constrói condições de êxito e guiam o leitor (seja ele crítico ou modelo) à análise do fazer literário e à participação do aparato crítico como elemento principal na narrativa.

Narrativa narcisista é, portanto, a narrativa que, como Narciso, se enamora de sua própria imagem refletida; é o processo feito visível por meio dessa reflexão¹².

¹² No entanto, é importante ressaltar que a metaficção não é algo novo, nem é de alguma forma mais desenvolvida ou esteticamente melhor do que as outras formas de ficção. Ao contrário, ela é parte de uma tradição romanesca, cuja progressão está certamente conectada a uma mudança no conceito de linguagem. Reflete ainda uma tentativa de encontrar um modo estético de lidar com as novas experiências de vida do homem moderno, experiências estas que se revelam desordenadas por um poder comunal ou transcendente, a que apenas a arte, de forma não problemática, pode conferir uma certa ordem “consoladora”. Embora se costume classificar o fenômeno narcisístico como um fenômeno próprio da literatura pós-moderna, é conveniente lembrar que estamos tratando de algo que se evidenciou com maior força no início do século XX, afinal, como qualquer ser vivo, as artes voltaram-se para si mesmas.

A estudiosa norte-americana faz uma leitura alegórica muito interessante do mito de Narciso. Entram nessa análise os personagens mitológicos Narciso e Eco. Esses dois personagens têm suas histórias cruzadas e protagonizam seus destinos pré-anunciados.

No mito, o destino de Narciso é perfigurado através da ninfa Eco, que se apaixona perdidamente por ele. Eco não pode permanecer em silêncio, não pode ser ignorada e não pode se constituir numa força criativa e autônoma por si mesma. Seu destino é muito diferente do da linguagem romanesca. Ela não pode ser silenciada por sua existência autônoma em relação à função artística, mas também não pode agir de forma completamente autônoma, por ser igualmente referencial e funcionar como um veículo para conotações fora de seu controle. No entanto, uma nova dimensão pode ser considerada, uma vez que por sua natureza romanesca, seus referentes pertencem a um universo verbal ficcional e não necessariamente ao mundo real. (HUTCHEON, 1984, p. 10-13, tradução nossa)

A ninfa Eco, na leitura de Hutcheon, é a linguagem que cria conotações fora de seu controle. A linguagem que é representada por esse personagem é a que deixa transparecer, aquela que durante o processo de criação está vinculada ao referencial, mas, insistentemente, também aponta para uma força criativa que não pode ser silenciada. A princípio, a linguagem estava relacionada a um modo de narrar que primava pela identificação com o real, assim, a linguagem romanesca dependia do outro para significar.¹³ O romance, assim como o Narciso que ainda não se conhecia, não dava independência à linguagem.

Quando o realismo era visto como o objetivo básico da ficção, o romance, como Narciso, parecia recusar-se a dar independência à sua linguagem ou prestar atenção a ela. Inconsciente do valor e da impossibilidade de ignorar o componente verbal de sua forma, o romance continuou a não se preocupar criticamente consigo, até que se tornou intrigado com sua própria reflexão. Daí em diante, mais auto-consciente, passou a considerar cada vez mais sua imagem como válida de tratamento literário. O processo de narração começou a invadir o

¹³ No mito, a ninfa havia sido amaldiçoada por Hera a só repetir a última palavra que lhe fosse dirigida.

conteúdo da ficção. Eco, ou o processo verbal, saiu de seu esconderijo. (HUTCHEON, 1984, p. 10-13, tradução nossa)

O novo lugar da linguagem surge com o susto que Narciso (romance) toma quando vê sua imagem refletida nas águas do lago. Do espanto do conhecimento, surge também a análise do componente verbal que o originou e as possibilidades começam a apontar para a construção da narrativa enquanto obra artística. “O processo de narração começou a invadir o conteúdo da ficção” (HUTCHEON, 1984, p. 13).

Incapaz de se conformar com a visão espelhada de si mesmo, o romance continuou a se consumir, ao menos aos olhos de alguns críticos, até a forma que restou. Tais críticos refletem o ponto de vista de Ovídio sobre o destino de Narciso. (HUTCHEON, 1984, p. 10-13, tradução nossa)

Se para alguns críticos, isso significa a morte do romance, a autora objeta que Narciso, como o romance, parece habilitado a viver em outro mundo. Mesmo que o romance hoje, como os críticos “ovidianos” sustentam, tenha morrido como gênero, nenhuma prova pôde ser encontrada. O corpo não foi encontrado. A forma simplesmente introduziu-se em outro mundo, com uma aparência e uma atitude bastante similares. Narciso não morreu, mas se metamorfoseou na flor que leva seu nome. Tanto Ovídio, quanto as náiades e dríades que lamentam a transformação de Narciso são vistos ironicamente pela autora como representativos dos críticos que lamentam a morte do romance, recusando-se a aceitar que a forma da ficção pode apenas ter mudado. Os críticos “ovidianos” talvez não tivessem percebido que a Literatura – em especial o romance – parecia estar brincando com sua própria destruição.

A imagem de Narciso a contemplar-se na água permite-nos a construção de uma imagem metafórica: Narciso poderia ser visto como o plano da história e sua imagem refletida na água como o plano do discurso.

Ao lançar-se em busca de si, de seu processo de composição, a história dilui-se. Narciso sabe que a fusão entre ele e seu reflexo, entre o ser profundo e a aparência efêmera jamais será possível. O tempo passa, a morte está próxima, o beijo dado na imagem a despedaça. Narciso deve desaparecer também. O mesmo ocorrerá com o texto sveviano: o desvendar de sua composição, de sua essência, traz por consequência a diluição da história narrada, punição esta que poderia ser compreendida como resultante da negação dos modelos tradicionais.

Tal qual o belo jovem debruçado sobre a fonte, o texto, autocêntrico e essencialmente estético, debruça sobre si mesmo, inclinando-se sobre a mancha tipográfica, em busca da sua essência. Assim como Narciso, que tem diante das águas a revelação de sua identidade e dualidade, o texto de Svevo toma ciência de seu estatuto linguístico e estrutural.

Assim como o belo Narciso, também a literatura, “ao fingir destruir-se como linguagem objeto sem se destruir como metalinguagem” (HORN, 2000, p. 49), faz com que sobreviva a metalinguagem ou a flor, que se configura nessa outra maneira de narrar, presente nas obras de Svevo estudadas aqui.

2.2.1 Modos e formas do narcisismo literário

Segundo Hutcheon (1984) existem dois tipos de metaficção: “overtly narcissistic” e “covertly narcissistic”, denominações estas que poderiam ser traduzidas por “explicitamente narcisista” e “implicitamente narcisista”, respectivamente.

De acordo com a autora, em sua forma “explicitamente narcisista”, os textos revelam sua autoconsciência em explícitas tematizações ou alegorias de sua diegese ou de sua identidade linguística. Em sua forma “implicitamente”, por sua vez, esse processo é internalizado, efetivado, colocado em prática por meio da linguagem, sendo autorreflexivo, porém, não necessariamente autoconsciente.

A expressão da metaficção pode ser construída, direta ou indiretamente, pelo narrador, por meio de digressões ou ironia, bem como pode ser deflagrada tanto pelas personagens, quanto pela temática conjuntiva apresentada na progressão dos eventos narrados. São possíveis ainda manifestações da narrativa metaficcional tanto em apêndices, introduções, prefácios, pós-escritos e similares, quanto na tematização do processo enunciativo ou de leitura, no questionamento do artefato literário, ou ainda num amálgama de todas essas possibilidades.

Textos narcisistas explicitamente diegéticos (...) são conscientes de sua condição de artefatos literários, dos processos de sua narrativa e criação do mundo, e da presença necessária do leitor. (...) outros textos, por outro lado, tematizam o poder subjugado e a potência das palavras, sua capacidade de criar um mundo mais real do que o empírico de nossa experiência. (HUTCHEON, 1984, p. 28-29, tradução nossa)

Os textos diegeticamente autoconscientes se mostram preocupados com seu processo narrativo; os autorreflexivos demonstram sua preocupação com seu *status* como língua. A segunda distinção dentro de cada categoria

refere-se a graus de abertura e estabilidade. Formas abertas de narcisismo estão presentes em textos nos quais a autoconsciência e a autorreflexão são claramente manifestas, habitualmente explicitadas, tematizadas ou mesmo alegorizadas na ficção. Na forma oculta, esse processo pode ser internalizado; um texto como esse seria autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente.

Nos textos narcisisticamente explícitos, a ênfase é colocada no atrair a atenção do leitor tanto para a liberdade quanto para o dever. Na forma implícita, entretanto, assume-se que ele conhece seu dever e irá responder de acordo com ele. A tensão desloca-se do ensino do leitor transformado em tema para a atualização do próprio ato de leitura em progresso. (HUTCHEON, 1984, p. 30 tradução nossa)

Toda essa construção com a linguagem é feita em conjunto com a figura do leitor, o qual atualiza o ato de leitura à medida que aceita a chave do texto e acompanha o narrador no seu ímpeto de criar. É como se o leitor se tornasse leitor de si mesmo e o exercício da leitura fosse a própria Literatura.

A criação de mundos ficcionais e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora autoconscientemente compartilhados pelo autor e leitor. Este último não é meramente solicitado a reconhecer que os objetos ficcionais são “reais”, ele é convidado a participar na criação de mundos e de significados por meio da linguagem. Ele não pode evitar essa chamada para a ação porque ele é pego naquela posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele também está criando, porém, toda a sua participação o envolve intelectual, criativa, e talvez mesmo afetivamente em um ato humano que é real, isto é, que é, na verdade, um tipo de metáfora de seus esforços rotineiros para “dar sentido” à experiência.

As obras estudadas neste trabalho encontram-se no nível diegético aberto, isto é, mostram-se preocupadas com seu processo narrativo, no qual a

autorreflexividade e a autoconsciência são claramente manifestas, tematizadas na ficção por meio da escolha da primeira pessoa, da narrativa confessional e da tematização e problematização explícita do ato de escrever.

Assim como um ator em meio ao palco se exhibe diante de um público que aguarda a encenação, o texto, no palco da página em branco, exhibe, encena seu próprio processo narrativo, exigindo, assim como no teatro, a efetiva participação do espectador/leitor.

A obra de Svevo aponta para si própria, põe-nos, desta forma, diante da construção de um novo narrar. Um narrar no qual o escrever é como espécie de centro voltado para si mesmo. O texto se projeta neste não lugar que é a página em branco e se exhibe enquanto movimento e processo, nunca como definitivo e acabado. E, nesse espaço intervalar entre o fazer e o feito, que é a obra propriamente dita, observamos uma fusão que, no entanto, não é estática.

O autor, teimosa e persistentemente, procura reforçar a ação renovadora e revivificadora da linguagem, por meio da imaginação e da contínua mobilidade da escritura. Esse movimento oscilante é, aliás, a base da construção das obras mais recentes de Italo Svevo, que se configuram como uma espécie de metáfora da escrita, sempre aberta, inacabada e passível de ser retomada.

Desnudando o processo do narrar, que se constitui ao final como a grande aventura vivida e traçada pelo protagonista dos textos, Italo Svevo desenvolve uma narrativa que, tal como Narciso, olha e aponta para si própria.

3 UMA VIDA: O PRIMEIRO OLHAR PARA DENTRO

3.1 Marcas efetivas de autonomia da escrita

Italo Svevo era correspondente comercial de uma firma da cidade de Trieste e, portanto, flutuante, por assim dizer, entre a cultura da Itália e a do Império Austro-Húngaro, entre as letras financeiras e as literárias. Pelo momento histórico e pela vivência que possuía, tudo indicava que as obras advindas desse escritor tenderiam, como dissemos, ao *Verismo* italiano, ao Naturalismo ou ao Decadentismo. Segundo Almeida Prado, que escreveu o Prefácio para a tradução brasileira do romance *Uma vida*, naquela época

estava ainda em voga o heroísmo titânico-vitimista pós-romântico. Até com as bravatas hedonísticas de D'Annunzio ou a ascendente retórica imperial de um socialista dissidente chamado Benito Mussolini. Poucos percebiam a dissolução da *Belle Époque*. Cultuava-se, nos extremos, ou a magniloquência purista do último Romantismo ou a patente de desgraças das vítimas dos Naturalismos e dos Determinismos. Havia ainda uma alternativa: o mural impressionístico, as páginas requintadas, os “fragmentos”. (SVEVO, 1993, p. 7)

Da posição em que se encontrava (no limite entre culturas, meios sociais e épocas históricas e literárias), Svevo pode ver surgir um novo modo de narrar e apostou no universo problemático, nas aventuras interiores do indivíduo inepto, incapaz, humilhado. Ao se opor às certezas do Naturalismo, o autor compôs um cenário em que poderia surgir a existência humana problemática e rumou para a odisseia interior, para os fatos corriqueiros e cheios de humanidade.

Uma vida, publicado pela primeira vez em 1892, foi o primeiro romance escrito por Svevo. O sucesso não veio. O autor gozou de longo

silêncio desalentador e da quase ausência de repercussão imediata. O não acolhimento da obra pode ter sido resultado do modo como foi escrita, completamente fora dos padrões literários da época.

O romance traz a indeterminação da vida de seus personagens, a riqueza desconcertante da existência do ser humano por si só, sem ligações tão marcadas com o ambiente. Svevo não poderia fazer emergir toda essa complexidade se continuasse preso à retórica e ao estilo de então. Não fazia mais sentido criar imagens de super-homens ou sub-homens. A complexidade do ser humano estava subjacente a sua pele, onde existiam latentes os complexos impulsos para a generosidade e para a perfídia.

O ficcional e o verdadeiro se confundem na caótica anulação da capacidade de reagir individualmente, esse artifício coloca em movimento o processo de interiorização e de autorreflexividade do pensamento que começa a burlar o mimetismo inconsciente e a consciência da própria máscara. Mais que a história daquilo que acontece na superfície, para chegar à compreensão de si e do mundo, é necessária a análise das motivações ocultas, daquilo que não foi expresso. (LUZI, 1995, p. 102)

Os personagens agem, portanto, como em um grande jogo de espelhos no qual o fingimento de um se reflete no fingimento do outro, todos na secreta esperança de modificar o próprio *status* social graças aos artifícios colocados em cena. “A introdução da mentira como norma comportamental coloca em crise a relação entre dimensão pessoal e dimensão coletiva, entre ação e julgamento, deixando espaço para a dúvida sobre a credibilidade do sujeito e das suas ações” (LUZI, 1995, p. 101).

As multidões solitárias são o fomento do romance. Cada um dos personagens parece destinado à solidão e também ao enfrentamento diário das relações sociais, nas quais se perdem, pois não se encaixam com segurança e desenvoltura. O estilo sveviano solidificou-se na contraposição de imagens e

expressões nítidas com o esgarçado requinte das profundidades do ser humano.

Além de toda a inovação apresentada, o romance *Uma vida* também apresenta o interesse de representar o escritor e a escrita intraficcionais. O livro narra a história de Alfonso Nitti, empregado da empresa Maller, dotado de certa cultura humanista e de improváveis ambições de escritor. Ele vive em um quarto alugado e sofre com a monotonia e a miséria da própria existência.

A ocasião de mudar a própria vida e de realizar as suas ambições se lhe apresenta quando seu patrão, o Senhor Maller, convida-o para participar de uma reunião entre amigos em sua casa, o que era já um costume, visto que todos os funcionários por lá haviam passado e cumprido o protocolo.

Na ocasião da visita, Alfonso sente-se deslocado e humilhado por Anetta, filha de seu patrão. Posteriormente, a própria Anetta escolhe-o para escrever um romance a quatro mãos, devido ao interesse em Literatura que se manifestou na jovem e pelo fato de que ela sabia que o protagonista também gostava do assunto.

As pessoas que estão ao redor de Alfonso são tão problemáticas quanto ele. Vivem suas pequenas tragédias sem vislumbre de salvação e tornam-se espécies de balizas para o protagonista, que mesmo sendo muito semelhante, acaba por fantasiar sua superioridade. A certeza de ser superior vem de seus estudos literários, feitos quase que obsessivamente, como se fizessem parte de um tratamento médico.

No dissídio (...) inconciliável entre a dimensão do sonho, sentida como potencialidade do ser outro si mesmo e a dimensão da realidade, percebida como lugar da própria inaptidão, insinua-se a ideia de uma condição existencial vivida como doença. Também no desenvolvimento dessa temática, *Uma vida* configura-se como uma obra de passagem da narrativa naturalista para uma de interiorização psicológica que encontrará o seu ápice expressivo na escritura em primeira pessoa em *A consciência de Zeno*. (LUZI, 1995, p. 105)

Para fugir de sua pobre aventura diária, Alfonso estuda todo tipo de tratado literário. Crê, assim, gozar de maior conhecimento sobre assuntos cultos, mas quase nunca consegue demonstrar o que havia estudado devido a sua timidez exagerada. Diante disso, fantasia suas falas e participações em conversas, mas nunca as realiza.

A paixão por Anetta e o convite feito por ela para escrever um romance parecem ser a solução tão esperada para sua miséria, tanto financeira, quanto literária. Durante as visitas que ocorrem na casa dos Maller para a composição do romance, ocorrem dois fatos importantes: o abandono do romance, que passou a ser visto por Alfonso como um trabalho mais extenuante que o do escritório e a paixão de Anetta, que se entrega ao protagonista e propõem a união entre eles.

Tudo estaria resolvido para Alfonso, não fosse toda a força de seus problemas pessoais e fantasias criadas em sua mente deslocada. Eles não se casam, Alfonso desiste de Anetta e se mata ao fim da narrativa por achar que essa era a melhor solução para si mesmo, afinal não sabia amar e não sabia sentir prazer.

Uma vida também faz descrições bastante detalhistas dos ambientes e das funções realizadas pelos funcionários da empresa Maller¹⁴. Todo o procedimento burocrático é também retratado no romance, que busca contrapor o tédio sentido durante a realização das tarefas e obrigações durante o trabalho com o prazer que a biblioteca e as leituras proporcionavam ao protagonista.

“A objetividade naturalista é colocada em crise por um processo de subjetivação da realidade, entendida como campo de verificação das próprias dúvidas e dos próprios desejos” (LUZI, 1995, p. 98-99). Marginal aos

¹⁴ Com relação a essas descrições tão fiéis dos procedimentos burocráticos, podemos afirmar que se trata de uma marca autobiografista de Svevo, que era profundo conhecedor do comércio.

preceitos naturalistas, o narrador constrói um aparato subjetivo que nasce da descrição minuciosa da exaustiva rotina dos funcionários da empresa Maller. Com grande ironia, a descrição do ambiente e das tarefas cotidianas (tão comum ao Naturalismo) é deslocada e passa a apontar para o sujeito em seu íntimo. Deixa de ser objetiva e passa a dar vazão à individualidade que cresce e vive à parte da coletividade.

Desse deslocamento da objetividade naturalista, nasce não só o olhar para o “eu”, mas também o olhar para a obra, uma vez que a preocupação excessiva com a descrição das tarefas burocráticas e coletivas é colocada em contraposição com o trabalho criativo e individual de Alfonso. Esse cuidado é justificado pela inversão de sentimentos que ocorre durante a narrativa. Depois de muito trabalhar no romance a quatro mãos com Anetta, o protagonista, passa a ver no trabalho do escritório seu momento de prazer. Existe uma inversão de valores que corrobora o questionamento sobre a escrita literária, foco de nosso estudo.

A função do escritor e o trabalho literário se evidenciam pelos estudos realizados por Alfonso e a posterior prática de escrita realizada em conjunto com Anetta. Também se evidencia a inserção do papel do escritor nas cartas que Alfonso troca com sua mãe. Nelas derrama suas elucubrações e dramatiza sua existência em um ambiente estranho, mostrando-se humilhado e fora do contexto rural com o qual estava habituado. A narrativa se abre com uma carta de Alfonso à mãe. Nela, o rapaz descreve exageradamente as dificuldades que encontrou na cidade e no escritório. Mostra-se infeliz com sua situação e propõe voltar para casa na pequena vila onde nascera.

A função de literato de Alfonso (não confirmada no romance) e as cartas que esse mesmo personagem escreve para a mãe (marcas efetivas de sua escrita em *Uma vida*) serão o ponto central de nossa análise. É a partir dessas duas marcas da escrita consciente que demonstraremos o início do

caminho que percorreu a escrita narcisista nos romances de Svevo. Nosso estudo mostrará como o primeiro romance de Svevo ainda é, nos termos de Ricardou (1978), “a escritura de uma aventura”, mas já contém em si o germe da mutação para a “aventura de uma escritura”, metamorfose literária ocorrida somente em *A consciência de Zeno*. Para tanto, faz-se necessário a análise das únicas duas cartas encontradas no romance, bem como o exame do procedimento autoral de Alfonso e Anetta, que, ficcionalmente, escrevem um livro.

3.2 As cartas

A primeira marca da escrita em primeira pessoa nos romances de Svevo, que aponta para o germe do eu-narrador futuro é a carta que Alfonso escreve para a mãe. Nela encontra-se exemplo de escrita demorada, cuidadosa, baseada nas lembranças do bom tempo em que o protagonista morava no campo, lugar diferente da cidade, tão fria e poluída.

Alfonso fala em primeira pessoa. A carta que escreveu para a mãe e que abre o romance *Uma vida* é um dos poucos momentos em que é dada a voz ao protagonista, que, por sua vez, consegue dar vazão a algo que somente em *A consciência de Zeno* virá a se transformar no eu narrador tão consciente do poder de sua escrita. Em *Uma vida*, são vários os trechos em que se afirma a constante troca de cartas entre mãe e filho, mas somente uma faz efetivamente parte da narrativa, abrindo-a e colocando à mostra algumas características sobre aquele que a escreve.

“*Mamma mia,*

“Iersera, appena, ricevetti la tua buona e bella lettera.

“Non dubitarne, per me il tuo grande carattere non ha segreti; anche quando non so decifrare una parola, comprendo o mi pare di comprendere ciò che tu volesti facendo camminare a quel modo la penna. Rileggo molte volte le tue lettere; tanto semplici, tanto buone, somigliano a te; sono tue fotografie.

“Amo la carta persino sulla quale tu scrivi! La riconosco, è quella che spaccia il vecchio Creglingi, e, vedendola, ricordo la strada principale del nostro paesello, tortuosa ma linda. Mi ritrovo là ove s'allarga in una piazza nel cui mezzo sta la casa del Creglingi, bassa e piccola, col tetto in forma di cappello calabrese, tutta un solo buco, la bottega! Lui, dentro, affaccendato a vendere carta, chiodi, zozza, sigari e bolli, lento ma coi gesti agitati della persona che vuole far presto, servendo dieci persone ossia servendone una e invigilando sulle altre nove con l'occhio inquieto.

“Ti prego di salutarlo tanto da parte mia. Chi mi avrebbe detto che avrei avuto desiderio di rivedere quell'orsacchiotto avaro?”¹⁵ (SVEVO, 1995, p. 37)

¹⁵ “Mamãe,

“Só ontem recebi sua carta tão bonita e boa. Não tenha dúvida, para mim sua letra graúda não tem segredos; mesmo quando não consigo decifrar alguma palavra, compreendo ou acho que compreendo o que a senhora quis dizer ao deixar correr solta a pena. Leio e releio suas cartas; tão simples, tão boas, parecem-se com a senhora; são a sua fotografia.

Já nas primeiras linhas de sua carta, Alfonso consegue destilar uma forte dose de ironia. Ao falar sobre a letra da mãe, deixa transparecer um juízo de valor diferente daquele que realmente compõe no nível narrativo. Seu discurso entra em dissonância porque a voz do narrador se faz presente ao afirmar que a letra graúda (indicativo de escrita rústica e sem estilo) não traz consigo nenhum segredo, mas, logo em seguida, coloca em dúvida tal afirmação dizendo que não consegue decifrar certas palavras, sendo necessária a intuição ou a compreensão geral para dar cabo da decodificação da grafia materna.

A ironia que se constrói nesse pequeno excerto não é tão densa quanto a construída em *A consciência de Zeno*, mas já dá sinais de grande domínio do jogo de ideias que cria a dissonância de vozes tão comum nas obras de Svevo. Quando se refere ao velho Creglingi, de quem destaca a lentidão física contraposta à sagacidade do olhar que monitora todos os clientes da loja, o faz de modo realmente significativo, uma vez que o discurso parece asseverar a saudade dos tempos passados (sentida por meio do reconhecimento do papel vendido por Creglingi), mas acaba por certificar o caráter duvidoso do dono da loja com a expressão “quell'orsacchiotto avaro”.

O discurso que tendia para o saudosismo e para a construção de um ambiente de idílio (a cidade natal), descrito com naturalidade pelo “eu” escritor Alfonso, acaba por ser desconfigurado por meio do próprio discurso que aponta para o falseamento das imagens da velha aldeia.

“Gosto inclusive do papel no qual escreve! Chego a reconhecê-lo, é aquele que o velho Creglingi vende não é? Ao vê-lo, lembro da rua principal da nossa aldeia, tortuosa e tão bem cuidada. Vejo-me lá onde uma praça se insinua e, no meio dela, a casa do Creglingi, baixa, pequena, com o telhado em forma de chapéu da Calábria, um verdadeiro buraco, a loja! E, dentro, ele ocupado com o papel, os pregos, os charutos, os selos, a *zozza*, vagaroso mas com os movimentos bruscos de quem deseja ser rápido, servindo dez pessoas, quer dizer servindo uma, mas perseguindo com o olhar inquieto as outras nove.

“Por favor, transmita-lhe minhas lembranças. Quem poderia imaginar que eu seria capaz de sentir saudades daquele urso avarento? (SVEVO, 1993, p. 13)

O trabalho encenado por Alfonso-escritor-em-primeira-pessoa só é possível porque o narrador de *Uma vida* tem o propósito de dar ensejo a uma antecipação da descrição do protagonista. A carta é uma espécie de síntese do caráter de Alfonso, no qual se registrará a inaptidão não só para o trabalho e convívio social, mas também para a vida. Além da sintetização de características psicológicas do protagonista, o narrador também dá a voz ao personagem com o intuito de mostrar a escrita deste, longa e demorada, o que, de modo engenhoso, será contraposto à escrita burocrática da empresa Maller.

“Credo che da studente io vi sia stato più contento perché c'era con me papà che provvedeva lui a tutto e meglio di quanto io sappia. È ben vero ch'egli disponeva di più denari. Basterebbe a rendermi infelice la piccolezza della mia stanza. A casa la destinerei alle oche!

“Non ti pare, mamma, che sarebbe meglio che io ritorni? Finora non vedo che ci sia grande utile per me a rimanere qui. Denari non ti posso inviare perché non ne ho. (...)

“Non farei meglio di ritornare a casa? Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo, ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle quercie, respirando quella nostra buona aria incorrotta.

Voglio dirti tutto! Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi e dei miei capi. Forse mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome.¹⁶ (SVEVO, 1995, p. 38)

Os trechos da carta de Alfonso demonstram características de sua personalidade ao passo que deixam em evidência a apatia e o ócio que

¹⁶ Acho que me sentia melhor quando era estudante, porque papai estava comigo e era ele quem cuidava de tudo, muito melhor do que eu. É verdade que tinha mais dinheiro do que eu. Só o tamanho de meu atual quarto já bastaria para me fazer sentir infeliz. Em casa, abrigaria os patos! A senhora não acha, mamãe, que seria melhor eu voltar? Até o presente momento não vejo utilidade nenhuma em permanecer aqui. Dinheiro não posso lhe enviar porque não tenho. Não seria melhor se eu voltasse para casa? Poderia ajudá-la em seu trabalho, poderia até mesmo trabalhar no campo, mas pelo menos leria em paz meus poetas, à sombra dos carvalhos, respirando aquele nosso ar puro, não contaminado. Mas quero contar-lhe tudo: a arrogância de meus colegas ou de meus chefes não ajuda a diminuir meus aborrecimentos. Olham-me de cima para baixo porque se vestem melhor do que eu. São uns almofadinhas que passam metade do dia na frente do espelho. Uns boçais! Se me pusessem nas mãos um clássico latino eu saberia comentá-lo inteirinho e eles, nem o nome conhecem. (SVEVO, 1993, p. 14)

dominam sua vida, a dependência do pai, a tendência a deixar incompletas as coisas que começou e a tendência de sentir-se superiormente culto, mesmo sabendo que os outros lhe olham de cima.

Em contraposição ao primeiro trecho da carta, a segunda parte demonstra uma mudança no que diz respeito à ironia. Se no início de sua fala Alfonso demonstra uma ironia voltada para os demais personagens, agora o discurso inverte-se. A força da voz do protagonista é minimizada e deixa entrever a participação do narrador. Ao dramatizar sua existência funesta na cidade, o narrador consegue mostrar para o leitor a dimensão exata do que será o romance e do que esperar do protagonista que derrama lamúrias e se deixa ver como um inapto. O lampejo irônico e criativo de Alfonso, demonstrado no início da carta, praticamente desaparece e dá lugar à força do narrador.

Esse método é utilizado posteriormente no romance *A consciência de Zeno*, cujo “Prefácio” traz uma voz que aparentemente consegue se desvencilhar da narrativa e antecipa juízos de valor, guiando o leitor pelo processo ficcional da escrita de Zeno, bem como pelo processo de criação artística do romance. O Dr. S. do terceiro romance encontra uma espécie de duplo na voz fugidia desse protagonista que consegue um falso momento de autonomia em *Uma vida*. Dizemos falso porque, na realidade, o que se confirma é a força do narrador que ironiza a escrita derramada e meticulosa de Alfonso, sua postura perante os fatos cotidianos e a tendência a esconder-se por detrás de leituras vazias que não lhe trazem nada de útil ou concreto.

Esse modo de escrever, tão cuidadoso e lento, contrapõe-se à escrita exigida no escritório: rápida e maquinal. Esse é um dos primeiros sofrimentos encontrados por Alfonso em sua chegada à cidade. Escrever para ele era, até então, algo para ser feito lenta e prazerosamente, assim como as leituras realizadas sob os carvalhos da propriedade onde morava no campo.

Miceni gli disse di scrivere rapidamente la prima lettera perché doveva servire poi di copia agli altri scrivani, ma Alfonso non sapeva scrivere presto. Gli toccava rileggere più volte prima di saper trascrivere una frase. Fra una parola e l'altra lasciava correre il suo pensiero ad altre cose e si ritrovava con la penna in mano obbligato a cancellare qualche tratto che nella distração gli era venuto fatto disforme dall'originale. Anche quando gli riusciva di rivolgere tutta la sua attenzione al lavoro, non procedeva con la rapidità di Miceni perché non sapeva copiare macchinalmente. Essendo attento, correva sempre col pensiero al significato di quanto copiava e ciò lo arrestava. (SVEVO, 1995, p. 44)¹⁷

Essa imensa diferença entre o escrever lentamente, pensando nas palavras e escrever maquinal e rapidamente documentos bancários, isentos de poeticidade e plenos de referencialidade acaba por chocar o protagonista e levá-lo à obsessão pelos estudos literários. Segundo Luzi (1995, p. 100) o ato da escritura (...) “pode ser signo de uma reificação do indivíduo, quando é imposto como um tipo de mecanismo de coação a repetir, tanto mais rápida quanto mais pressuponha uma anulação da consciência”.

Ao ser obrigado a escrever tão maquinal e rapidamente, Alfonso sente esvair-lhe aquilo que lhe caracterizava e individualizava: o prazer que encontrava na escrita e na leitura. Na carta que abre o romance, encontramos a exata configuração desse contato com as palavras. O pensamento de Alfonso divaga, dá voltas, faz suposições e deixa entrever a função idealizada do ato da escrita, que é constra posta à sua função referencial no banco em que trabalha. Essa é também a primeira marca do Narcisismo Literário deixada pelo narrador. Começava a se esboçar a discussão sobre o processo de escrita, atrelada à oposição entre a escrita documental e a escrita literária.

¹⁷ Miceni pediu-lhe que escrevesse rápido a primeira carta para que servisse de modelo aos outros escriturários, só que Alfonso não sabia escrever rápido. Tinha que reler várias vezes antes de continuar uma frase. Entre uma palavra e outra deixava seu pensamento vagar por outras coisas e, com a caneta na mão, via-se obrigado muitas vezes a apagar trechos que, por sua distração, não tinham saído conforme o que o original propunha. Mesmo quando conseguia concentrar toda a sua atenção no trabalho, não o realizava com a mesma velocidade de Miceni simplesmente porque não conseguia copiar maquinalmente, mas, com a atenção fixada, corria sempre com o pensamento ao significado daquilo que copiava e isso o atrasava. (SVEVO, 1993, p. 21)

Alfonso sempre autointitulou-se literato, culto, superior, mas jamais provou sê-lo. Sua pequena encenação particular entra em crise quando é lançado ao trabalho maquinal do banco onde trabalhava. Lá, onde a escrita era completamente referencial, achou-se subjugado e o narrador encontrou terreno fértil para a criação irônica de um personagem deslocado que possuía uma cultura de fachada e pouco prática, como observou Geerts (1995, p. 114) “a atividade intelectual de Alfonso assume formas hiperbólicas: ignora os clássicos e estuda ‘histórias’ e crítica”.

A autonomia dada pelo narrador a Alfonso não se repetirá. Somente no início do romance o protagonista tem a possibilidade de fazer o leitor ver algo que realmente escreveu, nem mesmo quando está escrevendo o romance com Anetta é possível ter acesso à sua escrita. Outras cartas são mencionadas durante a narrativa, mas todas elas são apenas mencionadas, não é possível lê-las.

Nas páginas finais do romance, quando Alfonso já está tomado pelo devaneio e decide se matar, deseja escrever uma carta para Anetta, mas não consegue. Como não conseguiu escrever o romance ficcional junto àquela personagem, também não consegue deixar uma carta para ela. Sua incompetência para a escrita alcança um nível extremado no trecho, que apresentamos abaixo.

Le avrebbe scritto una lettera, un addio da moribondo.

Si trovava con la penna in mano dinanzi al suo tavolo, ma non gli riusciva di vergare una sola parola. Nella sua vita da sognatore il sogno non lo aveva posseduto giammai così interamente. Depose la penna e mise la testa fra le mani. Avrebbe voluto riflettere ma sognava irresistibilmente. Anetta lo voleva morto! Desiderò che le riuscisse e che poi lo rimpiangesse. Sognava che l'amore per lui, senz'altra causa, un giorno le rinascesse nel cuore e che ella andasse alla sua tomba a spargervi fiori e lagrime. Oh! quanta buona calma in quel cimitero ch'egli sognava verde e riscaldato dal sole.

Quando riaperse gli occhi fu sorpreso di trovarsi dinanzi quel pezzo di carta da lettera.¹⁸ (SVEVO, 1995, p. 353)

¹⁸ Iria escrever-lhe uma carta, um adeus de quem vai morrer.

O narrador encontra, no desfecho de sua narrativa, o momento para finalmente contestar o tipo de escrita magniloquente representada por Alfonso. Ao contrapor o sonho e a fantasia dos quais o protagonista não conseguia desvencilhar-se com o papel de carta em branco que o traz novamente à realidade, o narrador afirma o triunfo da escrita como trabalho intelectual e não só como inspiração ou extravasamento do “eu”.

Interessante ressaltar que, em comparação ao romance *A consciência de Zeno* e aos capítulos esparsos, a escrita para o protagonista de *Uma vida* não tem a função de cura ou de lugar onde o passado pode ser retomado, melhorado ou corrigido. Alfonso nunca chegou a ver a escrita com essa função porque nunca esteve realmente de posse dela. No único lampejo (carta inicial) de consciência de criação que teve, perdeu-se em elucubrações que acabaram por enfraquecer sua figura e fortalecer a do narrador, uma vez que esse passa a ter o total controle sobre a narrativa.

O último trecho do romance *Uma vida* é também uma carta. Endereçada a Luigi Mascotti e assinada por Maller & Cia., nela encontram-se poucas explicações sobre o suicídio de Alfonso e sobre quem foi escolhido como seu herdeiro. Vejamos:

Signor Luigi Mascotti,
In risposta alla pregiata vostra del 21 corr. vi annunciamo che ci sono del tutto ignote le cause che spinsero al suicidio il nostro impiegato signor Alfonso Nitti. Fu trovato morto nel suo letto il 16 corrente, alle quattro della mattina, dal signor

Estava com a caneta na mão, diante de sua mesa, mas não conseguia traçar uma única palavra. Em sua vida de sonhador, jamais fora tão plenamente possuído pelo sonho. Depôs a caneta e colocou a cabeça entre as mãos. Teria desejado refletir, mas o devaneio era irresistível. Anetta queria que ele morresse! Desejou que ela conseguisse seu intento e depois tivesse remorsos. Sonhava que, sem motivo, o amor por ele voltasse um dia a nascer em seu coração e que ela fosse até seu túmulo derramar flores e lágrimas. Oh, a calma daquele cemitério que ele imaginava todo verde e aquecido pelo sol!

Quando tornou a abrir os olhos, ficou surpreso ao ver diante de si aquele pedaço de papel de carta. (SVEVO, 1993, p. 332)

Gustavo Lanucci, il quale, rincasato a quell'ora, s'insospettì per l'intenso odore di carbone che trovò diffuso in tutta l'abitazione. Il signor Nitti lasciò una lettera diretta alla signora Lanucci in cui la dichiarava sua erede. La vostra domanda sulla somma trovata presso il signor Nitti deve quindi essere diretta a quella signora.

I funerali si fecero addì 18 corr. con l'intervento dei colleghi e della direzione.

Con distinta stima vi riveriamo

Maller & C^o.¹⁹ (SVEVO, 1995, p. 354-355)

A carta transcrita, tão fria, referencial e objetiva, contrapõe-se drasticamente aos últimos momentos de delírio e de sonho de Alfonso. A decisão de suicidar-se vem como a única saída para seu caráter de inapto, para sua estranha participação na vida. A tragédia de sua existência se manifestava somente em seu íntimo e não era percebida por mais ninguém, portanto o suicídio pareceu ser a melhor solução para os problemas do protagonista.

Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. L'abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odii. Quella era la rinuncia ch'egli aveva sognata. Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo. Non avrebbe scritto ad Annetta. Le avrebbe risparmiato persino il disturbo e il pericolo che poteva essere per lei una tal lettera.²⁰ (SVEVO, 1995, p. 354)

¹⁹ Senhor Luigi Mascotti

Em resposta a sua prezada carta do dia 21 do corrente, temos a informar-lhe que para nós são de todo desconhecidas as causas que levaram ao suicídio nosso funcionário, o senhor Alfonso Nitti. Foi encontrado morto em seu leito no dia 16 do corrente, às quatro horas da manhã, pelo senhor Gustavo Lanucci, recém chegado, teve suas suspeitas aguçadas pelo intenso cheiro de carvão que encontrou difuso em toda a habitação. O senhor Nitti deixou uma carta dirigida à senhora Lanucci em que a declarava sua herdeira. Sua pergunta referente à quantia encontrada em posse do senhor Nitti deve portanto ser dirigida à referida senhora.

Os exéquias foram realizadas no dia 18 do corrente, com a intervenção dos colegas e da direção.

Com distinto apreço, firmamo-nos atentiosamente.

Maller & Cia. (SVEVO, 1993, p. 333-334)

²⁰ Ele ao contrário, sentia-se incapaz de viver. Alguma coisa, que muitas vezes procurava inutilmente compreender, tornava esse esforço doloroso, insuportável. Não sabia amar e não sabia sentir prazer, nas melhores circunstâncias sofrera mais que os outros nas mais dolorosas. Deixava a vida sem remorso. Era o caminho para tornar-se superior às suspeitas e aos ódios. Era essa a renúncia que ele sonhara. Era preciso destruir aquele organismo que não conhecia a paz; vivo, teria continuado a arrastá-lo à luta porque para isso fora feito. Não escreveria a Anetta. Iria poupá-la do incômodo e do perigo que aquela carta poderia representar para ela. (SVEVO, 1993, p. 333)

Quando comparamos os momentos finais de Alfonso com a carta enviada pela Maller & Cia., surge um certo estranhamento. De um momento de total delírio, em que o protagonista acredita ter encontrado no suicídio o seu ato de total renúncia em favor dos outros, como num crescendo de loucura, somos lançados, subitamente, rumo a uma carta fria e tão objetiva que parece trazer o leitor novamente à realidade, como aconteceu também com Alfonso diante do papel de carta em branco.

Esse choque causa um profundo estranhamento no leitor que não tem outras informações sobre o desfecho de Alfonso além das que foram citadas na carta das empresas Maller. É por meio também dessa carta que se tem conhecimento de que o protagonista deixou o pouco que possuía para a família Lanucci. O narrador contrapõe a magniloquência dos delírios e anseios de reconhecimento de Alfonso à secura das informações da burocrática carta comercial enviada ao senhor Luigi Mascotti.

Diferente da carta que abriu o romance, a que o encerra é impessoal, mas não menos irônica. Se, no início de *Uma vida*, o narrador dá ensejo e antecipa a total falta de capacidade de Alfonso, no final, a carta assinada por Maller & Cia., confirma “a inautenticidade moral do sujeito e a falsidade estrutural do quadro social” (LUZI, 1995, p.100).

Essa mesma carta que encerra o romance é também como “a primeira formulação narrativa da antítese que opõe o homem antigo ao homem moderno” (GEERTS, 1995, p. 109). A afirmação do estudioso vai ao encontro daquilo que afirmamos no começo de nosso trabalho: Svevo escreve em um momento de transição e está atento às mudanças que se tracejam na Literatura. Por outro lado, essa obra tão inovadora também é evidência de uma tomada de consciência do ato de escrever.

Alfonso é subjugado e sucumbe à impossibilidade de fazer parte de todo e qualquer convívio social. O narrador narra a inaptidão do protagonista e se deixa levar por questões que parecem estar fora do romance. Questões que dizem respeito a teorias literárias, filosóficas e questões de cunho social²¹. Todas essas questões, porém, não estão resolvidas plenamente na narrativa.

O narrador encontra-se a meio caminho da criação realmente narcisista. Ele consegue criar um protagonista que não se encaixa na sociedade, que se apresenta fraturado, estilhaçado, o que podemos considerar um grande passo a frente dos personagens naturalistas, por exemplo. Em contrapartida, os delírios românticos de Alfonso e sua incapacidade de reformular o passado (tão evidente em Zeno) levam-no a falência, evidenciada no ato do suicídio.

A resolução do romance não aponta para a colocação da própria obra como centro do processo criativo tantas vezes tematizado e trabalhado durante a narrativa. Se as cartas acabam por apontar questões outras que não são exatamente o desvendamento do processo narrativo, o mesmo não acontecerá com a mal sucedida experiência de Alfonso como escritor, na qual serão discutidos os mecanismos necessários para a construção do ato de narrar.

²¹ Luzi (1995, p.100) refere-se à carta que encerra o romance como a sigla do triunfo do capital.

3.3 O romance ficcional e o real

Como dissemos no item 3.2 de nosso estudo, a carta em que Alfonso se coloca em primeira pessoa e toma para si a voz do romance serve como uma espécie de guia que levará o leitor durante a narrativa. Isso se dá pelo fato de que nas poucas palavras atribuídas a ele, faz-se um resumo de sua situação marginal e completamente entregue aos sonhos.

Além disso, a escrita que se configura nessa carta é exemplo de escrita demorada e cuidadosa, como se fosse reflexo das obras que ele lia tranquilamente embaixo dos carvalhos da propriedade rural em que morava. As características que podem ser destacadas do texto escrito por Alfonso, podem também ser aplicadas ao próprio protagonista, que entra em contato com Anetta, seu exato oposto, expansiva e objetiva.

Essa personagem é de fundamental importância porque será com ela que Alfonso tentará escrever um romance a quatro mãos. Controlados pelo narrador, enquanto encenam a tentativa de criação literária, aquele discutirá questões que dizem respeito ao universo criativo da Literatura. É nesse momento que o Narcisismo Literário se colocará com maior intensidade em *Uma vida*, por meio da iniciativa de escrever um romance no romance, o narrador cria motivações para a discussão de questões que envolvem o processo narrativo. Ao mostrar como os personagens encontram ou não soluções para o enredo que buscam concretizar, o narrador ironiza ou afirma seu ponto de vista sobre o romance. Enquanto os personagens criam ficcionalmente um romance que não se concretizará, o narrador, por sua vez, mostra como o seu próprio está sendo criado.

Alfonso e Anetta se encontram pela primeira vez em ocasião da visita protocolar que todo o novo funcionário fazia ao patrão. Nesse primeiro encontro, a impressão que Anetta causou em Alfonso não foi das melhores,

pois a moça humilhou o rapaz que se foi indignado. Macario, primo de Anetta, que também estava na casa do Sr. Maller, acompanhou-o e descreveu-a da seguinte maneira:

Mia cugina (...) è una cara donna, (...) bella, dotta troppo, tanto che spesso appare di non essere educata. Conosce matematica, conosce filosofia, legge con predilezione libri seri, e di questo non sarebbe troppo da meravigliarsi, ma li comprende, parola di onore, li comprende! Con la sua solita scrupolosa esattezza saprebbe ridirne il contenuto. Però artista non sarà giammai... (...) – È figliuola di suo padre, non di sua madre ch'era un'ignorante, dal cervello debole, ma graziosa (...). Anetta ha la memoria ferrea, le qualità matematiche pronunziatissime, lo spirito pronto per cose concrete, solide, come suo padre. Non capiscono caratteri, non sentono musica, non distinguono il quadro originale dalla mala copia (...) ma ne sa quanto i suoi autori gliene dissero e non ne capisce nulla affatto perché non le sente. L'unico quadro buono che abbiano in casa l'ho comperato io, una via attraverso i sassi.²² (SVEVO, 1995, p. 69-70)

A descrição de Anetta pressupõe seu modo de encarar a arte: conhece-a, mas não a sente. Compreende bem matemática, filosofia e gosta de coisas concretas, mas não sabe fruir a arte. Sabe falar sobre ela, mas não a atinge em sua essência.

Alfonso também não sabe fruir a arte, não consegue realizá-la, nem consegue fazer com que seu conhecimento passe para um nível prático. Gosta somente da leitura de tratados de retórica e antologias críticas e sonha em ser o autor a reunir todas as ideias das quais se apropria.

Solo nella sua stanza, trovò il tempo di leggere dei libri che si portava di casa. Romanzi non leggeva avendo ancora sempre il disprezzo da ragazzo per la letteratura detta leggera. Amava i suoi libri scolastici (...) Uno di questi leggeva e

²² Minha prima (...) é uma mulher (...) bonita, sábia demais, tão sábia que muitas vezes nem parece educada. Conhece matemática, conhece filosofia, lê de preferência livros sérios, e não haveria nisso muito para admirar, mas os compreende, palavra de honra, os compreende! Com sua precisão escrupolosa de sempre saberia repetir seu conteúdo. Porém jamais será uma artista... (...) É filha do pai dela, não de sua mãe, que era ignorante, fraca das ideias, mas graciosa (...). Anetta tem uma memória fenomenal, as qualidades matemáticas bem pronunciadas, o espírito pronto para coisas concretas, sólidas, como o pai dela. Não entendem os outros, não sentem a música, não sabem distinguir o quadro original da cópia (...) mas sabe o quanto lhe disseram os seus autores e não entende nada, absolutamente, pois não os sente. O único quadro bom que têm em casa, foi comprado por mim, um caminho de pedras. (SVEVO, 1993, p. 46)

rileggeva instancabile, un trattatello di retorica contenente una piccola antologia ragionata di autori classici. Vi si parlava per lungo e per largo di stile fiorito o meno, lingua pura o impura, e Alfonso, avuta l'idea teorica che faceva sua, sognava di divenire il divino autore che avrebbe riunito in sé tutti quei pregi essendo immune da quei difetti.²³ (SVEVO, 1995, p. 74)

A Literatura para o protagonista passou a ser uma medida de saúde. Uma fuga aos tensos momentos que passava no escritório realizando cópias de cartas maquinal e desprazerosamente. Os poucos momentos de intervalo ou folga que possuía eram ocupados com leituras pesadas e extenuantes, evidenciadas no trecho “Erano in generale letture serie di critica o di filosofia, perché di poesia e di arte stancavano meno”²⁴ (SVEVO, 1995, p. 91). O cansaço advindo das leituras fazia sumir a depressão que seu trabalho causava.

Além das leituras, Alfonso também escrevia, não muito e não bem.

Scriveva, ma poco; il suo stile, poco solido ancora, la parola impropria che diceva di più o di meno e che non colpiva mai il centro, non lo soddisfaceva. Credeva che lo studio lo avrebbe migliorato. Non aveva fretta, e quel poco che faceva era a compimento di un orario che s'era prefisso per il suo lavoro volontario.²⁵ (SVEVO, 1995, p. 91)

As leituras, muitas delas compreendidas sinceramente pelo jovem, passaram a dar forma a uma ideia filosófica original. Alfonso quis escrever *L'idea morale nel mondo moderno*²⁶, tratado teórico sem aspirações práticas,

²³ Sozinho em seu quarto, encontrou tempo para ler os livros que trouxera de casa. Romances não os lia, mantendo ainda o desprezo que o jovem costuma ter pela literatura dita leve. Amava os livros de estudo (...) um desses era objeto de contínuas e incansáveis releituras, um pequeno tratado de retórica que continha uma breve antologia crítica de autores clássicos. Falava-se nele profusamente com estilo floreado ou não, língua pura ou impura, e Alfonso, uma vez recebida a ideia teórica da qual se apropriava, sonhava tornar-se o divino autor que reuniria em si todas aquelas qualidades, permanecendo imune aos defeitos. (SVEVO, 1993, p. 50)

²⁴ Eram em geral leituras sérias de críticas ou de filosofia, porque as de arte ou de poesia não cansavam tanto. (SVEVO, 1993, p. 67)

²⁵ Escrevia, mas não muito; seu estilo, ainda incerto, a palavra imprópria que dizia demais ou de menos sem nunca atingir o centro, não o satisfazia. Acreditava que poderia melhorar com o estudo. Não tinha pressa, e o pouco que fazia preenchia um horário que tinha estabelecido a si próprio para seu trabalho voluntário. (SVEVO, 1993, p. 67)

²⁶ A ideia moral no mundo moderno.

exatamente do mesmo modo como era sua relação com a Literatura. Embora soubesse que sua ideia não era realmente original, pensou que o desenvolvimento dado poderia ser.

Scrivendo aveva tutto quel coraggio che nella vita gli mancava e nei suoi studi fatti al solo scopo di imparare non poteva aver perduto la sincerità. Gli elementi che costituiscono il successo letterario non conosceva e poco curava. Voleva lavorare, lavorare bene e il successo sarebbe venuto da sé.²⁷ (SVEVO, 1995, p.110)

A objetividade e a coragem para escrever demonstradas pelo protagonista logo esvaeciam diante da dificuldade e do sonho. Enquanto as frases de seu estudo ainda podiam ser contadas nos dedos, ele já se imaginava recebendo os méritos da obra finda.

Dopo qualche mese, vedendo che il risultato dei suoi sforzi era compreso tutto in quelle tre o quattro paginette di prefazione ove prometteva di fare e di provare ma ove nulla era fatto o provato, venne preso da un grande scoramento.²⁸ (SVEVO, 1995, p.110)

A postura de Alfonso perante os estudos e perante a Literatura é irônica. O narrador consegue demonstrar a inaptidão do protagonista com relação não só à Literatura, mas também com relação à vida. O prazer que surge das leituras é sobreposto pelo desespero e sofrimento causados pelo cotidiano. Não chega nem mesmo a ser prazer, é como se os textos fossem ministrados como calmantes e tivessem a função de entorpecer a mente do protagonista a ponto de fazê-lo adormecer profundamente. Podemos observar esse uso farmacológico da Literatura no trecho seguinte.

²⁷ Ao escrever, sentia a coragem que lhe faltava na vida e nos estudos realizados com o intuito de aprender, não podia ter perdido a sinceridade. Não conhecia os elementos que constituem o sucesso literário, mas pouco se lhe dava. Queria trabalhar e trabalhar bem; o sucesso viria sozinho. (SVEVO, 1993, p. 87)

²⁸ Alguns meses mais tarde, ao constatar que o resultado de seus esforços não passava daquelas três ou quatro páginas de prefácio onde prometia fazer ou provar, mas onde nada era feito ou provado, caiu em depressão profunda. (SVEVO, 1993, p. 87)

Non aveva ancora letto interamente un classico italiano e conosceva storie letterarie e studii critici a bizzeffe; più tardi si gettò alla lettura di opere di filosofia tedesca tradotte in francese. (...) Dopo un'ora al più, la lettura affaticante gli ripugnava, per qualche tempo ancora vi si costringeva e cessava quando la mente più non afferrava la parola che l'occhio vedeva; usciva non appena depondo il libro e dopo quell'ora passata con gl'idealisti tedeschi, gli sembrava sulla via che le cose lo salutassero.²⁹ (SVEVO, 1995, p. 91-92)

O protagonista, mesmo sofrendo com todo esse descompasso entre o desejo de ser literato ou crítico e sua verdadeira fruição da Literatura, satisfaz-se imaginando ter mais conhecimento sobre o assunto que outros personagens. É o que acontece quando encontra Macario por acaso na biblioteca. Depois de alguns minutos chega à conclusão que este se esforçava “per portare il discorso su quanto meglio conosceva onde poter fare con lui buona figura.”³⁰ Alfonso manteve a amizade e as discussões acerca de Literatura com Macario durante bastante tempo, pois sempre acreditou que sabia mais que o amigo, mas surpreendeu-se diante de uma análise feita sobre o romance *Louis Lambert* de Balzac.

– Sa perché è un bel libro? è l'unico di Balzac che sia veramente impersonale, e lo divenne per caso. Louis Lambert è matto, è composto di matti tutto il suo contorno e, per compiacenza, l'autore in quest'occasione rappresenta matto anche se stesso. Così è un piccolo mondo che si presenta intatto, da sé, senza la più piccola ingerenza dall'esterno.

Alfonso rimase stupefatto a questa critica altrettanto originale quanto falsa. Doveva essere stata fatta con un metodo che Alfonso si trattenne dall'indicare, unicamente perché temeva di venir messo anche lui in quel piccolo mondo che si presentava da sé.³¹ (SVEVO, 1995, p. 115-116)

²⁹ Ainda não havia lido um clássico italiano por inteiro mas conhecia um sem número de histórias literárias e ensaios críticos; mais tarde atirou-se à leitura de obras de filosofia alemã traduzidas para o francês. (...) Depois de uma hora, no máximo, a leitura fatigante repugnava-o, mas ele obrigava-se a continuar por mais algum tempo e só parava quando a mente já não conseguia captar a palavra que o olho via; mal tinha devolvido o livro, saía e, após aquela hora na companhia dos idealistas alemães, parecia que na rua as coisas o cumprimentassem. (SVEVO, 1993, p. 68)

³⁰ para que a conversa caísse sobre o que conhecia melhor e lhe permitisse fazer bonito. (SVEVO, 1993, p. 89)

³¹ – Sabe porque é um bom livro? Trata-se da única obra de Balzac verdadeiramente impessoal, e isso por mero acaso. Louis Lambert é louco, vive rodeado de loucos por todos os lados e, por condescendência, o autor então representa a si próprio como louco. De modo que é um pequeno mundo que se apresenta intacto, à parte, sem a menor ingerência do mundo exterior.

Louis Lambert é um jovem devorador de livros, tal qual Alfonso. O prazer vem da leitura, que é feita também como fuga para a realidade na qual está inserido. Assim como o sveviano, o personagem balzaquiano está em contato com a Literatura, mas não consegue fruir. A loucura que é caracterizada naqueles que cercam Louis Lambert é também apontada no protagonista.

Essa referência ficcional à obra de Balzac é um explícito jogo de imagem criado pelo autor para apontar o seu modo de ver a Literatura. O mergulho no eu de cada personagem evidencia a total exclusão de Svevo dos contextos literários vigentes em sua época. O autor, por meio do narrador, preocupa-se em perscrutar o interior de cada indivíduo que cria e o deixa intacto, isolado do mundo exterior, que já não é mais decisivo sobre as ações de cada um, ao contrário daquilo que era apregoado pelo Naturalismo ou pelo *Verismo* italiano.

Além disso, a colocação de Macario é um resumo da obra de Svevo. Não só do romance *Uma vida*, mas também dos posteriores. Ao tecer as considerações sobre os personagens da obra balzaquiana, a voz da personagem parece ser tomada. As considerações dizem respeito a uma realidade que se volta para dentro, alheio ao mundo externo, que está fadado à análise e, por conseguinte ao desmascaramento de todos os personagens que, humanos como são, transitam entre o bem e o mal. Essa característica é levada ao extremo quando o narrador passa a ser representado na primeira pessoa, o que ocorre em *A consciência de Zeno*.

Alfonso ficou estupefato ante essa crítica tão original quanto falsa. Devia ter sido feita com um método que Alfonso se absteve de indicar por receio de ser colocado, ele também, naquele pequeno mundo que se apresentava isolado. (SVEVO, 1993, p. 92-93)

Alfonso teme discutir a ideia proposta por Macario “perché temeva di venir messo anche lui in quel piccolo mondo che si presentava da sé”³² (SVEVO, 1995, p. 116). Na verdade, o protagonista está servindo de base para a ironia, afinal, é exatamente isto que ele é: um louco que inventa fantasias e crê nelas, um louco que nem mesmo imagina que é controlado ficcionalmente pelos seus devaneios e em outro âmbito, é também controlado pelo narrador que se usa dele na construção da narrativa.

Depois de algum tempo de conversa entre os dois personagens, surge o assunto sobre Anetta. Macario informa a Alfonso que aquela se dedica à Literatura e, todas as quartas-feiras, realiza saraus com pessoas que possam incitar discussões sobre o tema. Depois do convite para uma segunda visita, o protagonista retorna à casa dos Maller, mas permanece em silêncio na maior parte do tempo em que se encontra cercado de pessoas mais abastadas que ele. Embora se mantenha calado, Alfonso intimamente avalia todas as opiniões daqueles que tiveram coragem para manifestar-se.

Era l'epoca in cui quando si parlava di letteratura necessariamente si discuteva di verismo e di romanticismo, comoda questione letteraria a cui tutti potevano prendere parte.

Maller era partitante del verismo, però, volendo sembrare piuttosto spiritoso che dotto, confessava che i veristi gli piacevano più che altro perché non erano morali. Del resto faceva mostra di disprezzarli perché pensava che coi loro metodi fosse facile di giungere alla popolarità.³³ (SVEVO, 1995, p. 147-148)

Embora não tenha mencionado nenhuma opinião acerca do assunto que estava em discussão no sarau literário de Anetta, Alfonso serve de porta

³² por receio de ser colocado, ele também, naquele pequeno mundo que se apresentava isolado. (SVEVO, 1993, p. 93)

³³ Era a época em que ao falar de literatura discutia-se necessariamente o *verismo* e o romantismo, cômoda questão literária da qual todos poderiam tomar parte.

Maller torcia pelo *verismo*, porém, querendo dar mostras sempre de espírito, mais do que de erudição, confessava que os veristas lhe agradavam acima de tudo pelo fato de não serem morais. De resto aparentava desprezá-los por pensar que com seus métodos não era difícil chegar à popularidade. (SVEVO, 1993, p. 124)

voz para as opiniões do narrador. Na verdade, os juízos de valor, que são colocados à mostra e que dizem respeito aos dois movimentos literários com maior força na época, são ironizados com a expressão “comoda questione letteraria a cui tutti potevano prendere parte”. O narrador coloca-se contra o *Verismo* e o Romantismo ao frisar a popularidade que esses movimentos tiveram, por um ou outro método utilizado.

As participações de Alfonso nos saraus eram quase que inexistentes e, por conta disso, a relação entre ele e Anetta só tem início quando em determinada quarta-feira, devido a uma festa na cidade, nenhum dos outros convidados compareceu às discussões sobre Literatura. Somente Alfonso foi à casa da moça, pois além de não saber de uma festa que ocorria na cidade, estava já apaixonado pela jovem. É nessa ocasião que o rapaz se faz ouvir e pode, finalmente, usar o conhecimento enciclopédico que ficou enclausurado devido a sua imensa timidez.

Ah! era così bello parlare da pari a pari con Annetta. Sentiva la dolcezza di confidarsi a lei con libertà come se monologasse e questa dolcezza diede colore alla sua parola che, per quanto impacciata, fino ad allora era stata da letterato, ricercata e fredda.

Annetta lo ascoltava sorpresa. Quel giovane sapeva dunque anche parlare oltre che studiare?

Ella gli spiegò che quando si desiderava qualche cosa nella vita bisognava sapersela conquistare. (...)

– Non è difficile di conquistare la mia amicizia. È la prima volta che parla con me. Non se ne sarà accorto, ma è quasi sempre muto. Non era poi mio ufficio di farla parlare.

Rise togliendo così alle sue parole tutto ciò che avrebbero potuto avere di offensivo. Anche Alfonso rise trovando comico quell'uomo che attendeva di venir fatto parlare.³⁴ (SVEVO, 1995, p. 142-143)

³⁴ Ah! Era tão bom poder falar com Anetta, justamente, de igual para igual. Sentia a doçura de poder abrir-se com ela com liberdade, como se estivesse falando sozinho e esta doçura dava cor ao que dizia, que até então fora sempre conversa de literato, afetada e fria.

Anetta ficava ouvindo admirada. O moço sabia então também falar e não apenas estudar!

Ela lhe disse que quando se desejava alguma coisa na vida era preciso saber conquistá-la. (...)

- Não é difícil conquistar minha amizade. É a primeira vez que fala comigo. Pode ser que não tenha se dado conta, mas fica quase sempre calado. Não cabia a mim fazê-lo falar.

Riu, tirando assim às palavras qualquer matiz ofensivo. Alfonso também riu, achando cômico aquele homem à espera de que o fizessem falar. (SVEVO, 1993, p. 120)

Da comicidade da situação em que os dois personagens se encontravam, surpreendidos na encenação de papéis que lhes eram estranhos, surgiu a ideia primeira da composição de um romance. Os personagens descobriram-se personagens também. Ambos estavam conscientes de que estavam interpretando papéis que valiam a pena ser escritos. O enredo da narrativa intraficcional surgiu da espontaneidade dessa descoberta, apontada como original pelo narrador que se lamenta posteriormente dos ajustes que viriam: “la prima idea venutale improvvisamente (...) era certamente migliore delle modificazioni posteriori”³⁵ (SVEVO, 1995, p. 143).

Os dois personagens acreditam estar de posse de todo o aparato para a construção de um romance. Cada qual com seu conhecimento se julga apto à escrita, que lhes parece algo relativamente fácil e, como estão sempre às voltas com discussões literárias, colocam em prática o projeto do livro.

É por meio do narrador de *Uma vida* que se constroem personagens com arroubos literários e com isso se dá ensejo à discussão de como o aparato criativo é utilizado na feitura de um romance no romance. A escrita na escrita se mostra perspicaz ao debater teorias e configurações da Literatura.

O leitor, que estava até então relegado à descrição das tarefas cotidianas e burocráticas da empresa Maller, é lançado no torvelinho da criação e participa dela ao passo que deve tomar partido durante o processo encenado pelos personagens Anetta e Alfonso. Estes demonstram, cada qual, sua visão de enredo e forma. Discutem sobre a melhor maneira de efetuar a grande empreitada e entram em acordo: “– C'era una volta un giovinetto che venne da un villaggio in una città e il quale s'era fatto delle idee ben strane sui

³⁵ a primeira ideia (...) lhe viera de repente, por sinal bem melhor que as modificações posteriores. (SVEVO, 1993, p. 120)

costumi della città. Trovandoli in fatti differenti da quanto aveva ideato si rammaricò”³⁶ (SVEVO, 1995, p. 143).

O entusiasmo de Anetta em escrever a história de Alfonso tropeçou no estabelecimento de clichês e métodos da literatura fácil. Ao contrário do que havia sugerido o protagonista “– Bisognerebbe riflettere a lungo”³⁷ (SVEVO, 1995, p. 143), Anetta desviou-se do plano inicial e propôs o qualificativo de rico e nobre, em lugar de funcionário, logo depois repensou o caso e chegou à conclusão de que seria melhor somente e nobreza, a riqueza seria deixada para o fim.

Diante das escolhas para a narrativa intraficcional, a voz do narrador ironiza o conhecimento literário de Anetta com a seguinte colocação “Con un solo balzo leggiero la prima idea era stata abbandonata del tutto.”³⁸ (SVEVO, 1995, p. 144). O comentário do narrador marca a discussão sobre a construção da Literatura e chama a atenção do leitor para as convenções e ideias pré-concebidas sobre enredos literários de gosto popular e de pouco empenho intelectual.

Se o leitor estiver atento ao romance, há de se lembrar dos comentários sobre a memória fenomenal de Anetta, de suas qualidades matemáticas bem pronunciadas, de seu espírito pronto para coisas concretas e sólidas. Lembrar-se-á também da imensa dificuldade que Anetta possui para fruir a arte. Dessa impossibilidade fruitiva surge também a aparente facilidade com que resolve os impasses na criação da narrativa que se colocou ficcionalmente a criar. É para essas soluções simplistas e lugares comuns que o narrador aponta quando diz que a ideia original era melhor que as modificações posteriores.

³⁶ Era uma vez um jovem que veio de uma aldeia para a cidade e que tinha umas ideias bem estranhas sobre os hábitos da cidade. Achando-os bem diferentes dos que tinha imaginado, ficou amargurado. (SVEVO, 1993, p. 120)

³⁷ Seria preciso refletir bastante. (SVEVO, 1993, p. 120)

³⁸ Com um único toque a primeira ideia fora completamente abandonada. (SVEVO, 1993, p. 120)

Nesse ponto podemos nos remeter a um texto de Svevo escrito muito depois de *Uma vida*. Estamos nos referindo ao capítulo esparso “Il vecchione”³⁹, texto em que o narrador protagonista Zeno retoma as memórias de *A consciência de Zeno*. Fazendo referência ao caráter daquele que escreve e pensa na passagem do tempo e no modo como ele é registrado nas memórias, o narrador, por meio do escritor ficcional, faz a seguinte colocação

Misurarlo⁴⁰ è difficile e il matematico che vorrebbe farlo si sbaglierebbe di grosso e darebbe la prova che non è cosa per lui.(...)
 Ho pensato tanto a lungo a questo problema che persino la mia vita inerte mi diede l’occasione ad un’esperienza che potrebbe chiarirlo se altri volesse ripeterla con strumenti più precisi cioè mettendo al posto mio un uomo meglio di me educato a registrazioni esatte.⁴¹ (SVEVO, 1990, p. 578-579)

O trecho explica o motivo pelo qual Anetta estaria impossibilitada de fazer Literatura. O narrador de “Il vecchione” diz que a escrita literária não é algo para matemáticos e aquele que se arriscasse (tal qual Anetta) falharia e chegaria à conclusão de que não nasceu para tal empreitada. A colocação feita nesse capítulo esparso é a explicação para o fracasso literário da personagem, caracterizada como apta às coisas concretas e práticas.

O narrador de “Il vecchione” aponta a não exatidão dos registros literários quando diz que um matemático não poderia exercer com destreza a função de um escritor. Os números, diferentes como são das palavras, funcionam de modo lógico. A linguagem literária, como afirma Hutcheon (1984, p. 3) “não pode ser silenciada por (...) funcionar como um veículo para

³⁹ Analisado na página 212.

⁴⁰ Avaliar a relação entre o tempo e sua apreensão pela escrita e a dimensão que a vida registrada toma em relação àquela vivida.

⁴¹ Medi-lo é difícil, e o matemático que quisesse fazê-lo erraria feio e comprovaria que isso não é coisa para ele. (...) Pensei por tanto tempo neste problema que até mesmo a minha vida inerte deu-me a oportunidade de uma experiência que poderia esclarecê-lo se alguém a quisesse repetir com instrumentos mais precisos, isto é, colocando em meu lugar um homem melhor preparado que eu para registros precisos.

conotações fora de seu controle”. Não existe precisão ou objetividade no texto literário.

Anetta, portanto, figura de modo irônico na narrativa de *Uma vida*. O narrador a constrói com o intuito de criticar a racionalização da Literatura tão observada no Naturalismo, já em franca derrocada em ocasião da escritura do romance em questão.⁴² As teorias literárias da época são ironizadas por meio da personagem Anetta, que é total conhecedora das filosofias e teorias, como o seu pai, mas que carece das características maternas, da graciosidade que poderia levá-la a fruir a arte, como seu primo Macario concluiu.

A ideia original que tinha levado ao desejo de escrever um romance é tragada pelos lugares comuns que, na visão do narrador, vão aos poucos modificando e empobrecendo a narrativa que poderia ser criada. Mesmo o protagonista percebe que o enredo estabelecido por Anetta é banal. Alfonso sugere, então, que seja dado tempo para que a imaginação fizesse sua parte, Anetta julga boa a ideia e aconselha que cada um escreva separadamente as próprias ideias num papel para serem, posteriormente, comparadas e escolhidas.

Livres do primeiro arroubo autoral de Anetta, colocaram-se a falar sobre aquilo que já haviam escrito anteriormente. Anetta citou a biografia de uma mulher com alma de artista que, com o passar do tempo, tinha

⁴² Já no início da década de 90, positivismo e naturalismo entram em crise como ideologias quase oficiais da classe burguesa, que na própria crítica do conceito de ciência é obrigada a determinar uma passagem difícil mas necessária para a perpetuação e a revitalização do próprio domínio sobre toda a sociedade capitalista: a descoberta, na verdade, da substancial irracionalidade do real conduz pensadores e teóricos a refletir sobre as leis de comportamento do intelecto humano, com base nas quais é possível chegar a trazer do exterior para o real (compreendido seja sob a forma de natureza seja sob a forma de história) um quadro de referências e de hipóteses que serve para interpretá-lo e conhecê-lo. Para ser mais exato, poder-se-ia dizer que, com efeito, aquilo que o pesquisador conhece não é tanto um abstrato real, que não poderia sequer ser determinado e definido sem a utilização de instrumentos cognitivos apropriados, mas é o conjunto dos fenômenos que se delineiam quando um processo de conhecimento é ativado. A racionalidade, portanto, não está no real: está, se estiver, no aparato cognitivo do homem, no conjunto de procedimentos e de regras que fazem parte do sistema do conhecimento. (ROSA, 1985, p. 531-532)

conseguido mudar o caráter do marido, com quem vivera feliz por longos anos.

Ad Alfonso l'argomento non piaceva, ma Annetta accentuava che non poteva dire tutto quanto aveva scritto, che qui aveva descritto con grande accuratezza un paesaggio, là un'abitazione e Alfonso si mise ingenuamente ad ammirare quello che non c'era.⁴³ (SVEVO, 1995, p. 144)

Levado pelo sonho e pela imaginação necessária para completar as descrições de Anetta, Alfonso passa a falar de seu tratado moral. Falou dele como se estivesse completo e, como afirma o narrador, “seguendo un sistema opposto a quello di Annetta”⁴⁴ (SVEVO, 1995, p. 144), descreveu inclusive aquilo que não tinha feito. Ambos olhavam-se admirados do trabalho intelectual deles. A empolgação havia tomado conta dos dois autores ficcionais, mas o trabalho criativo ainda não havia começado e, quando finalmente Alfonso se vê diante do papel a ser preenchido, tal qual o da carta que gostaria de ter escrito a Anetta quando resolveu suicidar-se, o entusiasmo se arrefece e cria um enredo que é um misto de sua autobiografia, de seus sonhos e das premissas estabelecidas pela moça.

Stese l'argomento nel minimo spazio possibile: “Un giovane nobile impoverito viene a cercare fortuna in città... perseguitato dal principale e dai compagni... amato da costoro perché con atto intelligente salva la casa da grossa perdita... sposa la figlia del principale.”⁴⁵ (SVEVO, 1995, p. 145)

⁴³ A Alfonso não agradava o argumento, mas Anetta insistia que não podia contar tudo o que escrevera; num trecho, com grande cuidado, a descrição de uma paisagem, noutro a de uma casa e Alfonso começou ingenuamente a admirar aquilo que não existia. (SVEVO, 1993, p. 120-121)

⁴⁴ (...) seguindo o oposto do sistema de Anetta (SVEVO, 1993, p.121)

⁴⁵ Desenvolveu o argumento no menor espaço possível: “Um jovem nobre decaído vai para a cidade procurar o sucesso... perseguido por seu chefe e pelo colegas... depois amado por eles por evitar que a firma perdesse enorme quantia graças à sua inteligência... casa-se com a filha do chefe” (SVEVO, 1993, p. 121)

O argumento de Alfonso é ironizado pelo narrador que o acusa de não ser de muita originalidade. Além disso, no nível interpretativo, coloca-se à mostra a questão da escrita autobiográfica, no caso de Svevo, uma escrita biográfica ficcional.

O protagonista de *Uma vida* não consegue chegar ao ponto decisivo de seu momento como literato: ele não consegue escrever. Desde a delimitação do enredo, até o método utilizado são colocados obstáculos no processo de criação que não consegue sair do nível do sonho e do desejo.

Essa impossibilidade de escrever, que é imposta pelo projeto narrativo do romance *Uma vida*, é resolvida somente em *A consciência de Zeno* com a mudança do foco narrativo, uma vez que a distinção orgânica entre protagonista e narrador não auxilia na tomada de consciência por meio da escrita irônica. A evolução narcisista na obra sveviana está intimamente ligada à confluência entre as categorias do narrador e do personagem, porque dessa fusão surge a escrita irônica que consegue relativizar o perceptível e transmutá-lo em palavras.

Alfonso está fadado ao fracasso exatamente porque é um personagem-autor-ficcional que se colocou a nadar em um mar sem conhecer sua profundidade ou seu comportamento, falta-lhe o conhecimento prático para tal empreitada. Seus devaneios artísticos não foram suficientes para suprir o engenho que lhe faltava e nem mesmo a arte lhe era companheira. O personagem não será nunca um narrador porque essa função é exercida por outra entidade no romance, a essa entidade e somente a ela é dada a consciência que será construída e escancarada posteriormente em *A consciência de Zeno*. Falta a Alfonso exatamente a palavra que se coloca no título daquela que será a obra que imortalizará o terceiro romance de Svevo: *consciência*.

Acreditamos que somente quando o narrador e o protagonista coincidem é que podemos afirmar a existência do Narcisismo Literário que viemos perseguindo desde o começo desse estudo. No romance *Uma vida*, portanto, o que se mostra é um esboço de consciência que se cria a partir da contestação de ideias e de movimentos literários já desgastados e um tanto quanto deslocados.

Isso se evidencia principalmente no abandono da escrita do romance ficcional para dar foco nos acontecimentos que levaram ao suicídio lacônico de Alfonso. A ideia original do narrador ao demonstrar a encenação da construção de uma obra romanesca levaria ao descortinar do processo criativo, mas perdeu-se na falta de maturidade romanesca tanto dos personagens que encenavam, quanto do narrador que conduzia o processo criativo.

As dificuldades encontradas para concretizar o romance ficcional são de engenho e arte. Depois de traçados alguns esboços de enredo fácil, Anetta coloca-se a dividir os papéis que ela e Alfonso ocupariam no processo de escrita.

Con mano nervosa tracciò dei cerchi sulla carta che aveva dinanzi per render chiara quest'idea della divisione. Aveva però delle esitazioni, almeno essa lo asseriva, per spiegare come la divisione dovesse venir fatta nel caso concreto, perché temeva che la parte ch'ella gli riserbava fosse trovata da lui inferiore di troppo.⁴⁶ (SVEVO, 1995, p. 151)

Decidiu-se, portanto, que as ideias seriam propostas e desenvolvidas por Alfonso, que vivia entre os livros, e que os diálogos e as descrições seriam feitas por Anetta, visto que ela conhecia melhor a sociedade. Cada capítulo seria primeiro escrito por ele e depois refeito por ela. Essa divisão

⁴⁶ Com mão nervosa traçou uns círculos no papel diante dela para tornar clara essa ideia de divisão. Tinha hesitações, contudo, ela o reconhecia, para explicar como devia ser feita a divisão no caso concreto, porque temia que a parte que caberia a ele, ele a achasse por demais inferior. (SVEVO, 1993, p. 126)

laboral é ironizada pelo narrador que descreve a sensação de alívio sentida pela jovem ao dividir as tarefas: “– Oh! questo è stabilito! – ed ebbe un sospiro di soddisfazione come se con ciò parte del romanzo fosse stata terminata.”⁴⁷ (SVEVO, 1995, p. 151).

A ironia continua a ser lançada pelo narrador que observa a difícil delimitação do enredo, deixada de lado para ser discutida a recepção do romance pelo público, bem como o sucesso e o uso de pseudônimos por parte dos autores ficcionais.

Anche qui bisognava fare delle premesse. Era necessario tenersi presente, avvertì Annetta, che a loro occorreva il successo. Avrebbero pubblicato con uno pseudonimo ma, se non c'era il successo, il piacere di tale pubblicazione sarebbe stato troppo piccolo. Non desideravano la gloria futura e non pensavano affatto alla posterità, ma volevano il pronto successo.

– Anche per raggiungere questo successo io so il metodo. Non ci vuole mica tanto, sa! Sono stata ad osservare per qualche anno quali opere avessero riportato il maggior successo a teatro o nel mondo dei lettori ed ho trovato che tutte erano fatte secondo la stessa ricetta: L'orso domato. Fa poco che l'orso sia uomo o donna, bisogna che venga domato per forza di amore.⁴⁸ (SVEVO, 1995, p. 151-152)

Os personagens, degustando o prazer idílico do sucesso certo, não percebem que o narrador os usa para criticar ironicamente a condução que a escritura desse romance estava tomando. O enredo do urso domado é visto com maior importância que o seu trabalho de concretização. Nem sempre a história narrada é original, mas o método de escrita pode ser. Alfonso já tinha conseguido chegar a essa conclusão quando se propôs a escrever seu tratado de moral.

⁴⁷ Então está combinado! – e deu um suspiro de satisfação como se com isso já estivesse concluída uma parte do romance. (SVEVO, 1993, p. 127)

⁴⁸ Aqui também era preciso estabelecer algumas premissas. Era necessário não perder de vista que esperavam ter sucesso. A satisfação pela publicação teria sido demasiado pequena. Não desejavam a glória futura nem pensavam na posteridade, mas queriam o sucesso imediato.

– Bem, para obter esse tipo de repercussão também conheço o método. Não é preciso muito, ouviu! Tive o trabalho de verificar, durante alguns anos, quais eram as obras de maior sucesso literário ou teatral e descobri que todas elas eram feitas segundo a mesma receita: o urso domado. Tanto faz o urso ser homem ou mulher, o importante é que ele seja domado pela força do amor. (SVEVO, 1995, p. 127)

O narrador coloca o protagonista em uma situação de quase consciência, pois permite que sinta a vulgaridade do trabalho no qual se colocara por amor a Anetta e por orgulho diante de sua postura de culto literato. Alfonso não encontra segurança nem prazer naquilo que está fazendo e deixa a pena correr solta, na esperança de que a inspiração lhe viesse.

“Clara, una contessina, apprende che il duca sposa la figliuola di un bottegaio; sua disperazione.” Bisognava raccontare i precedenti di tale situazione ed era quindi un altro romanzo in cui Alfonso aveva la mano libera. In poche parole espone lo stato d'animo della madre che riceve l'annuncio del matrimonio del duca e ne dà comunicazione alla figlia non sapendo quale tempesta tale notizia debba sollevare nel cuore della povera fanciulla, la quale sopporta il colpo con dignità e si sfoga soltanto quando si ritrova sola nella sua stanza. Là però, oltre che sfogarsi, pensa con dolore ai tempi passati, alla prima fanciullezza trascorsa col duca (...). E giù una descrizione che ad Alfonso sembrò riuscita, dolce come un idillio. Erano brevi tocchi come se l'autore fosse stato persona che per altre gravi preoccupazioni non avesse saputo rivolgere tutta la sua attenzione al racconto e avesse lasciato correre la penna sulla carta, dandole ad ogni tratto la direzione e non inquietandosi di troppo se presto l'abbandonava. Egli sapeva che a questo modo tutto il romanzo non poteva venir condotto, ma intanto il capitolo era fatto.⁴⁹ (SVEVO, 1995, p. 152-153)

Ainda que tenha realizado o trabalho com dificuldade visível, Alfonso sabe que tal realização não poderia ser mantida durante todo o romance. A postura de autor ocupado demais para banalidades escriturais não encontra respaldo nem mesmo na figura do protagonista que escreve ficcionalmente. O rapaz sabe que os demais capítulos sucumbiriam a trabalho tão despropositado, mas acaba sentindo-se aliviado por deixar o posto de escritor

⁴⁹ “Clara, uma condessinha, fica sabendo que o duque casa-se com a filha de um comerciante; desespera-se.” Era preciso relatar os precedentes dessa situação, o que não deixava de ser outro romance, onde Alfonso poderia sentir-se livre para escrever ao seu bel-prazer. Em poucas palavras expôs o que se passava no íntimo da mãe que recebe a notícia do matrimônio do duque e comunica à filha sem imaginar a tempestade que isso desencadearia no coração da pobre jovem, a qual suporta o golpe e desabafa somente quando se vê sozinha em seu quarto. Lá, porém, além de desabafar, lembra com tristeza dos tempos passados, da primeira infância transcorrida com o duque (...). E dá-lhe uma descrição que a Alfonso pareceu bem apanhada, doce como um idílio. Eram toques breves como se o autor fosse pessoa ocupada com outras preocupações graves e não tivesse sabido dedicar toda a sua atenção ao relato, deixando então a pena sobre o papel, dirigindo-a vez ou outra, sem se preocupar demasiado com a súbita perda de rumo. Ele sabia que todo o romance não podia ser conduzido desse modo, mas mesmo assim, o capítulo estava pronto. (SVEVO, 1993, p. 128-129)

e entregar as páginas a Anetta, de quem esperava alguns louros e agradecimentos comovidos.

A composição de Alfonso, contrariando as suas expectativas, é criticada pela colaboradora. Esta aponta a falta de narratividade e o excesso de descrições, além da perceptível arrancada que levou a um único alento narrativo. Ao refazer o capítulo criado por Alfonso, Anetta deixou apenas algumas frases do texto original, o que causou, no protagonista, grande desgosto pelo seu inútil esforço e

(...) non trovando prontamente una via per dare sfogo a questo dispiacere senza offendere Anetta, quando gli sembrò di averla trovata la batté risolutamente non curandosi di esaminare prima dove andasse a finire. Non parlò del lavoro proprio o di Anetta in concreto, ma dopo aver detto che infatti quello di Anetta doveva piacere di più, attaccò le teorie, i propositi di Anetta. Era verissimo che con quelle teorie si sarebbe arrivati al successo, ma negava che valesse la pena di sacrificare ogni superiore scopo artistico a questa fame di un successo effimero.⁵⁰ (SVEVO, 1995, p. 154-155)

Assim como dissemos, o narrador deixa o protagonista somente entrever e suspeitar que o que estavam compondo não era Literatura. O trabalho árduo, porém inútil que Alfonso realizou durante a escritura do capítulo procurou seguir algumas intuições sobre a criação literária, às quais chegou graças a tantas leituras de tratados e ensaios críticos que exaustivamente fazia na biblioteca da cidade.

Em outro momento desse estudo, já citamos o conhecimento de verniz que o protagonista detém. Seus estudos servem mais como calmantes para relaxar a mente e o corpo que como embasamento teórico para a produção literária. O narrador colabora com essa visão superficial da Literatura ao

⁵⁰ (...) não encontrando válvula para aliviá-lo sem ofender Anetta, quando achou que tinha encontrado, exagerou na dose, sem saber onde parar. Não falou concretamente nem de seu trabalho nem do de Anetta, mas depois de ter admitido que sim, o de Anetta devia agradar mais ao leitor, começou a atacar as teorias e os propósitos que ela colocara. Era bem verdade que com aquelas teorias teriam conseguido chegar ao sucesso, mas negava que valesse a pena sacrificar qualquer finalidade artística superior a esta fome de sucesso efêmero. (SVEVO, 1993, p. 130)

afirmar inúmeras vezes que Alfonso não conhecia realmente obras literárias, seu conhecimento resumia-se aos tratados sobre elas. Exemplo disso é quando, na casa dos Lanucci, o personagem Rorli, empregado da firma Maller & Cia e dito literato, é apresentado a Lucia com a intenção tornar-se seu pretendente.

Rorli si mise a chiacchierare di letteratura e naturalmente di romanzi francesi. Era entusiasta di Alessandro Dumas e di Paul de Kock, ammirazioni che Alfonso aveva dimenticate. Fra' due fece la peggior figura Alfonso, il quale aveva dichiarato di conoscere quella gente ma poi non aveva saputo dimostrare di conoscerne tutte le opere, compresi dei lavorucci che per la prima volta udiva nominare, mentre Rorli ne sapeva raccontare alla Lanucci, che ci si divertiva un mondo, tutto l'argomento.⁵¹ (SVEVO, 1995, p. 193-194)

Ironicamente, o narrador contrapõe as figuras de Rorli e Alfonso, dois empregados da mesma firma que estão às voltas com a Literatura. A diferença que se constrói entre eles acaba por reduzir a posição do protagonista ao negar nele o deleite que as leituras de romances trouxeram para Rorli. Os conhecimentos sobre alguns clássicos franceses é colocado em dúvida pelo narrador que se diverte afirmando que Alfonso fizera um mau papel.

A fruição e o gozo da leitura não fazem parte do processo de recepção do personagem principal de *Uma vida*, o que influenciará também no seu papel de escritor ficcional, levando-o a sofrimentos terríveis diante do papel em branco que tem diante de si. À essa conclusão também chegou a personagem Anetta, que afirmava que romances eram textos demasiadamente leves para Alfonso, pois seus textos eram sombrios e pesados em demasia. Ela acreditava que o protagonista tivesse boas ideias, mas não sabia juntá-las

⁵¹ E deu para falar de literatura e, naturalmente, dos romances franceses. Estava entusiasmado por Alexandre Dumas e Paul de Kock, admirações que Alfonso já tinha esquecido. Entre os dois quem fez o pior papel foi Alfonso, pois declarara conhecer aqueles escritores, mas depois não soubera demonstrar que conhecia bem suas obras, inclusive uns trabalhos menores dos quais ouvia falar pela primeira vez, enquanto Rorli sabia descrevê-los à senhora Lanucci, que se divertia às baldas, contando seu enredo. (SVEVO, 1993, p. 170)

e escrever uma boa narrativa, talvez soubesse escrever uma boa obra filosófica, mas literária não.

A paixão sentida por Alfonso não permitia que ele se negasse a escrever o romance tão desejado por Anetta. Esta, por sua vez, fazia exigências que o protagonista não conseguia cumprir, pois ela adicionava constantemente ao romance personagens, ações, complicações que tornavam o trabalho de criação mais extenuante que aquele realizado por Alfonso no escritório.

Il lavoro, per Alfonso, cominciava a somigliare straordinariamente al lavoro bancario. Alla sera vi si metteva con uno sbadiglio, lottando col sonno, unicamente attento a tenersi strettamente a quanto Anetta gli aveva ordinato di fare, lieto quando aveva terminato. Talvolta la noia del lavoro era tale che finiva coll'andare da Anetta senz'aver fatto nulla. All'ultima ora non aveva lavorato, risolvendo di mandare a scusarsi il giorno appresso e rinunciare di vederla per quel giorno pur di non aver da scrivere quella roba. Ma non sapeva rinunciare a vederla e andava da lei trovando qualche altra scusa.⁵² (SVEVO, 1995, p. 156-157)

Nesse ponto da narrativa de *Uma vida*, o romance ficcional é praticamente abandonado pelos personagens escritores. Alfonso e Anetta estão já interessados mais na paixão entre eles que no livro que desejaram publicar. As complicações impostas na composição do romance intraficcional migraram para a narrativa da qual são personagens. O narrador abandona o processo de criação literária explícito, encenado pelo casal, e dá lugar à aventura de narrar as implicações individuais de cada personagem. O projeto altamente criativo colocado em prática pelo narrador é abandonado. Durante os momentos em que o romance intraficcional estava sendo articulado, foram

⁵² O trabalho, para Alfonso, começava a parecer-se extraordinariamente com o que fazia no banco. À tardinha iniciava-o com um bocejo, lutando contra o sono, cuidando tão-somente de ater-se rigorosamente ao que Anetta lhe ordenara que fizesse, e contente quando o terminava. Às vezes era tão grande o aborrecimento com que fazia que acabava indo à casa de Anetta sem ter feito nada. Na última hora encontrava-se sem ter trabalhado e decidia que no dia seguinte mandaria se desculpar e renunciaria a vê-la, para não ter que escrever aquelas coisas. Mas não conseguia deixar de vê-la e ia à casa dela, arranjando qualquer outra desculpa. (SVEVO, 1993, p. 132)

discutidas teorias literárias, obras de autores de carne e osso, recepção pelo leitor e o próprio ato criativo.

O romance ficcional e o romance real (*Uma vida*) são colocados em contraposição por meio do narrador que constrói os dois discursos. Numa brincadeira de espelhos, ambas as obras são discutidas e se mostram ao leitor durante seu processo de construção. Concomitantemente, o artefato crítico é usado como matéria do narrar nos dois romances que estão sendo escritos. Em determinado momento, porém, o narrador opta por enveredar nos encadeamentos conscienciais dos personagens, nos fragmentos de um mundo que toma consistência e valor somente na dimensão interior.

Esse abandono não é menos valoroso na obra como um todo, afinal é a partir da análise desses fluxos de consciência que o narrador consegue criar um texto à margem do convencional e tão inovador para a época em que está inserido. Isso pode ser evidenciado a partir da relação entre Alfonso e Anetta, o cortejador e a cortejada. Não podemos perder de vista o fato de que os dois personagens obedecem a uma ambiguidade, no sentido de que os seus papéis oficiais (Alfonso cortejador e Anetta cortejada) são mostrados como intercambiáveis, mas a relação dos dois é continuamente falseada. Na superfície, essa relação é mostrada como absoluta, mas, em profundidade, torna-se relativa, uma vez que Alfonso é mais cortejado que cortejador. Essa inversão vai ao encontro de uma dialética não determinista, pois evidencia aquele personagem-humano, mutável, com suas quase indefiníveis máscara e comportamento.

Para o narrador, não se trata de um expediente romanesco, trata-se mais do primeiro lampejo de uma ideia estrutural: o do romance que se faz. Ideia extraordinariamente moderna e antecipadora de tantas experiências do novo século, em que se pode entrever o sinal, ainda não suficientemente

aprofundado e resolvido das mediações entre a narrativa de uma história e a história de uma narrativa.

Unida ao caráter extremamente humano dos personagens, a tendência de Alfonso ao delírio leva-o a perder-se. O narrador, como figura apartada do enredo, observador e manipulador não permite que o protagonista chegue ao ponto aonde chegaram os personagens de *A consciência de Zeno* e dos capítulos esparsos, Alfonso não consegue transcender a vida por meio da escrita ou transcender a própria escrita.

O protagonista não encontra respaldo na figura do narrador, figura que detém todo o mérito pela construção do texto que se nos apresenta. Nem mesmo as páginas do romance que ficcionalmente Alfonso escrevia são mostradas ao leitor. Apenas os comentários sobre a tarefa realmente árdua são tecidos a fim de reafirmar a inaptidão do personagem escritor. Essa é a característica que, a nosso ver, acaba por colocar o romance *Uma vida* como um protorromance no que diz respeito ao Narcisismo Literário nos romances de Svevo.

Hutcheon (1984) nos mostra que existem diversos modos e formas de concretização do Narcisismo Literário. Uma obra pode ser narcisista mesmo se apresentar, por exemplo, somente um prefácio em que se mostre o procedimento utilizado na construção do texto que será lido. Se levamos essa tese em consideração, comprovaremos que o romance em questão é, de fato, narcisista. Nossa intenção, porém, é traçar o processo evolutivo percorrido por Svevo na questão da inserção do aparato crítico em suas obras.

Assim sendo, acreditamos ser a disjunção entre as figuras do narrador e do protagonista o fato que leva ao abandono da escrita narcisista em *Uma vida*. Ao criar um personagem inapto inclusive para a escrita, o narrador parece dar mais evidência, como dissemos anteriormente, aos fluxos de consciência que ao processo de escrita ficcional encenado por Alfonso e

Anetta. A participação desses dois personagens serve mais para colocar a mostra elementos da crítica literária que para mostrar como se cria uma narrativa. O narrador ironiza o trato com o texto literário a partir das colocações sobre Literatura feitas pelos personagens do romance, em contrapartida, esse mesmo narrador não dá ao protagonista a possibilidade de escrever.

O papel em branco é visto por Alfonso como algo aterrorizante, diante dele o sonho cessa e as palavras, que devem ser escritas, desaparecem. A inaptidão para a realização do ato de escrever é mostrado pelo narrador num crescendo que culmina com a morte do protagonista. A escrita que, ficcionalmente, poderia tê-lo salvado, assim como fez com os narradores em primeira pessoa de *A consciência de Zeno* e dos capítulos esparsos, torna-se a metáfora da morte para Alfonso.

O título originalmente dado por Svevo ao romance *Uma vida* era *L'inetto*⁵³, por motivos editoriais, ocorreu a mudança do nome e uma grande carga interpretativa deixou de ser dada ao leitor. O título original aponta para uma característica importantíssima para a compreensão da narrativa: Alfonso é um inapto, não consegue sentir-se à vontade em qualquer que fosse o papel por ele exercido, assim sendo, não poderia também levar a cabo a criação ficcional de um romance.

Alfonso é um mero fantoche nas mãos de um narrador preocupado em perscrutar a mente e as motivações de cada personagem que compõe a narrativa. Os elementos sobre a Literatura, trazidos pelo narrador para o texto, servem de ponto de partida para a criação de um romance que margeia as premissas literárias tão desgastadas e já em processo de crise. O texto de *Uma vida* é um lampejo de criatividade no que diz respeito às inovações literárias, mas acaba por desviar-se no que diz respeito ao desnudamento do

⁵³ Cujá tradução seria *O inapto*.

processo criativo. Anetta e Alfonso deixam de encenar a criação literária para viverem a narrativa na qual estão inseridos. O narrador, por sua vez, abandona o projeto de escrita e caminha para o interior das personagens, procurando as máscaras que são usadas por eles na busca pela inclusão.

Em suma, o narrador supera a barreira do naturalismo, não com golpes de marreta, mas corroendo-a com o ácido da ironia⁵⁴, que se volta para os personagens, tanto quanto para os movimentos literários de então e para o próprio texto que está sendo construído. Trata-se de uma percepção autocrítica: a escrita sai de uma posição praticamente *naïf* e encontra momentos de força e de liberdade de invenção.

Longe da experiência estetizante, marca de D'Annunzio, e do provincialismo *verista*, o texto de *Uma vida* toca o centro nervoso da temática narrativa sveviana: o desejo ficcional de escrever e o descortinamento desse processo. É por esse motivo que o primeiro romance de Svevo é também o primeiro passo rumo à consciência narrativa.

⁵⁴ É interessante notar que a ironia de *Uma vida* não é exatamente a mesma encontrada nos romances svevianos posteriores. Na narrativa em questão, a ironia ainda engatinha e não se verifica em todos os trechos do texto. Muitas vezes ela desaparece e o texto torna-se monótono como o trabalho de Alfonso no banco. Em *A consciência de Zeno*, a ironia também encontra, a exemplo do que ocorre com o Narcisismo Literário, uma maior participação na narrativa, tornado-a labiríntica e não confiável.

4 SOB A LUZ DA CONSCIÊNCIA

4.1 A palavra *consciência*

Como vimos nos capítulos anteriores deste trabalho, certas escolhas feitas pelo autor acabam por lançar novas luzes sobre o texto literário. As palavras já não estão mais atreladas somente ao referente extratextual, mas integram um projeto maior que se define no ato da leitura e interpretação engendrado pelo leitor. Como dissemos, não existe mais espaço para ingenuidade, todos os componentes textuais conspiram para tornar a obra consciente de sua construção e a leitura se torna ato efetivo, de participação no processo de significar.

Em *A consciência de Zeno*, esse processo se torna evidente desde a escolha do título. Muitas são as interpretações para o termo *consciência*. Vários autores revelaram a ambiguidade polissêmica do título da obra e problematizaram, portanto, os termos em que o romance pode e deve ser entendido. As análises quase sempre tendem para um aspecto psicanalítico ou buscam relacionar a *consciência* com a presença de elementos da realidade, seja ela interna (ficcional) ou externa (empírica). Vejamos o que postulam alguns teóricos:

O conceito de *consciência* (...) oscila imperceptivelmente entre o significado de consciência moral e percepção consciente, isto é, de tomada de consciência. A esses dois significados correspondem, de resto, os dois planos enunciativos sobre os quais o texto é articulado: a consciência de Zeno-personagem narrado é continuamente enganada e hipocritamente pacificada, enquanto a consciência de Zeno-autor é dolorosamente construída no curso da sua catártica escritura. (PALMIERI, 1994, p. 142)

A polissemia da palavra que constitui o título e a repetida provocação do texto possibilitam a leitura em graus: consciência de doença que, registrando o real, o torna semelhante a si e o adoce, consciência que suscita do nada mórbidos fantasmas e os chama de *real*. O leitor é convidado a escolher, mas é também

alertado: há sempre o risco de que outras leituras façam surgir outros significados. (CONTINI, 1983, p. 108-109)

Descartadas as obviedades semânticas com as quais, como é evidente, o texto joga, ao fim da leitura, o leitor compreende não só que (...) consciência moral é o significado a ser privilegiado literalmente, mas que a de Zeno é na verdade uma falsa consciência, uma não consciência, uma inconsciência, uma anti-consciência. Uma imoralidade absoluta, totalizante, unida ao egoísmo mais paradoxal e ao mais categórico desprezo pelas relações humanas, é o traço característico da personalidade e da filosofia de Zeno: é aqui e só aqui, no terreno de uma alardeada e postiça sensibilidade ética, que se joga a partida hermenêutica do romance e, como consequência, do título. (SPRANZI; BUZZI, 2008, p.114-115)

A consciência, segundo os autores, estaria ligada somente à percepção da realidade ou ao vislumbre do sentido das relações familiares e crenças individuais. As análises ainda seguem no sentido de colocar a mente doente de Zeno diante de um espelho e, com isso, vislumbrar uma sociedade também adoecida, embora não se especifique qual a relação mais provável entre Zeno e a sociedade: quem é o causador da doença e quem a sofre.

A exemplo do que foi discutido sobre o narcisismo literário no capítulo anterior, podemos observar que a linguagem, por meio da palavra *consciência*, busca se libertar das amarras da referencialidade, mas o significado final dessa construção esbarra na participação ativa do leitor, que se fixa em componentes referenciais e busca a comprovação do texto narrado na realidade exterior. As análises não procuram olhar para o próprio texto, apontam somente relações entre elementos já conhecidos dos leitores: personagem, narrador, verossimilhança.

Nenhuma das citações leva em consideração a possibilidade de a palavra *consciência* estar relacionada ao trabalho artístico com as palavras. Palmieri fala sobre o autor Zeno e o narrador Zeno e da relação de um com o outro durante a construção da narrativa. Entretanto, esse estudioso parece ignorar o fato de que essas instâncias também são criações e estão ali com o intuito de abalar a leitura tradicional do texto, uma vez que provocam questionamentos sobre a escrita.

A consciência atingida durante o trabalho de escrita não se restringe somente à moral de Zeno-personagem, de Zeno-narrador ou de Zeno-autor. O texto insistentemente aponta para a criação de um universo constituído de palavras que podem ser escritas e reescritas num processo intervalar entre o fazer literário e a recepção.

Qual seria então o significado da palavra *consciência*? Nossa análise tende para o retorno ao próprio texto, para a questão da incorporação da crítica ao corpo da narrativa. Assim sendo, entendemos que a palavra em questão é uma chave de leitura, uma pista indicando o caminho a ser seguido pelo leitor. *Consciência* para nós é a consciência do texto, do trabalho envolvido em sua criação. É o Narciso que se dá conta de sua existência, que se olha e se estuda.

4.2 “Prefácio”: verossimilhança e pacto autobiográfico

O “Prefácio” é também uma pista, um alerta. Essa pequena parte do romance foi, desde a publicação do livro, motivo de questionamentos acerca da identidade daquele que assina: Doutor S. Surgiram várias especulações sobre quem, na realidade, estaria por trás daquele S. tão misterioso.

(...) o S do Doutor S. está para Schmitz, Silva (apelido do pai de Zeno), Sigmund, ou Svevo? Considerando o fato de que, ao final da história, Zeno se tornou o pai (o patriarca, o doutor de si mesmo, o conhecedor de (psico) análise, etc.), é óbvio que o Doutor S. é todos esses juntos – Zeno se tornou o Doutor S., o Destinador, a força que impele Zeno a partir para a conquista da própria consciência, do próprio eu. Zeno é, portanto, o autor de seu romance, o agente e o criador de sua vida, cuja ação e *logos*, práxis e *poiesis* estão intrinsecamente unidas. (LAURETIS, 1976, p. 133-134)

O ponto de vista de Lauretis analisa somente a narrativa e alguns elementos que se cruzam em sua tessitura. Ao demonstrar qual foi o ponto aonde chegou o autor Zeno após terminar sua história, a estudiosa assinala a força motriz que impele toda a trama do romance: Zeno, detentor de todos os ingredientes da criação do texto.

Savelli destaca a presença de um não-personagem, de uma sombra textual daqueles que foram os narradores dos romances anteriores:

(...) o doutor S. não é considerado mais que um fantasma: o seu *status* de personagem é francamente inverossímil porque sua função não é a de um personagem. O doutor S. é essencialmente o detentor da verdade, de uma verdade que o personagem não possui, e diante do qual, torna-se juiz verdadeiramente severo. O doutor S. representa em suma os vestígios do narrador dos dois primeiros romances (...). O seu objetivo é o de firmar Zeno como um narrador em quem não se pode confiar. (SAVELLI, 1998, p.110-111)

A tese de Savelli aponta para uma consciência narrativa que instaura um novo tipo de narrador. Assim como afirmamos no começo desta tese, houve uma significativa mudança no modo de conduzir o processo criativo. Svevo deixa de usar a figura do narrador que tudo vê e tudo sabe e passa a usar um em primeira pessoa, parcial. Como indício dessa troca, o autor maliciosamente deixa marcas que levam o leitor a se perguntar sobre essa presença estranha que parece saber de algo insuspeitado, ainda ignorado e que tem, necessariamente, de ser descoberto durante a leitura.

A malícia é também evidenciada por Contini ao analisar essa enigmática figura:

Instigador, confessor, editor, o doutor S. é personagem malicioso: muito apaixonado por verdades e mentiras, muito irônico para ser a representação de um bom médico ou de um *verdadeiro* médico. O seu “Prefácio” funciona como uma série de *instruções para o uso*: indica a quem lê *como ler* – e se distancia – o livro que está para se abrir. E convida a julgar como ‘ruim’ aquele que será o comportamento de Zeno. (CONTINI, 1983, p. 87 grifo da autora)

Muito além de fazer com que o leitor julgue como ruim o comportamento de Zeno, a figura do Doutor S. impõe instruções de leitura para o próprio romance. Vamos além ao afirmar que as instruções não dizem respeito somente ao que vai ser dito pela boca do personagem Zeno, mas do modo como vai ser dito e estruturado.

Os estudiosos tocam em aspectos importantes e estão de acordo em um ponto: concordam que a figura do Doutor S. desperta uma certa desconfiança com relação ao personagem Zeno. Nosso ponto de vista, passa muito próximo daquilo que os demais estudiosos afirmaram, tocamos até mesmo em pontos levantados por eles, porém, vamos além da figura puramente narrativa de Doutor S., caminhamos rumo ao próprio texto, apontando para as instâncias participativas desse processo e não vendo o médico só como figura contestatória de Zeno ou como entidade

metamorfoseada (Zeno e Doutor S. tornam-se a mesma pessoa). Nossa análise ruma para a via de retorno ao texto. Ao olharmos a enigmática figura do médico, nos atemos à letra S. e concordamos em parte com o que diz Lauretis, quando afirma que essa inicial pode significar Svevo.

Como se trata de trecho relativamente pequeno, primeiramente transcreveremos, na íntegra, o “Prefácio” e, posteriormente, faremos nossas observações.

Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica.

Di psico-analisi non parlerò perché qui entro se ne parla già a sufficienza. Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arriccerranno il naso a tanta novità. Ma egli era vecchio ed io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie.

Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto di dividere con lui i lauti onorarii che ricaverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura. Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risulargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...

DOTTOR S.⁵⁵ (SVEVO, 1990, p. 5)

⁵⁵ Sou o médico de quem às vezes se fala neste romance com palavras pouco lisonjeiras. Quem entende de psicanálise sabe como interpretar a antipatia que o paciente me dedica.

Não me ocuparei de psicanálise porque já se fala dela o suficiente neste livro. Devo escusar-me por haver induzido meu paciente a escrever sua autobiografia; os estudiosos de psicanálise torcerão o nariz a tamanha novidade. Mas ele era velho, e eu supunha que com tal evocação o seu passado refluísse e que a autobiografia se mostrasse um bom prelúdio ao tratamento. Até hoje a idéia me parece boa, pois forneceu-me resultados inesperados, os quais teriam sido ainda melhores se o paciente, no momento crítico, não se tivesse subtraído à cura, furtado-me assim os frutos da longa e paciente análise destas memórias.

Publico-as por vingança e espero que o autor se aborreça. Seja dito, porém, que estou pronto a dividir com ele os direitos autorais desta publicação, desde que ele reinicie o tratamento. Parecia tão curioso de si mesmo! Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário de todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...

Doutor S. (SVEVO, 1980, p. 7)

Levaremos em consideração para nossa análise três pequenos trechos do excerto: “Devo escusar-me por haver induzido meu paciente a escrever sua autobiografia”, “Publico-as por vingança” e “todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...”. Esses pequenos trechos selecionados demarcam a tentativa de tornar o texto ficcional em real, uma vez que ele é passível de publicação e surgiu de sessões psicanalíticas indicadas em um processo de cura. Por outro lado também apontam para as surpresas e armadilhas que esperam pelo leitor, apontando, paradoxalmente, para o *status* de criação do romance.

O médico, no papel de publicador das memórias, desliteraliza a obra, uma vez que a apresenta como um documento real, fruto de sessões psicanalíticas. Em termos composicionais, a advertência apresentada no “Prefácio”, é responsável pela aparência de real que o texto ostenta, apresenta a função de estabelecer um pacto de leitura entre autor e leitor, ou pacto autobiográfico, como quer Lejeune (2008). No momento em que Svevo nos diz que Zeno é o sujeito enunciativo daquele discurso que leremos, passamos a aceitar esse fato como verdadeiro e a nos comportar como se estivéssemos lendo seu discurso e não o de Svevo.

Em *A Consciência de Zeno*, o arcabouço inventivo que Svevo preparou para trazer a obra a público autoriza-nos a crer que tenha levado ao extremo a elaboração de um simulacro de real. Ora, o autor parece abrir mão do papel de escritor de seu próprio romance. A opção pela forma confessional vinculada à memória, cuja autoria engenhosamente atribui ao fumante inveterado Zeno, nega seu papel de criador da obra e ilustra a problematização ou olhar crítico do alicerce em que repousa a arte narrativa, a representação da realidade. Ora, com isso Svevo funde as vertentes do criador e do crítico.

Se um dos objetivos da obra de arte é dar sentido ao mundo, essa via de construção adquire complexidade e densidade à medida que se faz. A respeito disso, Barthes nos dirá que a obra literária “nunca é completamente insignificante (...) nem jamais completamente clara; ela é, se se quiser, sentido suspenso: ela se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado” (1988, p. 162). Isso justifica o fato de ela ser tão capaz de indagar o mundo, entrecruzando as margens da transparência e da obscuridade, ao mesmo tempo nos ofertando e sonhando os sentidos, ou fazendo-nos deslizar para espaços insuspeitados. A obra de arte se faz em um espaço intervalar entre a criação e a recepção.

Os elementos norteadores de uma leitura que ilumine os sentidos da obra estão latentes e à espera de uma análise que possa trazê-los à tona e explicitá-los. Butor, em *Repertório*, nos diz que “o romance tende, e deve tender, para sua própria elucidação” (1974, p. 13). Ora, é necessário que o leitor, nessa tarefa de decifrar a obra, busque compactuar com essa autorreferência construída por ela, mas que ao mesmo tempo negue-se a encontrar um “objeto significado”, como afirma Barthes. Exercício difícil, mas fascinante para quem se disponha a mergulhar nesse universo peculiar que constitui a Literatura.

A Literatura narcisista, como qualquer Literatura, tem apoio numa evidência exterior. No caso de *A consciência de Zeno*, esse vínculo com a realidade empírica se acentua com o uso do pacto autobiográfico estabelecido pelo autor e seus leitores. Esse acordo é concretizado pela encenação da escrita das memórias como procedimento clínico e pela publicação das mesmas pelo médico. Entretanto, esse romance brinca com a busca pela referencialidade e com sua destruição, uma vez que a todo momento afirma a construção premeditada de cada frase.

Nesse contexto, a tarefa principal do crítico seria a de esmiuçar e esclarecer o conjunto das relações que se travam internamente à obra em contraposição a significados ou formas estabelecidas. Esse trabalho de recriação do texto consistiria em perceber e discutir um sistema complexo de relações diversamente significativas e chamar a atenção para essa pluralidade de vetores mobilizados na própria obra. Nesta, nenhum lugar é definitivo, por isso o leitor não encontra pousos seguros nem espaços totalmente conhecidos. Como afirma Butor, “o espaço vivido não é absolutamente o espaço euclidiano (...). Todo lugar é foco de um horizonte de outros lugares, o ponto de origem de uma série de percursos possíveis, passando por outras regiões mais ou menos determinadas” (1974, p. 45).

Um dos propósitos básicos da arte narrativa é o de representar a realidade. Quando uma escola literária dá lugar a outra, a nova, apesar de se opor à tradição da anterior, conserva a motivação realista de introdução de motivos. Desse modo, toda nova estética, apesar de opor-se à forma precedente, inclui em seus manifestos uma declaração de compromisso para com a representação da realidade (TOMACHEVSKI, 1971, p. 188), objetivo que permeia, afinal, toda e qualquer estética narrativa em qualquer tempo.

No entanto, tal compromisso de representação do real implica o uso de uma matéria que é, em sua essência, ficção. Discutindo tal questão, Cintra (1985, p. 16) nos diz que “a arte da narrativa está, de certa forma, sustentada por pilares que se contrastam: sendo por natureza ficção, o seu propósito básico é representar a realidade de modo ‘verdadeiro’”. Ora, o universo apresentado ao leitor é ficcional, mas precisa ser reconhecido como real.

Para que o processo de representação se concretize e, assim, a narrativa se aproxime de seu objetivo, é necessário que o leitor creia que o que está lendo apóia-se na realidade, mesmo sendo incitado continuamente a não crer nisso. Para isso, é necessário que se estabeleça um pacto narrativo

que envolve as figuras do narrador e do leitor. O produtor do texto procura envolver o leitor numa espécie de ilusão de realidade e a crença do interlocutor depende da credibilidade que o texto lhe confia. No entanto, tal ilusão independe da veracidade ou não dos fatos, mas sim de uma questão técnica: a verossimilhança. As palavras do narrador de que aquele discurso é verdadeiro não garantem a crença do leitor, ela está fincada na eficácia do discurso narrativo. A verossimilhança é fruto da estratégia narrativa. No caso de *A consciência de Zeno*, a verossimilhança se dá a partir do início do tratamento psiquiátrico, o que ajuda a compor a ilusão de realidade.

A advertência feita por Doutor S. ocupa espaço importantíssimo na obra, está no início, antes mesmo de começarem as memórias de Zeno Cosini e está a meio caminho entre o estatuto do real e o da ficção. Para Saraiva (1993, p. 191), nela o autor assume tanto a função (real) de escritor, quanto a função (ficcional) de médico no texto, manifestada por meio da sigla S. do Doutor S..

Apesar de declarar que o texto não é seu, Svevo assume a tarefa de uma espécie de editor da publicação dos originais. Segundo Doutor S., com a publicação que vem a público, o leitor terá acesso não só às memórias de Zeno, mas também às mentiras e verdades acumuladas nas linhas por ele escritas, além disso, Doutor S. vingar-se-ia do paciente e, em contrapartida, Svevo exporia o processo de criação do romance. Há nesse processo a denúncia do artifício que constitui a ficcionalidade.

Está, assim, proposto o pacto ao leitor. Este passa, hipoteticamente, a aceitar que aquelas memórias são mesmo fruto da análise psiquiátrica feita por Zeno e torna-se disponível para a leitura. Podemos citar o estudo realizado por Grosser (1986) sobre o tipo de leitor exigido por um texto literário. Nesse estudo, ele distingue três tipos de leitura: a ingênua, a disponível e a crítica.

Para o estudioso, a leitura ingênua pressupõe a aceitação da narrativa como sendo totalmente verídica. A leitura disponível, por sua vez, implica na aceitação das sensações advindas da narrativa que toma como sendo verdadeira, mesmo sabendo tratar-se de obra ficcional. Essa leitura estaria mais próxima da pura fruição do texto, uma vez que a incredulidade fica temporariamente suspensa. Por fim, Grosser apresenta a leitura crítica, que pressupõe a leitura disponível, mas visa à análise do texto enquanto obra artística e não somente como fruição.

O leitor pode, em um primeiro momento, aceitar o pacto narrativo, o que satisfaria a exigência de verossimilhança, pois segundo Tomachevski (1971, p. 187), “sabendo do caráter inventivo da obra, o leitor exige (...) uma certa correspondência com a realidade e vê o valor da obra nessa correspondência”. Somente depois o leitor encontraria-se diante da posição de decifrador da obra e passaria a vê-la como objeto de análise.

Segundo Cintra (1985, p. 132), “o registro das dificuldades de expressão vale menos como confissão de uma dificuldade real enfrentada pelo narrador para compor o texto, do que como uma revelação dos bastidores da criação ficcional”. Por meio das constantes discussões acerca dos problemas enfrentados pela escrita memorialística para a representação do real observado, o narrador põe em relevo uma performance escritural de um texto que reflete em espelho o seu próprio fazer narrativo, aliás, característico em Svevo. Como se vê *A consciência de Zeno* cria uma discussão que ultrapassa o factual ao propor uma reflexão acerca do próprio papel a que se propõe a narrativa. Sinal inequívoco de uma escrita que não repousa, mas se autoanalisa.

A opção de Svevo pela forma de romance autobiográfico ficcional para compor seu último romance é uma solução estratégica que deve ser vista com cautela pelo leitor. O fio condutor de uma interpretação de A

consciência de Zeno passa, a nosso ver, por uma reflexão acerca da forma escolhida para acolher o conteúdo, assim como para as implicações que esta forma tem na composição dos sentidos veiculados pelo material.

Em *Questões de literatura e de estética* (2002), Bakhtin faz considerações a respeito da forma que podem contribuir para discussão. O crítico pontua que a forma composicional de romance autobiográfico ficcional se constitui como elemento-chave na composição da arquitetura dos sentidos do texto, e, mais do que um aspecto técnico, ela é parte integrante e responsável pela construção dos sentidos. Por isso, a forma significa, não é neutra. Para Bakhtin, conteúdo e forma estão intrinsecamente ligados, conjunção que não é direta nem superficialmente visível, devendo, portanto, ser lida em suas interações com os temas que mobiliza e/ou com os temas com as quais se articula ou é articulada.

A forma se desmaterializa e ultrapassa os limites da obra enquanto material organizado “quando se transforma numa expressão da atividade criativa, determinada axiologicamente, de um sujeito esteticamente ativo” (BAKHTIN, 2002, p. 57). Sendo assim, a forma escolhida por Svevo para acomodar o material que compõe sua *Consciência* não se limita ao aspecto técnico, mas passa por uma opção estética que veicula, por meio da própria estrutura formal, componentes primordiais para a composição de sentidos do texto.

Digamos, então, e em conformidade com a terminologia bakhtiniana, que a forma escolhida por Svevo para acolher o material é um signo dentro da semântica de *A consciência de Zeno*. As implicações contidas na opção pela forma assumem o papel de significantes dentro desse universo textual. Desse modo, um dado que é na aparência meramente técnico resulta em um caminho aberto pela obra para dar amostra de sua construção. Isso se dá, no entanto, de maneira um tanto paradoxal. Como veremos ao longo da discussão sobre a

obra, ao mesmo tempo em que a sua composição simula uma representação da realidade sócio-familiar, nega ao leitor que conheça o que de fato se esconde sob a aparência a que temos acesso via olhar do narrador.

Se a estética do século XIX, pelo menos em seus limites programáticos define como narrador mais propício à representação do real aquele que não se mostra, criando a ilusão de que os próprios fatos se narram, para Svevo, o narrador em primeira pessoa, portanto, marcado pela subjetividade e não pela objetividade, é o que traduz melhor os impasses (contradições) do jogo ficcional. Tal opção simula uma representação que se aproximaria o mais possível do real, uma vez que o texto nos é apresentado como verdadeiro, no entanto, ironicamente, o acesso à “verdade” nos é negado, justamente pelo fato de o narrador ser de primeira pessoa e empreender um relato carregado de marcas subjetivas. Ora, simulando uma situação verdadeira, Svevo mostra que a tarefa de representação é, não apenas difícil, mas quase intangível, visto que a “verdade” que subjaz aos fatos não se mostra nem a quem os presencia, quanto mais ao leitor, mesmo que este se mostre aberto para acolher o jogo instituído pela ficção.

Doutor S., portanto, é um coringa que faz um jogo duplo: marca a presença do autor ponderando sobre todos os aspectos da narrativa, mas também marca a participação efetiva do leitor que deve, por sua vez, avaliar as implicações das escolhas feitas para o texto que está sendo lido. A dúplici função dessa entidade, que é intra e extra textual, serve como alerta sobre as questões literárias colocadas em meio à narrativa subjetiva de Zeno.

4.3 O contato com a escrita e a tomada de consciência

No capítulo anterior, em que analisamos a obra *Uma vida*, afirmamos estar na disjunção entre narrador e personagem o elemento que dificultou o total descortinamento do processo criativo do romance. O narrador em terceira pessoa apresentava-se somente como um observador que ousou intrometer-se na narrativa e, com isso, deixou o leitor entrever vários questionamentos acerca da Literatura e da construção de uma obra literária. O criador e o crítico não eram ainda a mesma entidade.

O compromisso com a realidade ainda estava presente na obra em questão e o narrador não conseguiu desvencilhar-se dele totalmente. Observava-se já a modernidade e o aparato narcisista, mas, como mostramos, a ideia de elucidar como se constrói uma narrativa foi abandonada para que se focassem os fluxos conscienciais dos personagens que compõem a obra.

Segundo Rosenfeld (1985, p. 81), a arte moderna, em todas as suas manifestações, passa a negar o compromisso com o mundo das aparências. Nega a fidedignidade temporal e espacial utilizada pelo realismo tradicional, a qual é tomada como real pelo leitor. Essa relação quase imaculada com a realidade empírica se constituía com o enfoque dado pelo narrador às personagens, vistas por dentro e por fora e conhecidas por aquele em seu íntimo.

O estudioso afirma também (1985, p. 91-92) que o passado e o futuro, os desejos e os segredos guardados também eram do conhecimento desse narrador onisciente. A verossimilhança era realçada ainda mais porque os personagens eram conduzidos por um “enredo cronológico” com um “encadeamento causal”. Como resultado das escolhas feitas, a narrativa parecia narrar-se sozinha, como se houvesse “uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo”.

Ramos (2001, p. 47) diz que o romancista moderno rompeu com a tradição observada até meados do século XIX e passou a apresentar “um mundo de vivência subjetiva, a partir do íntimo do narrador, com perspectivas borradas, personagens fragmentadas, tempo subjetivo e não cronológico”. Diz ainda que a distância objetiva do narrador observador deixa de existir, pois ele está completamente envolvido na situação narrada. Suas marcas são deixadas nos comentários, quase sempre parciais, que são tecidos a respeito de outros personagens.

A mudança de foco narrativo, portanto, foi o passo que levou *A consciência de Zeno* a alcançar totalmente o desnudamento do artifício criativo. Em *Uma vida* já se esboçava o aparato narcisista nas conversas sobre Literatura. Os personagens deste romance, porém, não chegaram a vivenciar ficcionalmente a escrita, pois o projeto do romance intraficcional foi abandonado pelo narrador que optou por mostrar as fraturas de consciência de cada indivíduo.

Nessa opção, porém, também reside uma grande modernidade, que, finalmente, abriu caminho para a escrita em primeira pessoa, como nos mostra Nunes (1995, p. 57) ao afirmar que grandes ficcionistas dos séculos XVIII e XIX “interpretavam com segurança objetiva as ações, estados e caracteres de seus personagens”. O estudioso cita os casos de Virgínia Woolf e de Proust, que conseguiram adentrar na intimidade dos personagens e narrar “as mínimas alterações de pensamento”. Segundo Nunes, os autores citados “interpretam ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, a partir da qual as situações externas e objetivas se ordenam” e conclui “o fluxo de consciência (...) será, na criação romanesca, o eixo principal da transformação do enredo”.

Essa transformação de que nos fala Nunes se concretizará, na obra de Svevo, com a mudança do foco narrativo, que permitirá a vivência ficcional

do ato da escrita e a homogeneização da crítica que passará a ser também narrativa. As discussões sobre Literatura, antes destacadas do texto, passam, em *A consciência de Zeno*, a ser, portanto, a matéria com a qual se constrói a narrativa.

A intensa autorreflexividade sobre seu próprio ser enquanto Literatura é marca de que o terceiro romance de Svevo abandonou a discussão convencional sobre a produção literária e “integrou na práxis textual a crítica de outro objeto, sua própria ficção, e fraturou o gênero” (FACCIOLI, 1982, p. 70). A evolução narcisista que ocorreu da escrita de *Uma vida* para a escrita de *A consciência de Zeno* deve-se ao fato de que a crítica literária passou a ser operacionalizada no próprio enredo ficcional e não à sua margem. Como testemunha desse processo, o narrador incumbe-se de sempre fazer lembrar ao leitor de sua interação com o texto literário. Cabe, portanto, ao leitor a função de crítico, pois seu empenho é cobrado “a partir do momento em que se envolve e começa a refletir sobre a construção do romance e sobre os valores da crítica literária nele expressos” (RAMOS, 2001, p. 124).

A aparição de Doutor S. e a palavra *consciência*, como dissemos, marcam os alertas dados ao leitor antes de adentrar na narrativa. Esses avisos são como as inscrições encontradas por Dante nos portões do inferno: “Deixai toda esperança, vós que entrais!”. Para o leitor incauto e ingênuo, resta a história, para aquele que quer decifrar e participar, é dado o alerta: deixai toda ingenuidade, vós que entrais.

Os elementos de *A consciência de Zeno* analisados anteriormente e os que serão analisados posteriormente são exemplos daquilo que Hutcheon (1984, p. 28-29) chamou de explicitamente narcisista, pois “são conscientes de sua condição de artefatos literários, dos processos de sua narrativa e criação do mundo, e da presença necessária do leitor.”

Diferentemente, porém, dos avisos dados nas páginas iniciais e no título, no “Preâmbulo”, encontramos as primeiras dificuldade apresentadas pelo escritor ficcional do romance. Zeno personagem encena a busca por inspiração para começar a escrever suas memórias e o tom de ironia, criado pelo narrador, é um imperativo nesse trecho.

Para o personagem Zeno que, ficcionalmente, escreve sobre seu passado, tal tarefa parece ser algo muito difícil e sem objetivo específico. Desse modo o narrador descreve, com ironia, o auxílio que o personagem busca em compêndios de psicanálise e em semitranses que possam fazer nascer a inspiração para cumprir o escopo de narrar suas memórias.

A encenação do personagem nesse trecho é bastante interessante, pois assinala outro índice do Narcisismo Literário. A preparação para a escrita é para Zeno um momento de preocupação, afinal é sua estreia no mundo das palavras e, de certo modo, tem consciência de que elas podem trair e falsear. Com base nisso, busca inspiração e embasamento teórico.

Na primeira leitura que fazemos do romance, fixamos nosso olhar sobre a figura cômica de um paciente que, no nível narrativo, quer enganar seu médico escrevendo exatamente aquilo que este necessita para fazer sua análise clínica. Mas um segundo olhar mais atento demonstra, no nível interpretativo, a discussão sobre o ato próprio de escrever. O narrador transporta para a mancha tipográfica, para a narrativa vivida ficcionalmente pelo personagem Zeno, questões como método, ordem, estudo e esforço. Nos dois trechos citados abaixo é possível vislumbrar essas questões inerentes ao processo criativo.

Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano. Anche le cose recenti sono preziose per essi e sopra tutto le immaginazioni e i sogni della notte prima. Ma un po' d'ordine pur dovrebb'esserci e per poter cominciare *ab ovo*, appena abbandonato il dottore che di questi giorni e per lungo tempo lascia

Trieste, solo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.⁵⁶ (SVEVO, 1990, p. 6)

Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente eliminai ogni sforzo. Il mio pensiero mi appare isolato da me. Io lo vedo. S'alza, s'abbassa... ma è la sua sola attività. Per ricordargli ch'esso è il pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, afferro la matita. Ecco che la mia fronte si corruga perché ogni parola è composta di tante lettere (...).⁵⁷ (SVEVO, 1990, p. 6)

O narrador tematiza comicamente em seu personagem o labor da criação estética e ironiza a Literatura de pura inspiração. As palavras são mostradas como obstáculos dos quais não se pode desviar e sem as quais não se pode construir uma narrativa. Os signos postos em acordo são também eles escolhidos e têm significados muitas vezes fora do controle de quem os usa. Com relação aos trechos escolhidos, podemos ainda relacioná-los com as tentativas frustradas de Alfonso e Anetta (em *Uma vida*) de também escrever ficcionalmente um romance.

A preocupação de Zeno personagem ao pensar nas palavras formadas por tantas letras se explica quando cruzamos a história de um escritor ficcional com o trabalho de um escritor real. Ambos, mesmo com suas diferenças, têm conhecimento de que o processo de criação está vinculado ao referencial, mas como a ninfa Eco, esse processo não pode ser silenciado, uma vez que o método, a ordem e as escolhas ficam impressas nas palavras.

⁵⁶ O doutor recomendou-me que não me obstinasse em perscrutar longe demais. Os fatos recentes são igualmente preciosos, sobretudo as imagens e os sonhos da noite anterior. Mas é preciso estabelecer uma certa ordem para poder começar *ab ovo*. Mal deixei o consultório do médico, que deverá estar ausente de Trieste por algum tempo, corri a comprar um compêndio de psicanálise e li-o no intuito de facilitar-me a tarefa. Não o achei difícil de entender, embora bastante enfadonho. (SVEVO, 1980, p. 9)

⁵⁷ Depois do almoço, comodamente esparramado numa poltrona de braços, eis-me de lápis e papel na mão. Tenho a fronte completamente descontraída, pois eliminei da mente todo e qualquer esforço. Meu pensamento parece dissociado de mim. Chego a vê-lo. Ergue-se, torna a baixar... e esta é a sua única atividade. Para recordar-lhe que é meu pensamento e que tem por obrigação manifestar-se, empunho o lápis. Eis que minha fronte se enruga ao pensar nas palavras que são compostas de tantas letras. (SVEVO, 1980, p. 9)

Por ser a sua primeira experiência como escritor, Zeno personagem traduz os anseios causados pela criação de uma história, que já não será mais dele quando for lida por seu psicanalista, igualmente ficcional. É esse também o momento em que o personagem começa a ter a noção da existência do leitor. Suas escolhas, nesse caso, serão feitas com a finalidade de enganar o médico e fazê-lo acreditar em seu relato. Aqui temos dois caminhos que se definem: o primeiro é o do personagem escritor que busca uma escrita o mais convincente possível; o segundo é o do narrador, que mostrará como isso se dá.

A descoberta da escrita será posteriormente vinculada ao fumo, na medida em que a escrita tornar-se-á também um vício para Zeno. Tomar consciência da possibilidade de criar verdades por meio de palavras leva o personagem escritor a criar um outro vício, mais forte ainda que o de fumar: o vício pela escrita, pois aquilo que escreve em suas memórias, passa a ser sua verdade.

É no capítulo “O fumo” que encontramos uma marca extremamente forte da presença do aparato crítico na narrativa. Ainda preocupado com a tarefa de escrever sobre si mesmo, Zeno se atém às memórias relativas ao cigarro e ao seu vício de fumar. Esse vício é, segundo o personagem, a doença que lhe perseguirá pelos anos de sua vida:

La malattia, è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione. Di quella dei miei vent'anni non ricorderei gran cosa se non l'avessi allora descritta ad un medico. Curioso come si ricordino meglio le parole dette che i sentimenti che non arrivarono a scotere l'aria.⁵⁸ (SVEVO, 1990, p. 15)

⁵⁸ A doença é uma convicção, e eu nasci com essa convicção. Não me lembraria da que contrái aos vinte anos se não a tivesse naquela época relatado a um médico. Curioso como recordamos melhor as palavras ditas que os sentimentos que não chegaram a repercutir no ar. (SVEVO, 1980,p. 17)

Discorrendo sobre essa doença persecutória, Zeno personagem procura explicar o motivo que o leva a fazer tantos propósitos de parar de fumar e revela sua paixão pelo último cigarro, tão doce e tão saboroso:

Penso che la sigaretta abbia un gusto più intenso quand'è l'ultima. Anche le altre hanno un loro gusto speciale, ma meno intenso. L'ultima acquista il suo sapore dal sentimento della vittoria su sé stesso e la speranza di un prossimo futuro di forza e di salute. Le altre hanno la loro importanza perché accendendole si protesta la propria libertà e il futuro di forza e di salute permane, ma va un po' più lontano.⁵⁹ (SVEVO, 1990, p.13-14)

Qual seria a relação do vício de fumar apresentado por Zeno narrador com relação à obra como objeto autoanalísante? Creemos que o cigarro seja para Zeno personagem o mesmo que a caneta é para o Zeno narrador. Em *Italo Svevo*, de Cavaglioni (2000, p. 156), encontramos trechos de correspondência trocadas entre Svevo e James Joyce, nas quais se discute a força da escrita e o desejo de escrever que se torna a salvação, mas que também se configura como um vício: “*Fuor della penna non c'è salvezza*”, “longe da caneta (escrita) não há salvação”. Svevo era um viciado na escrita e no ato de escrever, fazia-o sempre e não acreditava na criação ingênua, mas árdua e constantemente retomada:

“Deve-se escrever, publicar nem sempre”, repetirá muitas vezes. (...) Escrever, enfim, é sempre reescrever (...). Svevo especifica com muita frequência: não simplesmente escrever, mas escrever com seriedade, com competência (...). A escritura destrói e reconstrói todo dia a si mesma e por isso na conversa com Joyce é comparada ao trabalho da lançadeira que leva e traz os fios que compõem o tecido. (CAVAGLIONI, 2000, p. 156).

A postura assumida pelo autor de carne e osso, que assevera a reescritura, a seriedade e a competência para a escrita, bem como a

⁵⁹ Creio que o cigarro, quando se trata do último, revela muito mais sabor. Os outros têm, sem dúvida, seu gosto especial, porém menos intenso. O último deriva seu sabor do sentimento de vitória sobre nós mesmos e da esperança de um futuro de força e de saúde. Os outros têm a sua importância porque, acendendo-os, afirmamos a nossa liberdade e o futuro de força e saúde permanece, embora um pouco mais distanciado. (SVEVO, 1980, p.16)

possibilidade de construção e reconstrução de sentidos trazida pelo ato de escrever acaba por transportar-se para a figura do narrador, uma vez que o vício de fumar de Zeno personagem pode ser associado ao vício de escrever do narrador.

A caneta está para o cigarro assim como o vício de fumar está para o trabalho com a escrita. Isso se evidencia de modo muito interessante no trecho transcrito abaixo. Nele, Zeno personagem descreve como fazia os jogos com as datas e formulava um novo propósito de parar definitivamente com o mau hábito de fumar. As datas têm concordância significativa e, mesmo as que não estão em acordo, passam a possuir lógica e sentido.

Le date sulle pareti della mia stanza erano impresse coi colori più varii ed anche ad olio. (...) Certe date erano da me preferite per la concordanza delle cifre. (...) Ma nel calendario non mancano le date e con un po' d'immaginazione ognuna di esse potrebbe adattarsi ad un buon proponimento. (...). Ma non si creda che occorran tanti accordi in una data per dare rilievo ad un'ultima sigaretta. Molte date che trovo notate su libri o quadri preferiti, spiccano per la loro deformità.⁶⁰ (SVEVO, 1990, p. 14)

O vício do protagonista e as memórias escritas tão penosamente no início do tratamento ocultam, em outro nível, a relação entre a diegese e o desvelar de seu artifício.

As datas são apresentadas, pelo narrador, como metáforas das palavras. A combinação ou não das palavras mostra-se como um artifício e até mesmo como um olhar brincalhão sobre a Literatura, uma vez que comenta, por meio das datas sonoras e belas, a Literatura meticulosa, moldada, medida, ornada e depois afirma “Ma non si creda che occorran

⁶⁰ As datas inscritas nas paredes de meu quarto eram de cores variadas e algumas até a óleo (...). Algumas delas gozavam de minha preferência pela concordância dos algarismos. (...) Mas outras datas viriam e, com um pouco de imaginação, qualquer uma delas poderia adaptar-se a uma boa intenção. (...) Mas não se pense que seja necessário tamanho acordo numa data para dar ensejo a um último cigarro. Muitas datas, que encontro consignadas em livros ou quadros preferidos, despertam a atenção pela sua inconseqüência. (SVEVO, 1980, p. 16-17)

tanti accordi in una data per dare rilievo ad un'ultima sigaretta”, fazendo referência à moderna Literatura que começava a esboçar-se.

A Literatura se transforma de objeto “olhante” a objeto “olhado”, (BARTHES, 1970, p. 28). Cada data é vista de modo crítico. Cada uma delas é tida como significativa, mesmo aquelas que aparentemente não possuem nexos nenhuns. Também assim é o trato com as palavras. A aparente desordem pode ocultar o trabalho metalinguístico com a ficção.

O narrador nos mostra que a escrita é sempre recriação, trabalho que não cessa e, por conseguinte, está sempre entrando em conflito consigo mesma. No capítulo “A morte de meu pai”, encontramos um trecho em que Zeno personagem busca compreender porque a imagem de uma locomotiva resfolegando ladeira acima, baforando e realizando tremendo esforço surge no momento em que procura escrever suas primeiras palavras.

Mercé la matita che ho in mano, resto desto, oggi. Vedo, intravedo delle immagini bizzarre che non possono avere nessuna relazione col mio passato: una locomotiva che sbuffa su una salita trascinando delle innumerevoli vetture; chissà donde venga e dove vada e perché sia ora capitata qui!⁶¹ (SVEVO, 1990, p. 7)

Esse primeiro esforço do personagem para, ficcionalmente, escrever revela a imagem de uma locomotiva em pleno trabalho e esforço. Essa imagem é retomada mais adiante. Nessa nova aparição, o mesmo Zeno busca compreender o motivo do surgimento dessa figura que lhe causa tamanho estranhamento e incompreensão.

Scrivendo, anzi incidendo sulla carta tali dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre. Vanno così le

⁶¹ Graças ao lápis que hoje trago à mão, mantenho-me desperto. Vejo, entrevejo imagens bizarras que não podem ter qualquer relação com meu passado: uma locomotiva que resfolega pela encosta acima a arrastar vagões; sabe-se lá de onde vem e para onde vai e o que estará fazendo nestas recordações?! (SVEVO, 1980, p. 9-10)

locomotive che trascinano dei pesi enormi: emettono degli sbuffi regolari che poi s'accelerano e finiscono in una sosta, anche quella una sosta minacciosa perché chi ascolta può temere di veder finire la macchina e il suo traino a precipizio a valle. Davvero! Il mio primo sforzo di ricordare, m'aveva riportato a quella notte, alle ore più importanti della mia vita.⁶² (SVEVO, 1990, p. 47)

Temos dois níveis de extrema importância figurativizados no trecho citado. Ora, estamos discutindo o tema do Narcisismo Literário nas obras de Svevo, sob a luz da teoria literária. Para o narrador, como foi dito há pouco, a escrita é sempre recriação, trabalho que não cessa. Na *Consciência*, encontramos essa questão representada figurativamente na imagem da locomotiva.

O trem que é puxado pela máquina que resfolega, que se esforça, para e depois torna a se mover é a representação do fazer literário, da árdua tarefa de retornar ao texto e levá-lo adiante. Para Zeno personagem, que escreve ficcionalmente, mas não percebe seu trabalho como criação, a imagem surge com um certo ar de mistério, sem aparente significado. A locomotiva leva Zeno a se obcecar por uma explicação sobre sua presença em suas memórias.

Zeno personagem não se dá conta de que é exatamente o trabalho crítico que está sendo desvelado por essa imagem e acaba por associá-la à respiração de seu pai. O narrador, por sua vez, faz uso dessa figura para demonstrar que a linguagem literária, tal qual um trem repleto de vagões, deve ser tratada com atenção e esforço: “emettono degli sbuffi regolari che poi s'accelerano e finiscono in una sosta, anche quella una sosta minacciosa perché chi ascolta può temere di veder finire la macchina e il suo traino a precipizio a valle” (SVEVO, 1990, p. 47). Segundo Hutcheon (1984, p. 10-

⁶² Enquanto escrevo ou quase gravo estas dolorosas recordações no papel, descubro que a imagem que me obcecou desde a primeira tentativa de perscrutar o passado, a locomotiva que arrasta uma série de vagões, ladeira acima, surgiu em meu espírito, ouvindo daquele sofá a respiração de meu pai. É exatamente assim que fazem as locomotivas que arrastam pesos enormes: emitem baforadas regulares, que depois aceleram para terminar numa parada, também perigosa, porque quem a ouve teme que a máquina e seus vagões se precipitem morro abaixo. (SVEVO, 1980, p. 46-47)

13), a linguagem romanesca, como a ninfa Eco, não pode se comunicar por si só, mas ainda assim cria conotações fora de seu controle. Também para Svevo a linguagem pode sair de controle e descarrilar ladeira abaixo.

Na primeira carta a Montale, datada de 17 de fevereiro de 1926, Svevo descreve o nascimento da *Consciência de Zeno*: “é verdade que a *Consciência* é algo completamente diferente dos romances anteriores. Pense que é uma autobiografia, mas não a minha” e mais adiante “Sabia da dificuldade de fazer meu herói falar diretamente ao leitor em primeira pessoa, mas não acreditei que fosse tão difícil. Necessariamente, tal esforço deveria tornar este romance diferente dos outros.” (SVEVO apud VITTORINI, 2003, p. 23-24).

Podemos observar o autor confessando o trabalho incessante com as palavras e com a tarefa, para ele, árdua de construir um personagem que falasse diretamente ao leitor, sem a interferência de um narrador exterior à narrativa. A figura da locomotiva e dos vagões corrobora a visão de trabalho com as palavras, de lapidação e de finalização sempre suspensa.

No romance de Svevo, a mesma imagem se repete e o mesmo esforço também. Tanto para o autor de carne e osso, quanto para o autor ficcional da autobiografia, o trabalho com as palavras é laborioso, criativo e ao mesmo tempo viciante como o fumo.

È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre, che camminano per la stanza perché le vediate da tutti i lati e che poi anche vi toccano. Avevano la solidità, il colore, la petulanza delle cose vive. A forza di desiderio, io proiettai le immagini, che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo, uno spazio di cui sentivo l'aria, la luce ed anche gli angoli contundenti che non mancarono in alcuno spazio per cui io sia passato.⁶³ (SVEVO, 1990, p. 409-410)

⁶³ Foi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma simples mentira. As minhas eram invenções como as nascidas da febre, que caminham pelo quarto para que possamos vê-las de todos os ângulos, inclusive tocá-las. Tinham a solidez, as cores, a petulância das coisas vivas. À força de desejo, projetei as imagens, que existiam apenas em meu cérebro, no espaço em que as guardava, um espaço do qual sentia o ar, as luzes e até os ângulos contundentes, que não faltaram em nenhum daqueles por onde passei. (SVEVO, 1980, p. 373)

As instâncias literárias não estão completamente definidas, elas se mesclam, se contradizem e levam o leitor a vislumbrar o jogo enunciativo em sua feitura. À medida que o narrador Zeno e o personagem Zeno se desvinculam eles dão vazão à observação de quem os lê. Se tomarmos a informação de que, intradiegeticamente, a escrita de memórias está sendo feita com o propósito de curar aquele que a escreve, podemos pensar na veracidade daquilo que está sendo escrito, mas o que se observa é o contrário.

Embora possamos apontar as escolhas feitas pelo enunciador (Svevo + Zeno narrador), este permanece em silêncio na obra, o que nos leva a crer no desejo de distanciar afirmações definitivas sobre *A consciência de Zeno*, empreendendo a quebra de todos os critérios de verdadeiro ou falso e deixando abertas todas as possibilidades interpretativas. É esse um jogo dúplice.

O leitor que, no início do romance, tinha aceitado o pacto autobiográfico e recebido as memórias como documento real, é levado a concluir que a obra foi construída e ele não pode se furtar de desconfiar de sua veracidade entrevedo a ilusão realista através da fresta da ironia e da eliminação gradual da função referencial do discurso. De acordo com Grosser (1986), o leitor passou de disponível para crítico e deve, portanto, cumprir a função de decifrar a ironia, meio usado pela narrativa para destruir a ilusão de realidade.

A ironia tem sua base na dicotomia de discursos internos (discurso de Zeno personagem – locutor x discurso de Zeno narrador – enunciador), em duas vozes que constroem discursos diferentes, mas que são unidos em um mesmo discurso ambíguo e paradoxal. A ironia é a responsável, segundo Brait (1996, p. 15), por dar a entender ao leitor uma afirmação contrária àquela dada pelo locutor do discurso. Duas vozes contrárias podem ser

percebidas no texto. A ironia, para Brait (1996, p. 81), é o elemento que acentua a simulação por parte do enunciador que aponta para ela ao mesmo tempo em que a cria.

Um de seus argumentos básicos está no fato de compreender a ironia como uma simulação ou uma dissimulação que é arquitetada para ser desmascarada. Diferentemente da mentira em que a simulação pretende passar por verdade, o engano irônico se oferece para que o receptor o adivinhe ou perceba como engano. Nesse sentido, a dissimulação só se torna irônica (...) no momento em que é denunciada ou percebida como tal.

Em *A consciência de Zeno*, a ironia é, ao lado da tematização explícita do ato de narrar, a responsável pela destruição da ilusão realista. Segundo a teoria de Pouillon (1974, p. 51-54), o narrador pode aproximar-se ou distanciar-se dos acontecimentos narrados em relação a um “eu”. Existe, portanto, segundo sua teoria, três tipos de visão que podem ser apreendidas no texto literário: a “visão com”, a “visão por trás” e a “visão de fora.”

O caso do romance de Svevo configura a “visão com”, pois é com o personagem Zeno “que vemos os outros protagonistas, é com ele que vivemos os acontecimentos narrados” (POUILLON, 1974, p. 54). Esse tipo de narrativa pode restringir o campo de visão do leitor, porque os centraliza e unifica. Esse fato pode causar a desconfiança do leitor que não se sente mais seguro diante dos relatos feitos pelo “eu” da narrativa.

O ponto de vista do narrador, na **visão com**, produz um impacto imediato pré-racional que certamente contribui para uma espécie de suspensão da descrença momentânea, reagindo muito bem como forte recurso à verossimilhança, tão buscado nas obras de ficção para que haja o pacto narrativo e a leitura disponível seja realizada. (RAMOS, 2001, p. 79, grifo da autora)

A ironia será o fator que desencadeará a mudança de “visão com” para “visão por trás”. Se o primeiro tipo de visão, segundo Ramos, é a que melhor se aplica ao recurso da verossimilhança, então a mudança para “visão por trás” é a que mostrará ao leitor a criação da ilusão realista. Esse novo tipo de visão

que se coloca para o leitor possibilita que ele também veja o protagonista no ato de se auto-analisar, ou seja, a “visão por trás” possibilita que o leitor tenha acesso às verdades e mentiras daquele que escreve. Ao tomar ciência de que, no ato de confessar as memórias, existe falsificação e também criação, o leitor entra em contato com a destruição do artefato realista que o levará a vislumbrar o texto como criação.

A destruição da ilusão realista a que nos referimos é reforçada ainda mais quando o discurso leva à constatação de que as memórias escritas até então como se fossem verídicas são invenções e podem, portanto, ser continuamente reescritas, como podemos constatar com o trecho abaixo:

In questa città, dopo lo scoppio della guerra, ci si annoia più di prima e, per rimpiazzare la psico-analisi, io mi rimetto ai miei cari fogli. Da un anno non avevo scritto una parola, in questo come in tutto il resto obbediente alle prescrizioni del dottore il quale asseriva che durante la cura dovevo raccogliermi solo accanto a lui perché un raccoglimento da lui non sorvegliato avrebbe rafforzati i freni che impedivano la mia sincerità, il mio abbandono. Ma ora mi trovo squilibrato e malato più che mai e, scrivendo, credo che mi netterò più facilmente del male che la cura m’ha fatto. Almeno sono sicuro che questo è il vero sistema per ridare importanza ad un passato che più non duole e far andare via più rapido il presente uggioso.⁶⁴ (SVEVO, 1990, p. 407)

Quando o Zeno personagem resolve retomar o seu trabalho de escrever memórias, encontra-se em um período diferente daquele descrito até então. Trieste está em meio à Primeira Guerra Mundial, a cidade se acha praticamente esvaziada, pois a maior parte da população – inclusive sua família – fugiu para outras localidades. Pela primeira vez o personagem toma

⁶⁴ Nesta cidade, depois que rebentou a guerra, a vida é mais enfadonha do que antes e, para me recompensar da psicanálise, volto-me novamente aos meus caros escritos. Havia um ano que não consignava nenhuma palavra aqui, nisto como em tudo o mais seguindo obedientemente as recomendações do médico, que achava indispensável durante o tratamento fossem as minhas reflexões feitas ao seu lado, pois sem a sua vigilância eu estaria reforçando os freios que impediam a minha sinceridade, a minha entrega. Hoje, contudo, acho-me mais desequilibrado e enfermo do que nunca e, escrevendo, creio que me livrarei mais facilmente do mal que a cura me provocou. Pelo menos estou seguro de que este é o verdadeiro sistema de retribuir importância a um passado que já não dói e expulsar o mais rápido possível o tedioso presente. (SVEVO, 1980, p. 371)

as rédeas de seu negócio e obtém algum lucro. Esse sucesso momentâneo, porém, não pode ser dividido, nem mesmo mostrado, afinal não há a quem se possa fazer isso. As memórias, portanto, são retomadas.

Observamos, porém, uma mudança estrutural no texto, o trecho citado há pouco foi retirado do capítulo “Psicanálise”, em que podemos notar o uso da data “3 Maggio 1915”⁶⁵ (SVEVO, 1990, p. 407), como início de um diário seguido não muito fielmente e no qual o conteúdo dos relatos mantém a mesma estrutura dos capítulos anteriores.

Embora a estrutura tenha mudado de memórias para diário, os argumentos utilizados na narrativa mantêm constância.⁶⁶ O narrador retoma o tema da escrita e dá continuidade a ela como meio de fugir do tédio que se instaurou na cidade em que vive. O desejo de escrever é tão forte quanto o desejo de fumar. O vício é o mesmo. Verbalizar – ou seja, escrever – é tão prazeroso quanto o último cigarro.

Quando o Zeno personagem afirma que a escrita e o processo de cura deveriam seguir obedientemente as recomendações do médico, que achava indispensável durante o tratamento as reflexões feitas ao seu lado, está apontando para a proibição da construção da linguagem de modo não supervisionado e reforça o sentido de veto. Assim como *l’ultima sigaretta* passa a ter um sabor especial para o personagem, para o narrador, a escrita passa a ser também uma espécie de vício.

Como todas as palavras são resultado do esforço de Zeno – ao mesmo tempo sujeito e objeto da enunciação – elas estão contaminadas pela instabilidade da sua vontade “às vezes consciente, às vezes inconsciente de

⁶⁵ 3 de maio de 1915 (SVEVO, 1980, p. 371)

⁶⁶ Não há mudanças quanto ao tempo retrospectivo relatado. Como vimos no início desse estudo, o diário se caracteriza por registrar fatos recentes, de um passado acabado há pouco. Essa característica não pode ser observada na narrativa de Zeno, uma vez que o uso das datas não modifica nem o conteúdo, nem a forma.

dizer, de não dizer, de dizer a verdade, de dizer mentiras, de mesclar verdade e criação” (VITTORINI, 2003, p. 110).

Ainda que estejamos à mercê dos desejos de Zeno narrador, de Zeno personagem e da escrita que surge tão heterogênea, o próprio narrador nos dá pistas do caminho a seguir e, ao se voltar novamente para o seu trabalho escritural, Zeno narrador questiona a confiabilidade daquilo que foi escrito, mostrando a dificuldade de escrever em dialeto toscano⁶⁷. O trecho a seguir demonstra uma escrita de criação, mais que puramente confessional e realista.

Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto.⁶⁸ (SVEVO, 1990, p. 409)

Nesse trecho podemos observar como, segundo Barthes, a narrativa transformou-se em “objeto e olhar sobre esse objeto” (1970, p. 28). A narrativa se subverte ao apresentar uma afirmação que desnuda sua construção. O campo da crítica é invadido pelo da narrativa que se mescla àquela. A personagem, por meio do narrador, descortina as mentiras criadas.

A recriação e a correção são questionadas nesse trecho. As memórias – que, a princípio, são documento fiel da realidade ocorrida – são passíveis de

⁶⁷ Como se sabe, na Itália, até hoje, há a coexistência de dialetos, que são quase sempre orais, e da língua *standard*, o toscano, utilizado como registro oficial e ensinado nas escolas

⁶⁸ O doutor confia tanto nas minhas benditas confissões que não quer nem mesmo devolvê-las para que eu as reveja. Meu Deus! Ele só estudou medicina; por isso não sabe o que significa escrever em italiano para nós que falamos (e não sabemos escrever) o dialeto. Uma confissão escrita é sempre mentirosa. Mentimos em cada palavra toscana que dizemos! Podemos falar com naturalidade das coisas para as quais temos frases prontas, mas evitamos tudo quanto nos obrigue a recorrer ao dicionário! Dessa mesma forma escolhemos de nossa vida os episódios mais notáveis. Compreende-se que ela teria uma feição totalmente diversa se fosse narrado em dialeto. (SVEVO, 1980, p. 372-373)

correções e recortes. A realidade retratada é somente aquela que pode ser descrita usando os pobres vocabulário e elenco de frases prontas do personagem Zeno.

Como se sabe, Svevo era um triestino de educação austríaca que estava fazendo um curso de inglês com James Joyce e escrevia em italiano toscano. A figura do autor italiano é, por si só, exemplo da mescla de linguagens. As nuances de sentido que os vocábulos apresentavam nas várias línguas com as quais Svevo tinha contato acabam reverberando a consciência de que as palavras não podem ser controladas por aqueles que as usam. Svevo tinha esse conhecimento e se preocupava com essa questão. Tanto que a tematizou por meio de Zeno, seu primeiro narrador em primeira pessoa. Exemplo disso é o trecho transcrito há pouco, em que o enunciador coloca em questão o sentido das palavras que são um tanto quanto estrangeiras inclusive para ele.

Zeno personagem encena no palco do texto a figura daquele que tem consciência de que escrever é criar. Além disso, sabe que o resultado dessa criação deve convencer aquele que lê. Ora, nesse contexto, a seleção de situações para as quais se tem o vocabulário mais conhecido torna-se necessária. A ironia dessa fala aponta para o autor que resolve contar sua própria vida (fazer uma autobiografia, por exemplo) e deve passar pelo crivo da seleção de palavras e de momentos mais importantes ou da invenção deles.

A afirmação “Una confessione in iscritto è sempre menzognera.” parece saltar aos olhos do leitor. A fidedignidade dos fatos narrados e as memórias, já tão duvidosas, parecem ruir diante de tal sentença. Resta a quem as lê olhar para o próprio texto e tomá-lo como ponto principal da história que se constrói nas páginas lidas. A partir do momento em que nos é dito que tudo o que foi escrito não passa ou de invenções, de recortes obtusos

de realidade ou de frases prontas, resta-nos analisar todo o aparato utilizado na criação da narrativa em si.

No último trecho citado, encontramos o que, de acordo com o que entendemos por Narcisismo Literário, seria o momento em que o texto – Narciso – se olha no espelho e consegue vislumbrar ou questionar sua própria essência.

É o que se confirma no trecho transcrito abaixo:

È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre (...). A forza di desiderio, io proiettai le immagini, che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo, uno spazio di cui sentivo l'aria, la luce ed anche gli angoli contundenti che non mancarono in alcuno spazio per cui io sia passato.

(...) Se fossero state vere riproduzioni avrei continuato a riderne e a piangerne come quando le avevo avute. E il dottore registrava. Diceva: «Abbiamo avuto questo, abbiamo avuto quello». In verità, noi non avevamo più che dei segni grafici, degli scheletri d'immagini.⁶⁹ (SVEVO, 1980, p. 409-410)

É possível vislumbrar a confissão de um criador de imagens, de memórias. Assim como o narrador afirma, tudo o que foi narrado, todas as imagens e lembranças transcritas na autobiografia de Zeno não passaram de invenções.

Tais invenções são mostradas de modo muito interessante. A princípio, o narrador admite que são tão reais que poderiam até mesmo ser tocadas e, posteriormente, afirma que essas imagens são falsas, não passam de “scheletri d'immagini”. A partir dos dois trechos selecionados, podemos

⁶⁹ Foi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma mentira. As minhas eram invenções como as nascidas da febre (...) À força de meu desejo, projetei as imagens que existiam apenas em meu cérebro, no espaço em que as guardava, um espaço do qual sentia o ar, as luzes e até os ângulos contundentes, que não faltaram em nenhum daqueles por onde passei.

(...) Se fossem verdadeiras reproduções, teria continuado a rir delas e a chorá-las, como no instante em que as tivera. E o doutor registrava. Dizia: “Conseguimos isto, conseguimos aquilo”. Na verdade, não havíamos obtido mais que signos gráficos, esqueletos de imagens. (SVEVO, 1980, p. 373-374)

fazer uma comparação entre obras do Realismo/*Verismo*, que retratam fielmente a realidade circundante, passando todas as impressões, cores e nuances para o leitor que as toma por verdadeiras, mas também podemos observar o desfazer de tal ilusão.

Os “esqueletos de imagem” denunciam o construir da narrativa e apontam para o processo narcisista. Hutcheon (1984, p. 15) diz que Svevo, entre outros escritores, trazia para o texto um “misto de literatura e pensamento crítico sobre ela”. Os esqueletos de imagens aos quais se refere o narrador passam a ser o espelho no qual Narciso se olha. A partir do momento em que a ilusão de realidade é desfeita, a narrativa toma outro rumo e passa a ser vista como invenção e jogo, como nos mostra Ramos (2001, p. 85), que analisa tanto *A consciência de Zeno* como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis:

É evidente que esse mentir e deixar-se pegar no ato faça parte do “jogo enunciativo” do discurso de cada enunciador, nos dois textos. Este procedimento constrói uma espécie de retórica do avesso nos discursos dos dois romances, ou melhor, uma retórica autorreflexiva, com discurso metalinguístico ou autorreflexivo.

Esse tipo de discurso autorreflexivo fica ainda mais evidente quando, além da confissão de serem as memórias criadas, o narrador reitera várias vezes o desejo de rever aquilo que escreveu, seja por conta da insegurança quanto à língua, seja por conta do modo como passa a ver os fatos depois de transcorrido algum tempo.

Em vários momentos do romance podemos observar essa tentativa de retomada do texto:

Scoperse che un grandioso deposito di legnami, vicinissimo alla casa dove noi pratichiamo la psico-analisi, era appartenuto alla ditta Guido Speier e C. Perché non ne avevo io parlato?

Se ne avessi parlato sarebbe stata una nuova difficoltà nella mia esposizione già tanto difficile. Quest'eliminazione non è che la prova che una confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera.⁷⁰ (SVEVO, 1990, p. 419)

Avrei voluto pregarlo di restituirmi il mio manoscritto, ma non osai.⁷¹ (SVEVO, 1990, p. 422)

Dal Maggio dell'anno scorso non avevo più toccato questo libercolo. Ecco che dalla Svizzera il dr. S. mi scrive pregiandomi di mandargli quanto avessi ancora annotato. È una domanda curiosa, ma non ho nulla in contrario di mandargli anche questo libercolo dal quale chiaramente vedrà come io la pensi di lui e della sua cura. Giacché possiede tutte le mie confessioni, si tenga anche queste poche pagine e ancora qualcuna che volentieri aggiungo a sua edificazione. Ma al signor dottor S. voglio pur dire il fatto suo. Ci pensai tanto che oramai ho le idee ben chiare.⁷² (SVEVO, 1990, p. 439)

Il dottore, quando avrà ricevuta quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso!⁷³ (SVEVO, 1990, p. 440-441)

Podemos acompanhar os momentos em que o narrador tenta reescrever aquilo que ele próprio narrou. Mais que uma procura por mascarar a realidade e os fatos narrados, a tentativa de reescritura do texto evidencia o trabalho literário e criativo. Afirmar que a história precisa ser revista e modificada é reforçar o que disse Ramos (2001, p. 85). No nível diegético,

⁷⁰ Descobriu que um imenso depósito de madeiras, vizinho à casa onde praticávamos a psicanálise, pertencia à firma Guido Speier & Cia. Por que eu não lhe falara sobre isso?

Se o tivesse feito, teria de enfrentar uma nova dificuldade na minha exposição já um tanto difícil. Esta omissão não passa de uma prova de que uma confissão feita por mim em italiano não podia ser nem completa nem sincera. (SVEVO, 1980, p. 382)

⁷¹ Queria pedir-lhe que me restituísse o manuscrito, mas não ousei. (SVEVO, 1980, p. 385)

⁷² Desde maio do ano passado não tocava neste caderno. Eis que me escreve da Suíça o Dr. S. pedindo-me que lhe mande tudo quanto eu tenho anotado. Trata-se de um período curioso, mas nada tenho contra lhe mandar este livrinho no qual verá claramente o que penso dele e do seu tratamento. Já que está em posse de todas as minhas confissões, que tenha também essas poucas páginas e algumas outras que eu venha a acrescentar para sua edificação. Não tenho muito tempo, pois o comércio me ocupa o dia inteiro. Ao Dr. S. quero, no entanto, dar o que merece. Meditei tanto nisso que tenho as ideias mais claras. (SVEVO, 1980, p. 400)

⁷³ O doutor, quando receber esta parte do meu manuscrito, certamente me devolverá. É preciso refazê-lo para maior clareza porque como poderia compreender a minha vida quando ainda não conhecia este último período? Talvez eu tivesse vivido todos estes anos a fim de me preparar para isto! (SVEVO, 1980, p. 402)

encontramos a personagem Zeno fugindo de uma possível armadilha (*lapsus* deixados por todo o romance) criada por suas memórias, passível de ser analisada pelo médico. No nível discursivo, encontramos a reescritura como reflexo da narrativa que se cria e se mostra nesse procedimento.

A narrativa volta-se para si mesma. A cada nova confissão, elementos são colocados a mostra e desnudados, seja a linguagem, seja a escrita de memórias, seja a escrita do próprio romance. Todos os elementos, ao mesmo tempo em que se amarram e constituem uma obra verossímil, também se desconectam e mostram o caminho trilhado para chegar a tal ponto. O romance se abre e se mostra. Assim como no mito de Narciso, *A consciência de Zeno* apresenta o que é visível e apreciado por todos – a narrativa em si – e aquilo que subjaz ao texto, que o fomenta, que o cria – o reflexo, sua real existência. O romance é a imagem de Narciso no espelho d'água.

5 FUOR DELLA PENNA NON C'È SALVEZZA

5.1 Premissas: nem quarto romance nem contos autônomos

Ao ouvir falar de “Il vecchione”, muitos sentem os cabelos se arrepiando na cabeça. Aos que possuem certa familiaridade com as discussões sobre a obra de Svevo, fica clara a contenda persistentemente evocada sobre o quarto romance do autor. Usamos o termo *contenda* por se tratar de argumento amplamente discutido – e contraditório – sobre a escrita sveviana.

Ressurge um velho conhecido dos leitores svevianos: a figura de Zeno Cosini, ainda que numa nova roupagem e com a nova denominação de *vecchione*. Sua figura nasce de materiais incompletos que dão, porém, origem a um novo filão interpretativo, no qual se reconhece o germe do novo romance, permanecido inacabado por conta da morte do autor, fato que deixou aos leitores pouco mais que páginas iniciais.

Nesse ponto começam as discussões e desacordos. O que foi deixado pelo autor foram páginas incompletas, rascunhos e esboços inacabados que remetem à *Consciência de Zeno*. Além dos rascunhos, também existem cartas em que o próprio autor descreve a amigos o desejo de continuar a escrever as histórias de Zeno. Mas restam as perguntas: pode-se chamar à união do que foi deixado de quarto romance? Se a análise for feita separadamente, devemos chamar os textos de contos ou capítulos?

Debenedetti (1971, p. 541) e Guglielminetti (1986, p. 192) afirmam que não se trata de um novo romance, mas de tentativa de escritura bastante homogênea que nasce, com certeza, da órbita de *A consciência de Zeno*. Ideia não aceita por Contini em *Il quarto romanzo di Svevo* (1980), no qual tece

uma rede de correlações que evidenciam a verdadeira autonomia do dito quarto romance sveviano.

Maier (1995, p. 180) que mostra grande intimidade com os manuscritos svevianos, ao analisar a figura do *vegliardo*, diz: “O *vegliardo* não é exatamente um ‘quarto romance’, mas uma união de capítulos que deveriam constituir um romance”. Segundo o crítico, esse material parece “queimar a largada”, uma vez que não atinge nenhum ponto de chegada, não sendo, portanto, possível falar sobre um quarto romance, devido a sua incompletude.

Outro fator que reforça a impossibilidade de falar de um quarto romance é o fato de serem outras obras da mesma época também continuação possíveis do personagem Zeno. Estamos falando dos contos “La rigenerazione” e “Vino generoso”.⁷⁴ As duas narrativas se ligam e tecem uma ponte temática para as “aventuras” do *vegliardo*. Podemos dizer que são obras gêmeas, muito embora não sejam tão explícitas ao se referirem ao passado do personagem Zeno.

Embora seja possível traçar uma relação com os contos citados, trabalharemos somente com os textos em que são retomados os fatos e personagens de modo explícito.⁷⁵ Esses textos mantêm um forte vínculo com o personagem predecessor de *A consciência de Zeno*, do qual representam uma continuação em termos anafóricos, uma vez que retomam o passado narrado no romance.

A nosso ver, Svevo parece ter encontrado a fórmula justa para a literatura que gostava de construir e observou em Zeno a realização daquilo que acreditava ser Literatura. Terá sido esse o motivo pelo qual desejou continuar escrevendo a história de Zeno? Entre vários elementos e personagens que são retomados – Augusta, Alfio, Antonia, Guido, Ada e o

⁷⁴ Por motivos de delimitação de *corpus*, não trabalharemos com esses contos.

⁷⁵ “Un contratto”, “Le confessioni del vegliardo”, “Umbertino”, “Il mio ozio” e “Il vecchione”.

vício pelo fumo, por exemplo – um ponto parece florescer com mais intensidade: o Zeno a sós.

Em *A consciência de Zeno*, o que é escrito ficcionalmente o é para o médico. Nas continuações, encontramos uma escrita livre do leitor intraficcional que fará a análise. Nasce daí uma leveza irônica, um gosto pelo narrar que brota tanto do narrador, quanto do próprio personagem. O ato de escrever torna-se, sem sombra de dúvidas, aquilo que move o narrador.

Podemos traçar um paralelo com o que ocorria com Svevo nessa época. Depois do parcial sucesso de *A consciência de Zeno*, até a sua morte em 1928, o autor esteve muito ativo; constituiu-se como personagem público na figura de escritor e passou a incentivar a leitura de toda a sua produção do passado, bem como passou a criar novas soluções narrativas nas produções posteriores ao terceiro romance.

Se não há hesitação quando se trata de fazer circular as suas últimas novelas, Svevo demonstra cautela juvenil e todos os temores de quem foi até pouco tempo um escritor sem leitores, pois continua a ter na gaveta as páginas de maior empenho – as mais trabalhadas e atormentadas – e é particularmente alusivo ao dar notícias da sua existência. Trata-se dos capítulos de um novo romance, já articulados e funcionais quanto a soluções de base e de ritmo narrativo, dentre os quais um se destaca, o chamado *Vecchione*, mais sutilmente trabalhado e possuidor de certa sugestão de completude. (CONTINI, 1980, p. 6-7)

O que se evidencia nesses textos é a continuação de um caminho e de escolhas que deram certo. Svevo ainda quer continuar a escrever as “aventuras” de Zeno e reforça essa ideia em cartas enviadas a amigos. A Montale (27 de março de 1926) escreveu: “Tenho fantasmas que me importunam todo dia para induzir-me a escrevê-los. Até já tenho algumas páginas. Mas o difícil aos 65 anos não é começar, mas sim terminar” (SVEVO apud CONTINI, 1980, p. 10). Em uma experiência pirandelliana, o autor afirma que se colocou mais uma vez diante de seu trabalho por conta de fantasmas de personagens que o atormentavam diariamente e que gostariam de ter suas histórias escritas.

Os personagens que cercam o autor querem, agora, não mais pequenos espaços destinados às novelas e contos, mas almejam acima de tudo um romance, com espaço suficiente para encenarem suas histórias e seus dramas. Surge dessa exigência o desejo de escrever o quarto romance. Em outra carta a Cremieux datada de 16 de maio de 1928 diz:

com imprevista decisão, coloquei-me a escrever outro romance, *Il vecchione*, uma continuação de *Zeno*. Já escrevi uma porção de páginas e me divirto muitíssimo. Não será um problema se não conseguir terminá-lo. Terei me divertido de coração mais uma vez na vida. (SVEVO apud CONTINI, 1980, p. 7)

Meses depois escreveria também a *Commène* (19 de agosto de 1928) e diria: “Gostaria de escrever outro romance, *Il vegliardo*⁷⁶, uma continuação de *Zeno*” (SVEVO apud CONTINI, 1980, p. 11).

Como podemos observar nas cartas enviadas aos amigos, Svevo realmente gostaria de ter escrito um outro romance, uma continuação do personagem que lhe proporcionou realização como escritor, mas o que efetivamente alcançou e conseguiu fazer não dá aos escritos a autonomia de uma obra finda. Observamos algo que mais parece uma continuação da anterior que uma obra autônoma. Os cinco textos posteriores, a nosso ver, não configuram uma outra obra, mas a continuação da primeira.

Assim, podemos responder às perguntas anteriormente lançadas: pode-se chamar à união do que foi deixado de quarto romance? Cremos que não. Os cinco textos aparentemente completos que chegaram até nós não estão ligados entre si por uma unidade que os abarque autonomamente, eles parecem existir somente em relação ao romance anterior, com o qual mantém relação estreitíssima seja nos temas, seja na estrutura. Acreditamos que esses textos sejam, devido a sua incompletude, apenas capítulos esparsos, pois não

⁷⁶ O nome dado a esse suposto quarto romance apresenta duas variações, podemos encontrá-lo por *Il vecchione* ou por *Il vegliardo*.

têm autonomia para serem tidos como contos, nem pertencem a uma obra acabada para serem chamados somente de capítulos – e com isso respondemos à outra pergunta: Se a análise for feita separadamente, devemos chamar os textos de contos ou capítulos?

A delimitação desses textos como contos torna-se difícil, uma vez que estão completamente atrelados à obra anterior e cada um deles é desprovido de sua própria autonomia, uma vez que se retomam, antecipam-se e se misturam.

A incompletude do quarto romance se confirma quando encontramos o trecho transcrito abaixo. Ele não faz parte de nenhum dos cinco fragmentos estudados por nós, mas marca tanto o ponto final do personagem Zeno, quanto à existência de outros escritos que não chegaram a fazer parte dos cinco fragmentos estudados por nós⁷⁷.

È l'ora in cui Mefistofele potrebbe apparirmi e propormi di ridiventare giovane. Rifiuterei sdegnosamente. Lo guiro. Ma che cosa gli domanderei allora io che non vorrei neppure essere vecchio e che non desidero morire? Dio mio! Com'è difficile di domandare qualche cosa quando non si è più un bimbo. È una fortuna che Mefistofele per me non si scomoderà. Ma se pur avvenisse ora debbo attraversare il corridoio buio per recarmi a letto gli direi: Dimmi tu che sai tutto che debbo domandare. E gli abbandonerei l'anima solo se m'offrisse una cosa molto nuova, una cosa che mai conobbi perché non vi sono giorni della mia vita che vorrei rifare ora che so dove mi condussero. Non verrà. Io lo vedo seduto nel suo inferno che si gratta la barba imbarazzato. Ecco che debbo a queste anotazioni il conforto di redere al momento di recarmi a letto. E Augusta borbottesà destata solo a mezzo: Ridi sempre tu, anche a quest'ora. Beato te.⁷⁸ (SVEVO apud CONTINI, 1980, p. 3)

⁷⁷ Todas as traduções de “Un contratto”, “Umbertino”, “Le confessioni del vegliardo” e “Il vecchione” foram feitas por Reginaldo Francisco especialmente para este trabalho.

⁷⁸ É a hora em que Mefistófeles poderia aparecer-me e propor que eu voltasse a ser jovem. Recusaria com desdém. Juro. Mas o que lhe pediria então, se também não quero ser velho e não desejo morrer? Meu Deus! Como é difícil pedir algo quando não se é mais um menino. É uma sorte que Mefistófeles não vá incomodar-se por minha causa. Mas ainda que isso acontecesse agora que tenho de atravessar o corredor escuro para ir para a cama, eu lhe diria: Diga-me você, que sabe tudo, o que devo pedir. E entregaria minha alma somente se me oferecesse algo muito novo, algo que eu nunca tenha conhecido, pois não há dias da minha vida que eu queira refazer, agora que sei aonde me levariam. Ele não virá. Vejo-o sentado no seu inferno, coçando a barba, embaraçado. E devo a estas anotações o conforto de rir no momento de me deitar. E Augusta vai resmungar, já meio dormindo: Sempre rindo, você, até uma hora dessas. Sorte sua.

É o momento final de Zeno. Este é somente um dos tantos rascunhos que não fazem parte de um capítulo esparso. Essa página encontra o seu terreno fecundo só sobre uma outra página já densamente escrita, trabalhada e estudada, ela constitui um exemplo não metafórico de escritura sobre escritura. Mas indica também, na hipótese da escritura dupla, uma via de aproximação do último romance de Svevo: continuação de *A consciência de Zeno*, que desfruta de todas as aberturas narrativas deixadas disponíveis, mas também corrige e cancela o já escrito e construído sobre Zeno, que toma vida a partir daquilo que já foi escrito e reescrito.

Il vecchione, “delicioso manuscrito (...) do romance deixado em germe”, nasce para Montale não somente depois de Zeno, mas do seio de Zeno e das mesmas leis de construção. “Svevo é um escritor sempre aberto: nos acompanha e guia até um certo ponto mas não nos dá nunca a impressão de ter dito tudo: é amplo e inconcluso como a vida” (MONTALE, apud CONTINI, 1980, p. 7).

Assim, é melhor chamar esses textos de capítulos esparsos⁷⁹, uma vez que sua existência autônoma é somente uma ilusão, ou melhor, a repetição de uma ilusão, visto que o mesmo método já havia sido usado na obra *A consciência de Zeno*: todos os capítulos antecipam ou retomam trechos de capítulos posteriores ou anteriores ao narrado.

O *vecchione* Zeno, por ser o narrador protagonista envelhecido do romance precedente, dificilmente reduzível a uma fórmula, nasce do “mecanismo de execução” que criou o primeiro. O romance é uma máquina geradora que pode expelir de seu corpo resultados que contradizem as premissas e os métodos da operação narrativa iniciada.

⁷⁹ Mesmo que não tenham sido realmente finalizados.

Recordemos que entre os comportamentos obrigatórios, ou recorrentes, (...) deve ser inserida, além da necessidade de escrever, também a faculdade de ler aquilo que escreveu (avaliando ou modificando). O livro sobre a vida está destinado a não terminar nunca, a não ser com o fim da própria vida, porque cada nova experiência, o passado é carregado de significados novos e pretende que seja todo reescrito. (CONTINI, 1980, p. 20)

É evidente que este novo, intolerante, arrogante e mentiroso Zeno, que anuncia com provocatória segurança a sua cura (deixando para quem lê o tormento de decifrar o que se entende por cura) é já um outro personagem em relação ao precursor, embora conserve o seu nome e a memória do mesmo passado.

O primeiro Zeno escrevia para um médico e devia fazer as contas com uma comunicação ambígua (...) mas sempre condicionada pelo pensamento do futuro destinatário. Aqui, ao contrário, a ação de escrever é particular: Zeno escreve para um outro si mesmo que amanhã relerá.

Nos cinco capítulos esparsos, todas as tentativas de ataque, todas as fórmulas de introdução, as refeições e as páginas duplas são caracterizadas por uma exigência mais urgente de justificar o personagem que sai da inércia.

Viver na inércia não significa viver inépcias, mas viver sem escrever. Escrever é a grande anomalia de Zeno, é o seu estado de graça, mas é também um estado não natural que está no mesmo limite da culpa: significa olhar-se e subtrair-se do automatismo. (CONTINI, 1980, p. 88)

Por esse motivo, Svevo beira a exaustão para dar boas razões para a transgressão do personagem. Escrever sobre si mesmo é garantir o poder sobre o amanhã, o modesto futuro próximo, com um modesto exorcismo: “quem dispõe hoje da caneta, pode empenhar-se a retomá-la para deixar ainda em um outro dia a sua marca no mundo: sobre Tanatos e Eros, prevalece Cronos” (CONTINI, 1980, p. 90).

Svevo não deixou seus textos ordenados. Não sabemos exatamente qual seria a disposição em que deveriam ser apresentados. Na edição utilizada por nós neste estudo,⁸⁰ a ordem selecionada foi “Un contratto”, “Le confessioni del vegliardo”, “Umbertino”, “Il mio ozio” e “Il vecchione”, mas a alternância deles também poderia ocorrer, pois, a exemplo do que se vê em *A consciência de Zeno*, cada capítulo invade o outro e o complementa, antecipando e/ou rememorando os acontecimentos narrados.

A nosso ver, o fragmento “Le confessioni del vegliardo” deveria ser colocado em primeiro lugar, pois mantém fortemente a linha de narrativa tecida até as últimas páginas do romance anterior. Neste, já nos momentos finais, existe a opção pela escrita diarística, na qual se evidenciam as datas. O fragmento inicia-se por uma data “4 aprile 1928” (SVEVO, 1990, p. 471) e dá ensejo a uma revisão do negro futuro previsto pelo narrador ao fim do romance:

Con questa data comincia per me un’era novella. Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d’importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descrizioni accatastate messe in disparte per un medico che le prescrisse. La leggo e rileggo e m’è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi.⁸¹ (SVEVO, 1990, p. 471)

⁸⁰ SVEVO, I. *La coscienza di Zeno e continuazioni*. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1990.

⁸¹ Com esta data começa para mim uma nova era. Por estes dias descobri na minha vida algo de importante, aliás a única coisa importante que já me aconteceu: A descrição feita por mim de uma parte dela. Amontoados de descrições separadas para um médico que as prescreveu. Leio e releio e é-me fácil completá-la, colocar todas as coisas no lugar ao qual pertenciam e que minha imperícia não soube encontrar. Como é viva aquela vida e como é definitivamente morta a parte que não contei. Vou procurá-la às vezes com ansiedade, sentindo-me mutilado, mas não é possível reencontrá-la. E sei também que aquela parte que contei não é a mais importante. Tornou-se importante porque a fixei. E agora o que eu sou? Não aquele que viveu, mas aquele que descrevi.

Nesse trecho, podemos observar a retomada da narrativa apresentada no romance e a declaração de que tudo o que foi escrito foi manipulado, fracionado e selecionado em função da existência do médico. O narrador também se pergunta sobre quem é ele agora e conclui “Non colui che visse ma colui che descrissi.”. A nosso ver, sobressai, nesse excerto, a importância dada pelo narrador à escrita e a suas reverberações.

O narrador inicia uma nova etapa de sua criação “Con questa data comincia per me un’era novella” e anula a catástrofe profetizada pelo narrador de *A consciência de Zeno*, arriscando-se a entrever uma outra profecia. Nesta, prevê a transformação da humanidade por meio da escrita.

Oh! L’única parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch’io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell’umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l’altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell’umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell’altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura ma si ripeterà si correggerà si cristallizzerà. Almeno non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena nata, con quei giorni che vanno via e s’accumulano uno eguale all’altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico.⁸² (SVEVO, 1990, 471)

Assim, o narrador dos fragmentos do quarto romance propõe um novo modo, não só de narrar, mas também de ver a própria narrativa e a Literatura. Svevo parece estar seguro com relação ao resultado obtido com *A consciência de Zeno* e se propõe a dar um passo além, se aprofundando cada vez mais no

⁸² Oh! A única parte importante da vida é o recolhimento. Quando todos compreenderem isso com a clareza que eu tenho, todos escreverão. A vida será literatizada. Metade da humanidade dedicar-se-á a ler e estudar o que a outra metade tiver anotado. E o recolhimento ocupará o máximo de tempo, que assim será subtraído à horrenda vida real. E se uma parte da humanidade se rebelar e se recusar a ler as elucubrações da outra, melhor. Cada um lerá a si mesmo. E com isso a própria vida ficará mais clara ou mais obscura, mas vai-se repetir, corrigir, cristalizar. Pelo menos não ficará como é, sem relevância, sepultada logo após o nascimento, com aqueles dias que se vão e se acumulam, um igual ao outro, formando os anos, as décadas, a vida tão vazia, capaz somente de constar como um número numa tabela estatística de crescimento demográfico.

estudo do ato criativo e usando-o como tema de suas obras. “La vita sarà letteraturizzata”. O misto de Literatura e crítica encontra seu ponto máximo na obra de Svevo. A linha que une os cinco fragmentos ao terceiro romance está criada e une o passado ao presente e ao futuro. A nova escrita propõe novos objetivos e novas visões sobre a própria escrita.

Muito embora não se possa afirmar que esses capítulos tenham realmente o *status* de um romance arrematado, uma vez que Svevo não pôde trabalhar neles até a conclusão, é impossível desvinculá-los de *A consciência de Zeno*, visto que esta obra é retomada em muitas ocasiões. O que queremos evidenciar em nosso estudo é o caminho pelo qual a escrita se tornou o ponto fulcral da própria escrita. É inegável que ainda se trata do mesmo Zeno, mas “mesmo” até onde? Em que aspecto o personagem, o narrador e a escrita ligada a eles continua a mesma? O que o envelhecimento de Zeno suscitou na obra como um todo? Passemos a isso.

5.2 “Un contratto”, “Umbertino” e “Il mio ozio”: escrita referencial e reflexiva⁸³

Svevo escrevia conscientemente. Cada frase escrita fazia parte de um projeto que nascera nas páginas de *Uma vida* e se realizou efetivamente em *A consciência de Zeno*. As páginas posteriores ao terceiro romance já estavam, portanto, prenhes de elementos que caracterizam a composição de uma Literatura metaficcional.

Algumas construções que funcionaram bem com o terceiro romance foram reafirmadas e, mais uma vez efetivadas nos capítulos esparsos, porém, a fórmula eficaz não foi meramente repetida. Dentre os elementos que funcionaram para a *Consciência* e que deixaram de existir nessas novas páginas encontra-se, por exemplo, a figura do Doutor S.. A reescritura para o primeiro Zeno vinha disfarçada pela imagem do médico que avaliaria cada uma das memórias grafadas pelo paciente. Nesses termos, a falsificação da escrita torna-se elemento funcional para o personagem que não quer ser descoberto e apanhado mentindo.

Com relação às páginas posteriores em que o Zeno ressurgiu e continua a escrever e a registrar ficcionalmente suas memórias, encontramos uma ausência de motivação ficcional e efetiva para a escrita. Nesses novos registros o médico não aparece e a anotação dos acontecimentos toma, assim, a função puramente literária. O ato de escrever invadiu o cotidiano do personagem-escritor e contaminou todas as suas células com o desejo fortíssimo de gravar memórias. O Zeno dos capítulos esparsos escreve para

⁸³ As continuações de Zeno, como já dissemos, são encontradas em cinco capítulos esparsos que formam parte do *corpus* dessa pesquisa. Por motivo de clareza, esses textos foram divididos em dois grupos. O primeiro, formado por “Un contratto”, “Umbertino” e “Il mio ozio”, será estudado levando em conta a reescrita e a ironia autorreflexiva; o segundo, formado por “Le confessioni del vegliardo” e “Il vecchione”, será analisado sob o ponto de vista da explicitação do ato de escrever.

fixar o passado em um presente sempre vivo e concretizado por meio da escrita.

Essa nova roupagem das memórias zenianas apresenta-se em conformidade com a ironia observada em *A consciência de Zeno*, porém, o ato de ironizar volta-se mais especificamente ao que foi escrito e deixa transparecer a fragilidade do discurso criado ficcionalmente.

O narrador Zeno não se apresenta apenas como o responsável pela própria história, mas também como o agente de cujo trabalho depende a elaboração dessa mesma história. Ele executa, portanto, a narrativa simultaneamente em dois níveis: no primeiro, compõe o universo imaginário, em cujo interior o protagonista vivencia sua existência; no segundo, define o relato como objeto verbal, resultante da concretização do ato de escrita. Assim, o contrato narrativo se vê problematizado, pois o narrador desvia a atenção do objetivo proposto – revelação de uma vida – para concentrar-se no processo narrativo. Isso não impede a apreensão do narrado, mas minimiza sua importância, uma vez que o palco ficcional divide o espaço da encenação entre o relato e o modo de configurá-lo. Contraditoriamente, a rebeldia da escrita, que recusa anular-se em função do objetivo primeiro, impregna-o de significações, provocando a inevitável reversibilidade entre diegese e discurso.

Todos os personagens que rodeiam Zeno são novamente alvo das análises memorialísticas. Nessa nova fase de seus registros, porém, é flagrante a intenção de não convencer o leitor da veracidade dos fatos e das conclusões relativas ao observado em seu cotidiano. Nesse contexto, a ironia volta-se para o processo de escrita e registro das memórias, uma vez que o convencimento de quem lê é de certa forma atenuado, podendo o leitor, portanto voltar os olhos para a construção do texto.

O narrador manifesta a ideia da inutilidade do dizer, enquanto reforça a importância de seu ponto de vista na composição do relato. O enfoque metaliterário mostra, portanto, que o próprio discurso constitui a matéria da narrativa e que é impossível apreender o sentido da revelação autobiográfica sem considerar a singularidade do registro sobre o qual se refratam intenções do narrador. (SARAIVA, 1993, p. 62)

Essa inutilidade do dizer, mencionada por Saraiva é citada abertamente em vários momentos dos capítulos esparsos. O narrador tem consciência de que a vida que viveu não foi tão intensa quanto aquilo que foi transcrito e que a maioria das declarações encontradas nos registros são apenas matéria do discurso que está criando. Esse jogo entre o relato referencial e a construção de um arcabouço reflexivo sobre a própria construção da narrativa é instaurado com o uso da ironia.

Brait, em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), por exemplo, estudou a ironia do ponto de vista da enunciação, como uma estratégia discursiva, entendendo-a como uma forma particular de interdiscursos. A autora fala em “não-sinceridade” do discurso irônico por ele dizer exatamente o contrário do que se pretendia afirmar e declara que o procedimento irônico tem seu efeito no entrecruzamento de discursos.

A estudiosa comenta também que a ironia é uma contradição que diz respeito a uma argumentação. Ela afirma: “a ironia se produz porque o mesmo enunciado entra ao mesmo tempo em duas classes, a saber, a dos argumentos favoráveis e a dos argumentos desfavoráveis a uma mesma proposição” (1996, p.89). Brait leva, ainda, em consideração

a ideia de que a literalidade e a figuratividade são elementos cuja relação num discurso irônico caracterizam a ambiguidade fundadora que tem como característica o fato de que o enunciador, ao mesmo tempo que simula, referencializa essa simulação no próprio discurso. (BRAIT, 1996, p.84)

Essa ironia de que nos fala a estudiosa pode estar relacionada somente à percepção da impostura de idéias contrárias referentes a um personagem

qualquer, como em “se io avessi potuto comandare avrei fatto fucilare tutti quelli che durante la guerra commerciarono. – Poi si ravvisò e, senza ridere, aggiunse: – Meno Lei... naturalmente.”⁸⁴ (SVEVO, 1990, p. 447).⁸⁵ Nesse trecho, observamos a opinião do jovem Olivi, favorável ao fuzilamento de comerciantes que trabalharam normalmente durante a guerra, contraposta ao simulado respeito para com seu patrão, comerciante que trabalhou no período armistício. A destruição do falso respeito que o jovem tem por Zeno personagem é fato que se evidencia facilmente por meio da ação da ironia criada nesse pequeno excerto.

Excluída essa apresentação da ironia de que falamos acima, podemos observar uma outra que se volta não só para a situação descrita, mas também para o modo como essa mesma situação foi gravada. Não podemos nos esquecer de que os capítulos esparsos são registrados sob as cores distorcidas das memórias de Zeno e que esse fato corrobora o falseamento e a reescritura. Voltar sempre ao passado e rever as memórias é algo constante na poética ficcional zeniana e esse retorno é ironizado constantemente, uma vez que deixa claro a não confiabilidade daquilo que foi escrito antes.

Ainda de acordo com Brait, mas olhando um pouco adiante, cremos que a ironia que simula e depois mostra a simulação extrapola o nível narrativo e passa a apontar para o processo de criação dessa mesma ironia. Quando, por meio dos personagens, a ironia se constrói e cria pelo menos duas interpretações distintas para a mesma declaração, ela também está, automaticamente, afirmando que é por meio do discurso e do trato com as palavras que tudo aquilo se dá. O discurso toma para si o papel fundamental para todas as significações propostas no texto e passa a ser o personagem principal da trama que está sendo lida.

⁸⁴ se eu estivesse no comando teria mandado fuzilar todos aqueles que durante a guerra fizeram comércio. — Depois se deu conta e, sem rir, acrescentou: — Menos o senhor... naturalmente.

⁸⁵ No capítulo esparsos “Un Contratto”.

Muitas vezes esse procedimento passa despercebido pelo leitor, que, como afirma Saraiva (1993, p. 95-96), é obrigado a “proceder a uma tarefa de ‘construção’ ou ‘reconstrução’ semelhante àquela realizada pelo autor ao edificar a si mesmo”. Embora não seja ingênuo, o leitor muitas vezes deixa de pensar o processo que o levou a compreender as duas possibilidades de interpretação para uma mesma frase dita por este ou aquele personagem. Ainda que vislumbre a interferência do narrador ou que compreenda que as memórias são algo íntimo e podem ser registradas da melhor maneira para um determinado objetivo, é de grande importância também que o leitor consiga perceber os caminhos que o discurso percorre para chegar a consolidar esses escopos.

Essa afirmação elucida a nossa concepção de associação entre metatextualidade e ironia, sendo que da sobreposição do que é literal com o que é figurado emerge o tom irônico existente em uma obra metatextual, que ao mesmo tempo em que é ficção (ou simulação) também revela criticamente sua farsa, o seu modo de produção ou escritura. Sendo assim, o nível interpretativo do que é veiculado na narrativa reverbera o trato com o ato de escrever. A ironia, por conseguinte, leva a cabo o projeto de escrita por ser a responsável pelo desvelamento do procedimento da criação.

Essa ironia ácida torna-se quase piada quando os olhos do narrador se voltam para o gênero.⁸⁶ O desejo de afastá-lo de seus negócios faz com que a imagem criada pelo narrador nada se refira à competência profissional daquele:

Quella bestia di mio genero (poverino mi dispiace di dirlo così ora, ora ch'è morto non vorrei fargli di torto) fu incaricato dall'Olivi di trattare con me per un nuovo contratto con lui. Gli affari andavano male. (...)

Mio genero mi guardava con quella sua faccia pallida, grassa un po' informe (mai intesi come potè piacere a mia figlia) e mi domandava scusa di aver accettato lui

⁸⁶ Em “Un contratto”.

l'incarico di apportarmi una simile missiva. L'aveva fatto a fin di bene; era meglio l'avesse lui che un altro.⁸⁷ (SVEVO, 1990, p. 450-451).

Nesse momento, somente um leitor mais ingênuo poderia acreditar que as duas frases entre parênteses seriam sinceras ou não carregariam um sentimento que beira o sadismo. Não é despropositadamente que as duas frases que apontam a ácida ironia estejam entre parênteses, destacadas do resto do texto. Essa marca gráfica da criação da ironia passa de mera observação daquele que escreve para focalização do discurso que se cria diante do leitor. Ao apontar onde destoam os discursos, o texto marca a porta de entrada para a construção de sentidos opostos e gera a consciência do discurso, a metaficção.

O juízo crítico que vem à tona por meio da ironia é essencial para o estudo da importância da escrita na obra de Svevo. O discurso irônico, dialeticamente articulado, gira em torno de uma não sinceridade e se relaciona ao procedimento metatextual, conforme evidenciamos. Além disso, a própria ironia é metarreflexiva, pois ela mesma tematiza a diferença entre o dito e o não dito. Cumpre notar ainda que o desvendamento da ironia está associado ao próprio desvendamento dos sentidos do texto ficcional, de modo que reconhecer a ironia significa também perceber que o texto permite uma leitura, pelo menos, dúplice. Além disso, a ironia proporciona ao leitor o vislumbre do método utilizado em sua criação, uma vez que joga com os procedimentos da escrita e da sua fabricação.

Verdade e mentira ou realidade e ficção estão entremeadas no discurso e jogam com os encadeamentos de sentido. As ideias opostas colocadas em

⁸⁷ Aquele animal do meu genro (pobrezinho, sinto muito falar assim agora, agora que está morto não quero ser injusto com ele) foi encarregado pelo Olivi de tratar comigo a respeito de um novo contrato. Os negócios iam mal. (...)

Meu genro me olhava com aquela cara pálida dele, gorda e um pouco informe (nunca entendi como minha filha podia ter gostado dele) e me pedia desculpas por ter aceitado a incumbência de trazer-me tal missiva. Tinha agido com boas intenções; era melhor ter sido ele e não qualquer outro.

cena apontam para a ficção e não para a realidade. O leitor é obrigado a aceitar que está diante de um texto não literal, mas literário. Os relatos e pontos de vista unem-se, assim, à rede de metadeclarações, explícitas ou implícitas, em que o narrador toma os diversos aspectos da realidade narrativa como objeto de sua reflexão. Mediante tal prática, Zeno narrador expõe o estatuto de artefato da narrativa, revelando, simultaneamente, sua face de produtor e receptor: enquanto executa a tarefa, sobre ela faz recair os resultados de uma análise crítica, cujo objeto pode ser a progressão diegética, o ato discursivo ou a própria narrativa como estrutura organizada.

O procedimento institui a autorreferencialidade, ou seja, o desvelamento do texto, que conscientemente reflete sobre sua própria estrutura enquanto linguagem. Esta reflexão sistemática, cujo objeto é o processo de elaboração, propõe novo nível interpretativo, que não apenas redimensiona a compreensão da narrativa, como ilumina sua estrutura. (SARAIVA, 1993, p. 122-123)

Para instituir a autorreferencialidade implícita, o narrador coloca em jogo o dualismo da linguagem, fazendo do segmento referencial ou reflexivo o depositário de um sentido primeiro, literal e óbvio, que, por sua vez, recobre um sentido segundo e figurado. Embora este segmento não deixe de significar no espaço contextual em que se encontra, o conhecimento da narrativa como um todo permite recontextualizá-lo e redimensionar sua função significativa ao atribuir-lhe outra. Isso ocorre porque o enunciado, suportando a reflexividade, funciona ao menos sobre dois níveis: aquele da narrativa onde ele continua a significar como todo enunciado e aquele da reflexão, em que ele intervém como elemento de uma metassignificação, permitindo à narrativa tomar-se por tema.

Esse processo toma forma apoiando-se em dois pilares, o da reescrita do passado e o da ironia. O passado é retomado e, como o próprio narrador mostra, é corrigido com o intuito de falsificar, refletir, reformular. Esse procedimento reafirma o fato de que as memórias, ainda que plenas de

verossimilhança, não servem para nada além da concretização do desejo de escrever. Em suma, a reescrita é o modo encontrado pelo narrador de colocar o próprio texto no foco da narrativa:

Ed è proprio vero ch'io più intensamente rivolgo il mio pensiero al passato come per correggerlo anzi un evidente tentativo di falsarlo – piuttosto che all'avvenire su cui il pensiero non sa come adagiarsi non vedendone chiaro il piano che non è ancora formato.⁸⁸ (SVEVO, 1990, p. 457)

O narrador afirma que o passado é um plano ainda não formado, não petrificado e pode ser retomado por meio da escrita, lugar em que pode tomar novos rumos, novas significações e ser moldado conforme as intenções que há pouco não existiam. Retomar o passado e transformá-lo em presente por meio da escrita é, nas páginas dos capítulos esparsos, o mesmo que reviver e dar novas cores ao vivenciado.⁸⁹

Exemplo desse procedimento pode ser encontrado também no capítulo esparsos “Il mio ozio”, o qual se abre com um explícito comentário sobre os tempos passado, presente e futuro. Esses tempos são analisados do ponto de vista do ancião, que já não pode crer em um grande futuro, mas que também não admite um longínquo passado que já não interfere em sua longa vida. Desse discurso da decrepitude, surge o do tempo da escrita, do presente momento do registro que relativiza os passados e torna próximo o futuro quase inalcançável.

Già il presente non si può andar a cercare né sul calendario né sull'orologio che si guardano solo per stabilire la propria relazione al passato o per avviarci con una parvenza di coscienza al futuro. Io e le cose e le persone che mi circondano siamo il vero presente.

⁸⁸ E é verdade realmente que eu volto mais intensamente meu pensamento ao passado, como para corrigi-lo — na verdade uma evidente tentativa de falseá-lo —, que ao futuro, com o qual o pensamento não consegue ficar à vontade por não ver com clareza o seu plano, que ainda não está formado.

⁸⁹ Talvez tivesse sido essa a salvação de Alfonso em *Uma vida*.

Il mio presente si compone di vari tempi anch'esso: Ecco un primo lunghissimo presente: l'abbandono degli affari. Dura da otto anni (...). Poi ci sono avvenimenti importantissimi che lo frazionano: Il matrimonio di mia figlia per esempio, un avvenimento ben passato che s'inserisce nell'altro lungo presente, interrotto – o forse rinnovato o, meglio, corretto – dalla morte del marito. La nascita del mio nipotino Umberto anch'essa lontana perché il presente vero in rapporto ad Umberto è l'affetto che oramai gli porto, una sua conquista di cui egli non sa neppure e che crede spettargli per nascita. (...) Il mio presente è anche Augusta com'è ora – poverina! – con le sue bestie cani, gatti e uccelli e la sua indisposizione eterna di cui non vuole curarsi con l'energia voluta. (...) Certo, gran parte del mio presente, proviene dalla farmacia.⁹⁰ (SVEVO, 1990, p. 548)

O narrador preocupa-se com o tempo. Não o tempo passado, ou o tempo futuro, mas o presente. O narrador discorre sobre vários presentes, uns mais longínquos, outros mais duradouros, mas todos os tempos são o presente. Palo (2009, p. 205), afirma que a arte da ficção tem feito das formas da memória suas formas de invenção. A autora aponta a existência de uma “invenção do *eu* que faz o laço harmonioso com a escritura”, veiculando, portanto, a existência da personagem narradora à realidade. Desse procedimento, surge a “relação entre o passado vivido pela personagem-narradora e a escrita”, o que revela “a impossibilidade de recuperar o tempo perdido na memória do presente, sabendo que ele é uma busca de verdade voltada para o futuro e não para o passado”. Por outro lado, a estudiosa ainda afirma que “a memória é matéria-vida da escritura, mediação que cria um presente significativo”.

⁹⁰ Já o presente, não se pode procurá-lo nem no calendário nem no relógio, que se olham apenas para estabelecer a própria relação com o passado ou para nos encaminhar com uma aparência de consciência rumo ao futuro. Eu, as coisas e as pessoas que me cercam somos o verdadeiro presente. Meu presente se compõe ele também de vários tempos: um primeiro longuíssimo presente: o abandono dos negócios. Dura há oito anos. (...) Vêm em seguida acontecimentos importantíssimos que o fracionam. O matrimônio de minha filha, por exemplo, um acontecimento do passado que se insere no outro longo presente, interrompido - ou talvez renovado ou, melhor, corrigido - pela morte de seu marido. O nascimento de meu netinho Umberto, também longínquo porque o presente em relação a Umberto é o afeto que sinto por ele agora, uma sua conquista de que ele nada sabe e acredita ser-lhe de direito por nascimento. Ou será que acredita em alguma coisa de modo geral, aquela minúscula alma? (...) Meu presente é também Augusta como ela é agora - coitadinha! - com seus bichos, cães, gatos e pássaros, e sua eterna indisposição da qual não quer se curar com a devida energia. (...) Claro, grande parte do meu presente provém da farmácia. (SVEVO, 2001, p. 82-83)

A recuperação do tempo passado se dá, portanto, por meio da escrita que relativiza o passado e o põe à disposição da análise e da reescrita consciente. Verifica-se a proposta de submissão do homem ao tempo, em contraste com a juventude distante e a velhice que trás consigo a morte iminente. Surge o conflito entre a juventude e a velhice que enfoca a complexa relação entre a escritura das memórias e a percepção do tempo que é retomado como um passado próximo ou remoto e relacionados com o único presente realmente importante para o narrador, o da escrita das memórias. Da mesma forma, o narrador volta-se para o passado construído pela narração, reinterpreta os fatos, para enfim deduzir que a forma como os apreendeu pode estar viciada pela relatividade do próprio conhecimento. Retomar o que foi dito é, para o personagem Zeno, o modo de tornar o passado mais próximo e transformá-lo em um presente diferente e, para o narrador, o modo de unir criação literária e crítica literária. Para o personagem, as lembranças não serão jamais estanques, porque quando escreve ficcionalmente, pode modificar cada uma das recordações e compor uma vida diferente da que foi vivida.

O narrador constrói um Zeno-personagem fragmentado em vários passados, pois o vê desmembrado em diversos sujeitos, situados tanto no passado próximo e distante, quanto no presente da narrativa de suas memórias. Para fugir dessa visão fraturada, Zeno personagem se apóia nas lembranças do passado e em suas correções e, num ato de rebeldia, escreve e sente-se jovem novamente. O tempo passado se torna presente, um presente controlado por ele, visto segundo seu olhar e transcrito segundo suas intenções.

A narrativa apresenta, se nos atermos somente ao nível narrativo, a feição amargurada da inutilidade do falar, que se estabelece na rememoração anciã de fatos passados que não chegam a configurar uma vida extraordinária.

Por outro lado, se voltarmos nossos olhos para a criação do texto, nos depararemos com a sagacidade de um narrador que reutiliza lembranças a fim de criar uma nova realidade textual. As recordações são a base para a recriação ficcional de uma vida, que só se realiza por meio das palavras.

O ato da escrita é para o personagem Zeno o momento em que pode reformular as lembranças e transfigurá-las em seus papéis⁹¹ do modo como desejar. O autor da imagem é, no caso, o mesmo iluminador que manuseia luzes de cores e intensidades diversas, e pode forjar também certos detalhes na imagem, que se revelarão na figura que ele prepara para aparecer, ou mesmo, ocultar.

Consciente do poder que a palavra possui, o protagonista altera várias vezes a reescrita da ficção, transformando-a e transformando, conseqüentemente, os rumos assumidos pela própria vida/ficção. O simples apagar de uma frase ou palavra escrita é capaz de transformar a realidade. (NAVAS, 2008)

Esse trabalho com a escrita é exemplo de narcisismo literário e faz com que o leitor volte os olhos para a própria obra que segura em suas mãos durante a leitura. A ironia tem, portanto, papel fundamental nesse processo, uma vez que é por meio dela que são evidenciados os recursos utilizados na construção da obra. A ação de construir e a de mostrar essa construção estão amalgamadas em uma só medida e possuem o mesmo valor na obra de Svevo. Diante desse tipo de narrativa, o leitor se pergunta “Que quero fazer com este texto?” (ECO, 1986, p. 49), e a sua atitude, por ter sido estrategicamente guiada pelo próprio texto, não pode ser outra a não ser o de vislumbrá-lo como arte que se constrói enquanto é lida. Todos os recursos utilizados nessas memórias levam o leitor à conclusão de que processo narrativo é tão importante quanto o produto da narrativa.

⁹¹ Nome pelo qual Zeno denomina suas memórias.

As memórias, continuadas, reafirmadas e posteriormente corrigidas são o fomento dos textos “Un contrato”, “Umbertino” e “Il mio ozio”. Neles, o narrador retoma informações principais de *A consciência de Zeno* e as atualiza.⁹² O capítulo esparso “Un contratto”, por exemplo, literalmente reescreve o romance ao dar àquilo já escrito, o frescor das novas memórias. Isso se dá porque alguns fatos deixados em suspenso no romance são, finalmente, esclarecidos ou ampliados.

Tal qual nos afirma o Zeno de *A Consciência*, as memórias têm, necessariamente, que ser reescritas. O próprio projeto de escrita do romance já pressupunha a sua correção, o voltar-se sobre a própria escritura e analisá-la, tomá-la como objeto:

Il dottore, quando avrà ricevuta quest’ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest’ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso!⁹³ (SVEVO, 1980, p. 440-441)

Cada palavra inscrita tem o verniz ainda fresco de um novo Zeno velho. Diferentemente do narrador de *A consciência*, o dos capítulos esparsos não procura desesperadamente mascarar suas memórias e se esconder em relatos duvidosos. O tom sarcástico e direto desse novo narrador é uma inovação bastante importante desses fragmentos. Essa reformulação torna os textos mais densos e faz brotar a consciência do ato narrativo porque não se foca mais na diegese, mas em como ela foi criada.

⁹² Em “Un contrato” há a atualização dos personagens Olivi e Sr. Cosini, da proibição feita pelo pai de estar à frente dos negócios, da inaptidão de Zeno para o comércio e de sua inércia; em “Umbertino”, há a atualização dos personagens Antonia, Augusta, Guido e Ada, das características psicológicas de Zeno (reconhecidas no neto Umberto) e da busca pela saúde; e em “Il mio ozio”, há atualização da personagem Carla, da traição matrimonial, do vício do fumo e novamente da busca pela saúde.

⁹³ O doutor, quando receber esta parte de meu manuscrito, certamente mo devolverá. É preciso refazê-lo para maior clareza porque como poderia compreender a minha vida quando ainda não lhe conhecia este último período? Talvez eu tivesse vivido todos estes anos apenas a fim de me preparar para isto! (SVEVO, 1980, p. 402)

Podemos fazer tal afirmação porque, mesmo encontrando o dizer e o dito em praticamente qualquer frase do narrador, o que se observa é a concretização de um projeto de escrita que se volta para o próprio ato de escrever, escancarado nos momentos em que o narrador fala de seu diário ou faz considerações sobre algo que escreveu antes.

5.2.1 “Un Contratto”: reescritas comerciais e ironia

O capítulo esparso “Un contratto” narra a volta à vida normal depois do fim da guerra: os negócios são dirigidos pelo jovem Olivi, que passa ao posto ocupado pelo pai e Zeno personagem deixa os negócios nas mãos desse novo administrador, a exemplo do que fazia em *A consciência de Zeno*.

Nesse romance, já próximo à conclusão, o narrador relata como Zeno dirige, durante a guerra, os negócios da família. Nesse período, o personagem faz fortuna com a escassez de produtos e com o desespero das pessoas e passa a vender incenso em lugar da resina que começava a escassear. Mesmo sabendo que um produto não poderia substituir plenamente o outro, Zeno apostou na sua ideia de que “il mondo sarebbe arrivato ad una miseria tale da dover accettare l’incenso quale un surrogato della resina”⁹⁴ (SVEVO, 1990, p. 440) e ganhou muito dinheiro.

O sucesso que obteve nos negócios, ainda que escusos, proporcionou a sensação de cura e o abandono total da psicanálise bem como de suas memórias. Mesmo tendo provado ser capaz de ganhar dinheiro, desculpa utilizada para finalizar seu tratamento, o tom pessimista se mantém no discurso que é finalizado com a previsão de uma catástrofe “Ci sarà un’esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie”⁹⁵ (SVEVO, 1990, p. 442).

Quando a história de Zeno é retomada em “Un contratto”, algumas novas informações são colocadas à mostra. Desejoso de mostrar ao velho Olivi o sucesso financeiro advindo de negócios feitos unicamente por ele, Zeno personagem escreve uma carta, na qual prova com números os

⁹⁴ O mundo chegaria a uma tal miséria que era capaz de aceitar o incenso como sucedâneo da resina. (SVEVO, 1980, p. 402)

⁹⁵ Haverá uma explosão enorme que ninguém ouvirá, e a terra, retornando à sua forma original de nebulosa, errará pelos céus, livre de parasitos e enfermidades. (SVEVO, 1980, p. 403)

resultados positivos que obteve sozinho. Infelizmente, a carta encontra o administrador já morto.

Non ne sono sicuro ma è possibile che sarebbe stata una fortuna per me di essere subito avvisato della morte del vecchio Olivi mentre io ne seppi soltanto 8 giorni dopo avvenuta (...).

Insomma l'affare disastroso in cui mi precipitai dipese certamente dalla mancanza di sensibilità mia, credevo cioè che continuasse la guerra mentre sapevo ch'era scoppiata la pace. Ma m'affrettavo anche di mettermi in un affare importante perché al suo arrivo l'Olivi trovasse un motivo di più per ammirarmi. Se avessi saputo della sua morte anch'io mi sarei tenuto più tranquillo.⁹⁶ (SVEVO, 1990, p. 446)

Como demorou para ter notícias do velho administrador de sua firma, Zeno personagem precipitou-se fazendo um mau negócio que lhe custaria praticamente todo o dinheiro ganho durante a guerra. Ironicamente a culpa por tal desastre comercial foi colocada na demora em saber da morte de Olivi, a quem queria impressionar com as cifras positivas advindas desse novo empreendimento.

Ainda tentando tirar vantagem das dificuldades impostas pela guerra, Zeno personagem compra uma grande quantidade de sabonete, produto extremamente desejado pelas pessoas durante o período armistício. Alguns dias depois descobre que existe uma grande oferta do mesmo produto no mercado e temendo uma desvalorização, envia rapidamente os vagões de sabonete para a Viena, mas a carga é apreendida na fronteira por não corresponder aos padrões estabelecidos pelo governo austríaco: “il sapone non bene corrispondeva nella sua contenenza a certe leggi austriache di cui

⁹⁶ Não tenho certeza, mas é possível que teria sido uma sorte para mim ser avisado logo da morte do velho Olivi, quando de fato só fui saber oito dias depois que tinha acontecido (...).

Enfim, o negócio desastroso ao qual me atirei foi com certeza decorrente da minha falta de sensibilidade, pois acreditava que a guerra continuasse quando sabia que tinha estourado a paz. Mas apressava-me em fazer um negócio importante para que, quando chegasse, o Olivi encontrasse um motivo a mais para me admirar. Se tivesse sabido da sua morte, eu também teria ficado mais tranquilo.

anch'io sapevo qualche cosa”⁹⁷ (SVEVO, 1990, p. 447). Mesmo sabendo que seu produto era inferior, Zeno personagem tenta vendê-lo como se obedecesse às normas. Liberada a carga, recebe o pagamento que é quase nada “Quest'ultimo affare mi portò via quasi tutto il beneficio da me realizzato con tanta fortunata intraprendenza durante la guerra.”⁹⁸ (SVEVO, 1990, p. 447).

Logo depois de terminado o mau negócio, retorna da guerra aquele que ocuparia o cargo de administrador da empresa. Chamado na narrativa somente por jovem Olivi, o rapaz, que havia lutado entrincheirado, trouxe consigo um “grande disprezzo per gli affari di guerra”⁹⁹ (SVEVO, 1990, p. 447).

Zeno personagem e o jovem Olivi mantêm relações estritamente profissionais e não se suportam. O discurso parece querer afirmar que é esse o motivo do afastamento de Zeno personagem dos negócios. A inaptidão e ócio de Zeno, assim como na *Consciência*, retornam e, mais uma vez, estão ironicamente acorrentados a discursos não confiáveis, que desviam a atenção do leitor. Zeno personagem volta a sua inércia habitual e a presença do protagonista no escritório já não é mais necessária.

Già allora io cominciai a dover esercitare uno sforzo per recarmi all'ufficio. Vi andavo sempre nella speranza di cogliere l'Olivi in fallo. Speravo non vedesse bene qualche lettera o l'interpretasse male ed ero lì pronto a dimostrargli la necessità della mia presenza. Mai mi concesse tale gusto. Anzi una volta in cui io credetti di coglierlo in fallo, mi disse: – Ma Lei non sa leggere una lettera? – E mi dava la prova che mi sbagliavo (...), io finii con l'avere in quell'ufficio non l'aspetto di chi regna ma piuttosto di un ingombro cui nessuno bada.¹⁰⁰ (SVEVO, 1990, p. 450-451)

⁹⁷ o sabão não correspondia bem em seu conteúdo a certas leis austríacas das quais eu também sabia alguma coisa.

⁹⁸ Este último negócio levou quase todo o ganho obtido por mim com um espírito empreendedor tão afortunado durante a guerra.

⁹⁹ Grande desprezo pelos negócios feitos durante a guerra.

¹⁰⁰ Já por essa época comecei a ter de fazer um esforço para ir ao escritório. Ia sempre na esperança de pegar alguma falha do Olivi. Tinha esperança de que ele não visse bem alguma carta ou a interpretasse mal, e estava ali pronto para lhe demonstrar a necessidade da minha presença. Nunca me deu esse gosto. Pelo contrário, uma vez em que acreditei ter pegado uma falha sua, disse-me: — Mas o senhor não sabe ler uma carta? — E provava-me que eu estava errado (...). Acabei tendo

Muito rapidamente Zeno personagem deixa as letras comerciais e retorna às letras de suas memórias, onde realmente poderia reinar. A inaptidão é atualizada como movimento precursor que leva o personagem Zeno a retornar ao seu posto de escritor ficcional e proporcionar ao Zeno narrador a possibilidade de construir a narrativa a partir da retomada do passado.

Surge a figura de Valentino, que caprichosamente monitora todos os lançamentos, balanços e documentos do escritório do sogro. O genro é encarregado pelo jovem Olivi de discutir mudanças na firma, que passava por um mau momento. A descrição de seu genro encontra-se em “Le confessioni del Vegliardo” e a visão cruel de Zeno narrador, efetivada por meio da escrita ficcional do protagonista, se mostra:

Dio sa che non voglio dirne male, ma è certo che non era il marito adatto per la mia povera figliuola. Grasso e non d’aspetto perfettamente sano io ebbi una tale impressione di lui quando lo vidi dopo la guerra, cioè prima del matrimonio, che dissi ad Augusta: – Ma è questo il marito per la nostra bella Antonietta?(...) Era cattedratico (...). In bocca sua la più bella notizia diveniva noiosa (...) E la sapeva quella notizia! Se la sapeva! La sapeva da tutti i lati, con tutta precisione. Così che finiva, per ogni notizia, col dare delle lezioni. (...) Ma non vorrei dirne troppo male. Prima di tutto è il padre del mio Umbertino e poi lasciò ad Antonia una bella sostanza.¹⁰¹ (SVEVO,1990, p. 503)

naquele escritório não o aspecto de quem reina, mas sim o de um estorvo ao qual ninguém dá atenção.

¹⁰¹ Deus sabe que não quero falar mal dele, mas com certeza não era o marido adequado para a minha filhinha. Gordo e com um aspecto não muito são, tive tal impressão dele quando o vi após a guerra, ou seja, antes do casamento, que disse a Augusta: — Mas é este o marido para a nossa bela Antonietta? (...)

Era pedante (...). Na sua boca a mais bela informação se tornava maçante (...) E como sabia aquela informação! Se sabia! Sabia-a por todos os lados, com toda a precisão. De modo que, para cada informação, acabava dando uma aula. (...)

Mas não queria falar muito mal dele. Antes de tudo é o pai do meu Umbertino, e depois deixou para Antonia um belo patrimônio.

Zeno odiava tanto o genro que preferiu depositar nas mãos de alguém que não pertencia à família a direção de seus negócios. Esse alguém era o jovem Olivi, também ele pouco considerado pelo protagonista.

Nesse capítulo esparso, observa-se uma aparente segurança construída pelo narrador ao descrever a imbecilidade dos outros personagens. Isso se dá para afirmar o discurso não confiável do protagonista que lança olhares sobre aqueles que lhe rodeiam e descreve-os sempre os colocando em posição inferior a sua. Em contrapartida, no mesmo discurso estabelece-se a ironia, que parte do narrador e desdiz o que foi afirmado por Zeno personagem.

Esse procedimento culminará, mais adiante, em “Il mio ozio”, na derrocada do protagonista que será finalmente destituído pelo narrador. O percurso de criação de um protagonista que escreve seguramente e se coloca como ponto central do discurso é invertido e assevera o total domínio do narrador e da escrita que se constitui por seu intermédio. É por esse motivo que em “Un contratto” o discurso é, aparentemente, muito mais “favorável” ao protagonista.

As relações com Valentino são exemplo dessa fórmula discursiva. A imagem entediante que é emprestada ao genro esconde a má vontade e o desprezo de Zeno personagem. Como ocorre no trecho abaixo.

Aveva una voce sgradevole il povero Valentino. Quel suo grande naso partecipava a creare il suono della sua voce. E non era mica una voce forte (già, che cosa era forte in Valentino?) per cui la noia di starlo a sentire era accompagnata dallo sforzo di tendere l'orecchio. Ed io tendevo l'orecchio con lo sforzo necessario eppoi chiudevo l'orecchio per non sentire quelle parole di cui non m'importava affatto.¹⁰² (SVEVO, 1990, p. 452)

¹⁰² Tinha uma voz desagradável o pobre Valentino. Aquele nariz grande dele contribuía para criar o som da voz. E nem era uma voz forte (pois é, o que era forte no Valentino?), razão pela qual o aborrecimento de escutá-lo era acompanhado pelo esforço de aplicar o ouvido. E eu aplicava o ouvido com o esforço necessário e depois fechava o ouvido para não ouvir aquelas palavras com as quais não me importava nem um pouco.

Enquanto Valentino explica todos os pormenores do contrato que deveria livrar a firma de Zeno da falência, este não dava importância ao que o genro falava, pensava somente em livrar-se o quanto antes de mais essa aporrinhção. Ao fim da explanação de Valentino, Zeno personagem sorri agradecido e o acompanha até a porta pensando “Come son buono! Come son buono!”¹⁰³ (SVEVO, 1990, p. 453).

A relação entre Zeno personagem e seu genro é a recriação daquela entre o Zeno personagem de *A consciência de Zeno* com seu sogro Giovanni Malfenti, descrito como imenso, alto e possuidor de poucas e fortes ideias que constituíam seu caráter. O Velho Malfenti acreditava que os negócios deveriam ser regidos por três axiomas:

1. Non occorre saper lavorare, ma chi non sa far lavorare gli altri perisce.
 2. Non c'è che un solo grande rimorso, quello di non aver saputo fare il proprio interesse.
 3. In affari la teoria è utilissima, ma è adoperabile solo quando l'affare è stato liquidato. Io so questi e tanti altri teoremi a mente, ma a me non giovarono.¹⁰⁴
- (SVEVO, 1990, p. 64)

Giovanni Malfenti também havia passado o genro para trás por duas vezes e se ria por isso. Ao perceber que Zeno personagem não possuía astúcia para os negócios dos quais tanto queria participar, Sr. Malfenti se aproveita para lucrar com o prejuízo do genro. Diferentemente do que acontece em “Un contratto”, no qual Valentino, que entende de negócios, é prejudicado pelo sogro sem que este obtenha nenhuma vantagem financeira. Os axiomas de Giovanni Malfenti são usados nesse capítulo esparso somente para vilipendiar Valentino, não para lucrar.

¹⁰³ “Como sou bom! Como sou bom!”

¹⁰⁴ 1. Não é preciso saber trabalhar, mas está perdido aquele que não sabe fazer com que os outros trabalhem para si. 2. Só há um grande remorso, o de não ter sabido agir em seu próprio interesse. 3. No comércio a teoria é utilíssima, mas só se deve aplicá-la depois de fechado o negócio. Guardei de cor estes e muitos outros axiomas seus, que, no entanto, pouco me valeram. (SVEVO, 1980, p. 63)

A relação sogro/genro é atualizada de modo que a aparente sagacidade de Zeno personagem seja desmentida com a perda financeira com a qual deverá arcar. O protagonista parece esperto ao deixar Valentino de fora dos negócios da família, mas torna-se um tolo ao aceitar pagar um salário muito alto ao jovem Olivi. De embrulhão, Zeno passa a embrulhado.

Assim, depois da leitura cuidadosa que Valentino faz do contrato escrito por Olivi, Zeno personagem percebe a inversão de situação criada pelo narrador que coloca em oposição a figura de dois sogros: Malfenti toma vantagem, mas Zeno é prejudicado. Diante de tal constatação irônica, o protagonista conclui: “E continuo ad esser buono contro ogni migliore convincimento. Che il povero morto mi perdoni ma in quel momento anziché sorridergli come feci avrei voluto accelerare la sua uscita con un calcio¹⁰⁵.”¹⁰⁶ (SVEVO, 1990, p. 453).

Como não aceitava o fato de que Valentino sabia realmente de negócios, Zeno personagem se apressa em aceitar prontamente o contrato criado por Olivi, e, a contragosto, o assina sem que Valentino o saiba. Este, porém, torna-se o motivo do mau negócio e é culpado pelo protagonista.

Come era fatto con furberia diabolica! Ogni clausola era un'offesa per me. (...)
 Quella clausola mi bruciò tanto che non seppi rinunciare a cercare uno sfogo e credetti di trovarlo rimproverando a Valentino di aver collaborato alla firma del contratto. Credevo di poter fare quel rimprovero in piena coscienza perché io sapevo anzi che la causa della sua firma precipitosa era stato proprio lui. Ma egli si offese:
 Non mi andava ch'egli m'aveva proposto di discutere il contratto clausola per clausola e che quando l'aveva proposto aveva trovato ch'io avevo già accettata tutta la proposta dell'Olivi come se fosse stata una ed inscindibile. Proprio così egli disse.

¹⁰⁵ E continuo sendo bom até prova em contrário, pois que me perdoe o pobre do falecido, mas naquele momento em vez de lhe sorrir como fiz queria ter acelerado a sua saída com um pontapé.

¹⁰⁶ Esse chute de que o protagonista fala é retomado no capítulo esparso “Umbertino”, analisado na página 160 deste estudo.

Io tentai di non ricordare ma non fu possibile perché c'erano dei testimoni e dovetti ritirarmi sconfitto una volta di più.¹⁰⁷ (SVEVO, 1990, p. 469-470)

Ao contrário da posição assumida por Zeno personagem em *A consciência de Zeno*, na qual consegue passar de “l’imbrogliato” a “l’imbroglione” (SVEVO, 1990, p. 65), o mesmo não ocorre no capítulo esparso, em que a presença do narrador privilegia o genro em detrimento do sogro.

A narrativa de *A consciência de Zeno* é o ponto gerador de novas perspectivas sobre o modo de escrever, mas também recria relações e estruturas já utilizadas, reafirmando-as sob novas roupagens e aspectos. Ao analisar o texto “Un contratto”, podemos entrever a evolução do narrador e do personagem Zeno com relação ao emprego da ironia e da confiabilidade no discurso.

No capítulo esparso, essa evolução se dá num crescendo que culminará com a destituição do protagonista como ponto principal da narrativa. Nossa análise dos outros capítulos esparsos mostrará que o ponto máximo do chamado quarto romance é exatamente o enfraquecimento do personagem escritor, ato que colocará em relevância o próprio processo da escrita engendrado pelo narrador.

O capítulo “Un contratto” termina, é claro, com mais uma bela dose da ironia do narrador, que recria o passado atualizando trechos do romance.

¹⁰⁷ Com que esperteza diabólica era feito! Cada cláusula era uma ofensa para mim. (...) Aquela cláusula me corroeou tanto que não pude renunciar a buscar um desafogo, e acreditei encontrá-lo repreendendo Valentino por ter colaborado para a assinatura do contrato. Achava que podia fazer aquela crítica com plena consciência porque sabia que na verdade a causa da assinatura precipitada tinha sido justamente ele. Mas ele se ofendeu:

Eu não queria admitir que ele me propusera discutir o contrato cláusula por cláusula e que, ao propô-lo, descobrira que eu já tinha aceitado toda a proposta do Olivi como se fosse única e indivisível. Bem assim ele falou.

Tentei não me lembrar, mas não foi possível porque havia testemunhas, e tive de me retirar derrotado mais uma vez.

Passada a assinatura do contrato, Zeno personagem se vê às voltas com outro problema que resolve utilizando os axiomas do sogro.

Ci fu un'altra cosa che per qualche giorno aggravò la mia posizione. Mio figlio Alfio, il pittore, ebbe per breve tempo dei dubbi sulla possibilità della sua strana pittura e si guardò d'attorno alla ricerca di un'altra occupazione. Fra altre cose pensò di dedicarsi al commercio e mettersi in società con l'Olivi. Ma si trovò che nel contratto c'era una clausola che glielo proibiva. (...)

Io allora passai qualche giorno a studiare quali concessioni avrei potuto offrire all'Olivi per ottenere il permesso per Alfio di collaborare nel suo ufficio. (...) Ma intanto Alfio non ci pensava già più ed era ritornato a sporcare con la sua tempera innumerevoli fogli di carta. (...)

E un giorno ebbi l'avvilimento di apprendere che all'infuori del contratto, in opposizione a tutte le sue prescrizioni, Valentino era riuscito ad ottenere una concessione importante dall'Olivi: Egli avrebbe passato ogni sera un'ora nell'ufficio a rivedere per conto mio le registrazioni confrontandole coi documenti originali.¹⁰⁸ (SVEVO, 1990, p. 470)

Fica, assim, evidente a capacidade de Valentino em dirigir os negócios e também mostra a falta de empenho por parte do personagem Zeno de colocar Alfio em seu escritório. Além disso, Zeno narrador deixa já impressa a opinião formada que o protagonista tem a respeito do trabalho artístico de seu filho: “strana pittura” e “era ritornato a sporcare con la sua tempera innumerevoli fogli di carta”. Mas o mais irônico é que Zeno consegue fazer Valentino trabalhar em seu escritório, dedicando uma hora por dia a conferir documentos e números sem receber nada por isso.

¹⁰⁸ Houve outra coisa que por alguns dias agravou minha situação. Meu filho Alfio, o pintor, teve por um breve período dúvidas sobre as possibilidades da sua estranha pintura, e olhou ao redor em busca de outra ocupação. Entre outras coisas, pensou em dedicar-se ao comércio e fazer sociedade com o Olivi. Mas descobriu-se que no contrato havia uma cláusula que o proibia de fazer isso. (...) Passei então alguns dias estudando quais concessões poderia oferecer ao Olivi para obter a permissão para Alfio colaborar no serviço dele. (...) Mas nesse ínterim Alfio já não pensava mais nisso e tinha voltado a lambuzar com sua têmpera inúmeras folhas de papel. (...) E um dia tive a humilhação de saber que por fora do contrato, em oposição a todas as suas prescrições, Valentino tinha conseguido obter uma concessão importante do Olivi: Ele passaria toda noite uma hora no escritório conferindo por minha conta os registros, confrontando-os com os documentos originais.

A recriação dos axiomas serve mais para o narrador que para o personagem Zeno. Utilizando-se das ideias de Giovanni Malfenti em *A consciência de Zeno*, o narrador consegue instituir um discurso que se baseia em questões comerciais, mas que estrutura a matéria narrada.

O nome “Un contratto” atualiza a parte do terceiro romance que usa o comércio como tema e a recoloca em evidência em todas as relações e passagens referentes ao assunto. As figuras de Olivi pai e Olivi filho, bem como as do sogro e do genro são retomadas e passam a funcionar de modo novo, ganham o verniz da recriação e põem em relevo a fragilidade do Zeno *vegliardo* que não consegue convencer ninguém de sua astúcia comercial ou afetiva.

Essa recriação baseada no terceiro romance é levada ao extremo no último momento desse capítulo esparso, quando os axiomas de Malfenti são novamente utilizados pelo narrador que marca a contradição entre o narrado acima e a frase constantemente repetida por Zeno personagem “Come son buono! Come son buono!”.¹⁰⁹

O primeiro axioma dizia respeito à capacidade de, mesmo não sabendo trabalhar, saber fazer com que os outros trabalhassem para si. Valentino consegue uma concessão de Olivi e passa a monitorar os lançamentos da firma. Essa conquista é vista pelo protagonista como uma espécie de perda, afinal havia feito o possível para manter o genro distante de seus negócios. O abatimento de Zeno personagem é contrário à máxima de Malfenti, afinal essa seria uma conquista segundo o ponto de vista deste personagem.

O *modus operandi* dos personagens é diferente e atualiza as intenções do narrador, que visa ao enfraquecimento do protagonista. Se para Giovanni

¹⁰⁹ “Como sou bom! Como sou bom!”

Malfenti essa era uma conquista, para Zeno torna-se uma derrota, pois afirma sua total inaptidão para os negócios, melhor geridos por Olivi e Valentino.

O segundo axioma afirma que a única forma de remorso é aquela de não ter sabido agir em seu próprio interesse. Sua atualização se dá com a exclusão também de Alfio dos negócios “Ma si trovò che nel contratto c’era una clausola che glielo proibiva”. Zeno protagonista realmente não pretende que o filho trabalhe para ele, o que se comprova com a falta de empenho em colocá-lo no escritório. Não há na atitude de Zeno qualquer marca de remorso, o que contradiz as intenções, sempre falhas, de aproximação entre pai e filho.¹¹⁰ O protagonista seguiu fielmente o axioma de Giovanni Malfenti, mas não consegue convencer o leitor da sinceridade de nenhum destes fatos: nem do sentimento que diz querer manter com Alfio, uma vez que não existe esforço verdadeiro para isso, nem do remorso que diz sentir, visto que este não existe.

Finalmente, o terceiro axioma afirmava a teoria como sendo utilíssima para o comércio, mas só deveria ser aplicada depois de fechado o negócio. O contrato foi assinado e concretizado sem nem mesmo ouvir o que Valentino poderia dizer em favor do sogro. Zeno protagonista põe sua assinatura no acordo para depois conjecturar sobre ele e culpar o genro pela decisão apressada.

Visto dessa maneira, o terceiro axioma reafirma a total falta de preparo do protagonista para os negócios. As teorias de que nos fala Giovanni Malfenti são aquelas relativas ao comércio e não às relações sentimentais, totalmente marginais ao objetivo de lucrar.¹¹¹ No romance A

¹¹⁰ Mais explícitas em “Le confessioni del vegliardo”, analisado no item 5.3.1., página 185.

¹¹¹ Nesse ponto o sogro de Zeno foi realmente fiel ao seu propósito de não ter prejuízos, pois, quando se viu na iminência da perda, inescrupulosamente transferiu-a para o genro:

“- Aconteceu que o decreto passou! Eu, [Giovanni Malfenti] acabrunhado, já estava fazendo as contas de quanto seria meu prejuízo, quando de repente entra meu genro [Zeno] declarando sua intenção de fazer negócios. "Eis aqui uma boa oportunidade", digo-lhe. E ele se precipita sobre o

consciência de Zeno e também no capítulo esparso “Un contratto”, a assinatura dos papéis se dá de maneira velocíssima e leva “ao pé da letra” o significado do terceiro axioma.

O narrador obviamente ironiza tanto a compreensão equivocada que o protagonista tem dessa máxima, quanto o total despreparo para as questões comerciais e faz renascer as palavras de Malfenti: “Conosce i classici a mente. Sa chi ha detto questo e chi ha detto quello. Non sa però leggere un giornale!”¹¹² (SVEVO, 1990, p. 66).

A ironia criada pelo narrador nesse capítulo ganha força quando está intimamente ligada a referências de *A consciência de Zeno*. O leitor que desconheça essa obra de Svevo provavelmente não terá acesso ao significado total da ironia, mas não ficará aquém das conclusões sobre o personagem ou sobre a narrativa que dá voz a Zeno personagem, mas contradiz todas as suas ações.

A ironia, em sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar. Pode-se dizer também que a ironia configura-se como uma voz que expressa um ponto de vista contraposto ao significado natural da proposição, existe a contradição entre o que é assumido e o que não é assumido no discurso. A ironia pressupõe a existência de um destinatário hábil a desvendá-la. Se o receptor da mensagem irônica não for capaz de decodificá-la como tal, ela perderá o sentido, ou seja, o receptor da mensagem irônica precisa estar preparado para escutar/ler o oposto sob pena de a ironia ser mal entendida.

Como dissemos, o leitor que conheça o romance *A consciência de Zeno* está um passo a frente daquele que não tem contato com esse texto. Certas significações surgem com muito mais força se apoiadas no discurso

contrato para assiná-lo, receoso de que Olivi pudesse aparecer a tempo de querer dissuadi-lo. E a operação se concretizou!” (SVEVO, 1980, p. 64).

¹¹²- Conhece os clássicos de cor. Sabe quem disse isto, quem disse aquilo. Não sabe é ler os jornais! (SVEVO, 1980, p. 64).

que as gerou, porque mostrarão a evolução do processo narrativo e a atualização de temas.

Nessa nova fase do narrador Zeno, a reescrita e a rememoração de fatos relatados no romance em questão produzem um efeito de renovação evolutiva, pois fixam o olhar do leitor na construção da matéria narrada. O progresso verificado na reescritura do romance e na construção desse capítulo esparso reside na figura do narrador, que se empenha em mostrar que o personagem Zeno não gere nem seus próprios atos, tanto menos sua própria escrita ficcional, sempre manipulada com o intuito de se mostrar como criação e não relato verídico.

5.2.2 “Umbertino”: reprodução do avô

No romance *A consciência de Zeno*, a narrativa não era feita de modo linear. Os acontecimentos, retomados ou mesmo antecipados, entrecruzavam-se em momentos diferentes do romance, extrapolando a delimitação organizacional dos capítulos. Desse modo, mesmo não sabendo exatamente o modo como determinado fato se deu, o leitor era informado previamente de que tal acontecimento ocorreria. Esse tipo de narrativa de retorno e de antecipação é também retomado nos capítulos esparsos, nos quais os acontecimentos e as considerações acerca deles encontram-se distribuídas em diferentes capítulos, que se completam.

Em “Umbertino”, são narrados os acontecimentos posteriores à morte de Valentino¹¹³: a aproximação do neto, a mudança definitiva de Antonia para a casa de Zeno, detalhes sobre o sepultamento de Valentino, a corte de Bigioni a Antonia e as conversas do protagonista com Carlo (filho de Guido e Ada) sobre rejuvenescimento.

A narrativa inicia-se com considerações do narrador sobre o fato de estar o personagem principal sempre deslocado. Fora do grupo dos velhos quando estes eram respeitados e fora do grupo dos jovens, quando se tornam admirados por todos.

Io sono un uomo che nacque proprio a sproposito. Nella mia giovinezza non si onoravano che i vecchi e posso dire che i vecchi di allora addirittura non ammettevano che i giovani parlassero di se stessi. Li facevano tacere persino quando si parlava di cose che pur sarebbero state di loro spettanza, dell'amore per esempio. Io mi ricordo che un giorno si parlava dinanzi a mio padre, da suoi coetanei, di una grande passione ch'era toccata ad un ricco signore di Trieste e per la quale si rovinava. Era una compagnia di gente dai cinquantanni in su, che per rispetto a mio padre m'ammettevano fra di loro qualificandomi della carezzevole designazione di puledro.

Io, naturalmente, portavo ai vecchi il rispetto che l'epoca imponeva e ansioso aspettavo d'imparare persino l'amore da loro. Ma avevo bisogno di un

¹¹³ Já antevista em “Un contratto” e “Le confessioni del vegliardo”.

chiarimento e, per averlo, gettai nella conversazione le seguenti due parole: – Io, in un simile caso... – Mio padre subito m’interruppe: – Ecco che ora anche le pulci vogliono grattarsi.

Ora che sono vecchio non si rispettano che i giovani, così che io sono passato per la vita senza essere stato rispettato mai. Da ciò dev’essermi derivata una certa antipatia per i giovini che vengono rispettati ora e per i vecchi che si rispettavano allora. Sto solo a questo mondo io, visto che persino la mia età fu per me sempre un’inferiorità.¹¹⁴ (SVEVO, 1990, p. 511)

Zeno personagem sente-se deslocado e afirma “Io sono un uomo che nacque proprio a sproposito”. Essa afirmação é resultante da ação do narrador que minimaliza a importância do protagonista ao apontar para os procedimentos que o criam. O Narcisismo Literário nesse caso é edificado por meio da ação da ironia que marginaliza o escritor ficcional, e coloca a narrativa como ponto central da própria narrativa. Ao dizer que nasceu sem propósito nenhum, o personagem Zeno atualiza a importância do narrar em detrimento de sua própria existência, colocando-se como mero coadjuvante do produto final.

O narrador demonstra a marginalidade do personagem que é sempre excluído, mas também deixa pistas da presunção deste, uma vez que não soa verdadeiro o respeito que dizia ter pelos velhos como seu pai. Se pensarmos na relação de Zeno com o Velho Silva mão aberta, chegaremos à conclusão de que sua reverência aos anciãos é falseada.

¹¹⁴ Eu sou um homem que nasceu totalmente fora de propósito. Na minha juventude só se honravam os velhos, e posso dizer que os velhos de então decididamente não admitiam que os jovens falassem de si mesmos. Faziam-nos ficar calados até quando se falava de coisas que lhes seriam pertinentes, como do amor por exemplo. Lembro que um dia alguns coetâneos do meu pai falavam na presença dele sobre uma grande paixão que havia tomado um rico senhor de Trieste e que o estava levando à ruína. Era um grupo de pessoas de cinquenta anos para cima, que por respeito a meu pai admitiam-me entre eles, qualificando-me com a carinhosa designação de potrinho.

Eu, é claro, tratava os mais velhos com o respeito que a época me impunha e com ansiedade esperava aprender até mesmo sobre o amor com eles. Mas precisava de um esclarecimento e, para obtê-lo, joguei na conversa duas palavrinhas: — Eu, num caso desses... — Meu pai interrompeu-me na hora: — Não se meta em conversa de gente grande.

Já agora que sou velho só se respeitam os jovens, de modo que passei pela vida sem jamais ser respeitado. Disso deve ter-me derivado certa antipatia pelos jovens que são respeitados agora e pelos velhos que eram respeitados naquela época. Estou sozinho neste mundo, visto que até minha idade foi para mim sempre uma inferioridade.

Com relação aos jovens, o personagem principal os odeia, pois encontra-se em situação diferente da de seu pai: no atual momento os jovens são sinônimos de vida e os velhos são relacionados à ruína. É por isso que nesse capítulo esparso encontraremos interesse especial em analisar a figura de Umbertino, uma criança de pouco mais de sete anos, que se transforma em laboratório para o avô “E davvero io credo che amo tanto Umbertino perché è tuttavia fuori dell’età (...) e non ha ancora nessuno dei nostri vizii. Non ama e non odia”¹¹⁵ (SVEVO, 1990, p. 511).

A posição do neto é de certo modo privilegiada segundo o ponto de vista do personagem, pois dele não é cobrada esta ou aquela atitude e pode portar-se do modo como bem entender, sem ser criticado como ocorria com seu avô. A análise do garoto, porém, é feita pelos olhos do narrador. Juízos de valor são emprestados às ações de Umbertino com o intuito de aproximá-lo da figura de Zeno.

La morte del padre fu per lui piuttosto un’esperienza curiosa che un dolore. Lo sentii io, alla sera del giorno stesso della morte di suo padre domandare alla sua bambinaia, pieno di sorpresa e di curiosità: – Ad un uomo morto si può dunque dare persino un calcio senza che s’arrabbi? – Non aveva alcuna intenzione, lui, di dare dei calci al padre per vendicarsi delle lunghe lezioni ch’egli gli aveva propinate. S’informava. Tutta la vita per lui non era altro che un panorama ben staccato da lui, da cui non poteva provenirgli né male né bene se non gli si buttava addosso proprio a lui, ma solo delle informazioni.¹¹⁶ (SVEVO, 1990, p. 511-512)

A curiosidade manifestada pela criança em saber sobre o fato de o defunto sentir ou não um chute é aproximada pelo narrador ao desejo do protagonista de realmente chutar o genro. A frase “vendicarsi delle lunghe

¹¹⁵ E na verdade acho que gosto tanto do Umbertino porque ele está fora da idade (...) e não tem ainda nenhum dos nossos vícios. Não ama e não odeia.

¹¹⁶ A morte do pai foi para ele mais uma experiência curiosa que uma dor. Ouvi-o, no próprio dia do falecimento, à noite, perguntar à babá, cheio de surpresa e de curiosidade: — Num homem morto a gente pode dar até um pontapé que ele não fica bravo? — Não tinha nenhuma intenção, ele, de dar pontapés no pai para se vingar das longas lições que este lhe fizera engolir. Estava se informando. A vida toda para ele não era nada além de um panorama bem separado dele, do qual não lhe podia provir nem mal nem bem se ele mesmo não lhes atribuísse, mas apenas informações.

lezioni ch'egli gli aveva propinate” é fala do escritor ficcional e possivelmente não tenha passado pela cabeça de Umberto. O narrador atribui características do personagem ao neto, transfigurando-o em um espelho impresso.

A relação que se estreitará com o passar da narrativa começa fria e distante e apresenta um avô que cumpre roteiros preestabelecidos socialmente:

Certo, io cominciai ad amarlo solo quando mi limitavo a guardarlo di tempo in tempo. Andavo una volta al giorno da mia figlia e mio genero e vedevo crescere il piccolo eroe, bello e biondo, che aveva due qualità negative simpatiche: In presenza d'altri non voleva dire certi versetti che gli avevano insegnato a memoria, né voleva lasciarsi baciare da stranieri. Io non lo baciavo né m'importava di sentire le sue poesie. Gli portavo ogni giorno la stessa piccola scatolina di dolci. Non gli volevo ancora abbastanza bene per cercare di sorprenderlo con doni nuovi e andando da lui macchinalmente mi fermavo per un istante nella stessa vicinissima bottega. Vidi che aspettava abbastanza ansiosamente il dono. Un giorno sorprese Antonia facendole vedere che si potevano mettere insieme quelle scatoline in modo da fare una casa, la casa del nonno che vi potrebbe capire se gli si tagliasse via una parte del corpo, anzi tutto il corpo meno la testa. E il piccolo omino guardava la mia testa eppoi la casa per stabilirne il rapporto. Antonia obiettò: – Vuoi davvero il nonno morto? Con la testa non potrebbe respirare.

Il piccino mi guardò studiandomi: – Non vedi che respira con la sola testa?¹¹⁷ (SVEVO, 1990, p. 512)

O narrador descreve o avô de modo bastante distante “Non gli volevo ancora abbastanza bene” e “andando da lui macchinalmente”. Além disso,

¹¹⁷ Claro, comecei a amá-lo somente quando me limitava a vê-lo de tempos em tempos. Ia uma vez por dia à casa da minha filha e do meu genro e via crescer o pequeno herói, lindo e loiro, que tinha duas qualidades negativas simpáticas: Na presença dos outros não queria recitar uns versinhos que lhe tinham feito decorar e nem queria deixar que estranhos o beijassem. Eu não o beijava e nem me importava de ouvir as suas poesias. Levava-lhe todos os dias a mesma caixinha de doces. Ainda não gostava tanto dele para procurar surpreendê-lo com novos presentes, e na ida para sua casa parava maquinalmente por um instante sempre na mesma loja lá pertinho. Vi que esperava com bastante ansiedade o presente. Um dia surpreendeu Antonia, mostrando-lhe que era possível juntar todas as caixinhas de modo a fazer uma casa, a casa do vovô, que poderia caber nela se lhe cortassem fora uma parte do corpo, aliás o corpo todo menos a cabeça. E o pequeno homenzinho olhava a minha cabeça e depois a casa para estabelecer a relação. Antonia objetou: — Você quer mesmo o vovô morto? Só com a cabeça não poderia respirar.

O pequeno olhou para mim, estudando-me: — Não está vendo que ele respira só com a cabeça?

fixa o olhar nos pontos negativos (positivos para Zeno personagem) da criança e os exalta. A atenção do avô para com o neto muda quando o menino engenhosamente cria uma casa em que o velho poderia entrar, desde que fosse deixado o corpo do lado de fora. O ato de cortar a cabeça do avô dispara uma série de novas considerações sobre o modo de ver Umbertino e faz com que o narrador inicie a descrição zeniana do garoto, focando-se em sua sagacidade “era stata pensata da quella testina bionda”¹¹⁸ (SVEVO, 1990, p. 512).

Non saprei ridare uno solo dei suoni di Umbertino per dare un’idea della loro proprietà e grazia, s’intendono ma non si ricordano. Si ricorda solo il proprio sorriso. Quello che so è una mia scoperta: La faccia di Umbertino si fa molto espressiva quando gli manca la parola. I suoi occhioni di un azzurro intenso si aprono allora a dismisura per veder meglio si rinchiudono per un intenso raccoglimento eppoi guardano obliqui dando al suo roseo faccino un aspetto da traditore per cercare la parola in qualche cantuccio, e in alto per cercarla nel cielo. Sì! La mancanza di parola inventa il gesto espressivo. Ed io amo molto tutto quello ch’io scopro. Io a poco, a poco, scopersi Umbertino che non tutti sanno vedere, e perciò lo amo tanto. Intorno a me – io me ne accorgo perché vedo tutto – brontolano ch’io veda, ch’io senta e intenda meno. Può essere ma quello che vedo e sento m’adduce sempre a scoperte interessanti.¹¹⁹ (SVEVO, 1990, p. 513)

Do mesmo modo que Zeno personagem completa a pintura impressionista de Alfio,¹²⁰ também em “Umbertino” concluirá a imagem do neto. Sua participação na construção das características psicológicas do garoto é o ponto de partida para a aproximação descritiva entre os dois. Isso é

¹¹⁸ Foi pensado por aquela cabecinha loira.

¹¹⁹ Não saberia reproduzir nem sequer um dos sons de Umbertino para dar uma ideia da propriedade e graça deles; é possível ouvi-los, mas não lembrá-los. Lembra-se apenas o próprio sorriso. O que sei é uma descoberta minha: O rosto dele fica muito expressivo quando lhe falta uma palavra. Seus olhos de um azul intenso então se abrem desmedidamente, para ver melhor, fecham-se para um recolhimento intenso, e depois olham, oblíquos, dando ao seu rostinho rosado um aspecto de traidor, para procurar a palavra em algum cantinho, e para cima, para procurá-la no céu. Sim! A falta de uma palavra inventa o gesto expressivo. E eu adoro tudo aquilo que descubro. Pouco a pouco, descobri o Umbertino que nem todos conseguem ver, e por isso o amo tanto. Ao meu redor — percebo porque vejo tudo — resmungam que vejo, que escuto e que compreendo menos. Pode até ser, mas aquilo que vejo e ouço me conduz sempre a descobertas interessantes.

¹²⁰ Em “Le confessioni del vegliardo”.

confirmado com as duas últimas frases do trecho citado, em que é explicitado o fato de que somente o avô, dentre os familiares, o via desse jeito.

O olhar que o narrador destaca em Umbertino é a exata imagem do olhar do traidor. Podemos remeter tal descrição também ao olhar de Zeno, afinal é esse olhar oblíquo (como o de Capitu) que pressupõe a mentira e a invenção. Por ser esse olhar uma reprodução do olhar o avô, este passa a enaltecê-lo e a tomá-lo como uma sua descoberta, mesmo que os que estão ao redor creiam que o protagonista veja, sinta e entenda menos. Como o narrador afirma “può essere ma quello che vedo e sento m’adduce sempre a scoperte interessanti”, uma vez que são as descobertas criadas e construídas intencionalmente.

Mesmo tendo descoberto certos reflexos seus no neto, a criança ainda causa certas aporrinhações ao avô, perturbando-o e se impondo contra suas vontades

Dacché sta con me Umbertino mi diede qualche noia. Nella vasta casa non aveva trovato nessun soggiorno più gradevole del mio studio e me lo trovavo sempre frai piedi. I miei libri finalmente venivano usati e gli servivano per fabbricare delle piramidi. Un disordine enorme. Vuole in movimento il gramofono ma contrariamente al gusto di tutti gli amatori il disco gli sembra troppo lungo. E se riesce a mettervi su le manine lo arresta e, se ci arrivasse, lo fracasserebbe. Quando io glielo impedii la prima volta mi domandò con piena ingenuità: – Ma nonno, perché non vai di là? – Tanto gli pare ingiusta una diminuzione della sua libertà che crede la mia presenza accanto a lui casuale, illegittima. *Ma quel bambino è una vera protesta contro il padre suo. Io credo sinceramente che anche l’eredità talvolta non sia altro che un gesto d’impazienza per cui la razza vecchia viene dimenticata e ne viene inventata una del tutto nuova.*¹²¹ (SVEVO, 1990, p. 513-514, grifo nosso)

¹²¹ De quando está comigo, Umbertino deu-me alguns aborrecimentos. Na casa enorme ele não tinha encontrado nenhum lugar mais agradável que o meu escritório, e encontrava-o sempre no meu caminho. Meus livros finalmente eram utilizados e serviam-lhe para fabricar pirâmides. Uma desordem imensa. Quer ver o gramofone em movimento, mas, ao contrário do gosto de todos os apreciadores, o disco parece-lhe longo demais. E se conseguir colocar as mãos nele, segura-o e, se chegasse a fazer isso, iria estragá-lo. Quando o impedi pela primeira vez, perguntou-me com toda a ingenuidade: — Vovô, por que não vai para lá? — Parece-lhe tão injusta uma diminuição da sua liberdade que acha a minha presença ao lado dele casual, ilegítima. Mas esse menino é um verdadeiro protesto contra o pai dele. Acho sinceramente que até a hereditariedade às vezes não é

A imagem confirmada de renovação do passado, vislumbrada na impaciência da hereditariedade que renova as gerações é, para o narrador, a figurativização da possibilidade de reescrever o tempo pretérito. O narrador vê em Umberto um protesto contra o próprio pai, pois se mostra totalmente diverso deste e semelhante ao avô. A hereditariedade, portanto, foi a responsável pela atualização do passado e pela invenção do novo.

Zeno personagem não gostava de estar sozinho com Umberto “In casa io non amo di restare solo con Umberto. Quando il bambino è solo e disoccupato si fa molto aggressivo”¹²² (SVEVO, 1990, p. 514) e resolve o problema entregando-o à baba ou passeando com o garoto uma vez ao dia. Nesses passeios, Zeno nota os olhos atentos do garoto que vê tudo “Ma quante cose vedeva quel bambino!”¹²³ (SVEVO, 1990, p. 515) que quer saber de tudo como por exemplo onde era o fim da linha do trem. A essa curiosidade, o personagem fez questão de responder e mostrou que o fim era também o começo. Sabendo que tal colocação faria surgir uma dúvida no menino, Zeno se satisfez.

Ed era importante scoprire dove cominciavano perché ogni principio è tanto importante ed era tanto doloroso che non si potesse vedere quell'altra parte importante la fine del binario. Io risi e proposi ch'egli vedesse in quell'estremo binario invece che il principio dello stesso la sua fine. Fu una rivoluzione cui il fanciullo dovette sottoporsi e lo lasciò esitante. Poi vide, vide! Sì questa era la fine del binario.¹²⁴ (SVEVO, 1990, p. 516)

nada além de um gesto de impaciência pelo qual a raça velha é esquecida e uma completamente nova é inventada.

¹²² Não gosto de ficar sozinho com Umberto em casa. Quando o garoto está sozinho e desocupado, torna-se muito agressivo.

¹²³ Mas quanta coisa via aquele menino!

¹²⁴ E era importante descobrir onde começavam porque todo princípio é muito importante, e era muito doloroso que não se pudesse ver aquela outra parte importante, o fim dos trilhos. Eu ri e propus que ele visse naquela ponta dos trilhos, em vez do princípio deles, o seu fim. Foi uma revolução à qual o menino teve de se submeter e que o deixou hesitante. Depois viu, viu! Sim, este era o fim dos trilhos.

A essa cena, segue-se uma outra que narra as dificuldades de um rapaz em domar um cavalo. Essa cena mostra a consciência do garoto em vislumbrar o engano. Umbertino se revolta contra um cavalo que é ludibriado. Em contraposição à figura do cavalo, temos as figuras do avô e do neto que olham pelo canto dos olhos para encontrar a palavra certa para cada ocasião e trair.

Arrampicati su di un muro assistemmo un giorno ad una scenetta. In un cortiletto c'era un cavallo libero imbizzarrito inseguito da un ragazzone che tentava di condurlo alla stalla. Il cavallo s'impennava e dava all'aria dei calci. Umbertino dal suo posto sicuro si divertiva un mondo e urlava dal piacere. (...) La sua gioia questa volta non poteva ferire nessuno perché il povero diavolo ch'era laggiù alle prese col cavallo non poteva né vederci né sentirci. Ebbe una risoluzione. Disparve da una porta del cortile e ne riuscì con un mucchio di fieno in mano. Il cavallo annusò e quando l'uomo si ritirò verso quella stessa porta, lo seguì docile allungato dalla fame e scomparve dietro l'uomo. Umbertino urlava: – Non seguirlo! Sei uno stupido! Ti prenderà –. Ed ogni volta che poi passammo per quel posto egli guardò quel cortile: “Il cortile del cavallo stupido”¹²⁵. (SVEVO, 1990, p. 516)

Umbertino é também cruel, uma crueldade típica de crianças, e Zeno se compraz ao descobri-la em seu neto. Escrevendo suas memórias se questiona sobre o motivo pelo qual se alegra tanto com as traquinagens do neto. “Chissà perché mi dà tanta gioia assistere alle fanciullaggini di Umbertino? Adesso che sto raccogliendomi su questa carta (...), analizzo come la gioia irragionevole sempre, venga irragionevolmente distribuita fra

¹²⁵ De cima de um muro assistimos um dia a uma cena curiosa. Num pequeno terreno estava solto um cavalo arisco, seguido por um rapagão que tentava levá-lo para o estábulo. O cavalo empinava e dava coices no ar. Umbertino, do seu lugar seguro, divertia-se a valer e gritava de satisfação. (...) Sua alegria desta vez não podia machucar ninguém, porque o pobre diabo que estava lá embaixo batendo-se com o cavalo não podia nos ver nem ouvir. Este então tomou uma decisão. Desapareceu por uma porta e voltou com um punhado de feno na mão. O cavalo farejou e, quando o homem saiu na direção daquela mesma porta, seguiu-o dócil, apressado pela fome, e desapareceu atrás dele. Umbertino gritava: — Não o siga! Idiota! Ele vai pegar você. — E depois toda vez que passávamos por aquele lugar ele olhava para o terreno: “O terreno do cavalo idiota”.

gli umani”¹²⁶ (SVEVO, 1990, p. 517). Nesse trecho, evidencia-se o momento da escrita e a função atualizante dela. Ao questionar-se sobre a alegria advinda das traquinagens do neto, o texto permite o vislumbre do momento da escrita e o modo como as cores gravadas no papel são diferentes daquelas do momento no passado. O presente momento da escrita é aquele que permite a retomada e a organização do passado. A matéria narrativa pode, portanto, nesse momento, ser trabalhada de acordo com intenções diferentes daquela do simples relato. A imagem do neto que somente o avô apreende e a afirmação de que os familiares discordam de tais conclusões é a marca que evidencia a criação. Encenada por Zeno personagem, mas edificada pelo narrador, a escrita torna-se, portanto, uma máquina geradora de sentidos.

A ironia é o gatilho que leva o leitor a se deparar com o processo criativo levado a cabo por meio do narrador. A participação do leitor é, para Linda Hutcheon (2000, p. 28), de tamanha importância que ela chega a afirmar que o leitor é “aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter”. Esta constatação leva a autora a questionar quem, de fato, deve ser considerado o criador da ironia, uma vez que ela só se realiza quando interpretada, e esse processo de interpretação da ironia acontece à revelia das intenções de seu autor, o dito ironista.

Essas questões levam a pensar na criação centrífuga de significados, que são lançados e podem ser captados por quem lê a obra. O leitor não pode negar o seu papel de interpretador e auxiliador na criação dos significados postos em análise pelo texto.

¹²⁶ Por que será me dá tanta alegria assistir às meninices do Umberto? Agora que me concentro nesta folha de papel (...), analiso como a alegria desarrazoada é sempre desarrazadamente distribuída entre os homens.

Junto com o neto e Antonia, chegou à casa de Zeno Cosini um novo pretendente para a filha viúva. Bigioni era amigo de Valentino e, para o narrador, parecido demais com o defunto.

Con Antonia e Umbertino capitò spesso in casa un'altra noia ma una speranza: Il signor Bigioni. Non Baglioni e non Grigioni come si chiamavano due altri amici ch'ebbimo familiari anni addietro ma Bigioni. Quando mi rivolgo a lui egli deve suggerirmi il suo nome perché io sono sempre esitante fra i tre nomi, ciò che rende più difficili le nostre relazioni. Non mi è simpatico perché ha qualche qualità di Valentino. Quando ha un'opinione è molto sicura; la dichiara, la commenta, la illustra con le immagini più materiali, talvolta offensive. Quando si confidò a me dovette scusarsi ch'egli subito alla morte di Valentino, per piangerlo, non aveva trovato di meglio che di voler sposarne subito la moglie, egli mi spiegò che veramente egli riconosceva che così si dimostrava meno amico di Valentino, ma ciò era compensato dall'enorme generosità che Valentino aveva dimostrata per lui, proprio come quel marinaio che trovandosi per varie settimane solo con un amico su una zattera alla deriva sull'Oceano, morì a tempo per divenire pasto e salvezza all'altro. Aveva trovato l'immagine atroce e come la disse a me l'avrebbe detta ad Antonia stessa. Spiegava tutto tale immagine ed egli aveva la massima che a questo mondo era importante d'intendere tutto.¹²⁷ (SVEVO, 1990, p. 520, grifo nosso)

O narrador, mais uma vez, destila a ironia naquilo que relata. A primeira frase, destacada no texto acima, demonstra o modo como filha e neto eram vistos: como aborrecimentos. Todo o discurso criado para enfatizar o amor que sentia pelo neto e a alegria que este lhe trazia é destruído em uma

¹²⁷ Com Antonia e Umbertino apareceu com frequência em casa outro aborrecimento, mas uma esperança: O senhor Bigioni. Não Baglioni e nem Grigioni, como se chamavam dois outros amigos próximos nossos anos atrás, mas Bigioni. Quando me dirijo a ele precisa soprar-me o próprio nome porque fico sempre hesitante entre esses três, o que torna mais difíceis nossas relações. Não me agrada porque tem algumas qualidades de Valentino. Quando tem uma opinião é muito firme; declara, comenta e ilustra-a com as imagens mais concretas, às vezes ofensivas. Quando se abriu comigo, teve de se desculpar por logo após a morte de Valentino não ter encontrado, para pranteá-lo, nada melhor que querer imediatamente casar-se com a viúva. Explicou-me que realmente reconhecia demonstrar-se assim menos amigo de Valentino, mas isso era compensado pela enorme generosidade que Valentino demonstrara por ele, como aquele marinheiro que, encontrando-se por várias semanas sozinho com um amigo numa jangada à deriva no Oceano, morreu a tempo para se tornar alimento e salvação para o outro. Tinha achado a imagem atroz e como a disse a mim teria dito à própria Antonia. Explicava tudo tal imagem, e ele tinha como máxima que neste mundo era importante compreender tudo.

pequena frase. O narrador é sutil e age quase sem ser percebido pelo leitor, que está mais interessado, agora, na nova figura que está para ser descrita.

O desprezo que Bigioni recebe é mostrado pelo fato de o narrador dizer que não se lembra de seu nome. Na verdade, o narrador não se esforça para recordar o nome do rapaz por achar que ele se parece demais com Valentino. Tão parecido e tão amigo deste que resolveu esposar Antonia passado pouco tempo da morte do outro. A imagem construída pelo narrador é bastante irônica, pois põe em dúvida a amizade que existia entre os dois. O que também é feito pelo próprio personagem durante a conversa com Zeno. Bigioni diz que ao querer se casar com Antonia poderia parecer menos amigo de Valentino, mas que este se encontrava em mesma situação daquele “marinaio che trovandosi per varie settimane solo con un amico su una zattera alla deriva sull’Oceano, morì a tempo per divenire pasto e salvezza all’altro”. A imagem de Bigioni sou rude demais até mesmo para Zeno personagem que se espantou também pelo fato de que a imagem do marinheiro poderia ter sido dita, com a mesma falta de pudor, para Antonia.

A esperança de Bigioni em conquistar a filha viúva era realmente grande e é percebida por Zeno. O desejo de esposar Antonia se torna assunto entre ele e o sobrinho Carlo, com quem mantinha um diálogo mais sincero. Irônico como o tio, Carlo se configura como o confidente do protagonista e não procura esconder o que pensa.

Io sono stato il primo ad accorgermi di tanta speranza. Ne parlai subito a Carlo ch’è più spesso con me. Carlo col suo fare sicuro mi disse che i miracoli a questo mondo non potevano ripetersi.

– Quali miracoli? – domandai io stupito.

– Il miracolo di Valentino che sposò Antonia.

Io fui offeso. Che miracolo occorre per sposare una delle più belle donne di Trieste? Era (...) bella come la zia Ada, mentre la figlia di Ada che è a Buenos Ayres è brutta com’era brutta la mia cara Augusta. (...)

E per ritorcere l’offesa raccontai a Carlo della proposta del Bigioni al quale avevo promesso di non parlarne che con Antonia. E Carlo rimase tanto stupito che lasciò cadere la sigaretta a terra. Si mise a ridere: I miracoli si ripetono. Da allora

compreso Carlo, tutti noi sopportammo meglio la compagnia del Bigioni. Tutti lo circondammo della nostra protezione, tutti lo sopportammo ed amammo, meno Antonia ed Umbertino.¹²⁸ (SVEVO, 1990, p. 520-521)

Zeno e Carlo colocam em xeque o que se afirmou de Antonia com a palavra “milagres”. O discurso feito pelo narrador apontava para duas imagens da filha viúva: uma em que ela era amada e outra em que a filha era um peso que deveria ser carregado por todos. Carlo destrói, não sem o auxílio do narrador, a imagem de Antonia, que passa a ser realmente a “piccola megera” (SVEVO, 1990, p. 510) que teve a sorte de encontrar um marido, mas que não conseguiria realizar tamanho feito novamente.

O narrador se diz ofendido, mas na verdade o que se manifesta é o desejo de não ser subjugado e de mostrar que o sobrinho estava errado. Zeno está em total acordo com Carlo, mas, a fim de dar a última palavra, ofende a esposa (“com’era brutta la mia cara Augusta”) e fala sobre a proposta de Bigioni (feita em segredo). Vencer Carlo em uma conversa é mais importante que manter um segredo e evitar ofensas à família.

Ironicamente, o narrador constrói um discurso muito significativo ao colocar lado a lado as palavras *suportar* e *amar* (“tutti lo sopportammo ed amammo”), que marcam a ambiguidade do discurso e a não confiabilidade daquilo que é escrito. O mesmo ocorre na descrição da cena em que,

¹²⁸ Fui o primeiro a me dar conta de tamanha esperança. Falei imediatamente com Carlo, que está com mais frequência comigo. Ele, com seu jeito seguro, disse-me que os milagres neste mundo não podiam repetir-se.

— Que milagres? — perguntei espantado.

— O milagre de Valentino que se casou com Antonia.

Eu fiquei ofendido. Que milagre é preciso para se casar com uma das mulheres mais bonitas de Trieste? Era (...) bonita como a tia Ada, enquanto a filha de Ada que está em Buenos Aires é feia como era feia a minha querida Augusta. (...)

Para retorquir a ofensa contei a Carlo da proposta do Bigioni, a quem tinha prometido que não falaria a respeito com ninguém exceto Antonia. E Carlo ficou tão espantado que deixou cair o cigarro. Começou a rir: Os milagres se repetem. Desde então, todos nós, inclusive Carlo, toleramos melhor a companhia do Bigioni. Nós todos o rodeamos com a nossa proteção, todos o suportamos e amamos, menos Antonia e Umbertino.

retornando no tempo, estão voltando do cemitério depois do sepultamento de Valentino.

Parlò [Bigioni] solo della sua lunga amicizia con Valentino e compianse vivamente la sua fine immatura. Aggiunse anche l'osservazione: – Che farò io ora senza di lui? –. Qui però io sono sicuro ch'egli sorrise. Ne sono sicuro. Allora mi parve una contrazione nervosa della bocca perché non supponevo che fosse quello il momento di sorridere. (...) Ma in me tali sorrisi fuori di posto non possono essere messi in alcuna relazione con un malanimo. Mentre il Bigioni dopo di aver sorriso si lisciò con grande voluttà la grossa barba bionda e si passò la mano sulla testa calva. Gesti molti simili a quelli delle fiere dopo la soddisfazione di un buon pasto e che io non seppi interpretare finché il Bigioni non scelse proprio me a confidente. Egli voleva sposare la moglie del morto e perciò aveva cominciato col mettersi nella carrozza della famiglia.¹²⁹ (SVEVO, 1990, p. 521-522)

Nessa cena, o discurso destaca o sorriso de Bigioni logo após o sepultamento de Valentino. Ao demonstrar o desespero da perda do amigo, deixa transparecer um sorriso que é ironicamente observado pelo narrador, que diz ser um sorriso uma contração nervosa e não um sinal de má intenção, mas logo em seguida ressalta no rapaz a imagem da fera que se fartou com uma boa refeição. Ao descobrir, posteriormente, que era a intenção de Bigioni se casar com Antonia, o narrador conclui “Egli voleva sposare la moglie del morto e perciò aveva cominciato col mettersi nella carrozza della famiglia”.

Esse momento de “Umbertino” faz referência também ao romance *A consciência de Zeno*, mais especificamente ao capítulo “História de uma associação comercial”, em que é narrada a morte de Guido, bem como o seu sepultamento. Esse é um momento muito irônico do terceiro romance de

¹²⁹ Falou [Bigioni] apenas da sua longa amizade com Valentino e lamentou vivamente o fim prematuro do amigo. Acrescentou até a observação: — O que vou fazer agora sem ele? — Aqui porém tenho certeza de que sorriu. Tenho certeza. Na hora pareceu-me uma contração nervosa da boca porque não supunha que aquele fosse o momento de sorrir. (...) Mas em mim tais sorrisos fora de lugar não podem ser de forma alguma relacionados com uma animosidade. Enquanto o Bigioni, depois de sorrir, alisou com volúpia a grossa barba loira e passou a mão na cabeça calva. Gestos muito semelhantes aos das feras depois de satisfeitas com uma boa refeição, e que eu não soube interpretar até que o Bigioni escolhesse justo a mim como confidente. Queria casar-se com a mulher do falecido e por isso tinha começado por se enfiar na carruagem da família.

Svevo, porque mostra como o Zeno personagem de então, que não gostava do cunhado, não quis assistir ao seu sepultamento.

Zeno segue um cortejo fúnebre acompanhado por Nillini, mas não percebem que não se trata do defunto correto e que estão seguindo para outro cemitério. Quando, por fim, se dão conta de que havia algum engano:

– Il signor Guido era greco? – domandò sorpreso. Infatti il funerale passava oltre al cimitero cattolico e s'avviava a qualche altro cimitero, giudaico, greco, protestante o serbo.

Può essere che sia stato protestante! – dissi io dapprima, ma subito mi ricordai d'aver assistito al suo matrimonio nella chiesa cattolica.

Dev'essere un errore! – esclamai pensando dapprima che volessero seppellirlo fuori di posto.

Il Nilini improvvisamente scoppiò a ridere di un riso irrefrenabile che lo gettò privo di forze in fondo alla vettura con la sua boccaccia spalancata nella piccola faccia.

– Ci siamo sbagliati! – esclamò. Quando arrivò a drenare lo scoppio della sua ilarità, mi colmò di rimproveri. Io avrei dovuto vedere dove si andava perché io avrei dovuto sapere l'ora e le persone ecc. Era il funerale di un altro!

Irritato, io non avevo riso con lui ed ora m'era difficile di sopportare i suoi rimproveri. Perché non aveva guardato meglio anche lui? Frenai il mio malumore solo perché mi premeva più la Borsa, che il funerale. Scendemmo dalla vettura per orizzontarci meglio e ci avviammo verso l'entrata del cimitero cattolico. La vettura ci seguì. M'accorsi che i superstiti dell'altro defunto ci guardavano sorpresi non sapendo spiegarsi perché dopo di aver onorato fino a quell'estremo limite quel poverino lo abbandonassimo sul più bello. (SVEVO, 1990, p. 396)¹³⁰

¹³⁰ – O Sr. Guido era grego? - perguntou surpreso.

Na verdade, o féretro ultrapassava o cemitério católico e se dirigia para outro qualquer, judeu, grego, protestante ou sérvio.

–Era capaz de ser protestante! - disse eu a princípio, mas logo me lembrei de ter assistido ao casamento na igreja católica.

–Deve ter havido um engano! - exclamei, pensando a princípio que quisessem enterrá-lo em lugar errado.

Nilini, de repente, começou a rir, um riso irrefreável, que o deixou sem forças no fundo do carro, a bocarra escancarada na carinha miúda.

–Nós nos enganamos! - exclamou. Quando conseguiu frear o ímpeto de sua hilaridade, descarregou suas oburgatórias contra mim. Eu devia ter prestado atenção para onde íamos, e devia saber a hora e quem ia etc. Estávamos no enterro de outro!

Irritado, não rira com ele e agora me era difícil suportar as reprovações. Por ele também não observara melhor? Controlei o mau humor só porque me interessava mais a Bolsa do que o funeral. Descemos da carruagem para nos orientarmos melhor e nos dirigimos para a entrada do cemitério católico. A viatura nos seguiu. Observei que os familiares do outro defunto nos olhavam surpresos, não sabendo explicar por que, depois de havermos prestado ao morto a homenagem fúnebre até aquele momento, o abandonávamos assim sem mais sem menos. (SVEVO, 1980, p.361)

As ações de Zeno personagem no sepultamento de Guido e as ações de Bigioni no de Valentino são aproximadas. O narrador recria a cena de *A consciência de Zeno* e altera as posições dos personagens envolvidos. No romance, era Zeno que não simpatizava com Guido e apresentava um certo alívio com a morte deste, em “Umbertino” é Bigioni que ocupa esse lugar e é analisado pelo protagonista.

Existe a retomada que é facilmente identificável, mas ao contrário do que ocorreu em *A consciência de Zeno*, em que eram os outros personagens que abertamente acusavam Zeno de não gostar de Guido, nesse capítulo esparso, o posto de acusador é ocupado por Zeno, que segue expondo as suposições a que chegou depois de saber das intenções de Bigioni. As conclusões certas são colocadas em contraposição às suposições de Zeno personagem em “Umbertino”. Vejamos um trecho de cada texto, primeiro do romance e depois do capítulo:

– Ed io [Ada] ti scuso per non esser venuto al suo funerale. Tu non potevi farlo ed io ti scuso. Anche lui ti scuserebbe se fosse ancora vivo. Che ci avresti fatto tu al suo funerale? Tu che non lo amavi! Buono come sei, avresti potuto piangere per me, per le mie lagrime, ma non per lui che tu... odiavi! Povero Zeno! Fratello mio! Era enorme che mi si potesse dire una cosa simile alterando in tale modo la verità. Io protestai, ma essa non mi sentì. Credo di aver urlato o almeno ne sentii lo sforzo nella strozza (...).¹³¹ (SVEVO, 1990, p. 402)

Qui però io sono sicuro ch’egli sorrise. Ne sono sicuro. Allora mi parve una contrazione nervosa della bocca perché non supponevo che fosse quello il momento di sorridere. (...) Ma in me tali sorrisi fuori di posto non possono essere messi in alcuna relazione con un malanimo. Mentre il Bigioni dopo di aver sorriso si lisciò con grande voluttà la grossa barba bionda e si passò la mano sulla testa

¹³¹ –E eu [Ada] o desculpo por não ter vindo ao enterro. Você não podia fazê-lo e eu perdôo. Ele também o desculparia se estivesse vivo. Que haveria você de fazer naquele enterro? Você, que não gostava dele! Bom como você é, poderia chorar por mim, pelas minhas lágrimas, mas não por ele que você odiava! Pobre Zeno! Meu pobre irmão!

Era incrível que me pudesse dizer semelhante coisa, alterando desta forma a verdade. Protestei; ela não ouviu. Creio ter gritado, pelo menos senti o esforço na garganta (...) (SVEVO, 1980, p. 366)

calva. Gesti molti simili a quelli delle fiere dopo la soddisfazione di un buon pasto (...).¹³² (SVEVO, 1990, p. 521-522)

No primeiro trecho o amigo do defunto é acusado abertamente pela viúva, que sabia da inimizade de Zeno para com Guido. O que Ada afirma, também parece ser a opinião dos demais personagens que repreendem firmemente o protagonista, mas não afirmam o ódio de Zeno. No segundo trecho, é Zeno quem observa as ações de Bigioni e logo se adianta em afirmar o interesse escuso do rapaz. É como se a memória do passado o autorizasse a supor tal coisa. Interessante, porém, é o fato de que somente Zeno personagem vê essa face de fera faminta de Bigioni, nenhum dos outros personagens parece desconfiar das intenções do pretendente de Antonia, a qual acaba por usar o rapaz para aumentar suas manifestações de dor.

O presente da escrita é a junção dos dois momentos sob o ponto de vista de um observador irônico, sob um olhar que perscruta cada movimento a procura de experiências. É o que ocorre quando, depois do velório e enterro de Valentino, Bigioni volta para a casa da família Cosini. O narrador observa as ações do rapaz, e atribui a elas significados que não podem ser comprovados, pois só podem passar pelo crivo de Zeno narrador e ninguém mais: “E il Bigioni guardava serenamente intorno a sé. Quanto spazio v’era là per lui, anche troppo. Si sentiva tanto sicuro che forse meditava di subaffittare una parte di quel quartiere non appena fosse stato suo”¹³³ (SVEVO, 1990, p. 522). Não se sabe se esse foi o pensamento de Bigioni e não se tem certeza de que o narrador procurou descobrir o valor daquele olhar. O que se sabe é

¹³² Aqui porém tenho certeza de que ele sorriu. Tenho certeza. Na hora pareceu-me uma contração nervosa da boca porque não supunha que aquele fosse o momento de sorrir. (...) Mas em mim tais sorrisos fora de lugar não podem ser de forma alguma relacionados com uma animosidade. Enquanto o Bigioni, depois de sorrir, alisou com volúpia a grossa barba loira e passou a mão na cabeça calva. Gestos muito semelhantes aos das feras depois de satisfeitas com uma boa refeição (...).

¹³³ E o Bigioni olhava serenamente ao seu redor. Quanto espaço havia lá para ele, até demais. Sentia-se tão seguro que talvez cogitasse sublocar uma parte do imóvel assim que fosse dele.

que a descrição foi feita sob o ponto de vista do narrador, o qual, como sabemos, não é confiável.

Saraiva (1993, p. 175-176), discorrendo sobre essa desconfiança, afirma que “pode se estabelecer uma ruptura entre o que o narrador afirma e o que efetivamente pretende dar a entender”. Cabe ao leitor desconfiar e, ao mesmo tempo, fingir crer, comprometendo-se com essa dualidade.

Tal procedimento de negação e aceitação equivale ao do próprio narrador, enquanto responsável pelo processo de produção, na medida em que rejeita a inverdade para instituí-la; repudia o poético, o romanesco, o fantasioso, para acolhe-los; e contorna as convenções da linguagem literária para lhes dar nova configuração.

Ao mesmo tempo em que a verdade e a inverdade se estabelecem no texto, as motivações alheias são transcritas ficcionalmente por Zeno, que substitui os acontecimentos por conjecturas. A aparente concretude do real não apenas se esvai sob a transparência das máscaras, como se deixa invadir pelas memórias do sujeito.

O narrador continua suas colocações rememorando o fato de naquele mesmo dia Bigioni ter perguntado a Umberto se ele gostaria de ter um segundo pai. Umberto não responde e continua a brincar com sua imaginação, mas comenta com a mãe sobre a pergunta do rapaz. Antonia se ofende muitíssimo e, com exagero diz “E questa mia sventura enorme, la maggiore che sia mai toccata ad una donna viene aumentata da offese d’ogni genere”¹³⁴ (SVEVO, 1990, p. 524). O narrador fixa seu texto sobre o exagero de Antonia e sobre o fato de esta usar da presença de Bigioni para aumentar ainda mais suas manifestações de dor.

Insomma egli non fu gettato fuori di casa. Antonietta piangeva: – Non posso maltrattare l’amico – per quanto traditore – di Valentino –. E lo sopportava. Il

¹³⁴ e essa minha enorme desventura, a maior que já tenha ocorrido a uma mulher, é aumentada por ofensas de todos os gêneros.

curioso era che come ci si allontanava dal giorno della morte del povero Valentino il suo contegno con l'amico dello stesso si faceva più duro. Rispondeva oramai appena appena al suo saluto. Talvolta fingeva persino di non accorgersi della sua presenza. Pareva facesse delle esperienze per scoprire con esattezza il punto a cui poteva giungere senza buttarlo fuori. Io non vorrei dire troppo male della mia unica figliuola, ma qui devo essere sincero se queste annotazioni possono conservare un qualche valore e dichiarare che, secondo me, la presenza del Bigioni era comoda ad Antonietta per poter allargare e prolungare le sue manifestazioni di dolore per la morte del povero Valentino. Si facevano facilmente più violente quando egli con la sua presenza la turbava.¹³⁵ (SVEVO, 1990, p. 525)

A atitude de Antonia de não deixar ir embora o pretendente, mas também de não aceitá-lo é ironizada pelo narrador. A jovem viúva queria chorar sua própria desgraça e fazê-lo ao lado de Bigioni parecia fazer mais sentido. O texto ressalta também o exagero e a artificialidade que tais lamentos tomavam quando em presença do “amigo-traidor”.

O narrador remete-se ao ato da escrita e às suas anotações. O momento da escrita é ressaltado como o momento em que se pode ser sincero, mas essa sinceridade é relativizada pelo próprio narrador que acrescenta “se queste annotazioni possono conservare un qualche valore” e reforça a dúvida sobre o que é narrado apontando para a criação literária, assim como sugere Palo (2009, p. 208) quando discorre sobre autobiografias ficcionais.

A ficção, por sua vez, se duplica em dobras, em histórias da vida (romance), fazendo-se ficção de si mesma ou invenção do *eu*. A presença do sujeito que se lembra em sua própria obra desenha o seu **autobiografismo**. Este fala de si como gênero literário e nele insere suas convenções, horizontes e gênese histórica. São imagens que sugerem outras imagens: sensações, sentimentos, recordações,

¹³⁵ Enfim, ele não foi posto para fora da casa. Antonietta chorava: — Não posso maltratar o amigo — ainda que traidor — de Valentino. — E suportava-o. O curioso era que, conforme nos distanciávamos do dia da morte do pobre Valentino, sua atitude com o amigo deste tornava-se mais dura. Agora mal respondia aos cumprimentos dele. Algumas vezes fingia até não perceber a sua presença. Parecia fazer experiências para descobrir com exatidão o ponto ao qual podia chegar sem botá-lo para fora. Não queria falar muito mal da minha única filhinha, mas aqui devo ser sincero, se estas anotações podem conservar algum valor, e declarar que, na minha opinião, a presença do Bigioni era cômoda para Antonietta para poder expandir e prolongar as suas manifestações de dor pela morte de Valentino. Elas facilmente se tornavam mais violentas quando ele com a sua presença a perturbava.

personagens, que preparam o cenário da obra, tornando rica e profunda a experiência da leitura. Também são memórias que têm o mesmo valor da ficção, como signos da arte em tempo redescoberto (...). (grifo da autora)

Concordamos com Palo quando diz que as autobiografias ficcionais são um território fértil para engendrar discussões sobre a construção do aparato literário e o evidenciamento dessa construção. O discurso, além de ser fértil por conta da ironia, ainda aponta para seu próprio status enquanto obra literária, dispara no leitor o gatilho da metaficção proposto por Hutcheon (1984) e o leva a perscrutar o texto ou a nunca deixar de ter em mente que a história é uma construção irônica da própria literatura, do próprio ato de narrar. Para Saraiva (1993, p. 170-171), a composição de um diário íntimo

tem como finalidade primeira a instauração de um diálogo do emissor consigo próprio, sendo evidenciados por marcas linguísticas, as instâncias do locutor e do alocutário: o eu cindido se desdobra no sujeito que fala e no sujeito que escuta. A especificidade desses dois partícipes do ato de interação verbal, somada aos assuntos banais do cotidiano, confere ao diálogo a informalidade e nele determina a redução da antinomia entre a linguagem coloquial e a literária.

O narrador intencionalmente contrapõe seu coloquialismo propositado e seu conhecimento do código literário, fazendo surgir características peculiares do próprio ato de escrita e defendendo suas opções como escritor. As memórias de Zeno, portanto, dão atenção à figura de Bigioni, mas não tanto para destacar neste os seus defeitos, mas para enfatizar os defeitos dos outros personagens no trato com o pretendente de Antonia. Cada um dos personagens, a seu modo, abusa do apaixonado rapaz ou o ofende. Do olhar que o narrador lança sobre essas relações surgem situações muito engraçadas e bastante irônicas, das quais selecionamos o momento em que, não entendendo o motivo pelo qual Antonia o afastava, procura o auxílio de Zeno personagem. Este se prontifica a falar com o rapaz desde que não fosse incomodado enquanto ouvisse a sua música ao gramofone, se limitaria a falar

nos intervalos das músicas ou enquanto mudava o lado do disco, o que, claro, irritou e afastou Bigioni: “Il Bigione (...) era come un cane dall’orecchio delicato. Si faceva subito nervoso e finiva con lo scappare. Accarezzai con gratitudine il mio grammofono.”¹³⁶ (SVEVO, 1990, p. 529). Mais adiante encontramos outra situação interessante:

E il Bigioni non se ne andò ad onta che anche tutti gli altri facessero con lui gli stessi esperimenti. Augusta lo trattò sempre con dolcezza ma abusò di lui. Mandò con lui a spasso la sua cagnetta Musetta e una volta l’obbligò persino di ungere la bestiolina che aveva preso la rogna. Con ciò Augusta credeva di accordare come un privilegio. E neppure questo privilegio arrivò a scacciare il Bigioni. E fu buono con Musetta che lo considerò come uno di famiglia.¹³⁷ (SVEVO, 1990, p. 529)

Nos dois trechos percebemos a ironia que se cria com relação ao pretendente de Antonia. Tanto no trecho do gramofone, com o protagonista, quanto com trecho da cachorra sarnenta, o personagem Bigioni é vítima das pessoas da casa e se coloca facilmente à observação do narrador, que faz sobressair não a disponibilidade do rapaz, mas a crueldade dos demais personagens.

O capítulo “Umbertino” não dá resolução para a questão entre Antonia e Bigioni e passa a considerações acerca de Carlo, sobrinho de Zeno, filho de Ada e Guido. Assim como dissemos anteriormente, Zeno vê no sobrinho aquilo que seria o mais próximo de um confessor, pois, acaba por contar-lhe as aventuras extraconjugais muito mais coloridas do que são realmente. Existe uma disputa entre o tio e Carlo, resquício da disputa entre Zeno e Guido, encontrada no romance *A consciência de Zeno*.

¹³⁶ O Bigioni (...) era como um cão de ouvido delicado. Ficava logo nervoso e acabava fugindo. Acaricieei com gratidão meu gramofone.

¹³⁷ E o Bigioni não foi embora, a despeito de todos os outros também fazerem com ele os mesmos experimentos. Augusta tratou-o sempre com doçura, mas abusou dele. Fazia-o passear com a sua cachorrinha Musetta, e uma vez obrigou-o até a passar óleo no animalzinho, que tinha pegado sarna. Com isso Augusta acreditava estar concedendo como que um privilégio. E nem mesmo esse privilégio chegou a expulsar o Bigioni. Ele foi bonzinho com a Musetta, que o considerou como alguém da família.

Zeno inveja a condição do sobrinho: jovem, perspicaz, estudante de Medicina, bonito e não consegue compreender como Carlo poderia ser filho de Guido, seu antigo rival “come Carlo sia disceso da quella bestia di Guido e quei bestioni di Antonietta e Alfio da me”¹³⁸ (SVEVO, 1990, p. 541). Como uma continuação do pai, Carlo é superior ao tio em tudo e Zeno se irrita com isso, pois acaba se remetendo à disputa do terceiro romance.

Da pochi anni io so ch’esiste un giuoco difficilissimo che si chiama *Bridge*. Ma ne appresi l’esistenza simultaneamente alla comunicazione che in città il miglior giuocatore di tale giuoco appena arrivato dall’Inghilterra era Carlo. – Figlio di un cane – pensai io (ma senza ricordare ch’egli era il figliuolo di Guido) – sa tutti i giuochi costui.¹³⁹ (SVEVO, 1990, p. 536)

O discurso é construído com o intuito de estreitar os laços entre o protagonista e seu sobrinho. Zeno dava mais atenção a Carlo, com quem conversava prazerosamente, que a seus dois filhos, chamados por ele de “bestioni”. Dizia também que conseguia ser sincero com o sobrinho “È la prima persona con cui, dacché vivo, dunque nel corso di interi settantanni, ho saputo essere sincero”¹⁴⁰ (SVEVO, 1990, p. 536). O narrador afirma a sinceridade, mas logo em seguida coloca essa franqueza em dúvida.

Começa no capítulo “Umbertino” a busca pelo rejuvenescimento do protagonista. Zeno personagem quer encontrar um meio, senão de rejuvenescer, de ao menos deixar de envelhecer e sobre o assunto conversa muito com Carlo, que era estudante de Medicina. Em uma dessas tantas conversas, discorrem sobre o poder que o sexo teria de dar a sensação de juventude a quem o pratica. Esse argumento faz surgir entre os interlocutores,

¹³⁸ como Carlo tenha descendido daquela besta do Guido e aqueles boçais da Antonietta e do Alfio de mim.

¹³⁹ Há alguns anos sei que existe um jogo difícilimo que se chama *Bridge*. Mas fiquei sabendo da sua existência simultaneamente com a informação de que na cidade o melhor jogador de tal jogo, recém-chegado da Inglaterra, era Carlo. — Filho de uma égua — pensei (mas sem lembrar que ele era filho de Guido). — Sabe todos os jogos esse aí.

¹⁴⁰ É a primeira pessoa com quem, em toda a minha vida, portanto no decorrer de inteiros setenta anos, consegui ser sincero.

uma pequena disputa sobre quem seria o mais ativo sexualmente e, não querendo perder a disputa com Carlo, Zeno mente.

Fui sincero con Carlo benché non interamente. (...) fui un po' meno sincero perché finii con l'esagerare un poco. Non molto però e non spesso. Solo nel numero delle donne. Più spesso esagerai le loro qualità. Però mai le dichiarai principesse del sangue. Una designai come duchessa per non dire che si trattava della moglie di un commendatore. Avrei potuto dirla moglie di un cavaliere e non ci sarebbe stata indiscrezione, ma che farci? Amavo di apparire importante a Carlo. Eppoi mi sentivo tanto bene nella sincerità che mi pareva ch'eccedendo fossi ancora più sincero. Così forse scoprivo quello che avrei fatto se gli altri me lo avessero permesso. La confessione diventava più sincera ancora.¹⁴¹ (SVEVO, 1990, p. 538)

Sabendo da descrição do sobrinho, Zeno sente-se a vontade para mentir e gabar-se do fato de ser infiel. Mas o sobrinho, também irônico, deixa o protagonista em situação constrangedora em um jantar de família.

Ora una sera si parlò della fedeltà dei mariti. (...) Augusta ebbe il cattivo gusto di menzionare la mia fedeltà e se ne parlò abbastanza a lungo (...).

Improvvisamente Carlo scoppiò a ridere ed io passai un momento veramente atroce. Non poteva parlare dal ridere e perciò il mio imbarazzo si prolungò tanto ch'io stavo preparandomi alla difesa. Avrei continuato a difendere con le mani e coi piedi la felicità del mio matrimonio come avevo saputo farlo nel corso di tanti anni. Trovai! Ero pronto a dichiarare ch'io avevo ingannato Carlo per ridere con lui. Lui era l'ingannato, ingannato da me, e nessun altro. Per Augusta bastava questo. Ma come sarebbe stato per Alfio e per Antonietta più giovini e più maliziosi?

Quando Carlo poté parlare mi domandò: – Da quanti anni non sei più fedele?

Io balbettai: – Non capisco –. Non protestai la mia innocenza perché intanto capivo che Carlo non poteva voler parlare dei miei recenti tradimenti che forse non c'erano e di cui, certo, lui non poteva saper nulla. Se avesse domandato invece da quanti anni io fossi fedele, allora avrei subito protestato: – Sempre lo fui e ho deriso e ingannato solo te, birbante.

¹⁴¹ Fui sincero com Carlo, embora não inteiramente. (...) fui um pouco menos sincero porque acabei exagerando um pouco. Não muito, porém, e não com frequência. Apenas no número das mulheres. Com mais frequência exagerei as qualidades delas. Mas nunca as declarei princesas de sangue. Uma designei como duquesa para não dizer que se tratava da mulher de um comendador. Poderia ter dito que era mulher de um cavaleiro e não teria havido indiscrição, mas fazer o quê? Gostava de parecer importante para Carlo. E depois me sentia tão bem com a sinceridade que tinha a impressão de que exagerando estivesse sendo ainda mais sincero. Assim talvez descobria aquilo que eu teria feito se os outros me tivessem permitido. A confissão se tornava mais sincera ainda.

– Perché – spiegò Carlo – lo stato attuale dello zio non può più esser qualificato di fedeltà. Volevo perciò sapere da quanti anni non fosse più fedele.

Egli toccava un tasto alquanto delicato, ma meno delicato di quello che prima aveva minacciato. Io ficcai il naso nel piatto per celarvi il viso che poteva essere segnato dalla confusione. Poi volli ridere: – Toccherà anche a te di arrivare alla fedeltà per forza.

Ma Carlo e qui si dimostrò la sua discrezione, rispose: – In me si chiamerà altrimenti perché non sarà stata preceduta dalla fedeltà voluta.

Io respirai ma avevo passato un quarto d'ora tanto brutto (...).¹⁴² (SVEVO, 1990, p. 539)

Fica clara a intenção do sobrinho de escarnecer com o tio colocando-o em uma situação difícil e mostrar-lhe que as histórias de amores e traições contadas por ele eram invenções e que não tinha sido enganado como pensara Zeno. O protagonista é vítima da ironia que constrói os sentidos no texto. Ao afirmar ser sincero e fazer o exato contrário, o narrador deixou transparecer as mentiras criadas pelo protagonista e lançou-as contra si mesmo.

Carlo era melhor que Zeno, assim como Guido também o era e, depois desse momento atroz, encontramos a frase “mi proposi che quando Carlo sarebbe finalmente ritornato a Buenos Aires, io avrei per sempre rinunciato

¹⁴² Então uma noite estava-se falando da fidelidade dos maridos. (...) Augusta teve o mau gosto de mencionar a minha fidelidade e falou disso por bastante tempo (...).

De repente Carlo caiu na risada, e eu passei um momento verdadeiramente atroz. Ele não conseguia falar de tanto que ria, e por isso meu embaraço se prolongou tanto que eu já estava preparando a minha defesa. Continuará a defender com unhas e dentes a felicidade do meu casamento como tinha sabido fazer no decorrer de tantos anos. Achei! Estava pronto para declarar que tinha enganado Carlo para rir com ele. Ele era o enganado, enganado por mim, e ninguém mais. Para Augusta isso bastava. Mas como seria para Alfio e para Antonietta, mais jovens e mais maliciosos? Quando Carlo conseguiu falar, perguntou-me: — Há quantos anos você não é mais fiel?

Eu balbuciei: — Não entendo. — Não protestei inocência porque tinha percebido que ele não podia estar querendo falar das minhas traições recentes, que talvez não existissem e da quais, é claro, ele não podia saber nada. Se tivesse perguntado há quantos anos eu era fiel, então teria imediatamente declarado: — Sempre fui, e gozei e enganei só você, velhaco.

— Porque — explicou Carlo — o estado atual do tio não pode ser qualificado como fidelidade. Por isso queria saber há quantos anos não era mais fiel.

Estava tocando num ponto bastante delicado, mas menos delicado que o que tinha ameaçado antes. Enfiei o nariz no prato para esconder o rosto, que podia estar marcado pela confusão. Depois quis rir: — Você também vai chegar um dia à fidelidade forçada.

Mas Carlo, e aí se demonstrou a sua discrição, respondeu: — Comigo terá outro nome, porque não terá sido precedida pela fidelidade intencional.

Respirei aliviado, mas tinha passado um mau quarto de hora (...).

alla sincerità per quanto potesse dolermi.”¹⁴³ (SVEVO, 1990, p. 540). Qual sinceridade? A ironia criada pelo narrador é signo da criação do texto. Um texto escrito é sempre criação, mesmo quando se trata de uma autobiografia, e não pode nunca ser sincero, não pode entregar-se facilmente ao leitor, nem desejar uma leitura inocente e superficial. Zeno opta por não ser sincero, afinal, a sinceridade é o fomento da entrega e um texto literário nunca se entrega facilmente ao leitor.

¹⁴³ decidi que quando Carlo voltasse finalmente para Buenos Aires eu renunciaria para sempre à sinceridade, por mais que isso pudesse me doer.

5.2.3 “Il mio ozio”: escrever e rejuvenescer

O capítulo esparso em questão é último do grupo em que a reescrita do passado é o fomento para a autorreflexão sobre a construção da Literatura. Em “Il mio ozio”, também são atualizados momentos de *A consciência de Zeno*, principalmente o caso extraconjugal entre o protagonista e Carla, citada também no novo texto. A atualização dos temas se dá principalmente na relação entre os amantes. Se no terceiro romance Zeno era o elemento dominante do relacionamento, o mesmo não se evidencia em “Il mio ozio”, em que Felicita exerce o controle da relação e impõe as regras que regem os encontros amorosos.

A narrativa desse capítulo esparso gira em torno do último amor de Zeno (segundo o narrador), que tenta ser mostrado como se fosse também ele um dos tantos remédios consumidos pelo protagonista diariamente. Como se fosse um purgante ou um comprimido, os encontros com Felicita são figurados como se fizessem parte do processo de rejuvenescimento tão desejado por Zeno.

Ma fra i nostri organi c'è uno ch'è il centro quasi il sole in un sistema planetario. Fino a pochi anni or sono si credeva fosse il cuore. A quest'ora tutti sanno che la nostra vita intera dipende dall'organo sessuale. Carlo torce il naso dinanzi alle operazioni di ringiovanimento ma anche lui quando si parla di organi sessuali si leva il cappello. Dice: Se si arrivasse a ringiovanire gl'organi sessuali certo si ringiovanirebbe tutto l'organismo.¹⁴⁴ (SVEVO, 1990, p. 552-553)

¹⁴⁴ Mas entre nossos órgãos existe um que é o centro, quase o sol de um sistema planetário. Até poucos anos atrás acreditava-se que era o coração. A esta altura todos sabem que nossa vida depende do órgão sexual. Carlo torce o nariz diante das operações de rejuvenescimento, mas ele também demonstra todo o respeito quando se fala de órgãos sexuais. Ele diz: se se chegasse a rejuvenescer os órgãos sexuais, na certa todo o organismo rejuvenesceria. (SVEVO, 2001, p. 87)

O personagem Zeno conclui que o órgão reponsável pelo rejuvenescimento é o sexual. A partir dessa conclusão, conversando com o sobrinho, encontra respaldo médico (na figura de Carlo) e dá início a sua busca por um medicamento muito mais interessante: uma amante.

Io sono stato sempre molto intraprendente. Esclusa l'operazione volli truffare madre natura e farle credere ch'io sempre ancora fossi atto alla riproduzione e mi presi un'amante. Fu questa la relazione più calma ch'io m'abbia avuta in vita mia: Prima di tutto io non la sentii quale un trascorso, o quale un tradimento ad Augusta. Sarebbe stato un bizzarro sentimento questo: A me pareva che quella di prendermi un'amante fosse una decisione equivalente a quella di entrare in una farmacia.¹⁴⁵ (SVEVO, 1990, p. 553)

Obviamente, o narrador constrói o discurso de modo despropositado e bastante natural. A ironia soa leve e parece apoiar a decisão tomada pelo personagem que lança naquilo que chama de novo tratamento, mas que é tão somente uma traição à esposa.

O discurso constrói um personagem aparentemente resoluto e calmo, mas, logo em seguida, o leitor se depara com o trecho transcrito abaixo, no qual se evidencia a falta de traquejo na nova relação:

Poi naturalmente le cose si complicarono un poco. Si finisce coll'accorgersi che una intera persona non si può usare quale un medicinale: È un medicinale complesso contenente anche una proporzione forte di veleno. Io non ero ancora ben vecchio. È una storia di tre anni fa e contavo dunque 67 anni: Non ero ancora un vegliardo.¹⁴⁶ (SVEVO, 1990, p. 553)

¹⁴⁵ Eu sempre fui muito empreendedor. Excluída a operação, eu quis enganar a mãe natureza e fazer-lhe acreditar que ainda estava apto à reprodução, e arranjei uma amante. Foi esta a relação mais calma que tive em minha vida: antes de mais nada não a senti como um erro, ou como uma traição a Augusta. Um sentimento bizarro este: parecia-me que arranjar uma amante era uma decisão equivalente à de entrar numa farmácia. (SVEVO, 2001, p. 87)

¹⁴⁶ Depois, naturalmente, as coisas se complicaram um pouco. Acaba-se por entender que uma pessoa inteira não pode ser usada como medicamento: é um medicamento complexo que contém também uma forte proporção de veneno. Eu não era ainda muito velho. É uma história de três anos atrás e eu tinha portanto 67 anos: não era ainda um ancião. (SVEVO, 2001, p. 88)

Todas as ressalvas feitas pelo narrador parecem afirmar que Zeno personagem não era realmente um *vegliardo*, mas o que sobressai ao texto é exatamente o oposto. Zeno está bastante velho e está consciente de que sua empreitada não é só uma ida à farmácia, mas um ato de quase desespero em busca de uma juventude que não pode ser tomada da amante.

Fu alquanto difficile di trovare la donna che cercavo. In casa non c'era alcuna che s'adattasse a tale ufficio tanto più ch'io ero alieno dall'insudiciare la mia casa. (...) La più bella donna in casa mia era proprio Augusta. C'era una fanciullina di quattordici anni che Augusta impiegava per certi servizii. Compresi che se mi fossi accostato a quella, madre natura non m'avrebbe creduto e m'avrebbe eliminato rapidamente con qualche fulmine che sta anch'esso sempre a sua disposizione.¹⁴⁷ (SVEVO, 1990, p. 554)

A procura pela amante começa com um olhar para dentro da própria casa. O narrador constrói a imagem de respeito por parte do protagonista que não queria desonrar a casa onde morava, mas logo em seguida mostra o verdadeiro motivo pelo qual Zeno personagem não poderia selecionar a amante em sua própria casa: as únicas mulheres disponíveis eram a esposa e uma garotinha jovem demais. A mulher não pode ser amante e a garotinha não convenceria a Mãe Natureza.

Busca, portanto, fora de casa a mulher com quem tomaria as medidas de higiene e de saúde necessárias. Felicita era dona de uma tabacaria “Dapprima credetti che l'appalto ella lo avesse ereditato; molto più tardi seppi che l'aveva proprio comperato coi proprii denari. Là la conobbi. Fummo presto d'accordo”¹⁴⁸ (SVEVO, 1990, p. 554). A moça aparentava ter 24 anos

¹⁴⁷ Foi bastante difícil encontrar a mulher que eu procurava. Em casa não havia nenhuma que se adaptasse a tal fim, além de que eu era contrário a sujar minha casa. (...) Mas não tinha jeito mesmo: em minha casa a mais bela mulher era Augusta mesmo. Havia uma garotinha de quatorze anos que Augusta empregava para alguns serviços. Entendi que, se me aproximasse dela, mãe natureza não acreditaria em mim e me eliminaria rapidamente com aquele raio que também está sempre à sua disposição. (SVEVO, 2001, p. 88-89)

¹⁴⁸ No começo pensei que herdara a tabacaria; bem depois soube que a havia comprado com seu dinheiro mesmo. Foi lá que a conheci. Logo nos entendemos. (SVEVO, 2001, p. 89)

e se vestia com cores variadas. Cores que podiam ser vistas também em sua casa, onde recebia o protagonista que chega à conclusão de que, embora tivesse uma imagem oriental, por conta das cores, “la faccina pallida era proprio dei nostri paesi con quegli occhi che guardavano cose e persone attentamente per poterne trarre tutto il vantaggio”¹⁴⁹ (SVEVO, 1990, p. 555).

A relação com Felicita era de interesse por ambas as partes. O protagonista saciava seu desejo sexual e a moça conseguia dinheiro. Pela falta de sinceridade dos dois, observamos no capítulo esparsos “Il mio ozio” um amargor, um tom diferente dos demais em que o narrador asseverava uma espécie de segurança por conta do personagem principal. Zeno personagem parecia, nos outros capítulos esparsos, mais dono da situação e no lugar daquele que manipula, mas, em “Il mio ozio”, essa posição é substituída por um tipo de sujeição à outra personagem, que desvela a condição marginal do protagonista.

Essa afirmação vai ao encontro do que afirmamos nas análises dos outros capítulos esparsos. Zeno não só deixa de ser o elemento dominante na relação com a amante, mas, em outro nível, também deixa de ser o fulcro da narrativa. A descentralização do protagonista é feita em dois níveis: no narrativo, em que se sujeita às regras de Felicita; e no interpretativo, em que perde o posto de protagonista para a escrita, configurada como ponto de onde surgem todos os questionamentos sobre o Narcisismo Literário.

Essa relação enviesada, com Felicita, na qual não se verifica o prazer, é explicitada no trecho abaixo.

(...) Felicita era una medicina un po' aspretta che bisognava ingoiare senza dar tempo agli organi del palato di gustarla troppo a lungo. Subito da bel principio, anzi prima di fare quel contratto e per incorarmi a farlo, aderendo a me, essa mi disse: – Ti assicuro che non mi fai schifo –. Era abbastanza dolce perché detto con

¹⁴⁹ (...) o rostinho pálido era bem dos nossos lados, com aqueles olhos que olhavam coisas e pessoas atenciosamente para delas tirar toda a vantagem possível. (SVEVO, 2001, p. 89)

grande dolcezza ma mi stupì. Io veramente non ci avevo mai pensato di non far schifo. Anzi avevo creduto d'esser ritornato all'amore (...). Ed essa molto spesso abbandonandosi a me la guastava con piena ingenuità: – Curioso! Non mi fai schifo –. Un giorno con la brutalità di cui io sono capace in certe circostanze, le mormorai dolcemente all'orecchio: – Curioso! Neppure tu non fai schifo a me –. Ciò la fece ridere tanto che la cura fu interrotta.¹⁵⁰ (SVEVO, 1990, p. 556)

O nome da amante de Zeno é outra grande marca da ironia destilada pelo narrador. Felicita é um nome muito próximo a palavra italiana *felicità*, que quer dizer *felicidade* em português. A ironia que surge dessa nomeação marca a contradição entre a enunciação que estrutura o capítulo esparso e o protagonista que vive ficcionalmente os fatos narrados. Isso se dá a partir da contradição entre a promessa de felicidade advinda do novo relacionamento e o seu verdadeiro resultado: constatação da velhice e proximidade da morte.

O teatro encenado pelos personagens nesse capítulo esparso é totalmente depreciativo para cada um deles. Também assim ocorrerá com o personagem Misceli, senhor de idade semelhante à de Zeno e que compartilha com este os serviços sexuais oferecidos por Felicita. O trecho abaixo narra o momento em que Zeno (em um dia não estabelecido para os encontros amorosos) encontra Misceli na alcova da amante e percebe a igualdade patética entre ambos.

– Oh, Misceli – dissi deciso ben risoluto di non fare delle scene – tanto tempo che non ci vediamo –. E gli porsi la mano in cui egli mise la grossa sua che lasciò molto inerte. Non fiatò ancora! (...)
A quell'ora con l'oggettività ch'è propria dell'uomo assennato, io avevo inteso perfettamente che la mia posizione era identica a quella del Misceli. Mi parve che

¹⁵⁰ (...) Felicita era um remédio um pouco amarguinho demais, que precisava ser engolido sem dar tempo aos órgãos do paladar de saboreá-lo demais. Logo desde o início, aliás antes de fazer aquele contrato e para encorajar-me a fazê-lo, juntando seu corpo ao meu, ela me disse: “Pode ter certeza de que você não me dá nojo”. Era bastante doce porque dito com muita doçura, mas fiquei estarrecido. Na verdade eu nunca havia pensado que não dava nojo. Aliás pensava ter voltado ao amor (...). E ela muitas vezes, entregando-se a mim, a estragava com total ingenuidade: “Curioso! Você não me dá nojo”. Um dia, com a brutalidade de que sou capaz em certas circunstâncias, murmurei-lhe docemente no ouvido; “Curioso! Nem você me dá nojo!”. Isso a fez rir tanto que a cura foi interrompida. (SVEVO, 2001, p. 90-91)

perciò non ci fosse posto a risentimento. In fondo non era altro che un casuale scontro su un marciapiedi. (...)

Mi parve fosse il mio dovere di rendere più facile anche la posizione di Felicita. E le dissi: – Senta, signorina, a me occorrerebbe un centinaio di scatoline di sigarette *Sport*, ma ben scelte, perché ho da fare un dono. Soffici, mi raccomando. L'appalto è un po' lontano e mi sono permesso di salire per un istante.

Felicita cessò dal guardarsi le unghie e fu molto gentile. Si alzò anche e volle accompagnarmi alla porta. (...) – Perché non sei venuto ieri? – Eppoi, subito: — E perché sei venuto oggi?

Mi offese. Era disgustoso di vedermi limitato a giorni fissi – e per quel prezzo. Mi procurai subito il sollievo di lasciar scoppiare il mio rancore: – Son venuto qui solo per avvisarti che io non ne voglio più sapere di te e che non ci vedremo più! (...)

– Come vuoi – disse stringendosi nelle spalle. Poi, per essere sicura di avermi inteso bene, al momento di aprire la porta, mi domandò: – Dunque non ci vediamo più? – E mi guardò scrutando la mia faccia.

– Certo, non ci vediamo più – dissi io con qualche stizza. M'accingevo a scendere le scale quando rumorosamente si avvicinò alla porta il grosso Misceli urlando: – Aspetta, aspetta, vengo anch'io con te. Ho già detto anch'io alla signorina quante sigarette *Sport* m'occorrano. Cento. Come a te.¹⁵¹ (SVEVO, 1990, p. 558-559)

A ironia, neste momento do capítulo esparso, se torna muito cruel, pois as próprias personagens são obrigadas a aceitar a situação ridícula em que se achavam. A consciência dos contrários de que fala Pirandello (1993) fica muito evidente neste trecho da narrativa. O riso surge amargo da boca

¹⁵¹ “Oh, Misceli”, eu disse bem decidido a não fazer dramas, “há quanto tempo não nos vemos”. E lhe estendi a mão em que colocou a mão dele, gorda e mole. Não disse palavra!

Àquela altura, com a objetividade que é própria do homem ajuizado, eu entendera perfeitamente que minha posição era idêntica à do Misceli. Pareceu-me por isso que não havia lugar para ressentimentos. No fundo não passava de um casual tropeção numa calçada. (...)

Pareceu-me ser meu dever tornar mais fácil também a posição de Felicita. E lhe disse: “Senhorita, eu precisaria de uma centena de caixinhas de cigarros *sport*, mas bem escolhidos, porque preciso dar um presente. Leves, por favor. A tabacaria fica um pouco longe e tomei a liberdade de subir um instante”.

Felicita parou de olhar suas unhas e foi muito gentil. Levantou-se e quis acompanhar-me até a porta. Baixinho, com intenso tom de reprovação, chegou a me dizer: “Por que não veio ontem?”. E logo em seguida: “E por que veio hoje?”.

Ofendeu-me. Era repugnante ver-me limitado a dias fixos e pelo preço que eu pagava. Busquei logo o alívio de deixar explodir o meu rancor: “Vim só para avisar que não quero mais saber de você e que não nos veremos mais!”. (...)

“Como quiser”, disse ela, dando de ombros. Depois, para ter certeza de ter-me entendido bem, no momento de abrir a porta, perguntou-me: “Então não nos veremos mais?”. E me olhou perscrutando minha cara.

“É isso mesmo, não nos veremos mais”, eu disse com raiva. Ia começar a descer os degraus quando ruidosamente aproximou-se da porta o gordo Misceli gritando: “Espere, espere, vou com você. Também já disse à senhorita de quanto cigarros *sport* preciso. Cem. Como você”. (SVEVO, 2001, p. 93-94)

dos personagens Zeno e Misceli. Buscando contornar o absurdo de se terem descoberto como dois velhos decrépitos amantes da mesma mulher, ambos os personagens brincam com a situação. Zeno, buscando disfarçar sua chegada ao estúdio de Felicita (em busca de sexo), diz estar ali para encomendar cem caixinhas de cigarros *sport*, desculpa também usada por Misceli para justificar o fato de se encontrar na alcova da jovem.

Quando, já na rua, o protagonista resolve falar sobre a situação, Misceli dá um espetáculo patético:

Scoppiai cioè: – Quella Felicita è una gran donnaccia –. Il Misceli mi diede uno spettacolo nuovo, quello del suo imbarazzo. La sua grossa mandibola inferiore aveva un movimento che ricordava quello dei ruminanti. Si preparava a parlare movendo intanto quell'organo prima di sapere quello che avrebbe detto?

Poi disse: – A me non pare. Ha delle ottime *Sport* –. Voleva continuare la stupida commedia all'infinito. Io m'arrabbiar: – Ma insomma tu ritornerai ancora dalla signorina Felicita?

(...) Poi disse e per la prima volta tradì un grande desiderio di ridere: – Certo, ritornerò a lei non appena mi occorreranno delle altre *Sport*.

Risi anch'io.¹⁵² (SVEVO, 1990, p. 560-561)

O narrador cria entre os dois personagens uma espécie de espelho onde ambos se reconhecem em situação ridícula e buscam analisar, um no outro, as consequências do ocorrido. O tom ácido põe o riso um pouco fora de lugar e dá ensejo à crueldade do narrador.

Non mi bastò e gli chiesi: – Non ti fece nulla di vedere che anch'io andavo a prendere le *Sport* dalla signorina Felicita?

Egli rispose subito deciso in modo che la sua mandibola non ebbe il tempo di roteare: – E che vuoi che m'importi? Geloso io? Mai più! Siamo vecchi, noi due.

¹⁵² Explodi: “Aquele Felicita não vale nada”. Misceli ficou tão sem jeito que me deu um novo espetáculo: sua grande mandíbula inferior teve um movimento que lembrava os ruminantes. Será que se preparava a falar começando a mover aquele órgão antes de saber o que iria dizer?

Depois disse: “Eu não acho. Tem ótimos *Sport*”. Queria continuar a estúpida comédia indefinidamente. Eu fiquei bravo: “Mas afinal, você vai voltar a ver a senhorita Felicita?”.

(...) Depois disse, e pela primeira vez revelou um grande desejo de rir: “Claro, voltarei lá logo que precisar de mais *Sport*”.

Eu também ri. (SVEVO, 2001, p. 95-96)

Siamo vecchi! Talvolta possiamo concederci di fare all'amore. Ma gelosi non dobbiamo essere perché facilmente incorriamo nel ridicolo. Gelosi mai! Se ascolti me, non farti scorgere geloso perché si riderebbe di te.

Le parole suonavano abbastanza bonarie, scritte come sono su questa carta, ma il tono era piuttosto forte prego d'ira e di disprezzo.¹⁵³ (SVEVO, 1990, p. 561-562)

O narrador cria um discurso muito cruel, o texto é tomado das mãos da personagem que diz escrever suas memórias e lança um tom escurecido sobre o protagonista. As palavras, como bem coloca o narrador, “suonavano abbastanza bonarie, scritte come sono su questa carta, ma il tono era piuttosto forte prego d'ira e di disprezzo”. O discurso criado extrapola os limites do texto e cria uma imagem mais próxima do “real” para Zeno personagem. A figura do protagonista é destruída completamente e até mesmo sua postura, mais segura até então, parece estar dissolvida no espelho em que Misceli se transformou.

Zeno, ao aceitar compactuar com Misceli, acaba por confirmar aquilo que ficou subentendido na narrativa: Misceli é seu espelho e nele se vê por inteiro, física e psicologicamente, fato que podemos constatar por esta fala de Zeno no fim da narrativa:

E la mia bruttezza m'è sempre presente. È di questa mattina che d'istandomi studiai in quale posizione avessi trovata la mia bocca al momento in cui apersi gli occhi. La mandibola inferiore pendeva da quella parte su cui ero giaciuto e sentii fuori di posto anche la lingua inerte e gonfia.¹⁵⁴ (SVEVO, 1990, p. 569)

¹⁵³ Não foi suficiente e perguntei-lhe: “Você não se importou ao ver que eu também ia buscar os sport na casa da senhorita Felicita?”.

Ele respondeu logo decidido de modo que sua mandíbula não teve tempo de voltar: “E que me importa? Ciumento eu? Nunca mais! Somos velhos, nós dois. Somos velhos! Podemos nos conceder às vezes fazer amor. Mas ciumentos não devemos ser porque caímos facilmente no ridículo. Ciumentos nunca! Se posso lhe dar um conselho, não demonstre ser ciumento porque vão rir de você”.

As palavras soavam bastante afáveis, como estão escritas nesta página, mas o tom era bastante forte, prenhe de ira e de desprezo. (SVEVO, 2001, p. 96)

¹⁵⁴ E sempre reparo na minha feiúra. Esta manhã, acordando, estudei em que posição encontrara minha boca no momento em que abri os olhos. A mandíbula inferior pendia para o lado em que ficara deitado e senti fora de lugar também a língua inerte e inchada. (SVEVO, 2001, p. 105)

A descrição que o narrador faz da personagem principal é muito semelhante àquela feita do personagem Misceli. A mandíbula, elemento utilizado na caracterização patética daquele personagem, é retomada na descrição do protagonista. A relação entre os dois velhos fica, assim, evidente. O narrador, de modo cruel, espelha os dois anciãos e, desse espelhamento, faz surgir a consciência dos contrários.

A ironia, em “Il mio ozio”, é diferente da que observamos em outros capítulos já analisados. O tom mordaz do narrador toma conta do discurso e destrói cruelmente toda segurança meticulosamente criada anteriormente. Os capítulos “Un contratto”, “Umbertino” e “Le confessioni del vegliardo” trazem um personagem seguro no momento ficcional de escrever. Suas opiniões e verdades mostram sempre uma superioridade em relação aos fatos e pessoas que fazem parte de seu cotidiano. Ainda que já se evidenciasse o descentramento e a perda do papel de protagonista, isso se dava de maneira mais amena. Em “Il mio ozio”, a consciência da marginalização narrativa é levada ao extremo e obriga o protagonista a vislumbrar sua situação decrepita. Já não há esperanças para o protagonista. Em sua vida ficcional, isso se mostra por meio da situação degradante a que se sujeita para obter sexo, em contrapartida, a proximidade da morte, que é asseverada pela velhice e ruína de Zeno personagem, configura o nascimento e rejuvenescimento da escrita.

O que ocorre com a narrativa ficcional de Zeno, que se apresenta em um movimento descendente vertiginoso, é muito parecido com o que ocorre na obra brasileira *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que a busca ficcional pelo emplasto trouxe a morte do personagem e o nascimento do livro. Motta (2006, p. 61) demonstra, em seu estudo, como a construção do romance se deu ao mesmo tempo em que eram narradas as memórias do personagem protagonista.

Um dos enigmas da obra de Machado reside no invento de Brás Cubas, o emplasto, que deveria funcionar como um remédio (...). No entanto, esse remédio contido no invento converte-se no próprio livro, à medida que o emplasto funciona como a metáfora da invenção da obra, e essa metáfora é resultante da metamorfose da morte do personagem no nascimento do narrador. (...) O remédio que deveria curar a humanidade causa a morte do seu inventor. A morte do inventor é a “ideia grandiosa” que alegoriza a transformação do invento na invenção da obra.

A ironia é o método utilizado pelo narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para colocar em prática a derrocada do personagem que se perde e morre, mas que, proporciona o nascimento do narrador e do livro. Não foi a invenção do emplasto que trouxe notoriedade a Brás Cubas personagem, mas a escrita do romance que trouxe a eternidade para o narrador.

Zeno personagem passa por processo muito semelhante nos capítulos esparsos. A velhice e a proximidade da morte evidenciam a fragilidade de seu *status* de protagonista. Sua existência enquanto elemento narrativo está findando e isso é tematizado por meio da amarga relação com Felicita, pelo uso constante de medicamentos e pela nova configuração de sua escrita ficcional.

Além de mostrar as situações patéticas do personagem Zeno, o jogo irônico do discurso tem outro objetivo: demonstrar como se revela, na metáfora da velhice, a formação da narrativa. O Narcisismo Literário se constrói demonstrando a fragilidade do personagem e da narrativa feita ficcionalmente por ele. O remédio (amante) para Zeno personagem não surte efeito, pelo contrário, só acentua os problemas já sentidos. Por outro lado, para o Zeno narrador, quanto mais anulada a figura do protagonista, tanto mais será notada a presença de seu trabalho com as palavras.

Logo depois do encontro entre os dois velhos, Zeno personagem deixa de procurar sua amante, pois, assim como o narrador havia antecipado ao leitor, ela era um remédio amargo demais. Pouco tempo depois recebe uma cobrança feita pelo irmão de Felicita, que, um dia, surgiu dizendo que “essa è

creditrice per tutto il mese”¹⁵⁵ (SVEVO, 1990, p. 565). A amante, que não escondia do próprio irmão seu modo de ganhar dinheiro, o havia mandado para receber pelo mês todo, afinal, tinha sido Zeno personagem a abandonar os seus serviços. Além disso, o irmão também havia trazido consigo a encomenda de cigarros *Sport* feita no momento constrangedor em que se encontraram na alcova da amante.

Depois de receber o dinheiro pelo mês da irmã e o dinheiro pelos cigarros, o irmão foi-se embora, mas logo retornou porque tinha esquecido sobre uma cadeira um outro pacote igual ao que entregara ao protagonista “Per scusarsi d’essere ritornato mi disse: – Sono altre cento scatoline di Sport che devo portare ad un altro signore”¹⁵⁶ (SVEVO, 1990, p. 566). Zeno personagem entende que os cigarros são para Misceli.

Como antecipa o narrador, com o trecho apresentado se cria a desculpa que culminará com o retorno do protagonista à casa da amante que o encontrará no escuro, sem conseguir identificá-lo.

Ma avevo sperato d’indurla di ritardare di quel poco di tempo che a me occorreva.
 (...) E quella faccia lontana (...) mi guardava. O guardava proprio me? Non guardava proprio ad un problema ch’ella s’era imposto e che abbisognava di una soluzione pronta, subito, là su quelle scale?
 – Adesso è impossibile (...) – Dovresti, se puoi, ritornare al primo del mese... vedrò... ci penserò.¹⁵⁷ (SVEVO, 1990, p. 567-568)

O protagonista não consegue usufruir daquilo que já havia pago e se indigna contra todos com um “Uff” (SVEVO, 1990, 568) que se dirige a

¹⁵⁵ ela é credora pelo mês todo. (SVEVO, 2001, p. 101)

¹⁵⁶ Para se desculpar por ter voltado, disse: "São outras cem caixinhas de *sport* que preciso levar a outro senhor. (SVEVO, 2001, p. 101)

¹⁵⁷ Mas esperava induzi-la a atrasar aquele pouco tempo de que eu necessitava. (...)

E aquele rosto longínquo (...) olhava-me. Olhava mesmo para mim? Ou olhava um problema que criara e que precisava de uma solução rápida, imediatamente, ali no patamar daquela escada? “Agora é impossível”, (...) “Você teria de voltar, se puder, no começo do mês...vou ver...vou pensar”. (SVEVO, 2001, p. 103)

Felicita, mas também “alla società, alle nostre istituzioni e a madre natura che avevano tutti permesso ch’io mi trovassi su quella scala e in quella posizione”¹⁵⁸ (SVEVO, 1990, p. 569). O discurso não deixa chances para Zeno personagem, ele é destruído, sem desculpas, sem máscaras, sem possibilidade de dizer mais nada. Ao protagonista é, finalmente, entregue a alcunha de *vegliardo*, da qual havia fugido durante tanto tempo.

A poucas páginas do fim desse capítulo, encontramos o seguinte trecho “È da poco, solo dacché ho steso questa storia dei miei amori con Felicita che mi sono fatto abbastanza oggettivo per giudicare me e lei con sufficiente giustizia.”¹⁵⁹ (SVEVO, 1990, p. 568). A ironia que se cria a partir desse trecho mostra agora o quanto o personagem Zeno é conscientemente patético. Este já não busca mais os amores (nem mesmo os pagos), mas também não quer ser eliminado pela Mãe Natureza, que observa a aptidão para a reprodução como critério para o extermínio. A fim de enganá-la o protagonista observa “le donne che passano, accompagno il loro passo cercando di vedere in quelle loro gambe qualche cosa d’altro che un ordigno per camminare e risentire il desiderio di fermarle e accarezzarle”¹⁶⁰ (SVEVO, 1990, p. 570).

Assim como uma marionete, que não comanda seus próprios atos, Zeno personagem se curva ao desejo imposto pelo narrador. Ao confessar e vestir com palavras os desejos e confessá-los, podemos observar na voz do protagonista a marca da existência e importância do narrador: aquele que cria o discurso e induz as personagens a cumprir os papéis que lhes foram designados.

¹⁵⁸ à sociedade, às nossas instituições, à mãe natureza, que haviam permitido, todos eles, que eu me encontrasse naqueles degraus e naquela situação. (SVEVO, 2001, p. 104)

¹⁵⁹ Foi há pouco tempo, somente depois que escrevi esta história dos meus amores com Felicita, que me tornei bastante objetivo para julgar a mim mesmo e a ela com suficiente justiça. (SVEVO, 2001, p. 103)

¹⁶⁰ as mulheres que passam, acompanho o seu passo procurando ver em suas pernas algo mais que um simples instrumento para caminhar, e sentir novamente o desejo de pará-las e acariciá-las. (SVEVO, 2001, p. 105)

O último momento de ironia criado pelo narrador em “Il mio ozio” é a cena em que o protagonista se encontra diante de uma bela mocinha e é traído por seu olhar. Ao devorar a tal moça com os olhos, deixa entrever seus pensamentos de desejo que são notados pela acompanhante, uma senhora bastante velha, velha como Zeno.

Io ricordo una signorina seduta di faccia a me in tranvai. Ricordo cosa mi lasciò. Arrivammo ad una certa intimità perché io le diedi un nome: Anfora. Non aveva una faccia molto bella ma degli occhi accesi, un po' rotondi, che guardavano tutto con grande curiosità e astuzia un po' infantile (...) il suo busto pur esile somigliava ad un'anfora elegante poggiata sul bacino. Ed io molto ammirai quel busto e pensai per truffare meglio madre natura che mi sorvegliava: “Certo, io non debbo ancora morire perché se questa bambina volesse io sarei tuttavia disposto di procreare”.

La mia faccia dovette prendere un aspetto curioso guardando quell'anfora. Ma escludo sia stato quello di un satiro perché pensavo alla morte. E invece altri mi vide in dosso il desiderio. Come m'accorsi poi la fanciulla che doveva appartenere a famiglia agiata era accompagnata da una vecchiotta fantesca che l'accompagnò quando essa uscì dal veicolo. E fu questa vecchia che passandomi accanto e guardandomi, mormorò: – Vecchio satiro.

Mi dava del vecchio. Chiamava la morte. Io le dissi: Vecchia imbecille —. Ma essa s'allontanò senza rispondermi.¹⁶¹ (SVEVO, 2001, p. 106)

Em “Il mio ozio” ocorre algo diferenciado daquilo que ocorre nos outros capítulos esparsos. Esse capítulo é disfórico por apresentar o narrador mais cruel, consciente de sua função literária e da impossibilidade de parar de escrever.

¹⁶¹ Eu me lembro de uma senhorita sentada à minha frente no bonde. Como deixou lembranças! Chegamos a uma certa intimidade porque lhe dei um nome: Ânfora. Não tinha um rosto muito bonito mas uns olhos muito acesos, um pouco redondos que olhavam tudo com grande curiosidade e astúcia um pouco infantil (...) seu busto, embora delgado, parecia uma ânfora elegante apoiada sobre a bacia. E eu admirei muito aquele busto, e para enganar melhor mãe natureza que me tinha de olho, pensei: "na certa não posso morrer por enquanto, porque, se esta menina quisesse, eu estaria ainda disposto a procriar".

Meu rosto deve ter tomado um aspecto curioso olhando aquela ânfora. Excluo que tenha sido a de um sátiro, porque eu pensava na morte. Mas alguém viu em mim o desejo. Como percebi depois, a jovem, que devia pertencer a uma família de posses, estava acompanhada por ma velhinha, criada que a acompanhou quando saiu do veículo.

E foi essa velha que passando a meu lado e olhando-me murmurou: “Velho sátiro”. Chamava-me de velho. Chamava a morte. Eu lhe disse: “Velha imbecil”. Mas ela se afastou sem responder. (SVEVO, 2001, p. 106)

Estamos nos aproximando do momento mais importante para a existência do narrador. Este se apresenta num crescendo que culmina com o apagamento do protagonista. O narrador assume abertamente o posto de detentor do poder e faz isso mostrando o esmagamento de Zeno personagem sob a metáfora da velhice e da morte. O que sobra da busca pela juventude são somente as memórias escritas, que para o protagonista, não servem de nada, mas que para o narrador, o colocam como figura mais importante da criação literária.

É como se o protagonista saísse, com o narrador, à procura do Santo Graal e não o encontrasse. O protagonista retorna de sua busca com as mãos vazias, mas o narrador, incumbido que estava de contar a história, retornasse com o relato das aventuras que não deram em nada para o protagonista.

Essas duas instâncias narrativas estavam sempre em desacordo e essas cisões são marcas fundamentais da existência narcísica tanto da personagem, quanto da narrativa, que se desdobram em reentrâncias e meandros que as levam por caminhos em que o “questionamento e a auto-análise se metamorfoseiam em princípio gerador de sentido, em metáfora da criação literária, cuja maior preocupação é o abismo que traga para dentro de si todas as categorias narrativas” (MIORIN, 2006, p. 97).

Narciso lançou-se nas águas. Seu corpo, porém, transformou-se em flor, pois o ato de escrever, assim como podemos depreender, é o único remédio. O escrever se constrói como cura para o tempo passado. A necessidade de narrar trás consigo a doença, mas também a cura, vivenciada pelo ato mesmo de escrever.

5.3 “Le confessioni del vegliardo” e “Il vecchione”: *voglio scrivere ancora*

O capítulo se abre com a declaração de que a data transcrita (4 Aprile 1928) é a marca de uma nova era que se inicia para o narrador. Essa nova fase é caracterizada pelo ato da consulta e da reescrita. O manuscrito que tomou forma em *A consciência de Zeno* é continuamente revisitado e passa por reformulações, inclusões e, principalmente, correções. O ato de escrever é abertamente tematizado.

O material de Zeno, nos capítulos esparsos, é um verdadeiro palimpsesto, “uma escritura sobre a escritura” (CAVAGLION, 2000, p. 156). No fim de sua vida, Svevo também corrige e anula continuamente (...). “Eu acredito, sinceramente acredito (...) que não há melhor meio para se chegar a escrever realmente que não seja rascunhar diariamente” (SVEVO apud CAVAGLION, 2000, p. 156). Nessa fase da produção de Svevo, cada página por ele escrita é uma ponte que nos leva a um outro texto e que nos remete sempre à ideia de que escrever é sempre reescrever.

A postura assumida por Svevo é refletida na postura do narrador do capítulo em questão. O Zeno *vegliardo* também assume a posição de quem está disposto a, além de continuar a narrar, corrigir e dar novas cores ao que já havia sido escrito.

(...) scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descrizioni accatastate messe in disparte per un medico che le prescrisse. La leggo e rileggo e m'è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. (...) Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che

l'altra metà avrà annotato. (...) E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura ma si ripeterà si correggerà si cristallizzerà.¹⁶² (SVEVO, 1990, p. 471)

O trecho acima faz parte do retorno às memórias deixadas em suspenso em *A consciência de Zeno*. Nessa espécie de introdução podem ser identificados os motivos da retomada da escrita realizada ficcionalmente por Zeno personagem. São colocados em evidência o manuscrito, elaborado durante o tratamento médico, a releitura desse manuscrito, a conclusão de que os momentos descritos estão vivos e os não descritos estão mortos, a tomada de consciência sobre sua própria existência, “Non colui che visse ma colui che descrissi” e a literatização da vida.

A justificativa da nova empreitada literária está vinculada àquilo que representam as memórias grafadas anteriormente. O narrador inicia essa nova fase da narrativa de Zeno colocando em xeque o que foi relatado antes. A matéria ficcional ainda viva, porque fixada, é passível de ser retomada e reconfigurada em novas páginas plenas de significado. Essa reformulação torna-se desejo para o personagem que não se reconhece fora das palavras grafadas em ocasião do tratamento psicanalítico. A parte da sua vida que não foi registrada perdeu-se e não pode mais ser recuperada, a parte fixada, embora não seja a mais importante, é a única que continua viva. Diante disso, a conclusão que se coloca para o leitor é a de que o personagem não é aquele que viveu, mas aquele que descreveu.

¹⁶² (...) descobri na minha vida algo de importante, aliás a única coisa importante que já me aconteceu: A descrição feita por mim de uma parte dela. Amontoados de descrições separadas para um médico que as prescreveu. Leio e releio e é-me fácil completá-la, colocar todas as coisas no lugar ao qual pertenciam e que minha imperícia não soube encontrar. Como é viva aquela vida e como é definitivamente morta a parte que não contei. Vou procurá-la às vezes com ansiedade, sentindo-me mutilado, mas não é possível reencontrá-la. E sei também que aquela parte que contei não é a mais importante. Tornou-se importante porque a fixei. E agora o que eu sou? Não aquele que viveu, mas aquele que descrevi. (...) Quando todos compreenderem isso com a clareza que eu tenho, todos escreverão. A vida será literatizada. Metade da humanidade dedicar-se-á a ler e estudar o que a outra metade tiver anotado. (...) E se uma parte da humanidade se rebelar e se recusar a ler as elucubrações da outra, melhor. Cada um lerá a si mesmo. E com isso a própria vida ficará mais clara ou mais obscura, mas vai-se repetir, corrigir, cristalizar.

O personagem não pode existir em outro lugar que não seja no papel, sua existência não pode ser transportada para a realidade empírica porque, assim como o narrador, é um ser vinculado à ficção. Ao mostrar como a vida do personagem Zeno se resume ao que foi registrado, o narrador afirma o teor ficcional do texto e descortina seu processo de criação.

Com a elucidação do papel ficcional de Zeno, o narrador ainda coloca em evidência a possibilidade de manipulação da matéria enfabulativa. A afirmação de que a parte da vida que foi contada não é a mais importante pressupõe a não confiabilidade no discurso criado nas páginas de *A consciência de Zeno*. Todas as ações narradas e todos os personagens que foram descritos passaram pelo olhar e por objetivos específicos do narrador, que manipulou informações e criou uma vida diferente daquela que poderia ter sido vivida pelo Zeno personagem.

Ao iniciar a nova fase de Zeno, o narrador destrói toda e qualquer ingenuidade do leitor. Diferentemente da desconfiança que pairava sobre as confissões do Zeno na *Consciência*, nos capítulos esparsos já não há espaço para suspeitas. O narrador afirma abertamente a manipulação da matéria narrativa e aponta para o procedimento utilizado a fim de alcançar tal objetivo. Reside nesse fato o grande salto evolutivo com relação ao Narcisismo Literário nas obras de Svevo.

Em *Uma vida*, como mostramos anteriormente, havia, ainda que dissociadamente, a criação do romance ficcional dentro do romance empírico, além das várias tematizações e discussões sobre Literatura, em *A consciência de Zeno*, crítica e obra fundiram-se e o livro de memórias passou a romance sobre a escrita de memórias. Nos capítulos esparsos, diferentemente do romance anterior, a matéria enfabulativa é coadjuvante do modo de narrar. A história contada é menos importante que a explicitação de como isso é feito.

A literatização da vida é tematizada não só na sua construção, mas também em sua análise: “Metà dell’umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l’altra metà avrà annotato”. A Literatura, leia-se Arte, é vista nos capítulos esparsos como a redenção da humanidade, em contraposição à hecatombe vislumbrada pelo Zeno, em *A consciência de Zeno*, e ao suicídio de Alfonso em *Uma vida*. Escrever é, segundo o narrador de “Le confessioni del vegliardo” o modo de transcender a monotonia da vida, além de trazer também a possibilidade da releitura e da correção.

Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura ma si ripeterà si correggerà si cristallizzerà. Almeno non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena nata, con quei giorni che vanno via e s’accumulano uno eguale all’altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico.¹⁶³ (SVEVO, 1990, p. 471)

Essa correção de que falamos se dá de modo muito natural nos capítulos esparsos, cada ação deixada em suspenso ou finalizada na *Consciência* ganha nova roupagem e nova cadência descritiva, pois o narrador desses capítulos reconhece a não vigilância do médico (Doutor S.) e se sente à vontade para narrar. Para esse novo Zeno, não é importante saber como se escreve ou para quem se escreve, a ação principal, para ele, é somente uma: escrever.

Por esse motivo, o capítulo se abre como uma grande explicação sobre o que foi escrito anteriormente. Já não é importante o fato de escrever para obter a cura, nem o fato de buscar uma escrita que mascare, que desvie as atenções e que fique sempre em suspensão. O novo Zeno não se preocupa tanto em maquiagem as opiniões acerca de quem o rodeia ou acerca de si mesmo.

¹⁶³ Cada um lerá a si mesmo. E com isso a própria vida ficará mais clara ou mais obscura, mas vai-se repetir, corrigir, cristalizar. Pelo menos não ficará como é, sem relevância, sepultada logo após o nascimento, com aqueles dias que se vão e se acumulam, um igual ao outro, formando os anos, as décadas, a vida tão vazia, capaz somente de constar como um número numa tabela estatística de crescimento demográfico.

As memórias foram substituídas pelo diário, no qual se pressupõe somente o próprio autor como único leitor. Essa nova configuração do narrador traz novos ares à narrativa e a deixa mais densa e também mais ácida do que a que se podia observar em *A consciência de Zeno*.

A construção ou reconstrução do sujeito, marcada pelo vetor pronominal “eu”, funda-se sobre a relação de identidade entre narrador e protagonista. A situação narrativa, instaurada pelo narrador autobiográfico ou autodiegético, resulta, aparentemente, de um processo de despojamento do eu, de modo a revelar, pela narração, a essência de uma subjetividade. Todavia, ela se constrói não pelo distanciamento, senão pela sobreposição entre o sujeito e a história, entre a linguagem e seu sentido, o que sugere, por um lado, a imparcialidade do enunciador e, por outro, os possíveis velamentos impostos à palavra. Assim, a ideia da omissão se conjuga à afirmação do sujeito de que pretende desnudar-se, desde que confessar tudo significa omitir o que, segundo a perspectiva pessoal do narrador, não interessa à história; desde que mostrar a si mesmo significa submeter-se à lembrança, vinculada às motivações do eu. Portanto, em “Le confessioni del vegliardo” e em “Il vecchione”, o sujeito e sua memória dirigem a evocação do passado e subordinam-na ao presente do ato da escrita para justificar a transformação do eu e registrar os episódios que a ela conduziram.

Dessa forma, tal como em *A consciência de Zeno* e nos demais capítulos esparsos, o caráter autobiográfico do texto se afirma: mediante o discurso, o “eu” reconstrói a vida para esclarecer as circunstâncias em que se encontra e para justificar os rumos deflagrados pelo existir. Além disso, a questão da metarreflexão irônica e da reescritura observadas nos outros três capítulos é extrapolada com o discurso explícito sobre o ato de escrever.

A liberdade para escrever toma também nova configuração e invade o campo do vício. O método proposto pelo médico¹⁶⁴ ao paciente durante o tratamento da dependência do cigarro (escrita da autobiografia) não só não surtiu o efeito desejado (Zeno personagem não parou de fumar), como fez surgir um novo vício: o de escrever e reescrever.

Io voglio scrivere ancora. In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda. In casa mi danno del brontolone. Li sorprenderò. Non aprirò più la bocca e brontolerò su questa carta. Io non sono fatto per la lotta e quando mi fanno intendere che non capisco più bene le cose invece che negare e cercar di provare che sono ancora capace di dirigere me stesso e la mia famiglia correrò qui a rasserenarmi.¹⁶⁵ (SVEVO, 1990, p. 472)

O narrador escreve porque vê na escrita a ratificação e a retificação daquilo que viveu ou acredita ter vivido. Cada nova etapa, cada novo acontecimento ganha as cores selecionadas pelo crivo de quem as está descrevendo e registrando. Além disso, é somente debruçado sob seu diário que Zeno personagem pode se fazer ouvir. A escrita é para ele o único meio de chegar a conclusões e expor ideias. Em contrapartida, para o narrador, o diário que é escrito ficcionalmente por Zeno é a configuração da vida vivida pelo personagem, é somente naquelas páginas que a ficção se dá.

No trecho a seguir, encontramos o personagem às vésperas de uma cirurgia de rejuvenescimento, afinal, nas últimas páginas de Zeno, sua maior inimiga é a velhice que chega inexorável e traz a ruína do corpo, mas, em contrapartida, proporciona a fortificação do Zeno na figura do escritor de si mesmo.

¹⁶⁴ Em *A consciência de Zeno*.

¹⁶⁵ Quero continuar escrevendo. Nestas páginas colocarei eu mesmo toda a minha história. Em casa me chamam de resmungão. Vou surpreendê-los. Não abrirei mais a boca e resmungarei neste papel. Eu não fui feito para a luta, e quando derem a entender que não entendo mais as coisas direito, em vez de negar e tentar provar que ainda sou capaz de dirigir a mim mesmo e à minha família, correrei aqui para me acalmar.

Ma del resto la vecchiaia è il periodo calmo della vita. Tanto calmo ch'è difficile registrarlo. (...) Io m'agitai, ritornai a qualche tratto di vita, molto simile a quelli ch'erano i miei proprii, voglio dire quelli di quella vita che non aveva avuto bisogno di operazioni, la naturale quella che hanno tutti e l'agitazione finì col portarmi a questa carta che mi pare non avrei mai dovuto abbandonare. (...) Io ora scrivo perché devo mentre prima la penna in mano m'avrebbe fatto sbadigliare. Perciò io penso che l'operazione abbia pur avuto un effetto salutare.¹⁶⁶ (SVEVO, 1990, p. 472-473)

Não foi a operação que teve um efeito salutar, mas o ato ficcional de escrever, de recriar e descrever aquilo que lhe convém. Ao afirmar que a característica principal da velhice foi a sua exclusão do papel de protagonista, o personagem dá voz ao narrador, que se coloca como o elemento principal no processo criativo. Na ação de descrever subjetivamente a realidade do personagem, o narrador relativiza o medo da morte dizendo que o futuro, para um velho, não passa de uma espécie de tempo presente que não faz parte da gramática. O futuro é improvável, a juventude não há mais, resta o presente, um grande e longo presente que é asseverado e construído conforme é construída a escrita. Assim, como foi dito antes, Zeno personagem perde o posto de protagonista para a escrita, que se torna o elemento decisivo para a existência ficcional de Zeno.

A surpresa de se encontrar diferente daquilo que descreveu anos atrás é a marca de que o posto de protagonista já não é mais ocupado por Zeno personagem. Ele não se reconhece nas páginas dos capítulos esparsos porque algumas das características suas em *A consciência de Zeno* (remorsos bobos e medo do futuro) não estarão mais presentes nessa nova fase. A narrativa, nesse momento é tomada pela teorização do processo criativo e já não cede mais lugar para excessos.

¹⁶⁶ Mas de resto a velhice é o período calmo da vida. Tão calmo que é difícil registrá-lo (...). Eu me agitei, retornei a alguns fragmentos de vida, muito semelhantes àqueles que eram os meus próprios, quero dizer aqueles daquela vida que não precisava de operações, a natural, aquela que todo mundo tem, e a agitação acabou por trazer-me até esta folha de papel, que, parece-me, não deveria nunca ter abandonado. (...) Eu agora escrevo porque devo, enquanto antes a pena na mão me faria bocejar. Por isso acho que a operação teve afinal um efeito salutar.

Avrò la sorpresa di trovare me che qui descrivo molto differente da colui che descrissi anni or sono. La vita, benché non descritta, lasciò qualche segno. Mi pare che col tempo un po' si rasserendò. Mi mancano quegli sciocchi rimorsi, quelle spaventose paure del futuro. Come potrei spaventarmene? È quel futuro quello ch'io vivo. Va via senza prepararne un altro. Perciò non è neppure un vero presente, sta fuori del tempo. Manca un tempo ultimo nella grammatica.¹⁶⁷ (SVEVO, 1990, p.472)

¹⁶⁷ Terei a surpresa de encontrar o eu que aqui descrevo muito diferente daquele que descrevi anos atrás. A vida, embora não descrita, deixou algumas marcas. Parece-me que com o tempo um pouco se acalmou. Sinto falta daqueles remorsos tolos, daqueles receios assustadores em relação ao futuro. Como poderia me assustar com ele agora? É aquele futuro o que estou vivendo. Ele se vai sem preparar um outro. Por isso não é nem mesmo um presente de verdade, está fora do tempo. Faz falta um tempo último na gramática.

5.3.1 “Le confessioni del vegliardo”: o ato da escrita

Após as considerações sobre a escrita e a importância que ela tomou para o dia a dia do personagem, podemos começar a apontar para o fato de que a ironia passa a ser constituída de modo diferente daquela construída em *A consciência de Zeno*. Podemos observar como a ironia é mais direta e escancarada.

E dovrei cominciare con la storia al punto a cui la lasciai: La guerra finita come tutti sanno, io aspettavo di associare al trionfo di tutti anche il mio particolare: Aspettavo di vedere il vecchio Olivi per fargli vedere quello ch'io avevo saputo fare senza di lui nei miei affari. Ma il vecchio che mai ne aveva voluto sapere di me, per non dovermisi inchinare morì a Pisa di grippe quando già m'aveva avvisato il suo arrivo ed io gli avevo scritto quali sarebbero state d'ora in avanti le sue mansioni. La direzione degli uffici, mentre sarebbe stata mia incombenza la direzione degli affari. Lo aspettavo con qualche ansietà: Se lui fosse arrivato in tempo, forse mi sarebbe stata risparmiata una grave perdita: L'acquisto di tutti quei vagoni di sapone a Milano (...). Quando appresi della morte dell'Olivi mi arrabbiai un pochino: S'era sottratto alla sua disfatta! Più tardi ne ebbi piacere perché del mio sapone a Trieste non ne volevano sapere: Non si lavavano più? E sarebbe stato triste veder arrivare l'Olivi per constatare che gran parte degli utili di guerra erano andati a finire nell'operazione fatta durante l'armistizio.¹⁶⁸ (SVEVO, 1990, p. 473-474)

Podemos observar como as confissões são feitas de modo calmo e sem preocupações com o que um possível leitor pode pensar e concluir do que foi lido. Existe a apresentação de um Zeno sem remorsos ou medos, como afirmamos anteriormente. A consciência do texto toma um aspecto diferente

¹⁶⁸ E devo começar com a história no ponto em que a deixei: Com a guerra terminada como todos sabem, eu esperava associar ao triunfo de todos também o meu particular: Esperava ver o velho Olivi para mostrar-lhe o que eu tinha conseguido fazer sem ele nos meus negócios. Mas o velho que não tinha jamais querido saber de mim, para não ter de se curvar, morreu em Pisa de gripe quando já me havia avisado de sua chegada e eu lhe havia escrito quais seriam doravante as suas atribuições. A administração dos escritórios, enquanto seria minha incumbência a administração dos negócios. Esperava-o com alguma ansiedade: Se tivesse chegado a tempo, talvez me evitasse uma grave perda: A compra de todos aqueles vagões de sabão em Milão (...). Quando soube da morte do Olivi fiquei com um pouco de raiva: Tinha-se esquivado da própria derrota! Mais tarde fiquei feliz porque ninguém queria saber do meu sabão em Trieste: Não tomavam mais banho? E seria triste ver chegar o Olivi para constatar que grande parte dos lucros da guerra tinha-se perdido na transação feita durante o armistício.

nesse capítulo esparso, pois atinge seu pico, uma vez que consegue unir o discurso sobre a escrita à narrativa em si, sem torná-la artificial. Ao leitor, não restam dúvidas sobre o conteúdo confessional e particular de Zeno, nem da problematização do ato de escrever.

Sem preocupações quanto ao fato de ser analisado, o narrador, por meio do personagem, sente-se à vontade para apontar e até mesmo colocar o dedo na ferida dos demais personagens e também nas suas próprias, afinal a acidez das anotações feitas pelo narrador se voltam não só sobre terceiros, mas também sobre o protagonista, como podemos observar no trecho em que passa a falar das relações com Alfio.

(...) parlerò di Alfio. Mi fa bene di raccogliermi perché io davvero non so come trattare con lui. Mi capitò a casa dopo la guerra, un ragazzone di 15 anni tutt'altra cosa di quel fanciullino ch'era partito allampanato, lungo, trascurato nel vestire. Vidi subito una distrazione in lui, l'incapacità di continuar fare oggi quello che aveva iniziato il giorno prima, delle qualità insomma ch'io conoscevo e che in me erano state curate radicalmente dal grande uragano. Pensai che sarei stato attento di non cadere nei difetti di mio padre e che avrei saputo trattare altrimenti mio figlio. Ma Dio mio! Guai se a mio padre fosse toccato un figlio simile.¹⁶⁹ (SVEVO, 1990, p. 476)

Podemos observar como as estruturas se repetem e se atualizam nesse capítulo. Rememoremos a relação do protagonista Zeno com seu pai em *A consciência de Zeno*. Chamado pelo protagonista de “Velho Silva Mão Aberta” (SVEVO, 1980, p. 34), a descrição do pai pode ser também a descrição do protagonista. Todos os pontos colocados em evidência pelo narrador coincidem com a figura de Zeno personagem. Seus negócios eram administrados por Olivi: “Nell'incapacità al commercio v'era una somiglianza

¹⁶⁹ (...) falarei de Alfio. O recolhimento me faz bem, porque realmente não sei como lidar com ele. Apareceu-me em casa depois da guerra, um rapagão de 15 anos totalmente diferente daquele garotinho que partira esgrouvinhado, comprido, descuidado no vestir. Vi logo uma distração nele, a incapacidade de continuar a fazer hoje o que havia iniciado no dia anterior, qualidades enfim que eu conhecia e que me haviam sido curadas radicalmente pelo grande furacão. Achei que atentaria para não cair nos defeitos do meu pai e que saberia tratar meu filho de forma diferente. Mas meu Deus! Ai se meu pai tivesse um filho como este.

fra di noi”¹⁷⁰ (SVEVO, 1990, p. 34). Fumava muito e não tinha o hábito de mudar atitudes: “Egli viveva perfettamente d’accordo sul modo come l’avevano fatto ed io devo ritenere ch’egli mai abbia compiuti degli sforzi per migliorarsi. Fumava il giorno intero (...)”¹⁷¹ (SVEVO, 1990, p. 34).

Embora tente fazer parecer que o pai difere de si mesmo, o que consegue é provar que pai e filho são cópias um do outro. Ao final da vida, já velho, o pai de Zeno parece se preocupar realmente com o filho descentrado que não consegue terminar nada daquilo que começou (passar de uma faculdade a outra, por exemplo). A idade, ao que parece, trouxe mais serenidade ao pai que passou a se preocupar mais com o filho.

Ao analisarmos a relação entre Alfio e Zeno, podemos ver a atualização daquilo que foi criado no romance anterior. A distância entre os dois aumenta a cada investida insincera do protagonista, que diz temer reproduzir com o filho a relação que tinha com seu próprio pai.

M’ero proposto da tanti anni di fare in modo che non si ripetessero fra me e mio figlio le relazioni che c’erano state fra me e mio padre, ed ecco che si accennava proprio a passare per di là. A quello scopo avevo fatto in modo che non ci fossero fra di noi eccessive manifestazioni d’affetto *come quella dolorosa ansietà manifestata da mio padre al momento di morire per il mio avvenire, in quel momento, quando già tanto soffriva, equivalente ad un bacio appassionato* che poi, certamente, aveva provocato quella mia dolorosa lunga malattia, una malattia che anche dopo guarita, m’aveva fatto vedere il sole meno chiaro, e sentire l’aria pesante.¹⁷² (SVEVO, 1990, p. 478-479 grifo nosso)

¹⁷⁰ Nessa incapacidade para o comércio residia toda a semelhança entre nós. (SVEVO, 1980, p. 35)

¹⁷¹ Vivia perfeitamente de acordo com aquilo que fizeram dele e devo observar que nunca se esforçou no sentido de aperfeiçoar-se. Fumava o dia inteiro (...). (SVEVO, 1980, p. 35)

¹⁷² Propusera-me havia muitos anos a fazer com que não se repetissem entre mim e meu filho a relação que houvera entre mim e meu pai, e eis que se acenava de passar por aquilo de novo. Com aquele propósito tinha cuidado para que não houvesse entre nós excessivas manifestações de afeto como aquela dolorosa ansiedade manifestada pelo meu pai à hora de sua morte em relação ao meu futuro, naquele momento, quando já sofria tanto, equivalente a um beijo amoroso que depois, certamente, tinha provocado aquela minha longa e dolorosa doença, uma doença que mesmo depois de curada fizera-me ver o sol menos claro, e sentir o ar pesado.

O trecho em itálico faz referência ao momento da morte do pai de Zeno e reitera a visão pouco sincera do narrador que vê o tapa desferido pelo velho Cosini como um ato de amor ansioso a beira da morte.¹⁷³

Podemos observar que existe um duplo da narrativa do terceiro romance. A cada nova frase criada, somos tragados pela narrativa de *A consciência de Zeno* e, depois, somos lançados novamente para fora, num jogo de colocar diante de um espelho outro espelho. O que ocorre é uma série de reflexos que se recriam iguais na essência, mas diferentes no aspecto, afinal, a cada novo reflexo, a imagem que se forma é diferente (menor) e some no infinito. Svevo reproduz esse jogo com seu terceiro e com seu “quarto romance”. Eles se refletem, se retomam e se deixam.

A metáfora do duplo é recorrente no que diz respeito aos processos de tomada de consciência em Literatura. Em seu *Dicionário de mitos literários* (1998, p. 260-288), Brunel desenvolve uma interessante análise sobre essa questão ao passar por todos os momentos literários e observar o modo como essa imagem do duplo se construía e o que significava. Durante muitos séculos, a imagem duplicada foi usada na criação de personagens que não sabiam que eram gêmeos e o desconhecimento dessa situação gerava circunstâncias cômicas, como em Plauto, por exemplo. Com o passar do tempo, a figura do duplo passou a habitar não a identidade praticamente total do gêmeo, mas a não identificação com um duplo ilegítimo, incapaz de

¹⁷³ “Com um esforço supremo consegui ficar de pé, ergueu a mão o mais alto que pôde, como se soubesse que não conseguiria comunicar-lhe outra força senão a de seu próprio peso, e deixou-a cair contra a minha face. Depois tombou sobre o leito e dele para o chão. Estava morto!

Não atinei logo com isso, mas senti o coração contrair-me na dor da punição que ele, moribundo, ainda me quisera aplicar. Com a ajuda de Carlo, ergui-o e recoloquei-o no leito. Chorando, igual a uma criança castigada, gritei-lhe ao ouvido:

- Não tenho culpa! O maldito doutor é quem quer obrigá-lo a permanecer deitado!

Era mentira. Em seguida, ainda como uma criança chorosa, acrescentei a promessa de que não o perturbaria mais:

- Pode fazer o que quiser.

O enfermeiro disse:

- Morreu.” (SVEVO, 1980, p. 58)

“asseverar sua existência pela intermediação do discurso” (BRUNEL, 1998, p. 287). Surge dessa outra configuração do eu duplo uma nova ordem de questionamentos sobre a fragmentação do indivíduo e a coexistência de eus outros, formadores da identidade ainda desconhecida.

Permeável a modificações, o mito do duplo tanto se presta a refletir o eu finito no mundo infinito, bem como acolhe a obliteração do eu, disposto a viver em avatares e aceitando seu caráter fragmentário. Ao considerar os fragmentos de que é composto, esse eu estilhaçado considera que reside aí “uma perspectiva de enriquecimento e de diálogo com o mundo, visão contemporânea de um otimismo construído, racional” (BRUNEL, 1998, p. 287), uma vez que descobrir o próprio eu é também descobrir o outro.

“A literatura tem a vocação de por em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência” (BRUNEL, 1998, p. 282). Nesse sentido, não só as estruturas narrativas tornam-se duplos umas das outras (personagem e narrador, por exemplo), mas também o próprio escritor acaba por transformar-se em um duplo do herói de quem aceita criar a história. Trata-se de uma duplicação enviesada, uma vez que não é completa e legítima. “A cada nova transformação ele [escritor] é ele próprio e mais um outro” (1998, p. 282).

O mito do duplo vai além da relação de espaço (eu e outro), segue também rumo ao tempo (eu/outro ontem, eu/outro hoje). Essa busca pelo eu/outro do passado cria um “eu-enunciação” (1998, p. 284) que pode ser verificado por exemplo em Proust e também em Svevo. É sobre esse ponto que inside a questão do duplo de Zeno. O personagem dos capítulos esparsos torna-se a duplicação daquele do terceiro romance à medida que estabelece um contraponto entre o presente e o passado.

A história da relação de Zeno-protagonista-jovem com seu pai se repete na história de Zeno-protagonista-*vegliardo* com seu filho. Como em

espelhos que se refletem, tanto o pai do terceiro romance, quanto o filho dos capítulos esparsos, são ridicularizados e tratados com desdém. As imagens criadas nos espelhos não são iguais ao referente exterior, mas projeções distorcidas de uma realidade que passa pelo crivo de um “eu”.

O narrador cruelmente constrói uma imagem depreciativa de Alfio, na qual procura se esforçar para parecer amoroso, mas reforça os pontos negativos que vê em seu filho.

Non è bello ed io lo so perché altri me lo disse. Ma io ed Augusta ammiriamo la sua faccia bianca e dolce. Già è tutt'altra cosa conoscere intimamente un individuo che vederlo passare per una volta tanto con le sue imperfezioni evidenti. (...) Le sue gambe lunghe portavano non solo delle forme. E parlavamo spesso con Augusta della magnifica espressione degli occhi intensamente azzurri di Alfio di cui uno era un po' fuori di posto ma non tanto come quello di sua madre, degli occhi azzurri che domandavano aiuto e appoggio poverini, fuori di posto, costretti a uno sforzo per vedere anche quando la sua bocca inventava delle brutte parole, tolte dai libri di Marx ch'egli non aveva letti e in cui non credeva.¹⁷⁴ (SVEVO, 1990, p. 482)

O filho, se tomarmos a descrição feita pelo pai, se constrói para o leitor como um verdadeiro idiota deslocado. Será? Podemos observar a acidez do narrador que descreve os defeitos que o protagonista vê em seu filho e também consegue construir (como o jogo dos espelhos) a imagem do protagonista. A cada descrição que parece seguir para um pouco de compaixão, segue-se outra que, beirando o sadismo, nega o que foi dito anteriormente, como por exemplo: “la magnifica espressione degli occhi intensamente azzurri di Alfio di cui uno era un po' fuori di posto, degli occhi azzurri che domandavano aiuto e appoggio poverini, fuori di posto”.

¹⁷⁴ Não é bonito, e eu sei disso porque outras pessoas me disseram. Mas eu e Augusta admiramos seu rosto branco e doce. É totalmente diferente conhecer intimamente um indivíduo em vez de vê-lo passar uma única vez com suas imperfeições evidentes. (...) Suas pernas longas não tinham apenas formas. E falávamos com frequência, eu e Augusta, da magnífica expressão dos seus olhos intensamente azuis, um dos quais era um pouco fora do lugar, mas não tanto como o da mãe, olhos azuis que pediam ajuda e apoio, pobrezinhos, fora do lugar, obrigados a um esforço para ver mesmo quando sua boca inventava palavras desagradáveis, tiradas dos livros de Marx que ele não tinha lido e nos quais não acreditava.

Depois da descrição cruel de Alfio, inicia-se a narração da tentativa de aproximação de pai e filho. Alfio se dedicava à pintura e, ao final de cada dia, tinha em mãos um quadro pronto. O pai, embora não acreditasse no valor da arte criada pelo filho, se propõe a comprar uma de suas pinturas e, com isso, comprar também a afeição do rapaz.

Io so da tua madre che tu ogni giorno arrivi a finire un intero quadro. Non potrei averne uno?

Mi guardò dubbioso (...) – Ma padre mio! È un’arte che non è per tutti. È un’arte nuova. Bisogna intenderla. Essendo nuova, è rude, è la raccolta di segni quasi non sorvegliati di un’impressione.

– E che mi fa questo? – risi io. – Arte che sia vecchia o nuova si può comperare. Si fa per venderla. Vendi a me un tuo lavoro. Sarò il primo tuo cliente.

Parve fosse in procinto di protestare e invece, dopo una breve riflessione, annuì. Poi timidamente disse qualche cosa che doveva essere una cifra.

– Quanto? – domandai forzando un po’ la voce. Egli mi guardò esitante, rosso fino alle orecchie. Intesi ch’egli credeva io volessi discutere la sua cifra. Proprio mi spaventai. E se egli adesso avesse ridotto il suo prezzo per compiacermi e gliene fosse derivato il rancore che resta a tutti coloro che sono costretti di ridurre i prezzi? (...)

Mi feci supplichevole: – Io sono vecchio e non sento bene. Dimmi quanto vuoi. Io pago tutto quanto desideri per avvicinarmi a te, alla tua arte. Appenderò il tuo lavoro sulla parete del mio studio e lo guarderò ogni giorno. Finirò coll’intenderlo anch’io. Io sono meno cretino di quanto mi credi.¹⁷⁵ (SVEVO, 1990, p. 483-484)

Nesse trecho, encontramos o ponto máximo da ironia. Quando o pai diz “Quanto?”, deixa transparecer que realmente a cifra colocada por Alfio

¹⁷⁵ Sei pela sua mãe que você chega a terminar um quadro inteiro por dia. Eu não poderia adquirir um?

Olhou-me em dúvida (...) — Mas meu pai! É uma arte que não é para todos. É uma arte nova. É preciso compreendê-la. Por ser nova, é rude, é a reunião de signos quase descuidados de uma impressão.

— E o que me importa isso? — eu ri. — Arte, seja velha ou nova, pode-se comprar. É feita para ser vendida. Venda-me um trabalho seu. Serei seu primeiro cliente.

Parecia prestes a protestar e no entanto, após uma breve reflexão, anuiu. Depois timidamente disse algo que devia ser uma cifra.

— Quanto? — perguntei, forçando um pouco a voz. Ele me olhou hesitante, vermelho até as orelhas. Percebi que achava que eu quisesse discutir a cifra. Tive um sobressalto. E se agora ele reduzisse o preço para me agradar e disse lhe derivasse o rancor que fica em todos aqueles que são obrigados a reduzir preços? (...)

Falei em tom suplicante: — Eu estou velho e não ouço bem. Diga-me quanto quer. Pago tudo que desejar para me aproximar de você, da sua arte. Vou pendurar seu trabalho na parede do meu escritório e olharei para ele todos os dias. Acabarei compreendendo-o também. Sou menos idiota do que você pensa.

era alta demais pelo trabalho que o protagonista tanto depreciava, mas a reação de Zeno é ironicamente disfarçada pela figura do velho que já não ouve bem. Cria-se uma tensão ainda maior entre os dois personagens e o protagonista teme que a reconciliação premeditada não se concretize e procura se rebaixar.

Por detrás dos trechos citados, nos quais a ironia é destilada em grandes doses, encontramos também a reescrita do romance. Alguns motivos são retomados e atualizados. A relação pai Zeno/filho Alfio é colocada em análise em contraposição à relação pai Sr. Cosini/filho Zeno.

Os três personagens têm características análogas: não são bons nos negócios, não terminam aquilo que começam e são distraídos. Alfio, porém, é mais próximo do avô que do próprio pai exatamente por ser alvo das investidas descritivas e irônicas de Zeno. O discurso que procede da boca de Zeno é criado apontando os defeitos dos outros dois, mas ironicamente quem se expõe mais é o próprio escritor ficcional.

A ironia narcisista, assim, reside em mostrar como o recorte escolhido pelo narrador é parcial e aplica-se com a finalidade de descortinar o relato não confiável de Zeno personagem.

Ritornato al dipinto, pensai: “M’ha truffato. Mi diede il peggiore dei suoi lavori”. Non è mica un brutto sentimento quello di scoprire nel proprio figliuolo un abile commerciante. Mi rassegnai.

Dapprima fu una cosa spiacevole avere dinnanzi agli occhi quello sgorbio. Prima di averlo veduto avevo pregato Alfio di appenderlo in modo ch’io potessi scorgerlo quand’ero seduto al mio tavolo. In questo Alfio fu abilissimo. Non soltanto lo vedevo quando ero seduto, ma anche quando mi sedevo per leggere (...) ed anche quando mi sdraiavo sul sofà per riposare (...) sentivo la presenza del mostriciatolo in camera.

Davanti a quel dipinto arrivai alla convinzione che nella nostra famiglia (composta da me, mio padre e mio figlio) io ero proprio un’eccezione per il mio equilibrio assennato.¹⁷⁶ (SVEVO, 1990, p. 485-486)

¹⁷⁶ Voltando à pintura, pensei: “Ele me enganou. Deu-me seu pior trabalho”. Não é lá um sentimento tão ruim descobrir no próprio filho um hábil comerciante. Resignei-me.

Zeno acredita que foi passado para trás pelo próprio filho ao receber uma pintura que pensa ser a mais feia de todas. Procura amenizar o que foi dito observando que Alfio é um bom comerciante e que vendeu a pior pintura pelo preço da melhor. Posteriormente chama o quadro de Alfio de “borrão” e de “monstrengo” e passa a se incomodar com a presença da tela em seu escritório.

Alfio havia descrito sua arte como algo novo “È un’arte nuova. Bisogna intenderla. Essendo nuova, è rude, è la raccolta di segni quasi non sorvegliati di un’impressione.” (SVEVO, 1993, p. 483). O pai acredita que o quadro era só um rabisco e, da relação da incompletude da arte nova e imprecisa com a certeza de ser apenas um rabisco, surge a nova diversão do protagonista: Zeno passa a estudar o quadro de seu filho, a tentar encontrar as figuras que não estão completas e completá-las segundo sua própria interpretação.

Deparamo-nos com mais uma manifestação da crítica de arte incluída na narrativa desse capítulo esparso. Nesse trecho a participação do leitor como elemento ativo na construção de sentidos é afirmada abertamente e encenada por Zeno personagem enquanto analisa o quadro de seu filho.

Certo, la cornice era come un commento. Io credo che qualunque cosa quando si circonda di cornice acquista un nuovo valore. Bisogna isolare una cosa perché diventi una cosa sola. (...) Anche il quadro di Alfio divenne qualche cosa. Lo guardai dapprima con ira, poi con compatimento incominciando a intendere quello che Alfio aveva voluto fare e infine con ammirazione scoprendo tutt’ad un tratto ch’egli veramente aveva fatto qualche cosa.

No começo foi uma coisa desagradável ter diante dos olhos aquele borrão. Antes de vê-lo tinha pedido a Alfio que o pendurasse de modo que eu pudesse olhar para ele quando estivesse sentado à minha mesa. Nisso ele foi habilíssimo. Não só o via quando estava sentado, mas também quando me sentava para ler (...) e também quando me deitava no sofá para descansar (...) sentia a presença do monstrengo na sala.

Diante daquela pintura cheguei à convicção de que na nossa família (composta por mim, meu pai e meu filho) eu era realmente uma exceção pelo meu sensato equilíbrio.

(...) E studiando ebbi il sentimento gradevole di collaborare attivamente con Alfio. Dipingevo anch'io. (...)

Non si ha un'idea come ci si possa abituare a tutto a questo mondo. Io amai quel quadro e quando alzavo la mia faccia dal libro (riprendevo allora la mia coltura filosofica e studiavo Nietzsche) proprio mi faceva piacere di trovarmi dinanzi alla sintesi della vita come l'aveva sentita Alfio. (...)

Fu un periodo molto gradevole nelle mie relazioni con Alfio. Io, sinceramente lo ammiravo. Come facendo le sole persiane di una casa m'aveva indotto a costruire tutto un paesaggio! Era veramente un'arte la sua. Un'arte moderna, e intendendola io ringiovanivo.

Con una profonda soddisfazione ne parlai ad Alfio. Egli stette ad ascoltarmi. Però con la vigoria giovanile che lo distingueva interruppe le mie lodi che così andarono perdute: Il suolo visto da un dato posto e a quell'ora aveva proprio quel colore e non occorre il coraggio ma l'occhio analizzatore del pittore per attribuirglielo. – Guarda guarda meglio – mi disse.

Io volli riprendere la mia analisi e mi misi a parlare proprio di quelle case che non c'erano ancora, ma che si vedevano in formazione.

Egli protestò ridendo: – Ma quelle sono case, vere case e basta guardarle per indovinarle. Saperle guardare. Bisogna ricordare che la luce non sempre rivela ma talvolta nasconde, offusca.¹⁷⁷ (SVEVO, 1990, p. 486-489)

Hutcheon (1984, p. 46), ao discorrer sobre a ironia e a paródia, afirma que são elas “os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e

¹⁷⁷ Certamente, a moldura era como um comentário. Acredito que qualquer coisa, quando se circunda de uma moldura, adquire um novo valor. É preciso isolar uma coisa para que se torne uma coisa só. (...) Também o quadro de Alfio se tornou alguma coisa. Olhei-o primeiro com ira, depois com indulgência, começando a entender o que Alfio quisera fazer, e por fim com admiração, descobrindo de repente que ele tinha realmente feito algo.

(...) E refletindo tive a agradável sensação de colaborar ativamente com Alfio. Eu também pintava. (...)

As pessoas não têm ideia de como é possível se habituar a tudo neste mundo. Eu amei aquele quadro, e quando levantava o rosto do livro (estava retomando minha cultura filosófica e estudando Nietzsche) gostava de verdade de encontrar-me diante da síntese da vida como Alfio a sentira. (...)

Foi um período muito agradável em meu relacionamento com Alfio. Admirava-o sinceramente. Como só de fazer as persianas de uma casa tinha-me induzido a construir toda uma paisagem! Era realmente uma arte a sua. Uma arte moderna, e compreendendo-a eu rejuvenescia.

Com uma profunda satisfação falei a respeito com Alfio. Ele ficou escutando. Porém, com o vigor juvenil que o distinguiu, interrompeu meus elogios, que assim se perderam: O solo visto de determinado local e àquela hora tinha exatamente aquela cor, e não era necessário coragem e sim o olho analisador do pintor para atribuí-la a ele. — Olhe, olhe melhor — disse-me.

Quis retomar minha análise e pus-me a falar justamente daquelas casas que não estavam lá ainda, mas que se viam em formação.

Ele protestou rindo: — Mas aquelas são casas, casas de verdade, e basta olhar para elas para adivinhá-las. Saber olhar. É preciso lembrar que a luz nem sempre revela, mas às vezes esconde, ofusca.

ilusão”. É por esse caminho que o texto de Svevo segue. A ilusão da narrativa é destruída ao passo que as memórias vão sendo colocadas no papel.

Ao leitor, figura extremamente ativa no processo de decifração do texto, resta a ambiguidade que, provocada pela ironia amplia-se e desconcerta. Em certo sentido, o leitor, sente-se desconfortável, na medida em que passa a desconfiar do sentido “verdadeiro” do texto. Mas, na realidade, o texto não possui essa verdade tantas vezes almejada, e o leitor acaba ficando sem a certeza da significação da obra ficcional que tem diante de si.

Mais adiante, o narrador retoma as memórias dos acontecimentos posteriores à tentativa do protagonista de se aproximar do filho. A certa altura surge um velho amigo de Zeno personagem, com o qual não conversava havia 50 anos. Convidado para almoçar, Orazio Cima torna-se alvo de colocações extremamente irônicas. O narrador constrói falsamente um discurso em que o personagem diz encontrar no amigo o motivo de sua força: a facilidade de matar animais e enquanto aponta ironicamente, em Zeno personagem, a fraqueza de não conseguir matar nem mesmo uma mosca.

Intanto mi parve che la pratica di ammazzare delle bestie dovesse aver contribuito a creare la forza del Cima. Era veramente una mia debolezza – la più forte quella di non saper ammazzare delle bestie. Arrivava questo mio ribrezzo al punto (...) che una volta, di sera, prima di coricarmi, arrivai a dare un lieve colpo ad una mosca che mi tormentava. La bestiola, ferita, arrivò a sfuggirmi, ed io invano la cercai volendo finirla per compassione. Non la trovai e durante la notte più volte pensai al povero animaluccio che doveva agonizzare in qualche canto recondito della stanza pieno di dolore e di rancore.¹⁷⁸ (SVEVO, 1990, p. 492)

¹⁷⁸ Pois então me pareceu que a prática de matar animais devia ter contribuído para criar a força do Cima. Era realmente uma fraqueza minha — a mais forte — aquilo de não conseguir matar animais. Essa minha repulsa chegava a tal ponto (...) que uma vez, à noite, antes de me deitar, cheguei a dar um leve golpe em uma mosca que me atormentava. O bichinho, ferido, conseguiu escapar-me, e em vão o procurei, querendo dar-lhe fim por compaixão. Não o encontrei e, durante a noite, pensei várias vezes no pobre bichinho que devia estar agonizando em algum canto escondido do quarto, cheio de dor e de mágoa.

A descrição feita nesse trecho do capítulo “Le confessioni del vegliardo” retoma uma outra feita em *A consciência de Zeno*. A descrição das duas cenas é muito parecida. Ambas são extremamente irônicas. Vejamos.

A tarda notte ero ritornato a casa e invece che coricarmi m'ero recato nel mio studiolo ove avevo acceso il gas. Alla luce una mosca si mise a tormentarmi. Riuscii a darle un colpo, lieve però per non insudiciarmi. La dimenticai, ma poi la rividi in mezzo al tavolo come lentamente si rimetteva. Era ferma, eretta e pareva più alta di prima perché una delle sue zampine era stata anchilosata e non poteva flettersi. Con le due zampine posteriori si lisciava assiduamente le ali. Tentò di muoversi, ma si ribaltò sulla schiena. Si rizzò e ritornò ostinata al suo assiduo lavoro.¹⁷⁹ (SVEVO, 1980, p. 107)

A semelhança entre as duas cenas aponta para construção irônica de um discurso que afirma a amabilidade e a incapacidade de cometer o mal (figurativizado na ação de matar animais). Ao compor as duas cenas, fica evidente a busca por amenizar o golpe desferido, um “lieve colpo”, no capítulo esparso e “lieve però per non insudiciarmi”, no romance. O que se segue é a observação ou o desejo de observação do animal ferido. No romance, Zeno observa o que seu tapa ocasionou no pequeno animal. No capítulo esparso, o personagem busca em vão a observação, mas percebe que a mosca sumiu e provavelmente jaz em algum canto cheia de rancor.

As duas cenas são irônicas porque o narrador mostra como, a exemplo do que ocorre com as duas moscas, também os leves golpes desferidos contra os outros personagens causam consequências analisáveis. A ambiguidade que é criada em torno da figura do pequeno inseto leva mais uma vez à multiplicação de sentidos oferecida pelo texto e aponta para a construção

¹⁷⁹ Voltara para casa tarde da noite e em vez de deitar-me demorava-me no estúdio onde acendera a luz do gás. Uma mosca atraída pela claridade pôs-se a azucrinar-me. Consegui acertar-lhe um golpe, de leve para não sujar-me. Esqueci-a e só mais tarde percebi como, em cima da mesa, lentamente ela começava a reanimar-se. Estava parada, ereta e parecia mais alta que a princípio porque uma das patinhas estropiara-se e não podia flexionar-se. Com as duas patas posteriores alisava assiduamente as asas. Tentou mover-se, mas virou de costas. Endireitou-se e voltou ao seu assíduo mister. (SVEVO, 1980, p. 101)

consciente de significados. Cria-se uma *mise en abyme* que gera um movimento centrípeto, obrigando a focalização nos temas da narrativa.

Essa multiplicidade de sentidos é aguçada ainda mais quando a incapacidade e matar proposta por Zeno em “Le confessioni del vegliardo” é contraposta com outro trecho do mesmo capítulo, no qual os dois amigos lembram que, quando ainda eram jovens, Orazio Cima convence Zeno a ir caçar em um pântano e a ficar durante várias horas dentro de um barril a espreita de pássaros que seriam possíveis alvos. Com a impossibilidade de se mexer e principalmente com a impossibilidade de fumar, Zeno personagem fica furioso e passa a odiar o amigo que o havia convencido a se sujeitar a tal situação. A certa altura, Zeno resolve fumar, contrariando a recomendação de Orazio, afinal a fumaça espantaria a caça.

Studiai da quale parte venisse il vento e m'appoggiai su quella parte della botte. Accesi con sicurezza il zolfanello.

E allora avvenne una cosa enorme. Il Cima mi tirò addosso. Sentii il fischio dei pallini intorno alle mie orecchie. (...) Invece che rispondere alle insolenze che ora il Cima mi lanciava, gli gridai: – Io t'ammazzo –. Puntai lo schioppo su lui e sparai.

– Imbecille – urlò il Cima – che fai?

– E tu che facesti? – risposi io.

– Ma io so tirare.

– Se non chinavo a tempo il capo avrei avuto un pallino nell'occhio.

– Io ho il cappello forato – e saltò dalla botte per portarmelo a far vedere.

Mi dispiacque. Avrei potuto dire che avevo mirato al cappello e non alla testa, ma lui non m'avrebbe creduto.

– Mi dispiace – dissi – ma m'hai fatto arrabbiare. (...)

Ma tu puoi restare – dissi io immusonato e fumando con rabbia. – Me ne vado io.

Per far che cosa? – disse lui accendendo una sigaretta. – A quest'ora tutti gli uccelli dei dintorni sanno che qui ci sono dei fucili. Eppoi tu non sapresti uscire dalla palude da solo. Non vedi che sei nel fango fino ai ginocchi? – Mi volse il dorso e s'avviò.¹⁸⁰ (SVEVO, 1990, p. 494-495)

¹⁸⁰ Estudei de que parte vinha o vento e apoiei-me daquele lado do barril. Acendi com segurança o fósforo.

E então aconteceu uma coisa extraordinária. O Cima atirou em mim. Ouvi o assovio dos chumbinhos em volta das minhas orelhas. (...) Em vez de responder aos desaforos que o Cima agora me lançava, gritei: — Eu te mato. — Apontei-lhe a espingarda e desapareci.

— Imbecil — gritou o Cima —, o que está fazendo?

— E você o que fez? — respondi.

Em contraposição ao que havia sido afirmado anteriormente no capítulo esparso e também no terceiro romance, Zeno é sim capaz de matar, não um animal, mas seu próprio companheiro. A ironia é acentuada principalmente quando surge a frase “Avrei potuto dire che avevo mirato al cappello e non alla testa, ma lui non m’avrebbe creduto.”, frase em que impera a dúvida.

O uso do *condizionale* em “Avrei potuto” e “non m’avrebbe creduto” (futuro do pretérito, em português, poderia dizer e acreditaria) marca a desconfiança que se cria no texto. O leitor é obrigado a desconfiar e a deixar em suspenso toda e qualquer afirmação categórica, afinal a ironia transforma a obra literária em um instrumento criador da realidade. A ficção e os elementos que a compõem são mostrados como uma complexa arte do disfarce, que faz questão de exhibir o seu fingimento.

A ironia é crítica e evidencia o início de um pensamento acerca da criação literária baseado num exercício da linguagem empreendido pelo criador da obra, pensamento este que destrói a espontaneidade que se julgava estar atrelada à criação artística. O leitor percebe que o texto foi produzido, elaborado por meio de um trabalho árduo com a linguagem.

A história sobre a caça, lembrada durante um almoço na casa de Zeno, resultou em boas risadas por parte dos que estavam à mesa. Zeno, com a desculpa de manter a diversão, ofende Orazio Cima que, por sua vez retruca e

— Mas eu sei atirar.

— Se não abaixasse a cabeça a tempo teria levado um chumbinho no olho.

— Eu estou com o chapéu furado — e saltou para fora da caçara para vir me mostrar.

Fiquei aborrecido. Poderia dizer que tinha mirado no chapéu e não na cabeça, mas ele não teria acreditado.

— Sinto muito — eu disse —, mas você me deixou irritado. (...)

Mas você pode ficar — falei, emburrado e fumando com raiva. — Eu vou embora.

Para fazer o quê? — disse ele, acendendo um cigarro. — A essa hora todos os pássaros das redondezas sabem que há armas por aqui. E depois você não saberia sair do pântano sozinho. Não está vendo que está com lama até os joelhos? — Deu-me as costas e pôs-se a caminho.

transforma o protagonista em alvo das risadas, ainda que este afirme, parcialmente, não se lembrar o motivo dos risos.

Ridevo di me ch'ero partito per ammazzare delle bestie e che tiravo tanto bene da non aver colpito con un solo pallino il povero Cima. Poi per offendere Cima mi corressi: Ero partito per tirare sulle bestie e le bestie avevano finito col tirare su di me. E Cima trovò anche lui qualche cosa che non ricordo, della quale tutti risero meno me perché era una povera cosa per ridere della quale avrei avuto bisogno di farmi il solletico.¹⁸¹ (SVEVO, 1990, p. 496)

O protagonista não se sente a vontade por ser motivo de chacota em sua própria casa e, por não haver mais nada que pudesse dizer contra o amigo, afinal ficou sem resposta para a ofensa de Orazio, desvia a atenção de todos para o filho Alfio, ridicularizando-o.

(...) mi misi a parlare dei quadri di Alfio, una cosa di cui avevo riso in passato benché amaramente, di cui poi sorrisi per il mio sforzo di mettere io su quella carta tutto quello che non c'era e che avevo finito con l'amare pur sempre ridendone. (...)

Non mi trattenne neppure il pallore che subito scolorì la già bianca faccia di Alfio. L'attacco era stato così inaspettato ch'egli aveva lievemente alzata la testa dal piatto per figgermi in faccia i suoi dolci occhi che mi studiavano per intendere se sotto all'apparente derisione non ci fosse stata tutt'altra intenzione. (...)

Ma Alfio scoppiò: – Senti, se lo vuoi io ti restituisco il denaro che mi desti e riprendo il mio lavoro.

Ma io protestai: – E chi mi pagherà il lavoro che ci misi io? (...)

Alfio tentò di attaccarmi: – Sai, quello che tu devi conquistare con uno sforzo, altri, meglio preparati di te all'arte lo fanno senza sforzo alcuno, guardando, come si guarda la natura stessa.

Io m'arrabbiavi e negavi che lo sforzo fosse reso necessario dalla mia debolezza. M'arrabbiavi tanto che dimenticavi ogni mio buon proposito e diedi a mio figlio dell'imbecille. Me ne pento e me ne vergogno.¹⁸² (SVEVO, 1990, p. 496-498)

¹⁸¹ Ria de mim mesmo, que tinha saído para matar animais e que atirava tão bem a ponto de não ter acertado com um chumbinho sequer o pobre do Cima. Depois para ofendê-lo me corrigi: Tinha saído para atirar nos animais e os animais tinham acabado atirando em mim. E o Cima também disse alguma coisa que não lembro, da qual todos riram, menos eu, porque era uma coisa muito fraca e para rir dela eu precisaria ter-me feito cócegas.

¹⁸² (...) comecei a falar dos quadros de Alfio, uma coisa da qual tinha rido no passado, embora com amargura, da qual depois sorri com o meu esforço de colocar eu naquela tela tudo aquilo que não havia, e que tinha acabado por amar, embora sempre rindo dela. (...)

Não me conteve nem mesmo a palidez que imediatamente descoloriu o cara já branca de Alfio. O ataque fora tão inesperado que ele tinha levantado um pouco a cabeça do prato para cravar em mim

Tal qual Alfonso (de *Uma vida*), Zeno personagem também não compreendia a Arte. O protagonista do primeiro romance de Svevo lia muito a respeito de Literatura, mas no momento de colocar a teoria em prática e criar um romance, deparou-se com dificuldades da ordem da criação, cuja resolução não estava sob seu controle, mas nas mãos do narrador. Em *Uma vida*, bem como em “Le confessioni del vegliardo”, os personagens centrais não conseguem entrar em contato direto com o fazer ou o entender Literatura. Em ambas as obras, é o narrador que detém a compreensão das estruturas e o poder de agir sobre elas.

No trecho citado, são expostas duas ideias diferentes com relação ao texto literário: a primeira refere-se a não capacidade de Zeno personagem de compreender os preceitos da arte, o que o leva, segundo o filho, a não fruí-la adequadamente. Alfio acusa o pai de ser incapacitado para entender nos quadros o que outros muito melhor preparados entenderiam sem nenhum esforço; a segunda ideia relativa ao texto literário diz respeito à participação do leitor. Zeno personagem diz ter colocado empenho em “terminar” a pintura deixada somente em suspenso e vê nisso um esforço de igual proporção ao do pintor.

A discussão sobre construção da Arte e sua fruição é feita de maneira irônica pelo narrador. A Literatura irônica, para que tenha esse efeito de desvelar a ilusão ficcional de forma a não camuflar os procedimentos de

seus olhos doces, que me estudavam para compreender se sob o aparente deboche não haveria uma intenção totalmente diferente. (...)

Mas Alfio estourou: — Ouça, se quiser lhe devolvo o dinheiro que me deu e pego meu trabalho de volta.

Mas eu protestei: — E quem vai me pagar o trabalho que coloquei nele? (...)

Alfio tentou me atacar: — Sabe, aquilo que você precisa conquistar com esforço outros, melhor preparados para a arte, fazem sem esforço algum, olhando, como se olha a própria natureza.

Fiquei irritado e neguei que o esforço se fizesse necessário por fraqueza minha. Irritei-me tanto que esqueci todos os meus bons propósitos e tratei meu filho como imbecil. Arrependo-me e me envergonho disso.

feitura de um texto (e até mesmo quando a ironia estiver relacionada a outros recursos diferentes), precisa da participação ativa do autor da obra que, propositadamente, deve ser irônico e oferecer marcas textuais (frases em itálico no trecho acima) para que o destinatário perceba e reconheça a ironia. Assim, é imprescindível a existência de uma comunicação entre autor e leitor para que a ironia seja decodificada, de modo que, sozinha, ela não se realiza.

A ironia necessita do reconhecimento de sua sobreposição de sentidos – o mais epidérmico e o mais profundo – para que ela seja percebida como tal. E, ainda, a ironia acontece no cerne do dialogismo, ou seja, na interação dialogal entre um eu, produtor do texto, e um outro, receptor do texto. Muecke evidencia a importância dessa comunicação entre autor e leitor para o entendimento da ironia:

O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não expresso de significação contrastante. (MUECKE, 1995, p. 58).

A definição de Muecke vai ao encontro do que é dito e não dito na narrativa zeniana, os trechos marcados em itálico são a chave de leitura para incidir sobre a ironia e sobre a falsificação do narrado. O texto ainda aponta por meio de recursos irônicos, como demonstramos anteriormente, para o trabalho com as palavras e ideias, que são apresentadas de modo não inocente.

Tuttavia continuai ad essere dolce, cortese. A tavola quando c’era una discussione io ero sempre dalla parte di Alfio. Quando mi domandava del denaro gliene davo senza batter ciglio. Gli dicevo solo delle parole dolci. *Certo doveva avere un aspetto strano poco affettuoso. Intanto che l’accarezzavo urlavo dentro di me: “Come son buono, come son buono!”*.¹⁸³ (SVEVO, 1990, p. 498, grifo nosso)

¹⁸³ Contudo continuei sendo doce, cortês. À mesa, quando havia uma discussão, ficava sempre do lado de Alfio. Quando me pedia dinheiro eu lhe dava sem pestanejar. Dizia-lhe somente palavras doces. Certamente devia ter um aspecto estranho, pouco afetuoso. Enquanto o acariciava gritava dentro de mim: “Como sou bom, como sou bom!”

Ao mesmo tempo em que o discurso procura mostrar uma participação efetiva e positiva de Zeno em relação ao filho, também podemos observar que as ações do protagonista são vazias e não servem para edificar nenhum aspecto afetivo para com Alfio, o que até mesmo o narrador menciona no trecho destacado em itálico.

A mesma ironia é dirigida à filha de Zeno personagem: bonita como Ada, Antonia era cortejada pelos rapazes da sociedade, mas desde muito cedo atribuiu a si mesma, sem nenhuma imposição externa, um ar sério e casto que, ao personagem, parecia exagerado.

E allora la virtù è eccessiva. Ciò può esser dovuto al fatto che una parte della sua educazione fu fatta da monache, ma io credo che ci sieno nel suo stesso organismo per eredità delle cellule che crearono tanta esagerazione. Amo di figurarmi ch'essa abbia ereditato dalla madre la grande virtù e da me l'esagerazione. *Son qui solo su questa carta che forse nessuno vedrà: perciò non se ne potrà ridere né pensare ch'io sia un presuntuoso.*¹⁸⁴ (SVEVO, 1990, p. 499, grifo nosso)

Dos hábitos da filha, podemos destacar o envelhecimento precoce vislumbrado pelo narrador, que é extremamente cruel ao dizer que a filha era “come una piccola balla di merci che aveva bisogno dello speditore per muoversi”¹⁸⁵ (SVEVO, 1990, p. 501), pois, mesmo depois da guerra, quando era permitido às mocinhas ir e vir desacompanhadas, Antonia exigia um acompanhante.

O narrador também acentua na filha a crueldade com que falava das outras garotas: “Quando parlava delle altre fanciulle era maligna come una

¹⁸⁴ E aí a virtude é excessiva. Isso pode ser devido ao fato de uma parte da sua educação ter sido dada por freiras, mas acredito que haja no próprio organismo dela, por herança, células que criaram tanto exagero. Gosto de imaginar que ela tenha herdado da mãe a grande virtude e de mim o exagero. Estou aqui sozinho com este papel que talvez ninguém jamais veja: por isso não poderão rir disso nem pensar que eu seja um presunçoso.

¹⁸⁵ Como um fardo de mercadoria que tinha necessidade do expedidor para se movimentar.

vecchia disillusa e, sentendola, si arrivava a dimenticare il suo musettino fresco e i suoi occhi brillanti di giovinezza”¹⁸⁶ (SVEVO, 1990, p. 501).

Salta também aos olhos o trecho destacado em itálico. Nele o narrador reafirma o teor libertário (“perciò non se ne potrà ridere né pensare ch’io sia un presuntuoso”), mas também íntimo (“che forse nessuno vedrà”) do texto escrito ficcionalmente por Zeno personagem. Somente debruçado sob espelho que são suas memórias é que o personagem consegue exercer alguma espécie de poder sobre aquilo que lhe rodeia, nisso reside a sua libertação, mas essa liberdade é cerceada pelo narrador que destrói o texto composto por Zeno personagem mostrando a não confiabilidade dele.

Com relação à filha, a narrativa a atrela sempre ao matrimônio por ela escolhido. Aqui, devemos nos reportar à narrativa de *A consciência de Zeno*, mais especificamente ao capítulo “A história de meu casamento”. Nesta parte do terceiro romance, é narrado o desenrolar dos vários pedidos de casamento partidos do personagem Zeno para, respectivamente, Ada, Alberta e Augusta. O “sim” veio somente desta última que, finalmente, o aceitou. Augusta era, segundo nos narra Zeno, a mais feia das quatro filhas do Sr. Malfenti, mas como não conseguiu o amor de Ada, sua preferida, aceitou um “prêmio de consolação” e casou-se com a irmã.

Em “Le confessioni del vegliardo” a história quase que se repete. A retomada daquilo que foi narrado anteriormente parece corrigir e dar novas feições ao que anteriormente foi dito. Mudam-se as personagens, mas a essência do discurso permanece. Eugenio e Valentino eram irmãos, o primeiro morre e automaticamente Antonia se torna noiva do segundo.

Quel povero Eugenio l’avevo amato anch’io. Generoso incurante del proprio interesse, acceso per le idee di umanità e di patria allo scoppio della guerra era scappato da Trieste e s’era arruolato nell’esercito italiano. Finché era stato a

¹⁸⁶ Quando falava das outras garotas era maligna como um velha desiludida e, ouvindo-a, era possível esquecer o seu rostinho fresco e os seus olhos brilhantes de juventude.

Trieste la sua simpatia per Antonia non s'era rivelata a nessuno. Io mi figuro che poi, quando poteva liberarsi dalla vita della trincea e correre a trovare la sorella presso la quale trovava Antonia, facilmente se ne innamorò, perché certamente il salotto di Antonia era tuttavia preferibile alla trincea. Non so se fra i due giovini si sia parlato d'amore. Augusta che conosce la propria figlia lo esclude. Essa pensa che per parlare di amore, Antonia avrebbe prima preteso si parlasse di matrimonio e ciò è quasi sicuro.

Ma l'amore c'era stato sicuramente. Io lo so per il fatto che alla morte di Eugenio, Antonia subito accettò di fidanzarsi col fratello Valentino che ne era tanto meno amabile. Tale rapida decisione era un'evidente dichiarazione d'amore per il defunto. Povera Antonia! Di quale surrogato dovette accontentarsi!¹⁸⁷ (SVEVO, 1990, p. 502)

Assim como no terceiro romance, o narrador afirma que o substituto é muito inferior ao pretendente inicial. Também afirma ironicamente que o amor existia, pois, se caso não houvesse, Antonia não se tornaria noiva do irmão com tamanha facilidade.

Valentino adoece e morre precocemente e a filha passa a manifestações exageradas de dor. Com o passar dos dias, as manifestações aumentam e se tornam cada vez mais intensas até chegar ao ponto em que as pessoas da casa, uma a uma, afastam-se de Antonia, o que lhe causa tamanha indignação que amaldiçoa a doença de seu marido morto: o envelhecimento precoce. A ironia de Zeno narrador com relação à filha¹⁸⁸ marca o exagero e a postura patética da filha que fazia questão não só de mostrar a todos a sua imensa dor, mas de exigir que todos fizessem parte dela. E conclui: “Cara,

¹⁸⁷ Aquele pobre Eugenio eu também tinha amado. Generoso, descuidado com os próprios interesses, inflamado pelas ideias de humanidade e de pátria no estourar da guerra, tinha escapado de Trieste e se alistado no exército italiano. Enquanto estivera em Trieste a sua simpatia por Antonia não se revelara a ninguém. Imagino que depois, quando podia libertar-se da vida na trincheira e correr para encontrar a irmã junto da qual encontrava Antonia, facilmente se apaixonou, porque com certeza a sala de visitas de Antonia era de qualquer forma preferível à trincheira. Não sei se entre os dois jovens tenha-se falado de amor. Augusta, que conhece a própria filha, descarta isso. Ela acha que para falar de amor, Antonia teria antes exigido que se falasse em casamento, e isso é quase certo.

Mas amor tinha havido com certeza. Sei disso pelo fato de, com a morte de Eugenio, Antonia ter logo aceitado ficar noiva do irmão Valentino, que era muito menos amável. Uma decisão tão rápida era uma evidente declaração de amor pelo falecido. Pobre Antonia! Com que sucedâneo teve de se contentar!

¹⁸⁸ A narrativa do capítulo esparso “Le confessioni del vegliardo” se mistura com a narrativa dos demais capítulos. É por isso que em “Umbertino”, já analisamos a figura da filha e a do genro.

bella, piccola megera che vuol piangere tanto, ma non vuol piangere sola”¹⁸⁹
(SVEVO, 1990, p. 510).

Com relação ao capítulo esparso “Le confessioni del vegliardo”, podemos ver como a tematização explícita da reescrita configurou uma narrativa prenhe de momentos de retorno ao romance *A consciência de Zeno*. Os retornos ao terceiro romance trouxeram atualizações e sentidos diferentes para um passado deixado em suspenso pelo personagem Zeno. Em contrapartida, o narrador, muitas vezes por meio da ironia, mostra de modo claro, a forma pela qual o registro ficcional das memórias é repleto de falseamentos.

O Narcisismo Literário é abertamente discutido e efetivado por meio do desejo de ainda escrever, desejo este manifestado em todos os níveis narrativos: pelo personagem Zeno, que escreve ficcionalmente, pelo narrador que dita as regras e aponta as estruturas enquanto estão sendo criadas e também pelo próprio Svevo, que decidiu dar voz novamente aos personagens de *A consciência de Zeno*.

¹⁸⁹ Querida, bela, pequena megera que quer chorar tanto, mas não quer chorar sozinha.

5.3.2 “Il vecchione”: fim?

Será mesmo o fim de Zeno? Ou já tínhamos um final para Zeno em *A consciência de Zeno*? Se pensarmos que o terceiro romance foi finalizado pelo autor e que ele conseguiu moldar o romance do modo como queria e publicá-lo, o que não aconteceu com os capítulos esparsos, então sim, só poderemos falar sobre um fim concretizado para o Zeno de *A consciência de Zeno*.¹⁹⁰

Devido à morte precoce de Svevo, vítima de um acidente automobilístico, o autor não pôde finalizar seu quarto romance e o que nos chega são capítulos esparsos, aos quais procuramos dar a forma de uma obra finalizada, mas que não o é. Ao Zeno personagem desses capítulos não se pode atribuir um fim como ao do terceiro romance, não no sentido de obra acabada, o capítulo que analisaremos a partir de agora, se configura como uma espécie de conclusão sobre a vida e sobre o ato de escrever.

O capítulo começa com a descrição de uma cena em que retornando de um passeio, no torpor de um dia pleno de luz, o protagonista, junto com sua esposa Augusta, encontra-se na condição de sonolência que privilegia as ciladas da memória. Nesse momento, vê uma garota usando um vestido branco com pequenas listrinhas verdes, que, a fim de evitar os outros veículos que trafegavam, é obrigada a chegar muito perto do carro em que o protagonista Zeno se encontrava. Este se coloca na janela de seu automóvel e a saúda com um sorriso. Ele é acompanhado por Augusta, que a saúda e

¹⁹⁰ Em conferência proferida durante a “Jornada Italo Svevo e o romance moderno”, que ocorreu na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP nos dias 22 e 23 de Agosto de 2011, Lucia Strappini, declarou ter a mesma opinião. A estudiosa afirma que não se pode falar de fim para algo que não foi concluído pelo próprio autor e acrescentou, ainda, que tudo que se atribua como um fim para o Zeno *vegliardo* não poderá nunca passar de cogitação ou hipótese, exatamente por conta do caráter de obra inconclusa que foi publicada postumamente, sobre os cuidados de terceiros.

depois pergunta “– Chi è quella giovinetta?”¹⁹¹ (SVEVO, 1990, p. 537), sem imaginar que na mente de seu marido crescera já a ideia do desejo. A resposta que recebera a faz rir. O protagonista havia procurado em sua memória alguém a quem pudesse se referir sem trair os desejos que o mantinham vivo e, ao mesmo tempo, dar luz ao passado. “– La figlia del vecchio Dondi – mormorai malsicuro. (...) Augusta fece cessare tale sogno sconvolto con uno scoppio di riso: – La figlia del vecchio Dondi a quest’ora ha la tua età”¹⁹² (SVEVO, 1990, p. 573-574). As gargalhadas de Augusta são como uma “ducha de água fria que desmascara o contorcido processo mental de Zeno” (SENARDI, 2009, p. 62).

A cena da garota vestida de branco dialoga com o episódio da *matinée* da residência da princesa de Germantes, na parte final da obra de Proust *O tempo redescoberto* (1995): desviando-se de um carro, Marcel tropeça nos paralelepípedos desnivelados do pátio da residência e experimenta a mesma felicidade que sentira com o bolinho embebido em chá de tília. O passo em falso lhe despertou o momento longínquo de sua visita a Veneza, quando pisou em duas lajes desiguais no batistério de São Marcos.

A cena sveviana da garota que quase esbarra no carro de Zeno ao arriscar-se em meio ao trânsito é segundo Senardi (2009, p. 62), “uma esfumatura daquele [episódio] proustiano, mas com uma nota desafinada e dessacratória, completamente oposta à elegia de Proust”. Para o estudioso, essa esfumatura sarcástica faz com que o tratamento do tema memorialista por parte de Svevo seja totalmente diferente da maneira francesa, inclusive no motivo que traz a inspiração a Proust, uma vez que

a *madeleine* de Zeno – a ‘fanciulla giovanissima vestita di bianco’ – enquanto parece projetá-lo rumo ao tempo perdido da juventude (...), com o cortejo de

¹⁹¹ “Quem é aquela juvenzinha?”

¹⁹² — A filha do velho Dondi — murmurei inseguro. (...) Augusta fez cessar esse sonho desordenado com uma gargalhada. — A filha do velho Dondi a esta hora tem a sua idade.

ternura e de saudade que acompanha os lampejos da nostalgia (...), não passa, na verdade, de um engano provocado pelo desejo, uma fada Morgana saída do baú do tempo, incapaz de retirar o ancião do seu enraizamento no *hic et nunc*¹⁹³. (SENARDI, 2009, p. 62)

Ricoeur (1997, p. 195-196), sustenta que o desvio do romance de Proust se encontra na dimensão temporal da obra, tendo em conta que a narrativa proustiana é duplamente uma ficção temporal, seja como inquirição das múltiplas vertentes temporais, seja como criação ficcional do tempo que só tem existência por meio do ato a ser narrado. A grande dificuldade com que Ricoeur se debate, ao querer sublinhar a dupla vertente temporal da obra, encontra-se no fato de a “iluminação” referida se apresentar como uma revelação de uma eternidade imanente “extra-temporal”.

Segundo o filósofo francês, se tivermos em consideração que a dimensão extra-temporal da obra de arte não anula o tempo inerente à criatividade, a contradição assinalada deixa de ter sentido porque a forma por excelência na qual a verdade extra-temporal é narrada artisticamente supõe a própria “forma do tempo”.

Levando em consideração o que afirmam Senardi (2009, p. 62) e Ricoeur (1997, 195-196), concluímos que a imagem da garota não tem sobre Zeno o mesmo efeito que o tropeção e a *madeleine* tiveram sobre Marcel. O personagem proustiano esclarecia finalmente – e era este o motivo de sua felicidade – que o momento dessas iluminações, reunindo o presente e o passado num só instante, absorvia a sucessão e suspendia a marcha do tempo fugaz. Para o nosso *vecchione*, ao contrário, a garota só fez afirmar a passagem do tempo e a impossibilidade do desejo. A velhice e a proximidade da morte são constantes, perenes e a juventude voluptuosamente fresca é trazida com o intuito de afirmar essa passagem irrefreável do tempo.

¹⁹³Termo latino que significa “aqui e agora”.

O desejo que Zeno personagem ainda manifesta pelas garotas é resquício do medo de envelhecer que Augusta diz ainda reconhecer em seu marido “La sola Augusta dice di ricordarsi di me esattamente con tutte le mie grandi virtù giovanili e con qualche difetto, primo dei quali la paura d’invecchiare”¹⁹⁴ (SVEVO, 1990, p. 574). Esse medo de envelhecer que se pode observar no protagonista torna-se a motivação da escrita que pode paralisar a passagem do tempo. O passado torna-se um imenso presente composto de vários outros presentes, assim como o narrador Zeno afirmou em “Il mio ozio”.

A passagem do tempo configura-se como o grande motivo da perpetuação das memórias por meio da escrita e, em “Il vecchione” encontramos uma aproximação com final de *A consciência de Zeno*. A grande hecatombe que seria provocada por um homem louco que colocaria uma bomba no centro do universo transformando-o novamente em nebulosa livre de doenças é vislumbrada agora no passar dos dias, na chegada da morte que se encontra sempre mais perto conforme se observa a devastação que causa no próprio corpo.

Il tempo fa le sue devastazioni con ordine sicuro e crudele, poi s’allontana in una processione sempre ordinata di giorni, di mesi, di anni, ma quando è lontano tanto da sottrarsi alla nostra vista scompone i suoi ranghi: Ogni ora cerca il suo posto in qualche altro giorno ed ogni giorno in qualche altro anno. È così che nel ricordo qualche anno sembra tutto soleggiato come una sola estate e qualche altro è tutto pervaso dal brivido del freddo. E freddo e privo di ogni luce è proprio l’anno di cui non si ricorda proprio niente al suo vero posto: Trecentosessantacinque giorni da ventiquattr’ore ciascuno morti e spariti. Una vera ecatombe.¹⁹⁵ (SVEVO, 1990, p. 575)

¹⁹⁴ Somente Augusta diz lembrar-se de mim exatamente com todas as minhas grandes virtudes juvenis e com um ou outro defeito, o primeiro deles o medo de envelhecer.

¹⁹⁵ O tempo faz as suas devastações com uma ordem segura e cruel, depois se distancia numa procissão sempre ordenada de dias, de meses, de anos, mas quando está tão longe a ponto de subtrair-se à nossa vida desfaz as suas fileiras: Cada hora busca seu lugar em algum outro dia e cada dia em algum outro ano. É assim que na lembrança alguns anos parecem inteiros ensolarados como um único verão e outros são inteiros atravessados pelo calafrio do inverno. E frio e privado de qualquer luz é justamente o ano do qual não se lembra absolutamente nada em seu lugar

A passagem do tempo é descontínua e imprevisível segundo a sua essência mais verdadeira, parece se insinuar nas dobras do presente impondo uma inegável lógica dos tempos mistos e pontos de vista diversos, de aparições, enganosos fantasmas do passado e de ilusões do desejo – fenômenos próprios da natureza humana – basta uma risada para lançá-lo para trás e dar ao tempo novamente a sua feição abissal. O próprio presente de Zeno não permite que suas recordações tão frágeis resistam aos lampejos tão cruéis da realidade (a risada de Augusta) e tomem as feições de frágeis e imprevisíveis aventuras sujeitas a todos os eventos do eu mais profundo do protagonista. Embora sejam efêmeras e frágeis, são extremamente necessárias, são como uma sereia que, com seu canto, não consegue seduzir esse Ulisses ligado ao seu presente.

O narrador, em “Il vecchione”, transforma o personagem em uma verdadeira marionete do tempo e faz com que sinta a passagem dele e o envelhecimento que trouxe consigo. Esse procedimento vem unido, sem possibilidade de separação, ao ato mesmo de escrever e de observar o passado como um imenso presente passível de ser visto com outra luz.

Forse nel presente ogni avvenimento è oscurato dalle nostre preoccupazioni, dal pericolo che su noi incombe? E non lo vediamo, non lo sentiamo che quando ne siamo lontani, in salvo?

Ma io qui nella mia stanzetta posso subito essere in salvo e raccogliermi su queste carte per guardare e analizzare il presente nella sua luce incomparabile. E raggiungere anche quella parte del passato che ancora non svanì. Descriverò dunque il presente e quella parte del passato che ancora non svanì non per serbarne memoria ma per raccogliermi.¹⁹⁶ (SVEVO, 1990, p. 576)

verdadeiro: Trezentos e sessenta e cinco dias de vinte e quatro horas cada mortos e enterrados. Uma verdadeira hecatombe.

¹⁹⁶ Quem sabe no presente cada acontecimento seja obscurecido pelas nossas preocupações, pelo perigo que nos ameaça? E não o vemos, não o sentimos enquanto não estamos longe, a salvo?

Mas eu aqui na minha salinha posso ficar a salvo e recolher-me nestas páginas para olhar e analisar o presente na sua luz incomparável. E alcançar também aquela parte do passado que ainda não

O recolhimento do passado que ainda não se esvaiu torna-se escrita assim como o presente. Esse processo somente pode acontecer sobre os papéis, sobre as memórias que estão sendo gravadas palavra a palavra. O protagonista já não é mais vítima da ironia do narrador. Nesse capítulo esparso notamos um novo modo de narrar que se fixa sobre a passagem do tempo e a retenção dele no ato de escrever vivenciado ficcionalmente por Zeno personagem. A ironia que já havia mudado sua forma em “Il mio ozio”, tornando-se mais amarga, agora se atenua. Essa nova maneira de narrar dá espaço à discussão sobre a escrita na escrita. Sobre a inserção do aparato crítico na narrativa que se constrói e se mostra sendo construída.

O que transcreveremos abaixo é um grande trecho do capítulo esparso “Il vecchione” em que, levado pelo narrador, Zeno revê a importância de suas memórias e daquilo que se manteve vivo no presente, segundo seu olhar, é claro, em sua própria existência, em sua própria vida.

Io non mi sento vecchio ma ho il sentimento di essere arrugginito. Devo pensare e scrivere per sentirmi vivo perché la vita che faccio fra tanta virtù che ho e che mi viene attribuita e tanti affetti e doveri che mi legano e paralizzano mi priva di ogni libertà. Io vivo con la stessa inerzia con cui si muore. E voglio scuotermi, destarmi. (...)

Perciò lo scrivere sarà per me una misura d'igiene cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante. E spero che le mie carte conterranno anche le parole che usualmente non dico, perché solo allora la cura sarà riuscita.

Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero ed anche allora si trattava di una pratica d'igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicanalitica. La cura non riuscì ma le carte restarono. Come sono preziose! Mi pare di non esser vissuto altro che quella parte di vita che descrissi. Ieri le rilessi. Purtroppo non vi trovai la vecchia Dondi (Emma, sì, Emma), ma tante altre cose vi scopersi. Anche un avvenimento importante che non vi è raccontato ma che viene ricordato da uno spazio rimasto vuoto in cui naturalmente s'inserisce. Lo registrerei subito se ora non l'avessi dimenticato. Ma non va perduto perché rileggendo quelle carte certamente lo ritroverò. Ed esse sono là, sempre a mia disposizione, sottratte ad ogni disordine. Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre. Come in un orario ferroviario.

desapareceu. Descreverei portanto o presente e aquela parte do passado que ainda não desapareceu não para conservar a sua memória, mas para me recolher.

È certo ch'io feci tutto quello che vi è raccontato ma, leggendone, mi sembra più importante della mia vita che io credo sia stata lunga e vuota. Si capisce che quando si scrive della vita la si rappresenti più seria di quanto non sia. La vita stessa è diluita e perciò offuscata da troppe cose che nella sua descrizione non vengono menzionate. (...) Già per questa ragione la descrizione della vita dalla quale una grande parte, quella di cui tutti fanno e non parlano, è eliminata, si fa tanto più intensa della vita stessa.

Insomma, raccontandola, la vita si idealizza ed io m'accingo ad affrontare tale compito una seconda volta, tremando come se accostassi una cosa sacra.¹⁹⁷ (SVEVO, 1990, p. 576-578)

Zeno personagem reconhece que somente aquilo que registrou parece ser sua verdadeira vida. Reconhece também que a vida que foi descrita toma feições mais sérias, uma vez que todo o cotidiano que a torna entediante é excluído. Sugere ainda que a vida registrada é mais importante que a vivida realmente, uma vez que esta é vazia e longa demais. Todas essas considerações levam-no a crer que escrever é uma medida de higiene, assim como tomar seus remédios. O ato de escrever tornou-se para o personagem

¹⁹⁷ Não me sinto velho, mas tenho a sensação de estar enferrujado. Tenho de pensar e escrever para sentir-me vivo, porque a vida que levo, entre tantas virtudes que tenho e que me são atribuídas e tantos afetos e deveres que me prendem e paralisam, priva-me de qualquer liberdade. Eu vivo com a mesma inércia com que se morre. E quero sacudir-me, despertar. (...)

Por isso o escrever será para mim um hábito de higiene ao qual me dedicarei toda noite pouco antes de tomar o purgante. E espero que meus papéis contêm também as palavras que geralmente não digo, porque só então o tratamento funcionará.

Uma outra vez escrevi com o mesmo propósito de ser sincero e também na época se tratava de uma prática higiênica, porque aquele exercício devia preparar-me para um tratamento psicanalítico. O tratamento não deu certo, mas as páginas ficaram. Como são preciosas! Parece que não vivi nada além daquela parte da vida que descrevi. Ontem as reli. Infelizmente não encontrei a velha Dondi (Emma, sim, Emma), mas muitas outras coisas descobri ali. Inclusive um acontecimento importante que não está contado, mas que é lembrado por um espaço vazio em que naturalmente se insere. Registrá-lo-ia imediatamente se agora não o tivesse esquecido. Mas não está perdido porque relendo aqueles papéis certamente o reencontrarei. E eles estão lá, sempre à minha disposição, subtraídos a qualquer desordem. O tempo ali se cristalizou e pode ser reencontrado se se souber abrir a página certa. Como uma tabela de horários de trens.

É certo que fiz tudo que está contado ali, mas, lendo, parece-me mais importante que a minha vida, que acredito ter sido longa e vazia. É compreensível que quando escrevemos sobre a vida a representemos mais séria do que é. A vida em si é diluída e por isso ofuscada por muitas e muitas coisas que na sua descrição não são mencionadas. (...) Já por essa razão a descrição da vida da qual uma grande parte, aquela da qual todos sabem e não falam, é eliminada torna-se muito mais intensa que a própria vida.

Enfim, narrada, a vida se idealiza, e preparo-me para enfrentar essa tarefa uma segunda vez, tremendo como se me aproximasse de uma coisa sagrada.

um modo de se curar, tomou as feições sacras do Santo Graal, relíquia que poderia trazer a paz e a cura.

O mesmo trecho deixa também mostras de que, com todas as variantes implicadas no processo de escrever memórias, a escrita de uma autobiografia, mesmo sendo ela feita por autor de carne e osso, implicaria em invenção, em criação, em recortes e seleções que dariam a ela aspecto diferente do que, na verdade, se apresenta como matéria para a escrita. Estamos diante, portanto, da maior confissão do narrador sobre o que foi apresentado ao leitor: criações que surgiram do ato mesmo de escrever uma história pensada como real e encontrada em determinado tempo que não é o passado nem o futuro, mas um grande presente, o presente do ato de escrever.

A passagem do tempo nesse capítulo esparso é extremada e discutida fortemente pelo narrador que se manifesta por meio de Zeno personagem.

C'è però una grande differenza fra lo stato d'animo in cui altra volta raccontai la mia vita e quello attuale. La mia posizione s'è cioè semplificata: Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno frai due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque a vivere in un tempo misto come è il destino dell'uomo la cui grammatica ha invece i tempi puri che sembrano fatti per le bestie le quali, quando non sono spaventate, vivono lietamente in un cristallino presente, ma per il vegliardo (già, io sono un vegliardo: è la prima volta che lo dico ed è la prima conquista che debbo al mio nuovo raccoglimento) la mutilazione per cui la vita perdette quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più semplice. Ma anche tanto priva di senso che si sarebbe tentati di usare del breve presente per strapparsi i pochi capelli che restarono sulla testa deformata.

Ed io, invece, m'ostino a fare qualche cosa d'altro in tale presente e se c'è, come spero, lo spazio per svolgervi un'attività, avrò dato la prova ch'è più lungo di quanto sembri. Misurarlo è difficile e il matematico che vorrebbe farlo si sbaglierebbe di grosso e darebbe la prova che non è cosa per lui. Io penso di sapere almeno come alla misurazione si dovrebbe procedere: Quando la nostra memoria ha saputo levare dagli avvenimenti tutto quello che in essi poteva produrre sorpresa, spavento e disordine si può dire che essi si sono trasferiti nel passato.

Ho pensato tanto a lungo a questo problema che persino la mia vita inerte mi diede l'occasione ad un'esperienza che potrebbe chiarirlo se altri volesse ripeterla

con istrumenti più precisi cioè mettendo al posto mio un uomo meglio di me educato a registrazioni esatte.¹⁹⁸ (SVEVO, 1990, p. 578-579)

Os questionamentos acerca do futuro, do passado e do presente são apresentados como irresolúveis para matemáticos e pessoas que levam a gramática muito a sério. O narrador conclui ironicamente o trecho dizendo que, se a experiência do registrar tivesse de ser repetida a fim de mostrar a diferença dos tempos propostos pela gramática, então deveria ser designado um homem melhor, que soubesse fazer registros exatos. Mas registros exatos não são Literatura. Somente no campo da Literatura o inexato pode significar mais que o exato.

A esse ponto o narrador faz chegar o personagem Zeno em uma experiência durante um passeio de carro com sua esposa Augusta. Em determinado ponto do caminho, resolveram parar para “sgranchirci le gambe”¹⁹⁹ (SVEVO, 1990, p. 579) e subiram uma pequena colina e, ao chegarem ao topo, depararam-se com uma bela vista repleta de outras tantas colinas e montanhas enormes e mais:

¹⁹⁸ Há porém uma grande diferença entre o estado de ânimo com o qual daquela vez contei minha vida e o atual. A minha posição ficou mais simples: Continuo a debater-me entre o presente e o passado, mas pelo menos entre os dois não vem se enfiar a esperança, a ansiosa esperança do futuro. Continuo portanto a viver num tempo misto, como é o destino do homem, cuja gramática, porém, tem os tempos puros, que parecem feitos para os animais, que, quando não estão assustados, vivem alegremente num cristalino presente. Mas para o idoso (sim, sou um idoso: é a primeira vez que o digo e é a primeira conquista que devo ao meu novo recolhimento) a mutilação pela qual a vida perdeu aquilo que nunca teve, o futuro, torna-a mais simples. Mas também tão privada de sentido que se ficaria tentado a usar do breve presente para arrancar os poucos cabelos que restaram na cabeça deformada.

E eu, em vez disso, teimo em fazer algo diferente neste presente e se houver, como espero, espaço para desenvolver uma atividade nele, terei dado provas de que é mais longo do que parece. Medi-lo é difícil, e o matemático que quisesse fazê-lo erraria feio e comprovaria que isso não é coisa para ele. Eu acho que sei pelo menos como a medição deveria ser realizada: Quando a nossa memória conseguiu arrancar dos acontecimentos tudo aquilo que neles poderia causar surpresa, susto e desordem, pode-se dizer que eles se transferiram para o passado.

Pensei por tanto tempo neste problema que até mesmo a minha vida inerte deu-me a oportunidade de uma experiência que poderia esclarecê-lo se alguém a quisesse repetir com instrumentos mais precisos, isto é, colocando em meu lugar um homem melhor preparado que eu para registros precisos.

¹⁹⁹ “Esticar as pernas”

Da quella parte scorsi una casetta ai piedi della collina e dinanzi ad essa un uomo che con colpi vigorosi di un maglio piegava su un'incudine un pezzo di ferro. E come un bambino ammirai che il suono metallico di quell'incudine arrivava al mio orecchio quando il maglio da lungo tempo s'era risollevato per prepararsi a ripetere il colpo. Vero bambino io ma anche molto infantile madre natura che inventa di tali contrasti fra la luce e il suono.²⁰⁰ (SVEVO, 1990, p. 579)

Os golpes do malho sobre a bigorna que chegavam aos ouvidos do personagem somente quando o homem já se preparava para dar outro golpe, são o resumo, a metáfora do tempo, como uma pintura plena de significados, em que o passado na visão é o presente na audição. Mãe Natureza, a criadora da vida, é também metáfora para o narrador que cria e tem pleno domínio sobre a criação, a ponto mesmo de destruí-la mostrando o modo como foi criada e tirando toda a sua mágica, mas desvelando todo o trabalho que jaz por detrás das páginas que não podem ser lidas inocentemente pelo leitor.

Nessa imagem da bigorna e do malho também podemos vislumbrar uma referência a Proust. Na mesma manhã em que Marcel tropeçou na rua e lembrou-se de sua viagem a Veneza, o atrito de uma colher contra um prato transportara-o ao interior fumarento do comboio, onde, há muito anos, ouvira o barulho de um martelo batendo sobre uma das rodas do trem.

A imagem sveviana e proustiana é a mesma: o ruído metálico produzido pelo encontro do martelo sobre a bigorna e sobre a roda da composição. As conclusões a que os narradores, bem como os personagens chegam, são também semelhantes. Em *O tempo redescoberto* (1995), a revivescência do passado no presente retira o presente do fluxo do tempo, pois, se a busca suspende a dominância do tempo cronológico pela duração, o

²⁰⁰ Daquele lado avistei uma casinha aos pés da colina e em frente a ela um homem que com golpes vigorosos de malho dobrava sobre uma bigorna um pedaço de ferro. E como uma criança admirei que o som metálico daquela bigorna chegasse ao meu ouvido quando o malho há muito tempo já se levantara preparando-se para repetir o golpe. Verdadeira criança eu, mas também muito infantil a mãe natureza, que inventa tais contrastes entre a luz e o som.

momento do reencontro parece interromper o fluxo da consciência, paralisada num momento de êxtase, sem passado e sem futuro, numa permanência psicológica, filosófica e, em último grau, estética. Em “Il vecchione”, o tempo nunca para definitivamente. O ato de escrever traz conotações novas sobre o passado, que é infinitamente refeito enquanto é fixado no papel. A proximidade da morte e a memória não criam a duração proustiana que retira o personagem do fluxo de tempo cronológico. Para o *vecchione* Zeno, a velhice é uma certeza que nem mesmo a escrita pode afastar, por outro lado, os relatos feitos têm o poder de serem recriados continuamente. O ponto de convergência entre as duas obras é o momento da criação da obra de arte, uma vez que, tanto Proust, quanto Svevo apontam para um tempo da criação do romance.

As considerações expostas pelo narrador de “Il vecchione” sobre o tempo continuam depois da cena do homem e do martelo. De volta ao seu escritório, o personagem Zeno se debruça, mais uma vez, sobre seus papéis e volta a pensar na passagem do tempo e na construção mais forte das cores do local onde estavam antes.

Poi intervenne la serietà del ricordo, la logica della mia mente a correggere i disordini della natura e quando ora ripenso a quel maglio, immediatamente come esso raggiunge l'incudine sento echeggiare il suono ch'esso provoca. Certo, nello stesso tempo, qualche cosa dello spettacolo si falsò. Al disordine del presente si sostituì il disordine del passato. Quella famiglia di colline si fece anche più numerosa e furono tutte più ricche di boschi. Anche le roccie delle montagne divennero più fosche ancora e più serie forse anche più vicine, ma tutto era regolato e intonato. Il male si è che non annotai di quanti giorni quel presente avesse abbisognato per tramutarsi così. E se lo avessi notato non avrei potuto dire che questo: Nella mente del settantenne Zeno Cosini le cose si maturano in tante ore e tanti minuti. Quante altre esperienze si sarebbero dovute imprendere sui più varii individui e nelle più varie loro età per arrivare a *scoprire la legge generale che fissa la frontiera fra il presente e il passato!*²⁰¹ (SVEVO, 1990, p. 579-580 grifo nosso)

²⁰¹ Depois interveio a seriedade da lembrança, a lógica da minha mente corrigindo as desordens da natureza, e quando agora penso novamente naquele malho, assim que ele atinge a bigorna ouço ecoar o som que provoca. Claro, ao mesmo tempo, algumas coisas daquele espetáculo se falsearam.

Qual será a lei que fixa a fronteira entre o presente e o passado? A nosso ver, somente a Literatura poderia descobrir a lei que estabelece tal fronteira e descobrindo-a, poderia ter o privilégio de transgredi-la, transpô-la. Os tantos presentes de que nos fala Zeno, aquele presente mais próximo, aquele mais distante, aquele que é dividido em tantos outros presentes são, a nosso ver, a lei que fixa essa fronteira entre o passado e o presente em plena ação. Ao descobrir o passado, torná-lo presente por meio da escrita e tê-lo como presente para sempre, cristalizado em palavras.

E così terminerò la mia vita con un libretto in mano come il mio defunto padre. Come avevo riso io di quel libretto. È vero che ne sorrido anche ora ricordando ch'egli lo destinava proprio al futuro. Vi annotava i suoi compiti, la data per visite periodiche e così via. Io possiedo tuttavia un suo libretto. Molte annotazioni cominciano con una raccomandazione: Non dimenticare di fare il giorno tale quella tale e tale cosa.²⁰² (SVEVO, 1990, p. 580)

Diferentemente do pai, Zeno tem em mãos um livro destinado ao passado, aquilo que pode ser realmente anotado. É esse o motivo pelo qual ainda ri do próprio pai, afinal, as anotações que este fazia destinavam-se ao futuro, que não pode ser transformado em presente por meio da escrita, exatamente porque ainda não aconteceu e acrescenta “ci voleva un ingenuo come mio padre per credere di saper dirigere il proprio futuro”²⁰³ (SVEVO,

À desordem do presente substituiu-se a desordem do passado. Aquela família de colinas fez-se mais numerosa e ficaram todas mais ricas de bosques. Até as rochas das montanhas tornaram-se mais escuras ainda e mais sérias, talvez também mais próximas, mas tudo estava ajustado e afinado. O problema é que não anotei de quantos dias aquele presente precisou para se transmutar assim. E se tivesse anotado não poderia dizer nada além disto: Na mente de Zeno Cosini com setenta anos as coisas amadurecem em tantas horas e tantos minutos. Quantas outras experiências seria necessário empreender nos mais variados indivíduos e nas suas mais variadas idades para chegar a descobrir a lei geral que fixa a fronteira entre o presente e o passado!

²⁰² E assim terminarei a minha vida com uma caderneta nas mãos, como meu falecido pai. Como eu tinha rido daquela caderneta. É verdade que sorrio ainda agora lembrando que ele a destinava justamente ao futuro. Anotava suas tarefas, a data das consultas periódicas e assim por diante. Ainda possuo uma caderneta dele. Muitas anotações começam com uma recomendação: Não se esquecer de fazer no dia tal aquela tal e tal coisa.

²⁰³ era preciso um ingênuo como meu pai para crer que pudesse dirigir o próprio futuro.

1990, p. 580). Essa frase destaca ironicamente a impossibilidade de mudar o futuro, o que, como mostramos em vários momentos desse estudo, ocorre com o passado que é revisto, modificado e reescrito segundo as intenções do narrador. Sobre isso, encontramos a seguinte afirmação do narrador: “Rivedrò queste annotazioni la prossima volta che la sento per vedere se il nuovo presente potrà correggere il ricordo e provarmi ch’io mi sbaglio”²⁰⁴ (SVEVO, 1990, p. 580).

O capítulo esparso “Il vecchione” se conclui com um protesto contra a velhice que ataca cruelmente a máquina de Zeno. E o personagem relembra uma recomendação de seu pai e a crítica, reforçando a importância que suas memórias escritas possuem.

E qui mi faccio una raccomandazione ad imitazione di quelle di mio padre: Ricordati di non lagnarti troppo della vecchiaia in queste annotazioni. Aggraveresti la tua posizione.

Ma sarà difficile non parlarne. Meno ingenuo di mio padre so subito che questa è una raccomandazione vana. Essere vecchio il giorno intero senz’un momento di sosta! E invecchiare ad ogni istante! M’abituo con fatica ad essere come sono oggi e domani ho da sottopormi alla stessa fatica per rimettermi nel sedile che s’è fatto più incomodo ancora. Chi può togliermi il diritto di parlare, gridare e protestare? Tanto più che la protesta è la via più breve alla rassegnazione.²⁰⁵ (SVEVO, 1990, p. 583-584)

Assim terminam as memórias de Zeno Cosini. Com certeza não como Svevo gostaria que tivessem terminado, mas para nós leitores esse é um fim de coerência e de força. Afinal, as últimas palavras de Zeno são em defesa

²⁰⁴ Vou rever estas anotações da próxima vez que a ouvir para ver se o novo presente conseguirá corrigir a lembrança e provar-me que estou enganado.

²⁰⁵ E aqui me faço uma recomendação à maneira daquelas do meu pai: Lembre-se de não reclamar demais da velhice nestas anotações. Agravaria a sua posição.

Mas vai ser difícil não falar disso. Menos ingênuo que meu pai, já sei que esta é uma recomendação vã. Ser velho o dia todo, sem um momento de pausa! E envelhecer a cada instante! Acostumo-me com dificuldade a ficar como estou hoje, e amanhã tenho de submeter-me à mesma dificuldade para posicionar-me mais uma vez no assento que se terá tornado ainda mais incômodo. Quem pode tirar-me o direito de falar, gritar e protestar? Ainda mais que o protesto é o caminho mais curto para a resignação.

daquilo que escreveu “Ma sarà difficile non parlarne”, não escrever, não reescrever e não terminar com um *libretto* em mãos.

O capítulo esparso “Il vecchione” é um tratado sobre a apreensão do tempo e sobre seu transporte para o papel. É uma pesquisa sobre as implicações do registro das memórias, do manusear das lembranças que podem ser recortadas ou coloridas com tons mais fortes que os verdadeiros.

Em suma, “Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch’io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata”²⁰⁶ (SVEVO, 1990, p. 471). Svevo, com seus capítulos esparsos, que nunca chegaram a ser o seu quarto romance conseguiu, por meio do narrador, levar a escrita a posto principal nas memórias de Zeno. Mais que memórias escritas, editadas, reescritas, o narrador colocou o ato de escrever como tema de seu ato mais querido, a criação.

²⁰⁶ Quando todos compreenderem isso com a clareza que eu tenho, todos escreverão. A vida será literatizada.

6 CONCLUSÃO: A AVENTURA DE UMA ESCRITURA

Finalmente concluimos o caminho de análises que nos trouxeram até aqui. No início de nosso trabalho, quando nos propusemos a evidenciar o procedimento criativo que se colocou presente nas obras de Svevo, também nos colocamos no papel de partícipes do procedimento que deu origem aos romances *Uma vida* e *A consciência de Zeno* e aos capítulos esparsos. Pudemos, assim, perceber como “a escritura de uma aventura” transformou-se na “aventura de uma escritura”.

Nosso estudo começou abarcando as teorias que permearam as análises. Debates sobre a questão da escrita em primeira pessoa e nas implicações que ela tem no produto final da obra. Discorremos sobre as tênues diferenças entre autobiografia, memórias e diário e discutimos, ainda, as variações que esses gêneros podem apresentar quando são inteiramente ficcionais ou atribuídas a pessoa real.

Como vimos, as autobiografias que prometem ser fiéis aos fatos ocorridos não conseguem atingir tal escopo, pois não podem relatá-los com total fidedignidade exatamente por serem também um gênero literário. Chegamos, portanto, à conclusão de que tanto os relatos confessionais, quanto os assumidamente ficcionais, são gerados no mesmo ventre literário e não são, portanto, imunes à invenção.

O leitor, ao iniciar a leitura de uma obra que seja uma autobiografia, um livro de memórias ou um diário, deve sempre levar em conta o pacto autobiográfico, em que se coloca disponível para aceitar aquilo que lê como sendo uma verdade, mas deve também manter em mente a consciência de que toda obra escrita é passível de ser criada.

Discorremos também sobre o Narcisismo Literário, seguindo principalmente o conceito de desnudamento do aparato crítico e da

participação da crítica no desenrolar da narrativa, elemento de mesmo valor na história que é narrada. Mostramos como o conteúdo da crítica invade o da ficção e dela passa a fazer parte exigindo, do leitor, participação efetiva na construção do mundo ficcional e na aceitação de que até mesmo a mais referencial das realidades compostas no romance passa pelo crivo da criação literária.

Vimos como a obra tematiza o seu projeto de escrita e obriga o leitor a aceitar aquilo que lê como sendo algo puramente ficcional. Todas as instâncias participantes da narrativa são questionadas com o intuito de que sejam vistas como tal, isto é, como elementos que fazem parte de um texto, de um discurso. Uma obra que segue esses preceitos é uma obra narcisista, posto que revela em sua narrativa a estrutura que a criou. Não estão mais separadas as figuras do crítico e do escritor. Elas fundem-se a fim de levar o leitor a pensar no processo de criação de uma obra ficcional.

Depois de balizarmos as principais teorias que permeariam o nosso estudo, passamos à análise do primeiro romance de Svevo. *Uma vida*, por ser uma obra que rompeu com alguns clichês literários em voga na ocasião de seu lançamento, não recebeu nenhuma visibilidade ou aceitação seja dos críticos, seja do público em geral. Seus personagens são deslocados, problemáticos, vivenciam uma existência interior fervilhante, mas que se contrapõe à realidade mesquinha de suas vidas sem cor. Alheio aos modismos literários e filosóficos, o romance *Uma vida* mostra-se extremamente moderno para a época e para o lugar onde nascera. Por conta disso, amargou um silêncio que durou muitos anos, mesmo sendo uma obra de grande representatividade criativa.

Com relação ao primeiro romance de Svevo, concluímos que nele encontra-se a curiosidade em mostrar e tematizar a Literatura em seu processo de criação, bem como a preocupação em narrar a história do inapto Alfonso.

Nas páginas de *Uma vida*, as teorias literárias mais fortes e melhor recebidas pelo público são discutidas abertamente pelo narrador. Percebe-se a contrariedade manifestada por essa entidade que aponta certos lugares comuns no que diz respeito às obras pertencentes ao *Verismo*, ao Naturalismo, ao Decadentismo e ao Romantismo. A opinião do narrador é manifestada seja pela boca do personagem principal Alfonso, seja em comentários sobre Literatura que podem ser facilmente encontrados nos primeiros capítulos do romance.

O que observamos, porém, é que toda a crítica literária feita é exterior ao texto, isto é, não faz parte da tessitura da narrativa, somente margeia os acontecimentos que vão sendo relatados. É o que pudemos notar quando os personagens Alfonso e Anetta iniciam a escritura ficcional de um livro, uma vez que o leitor não tem acesso ao que escreveram de fato, mas tão somente às considerações irônicas feitas pelo narrador sobre a árdua tarefa de escrever. Esse procedimento acaba por tematizar a crítica literária com relação ao texto intraficcional escrito pelos personagens.

A conclusão a que chegamos com relação ao romance *Uma vida* é que o desvinculamento entre as figuras do narrador e do protagonista acabou com o abandono do projeto narcisista iniciado por aquele. Ao não permitir que Alfonso chegasse à concretização de seus anseios de literato, também não permite que transcenda a vida por meio da escrita ou transcenda a própria escrita, objeto de desejo que existe somente nos devaneios do inapto protagonista, que sucumbe diante do papel em branco, no qual nunca conseguiu expressar-se.

O Narcisismo Literário se faz presente, portanto, em *Uma vida*, na discussão sobre a Literatura, mas não se realiza enquanto narrativa. O texto rompe com várias barreiras impostas por movimentos literários tematizados na narrativa, mas o discurso segue para o íntimo dos personagens e abandona

o desnudamento do processo narrativo, deixado de lado assim como o romance intraficcional escrito por Alfonso e Anetta.

A escrita que se pensa enquanto se constrói é retomada em *A consciência de Zeno* com algumas mudanças estruturais que tornaram possível o processo de descortinamento da construção literária. A principal delas é a mudança do foco narrativo de terceira para a primeira pessoa. Ao dar voz ao protagonista e, principalmente, ao possibilitar que ele mesmo escrevesse ficcionalmente as palavras lidas nas páginas do romance, o narrador conseguiu colocar a criação como ponto central da narrativa que está sendo lida.

O artefato crítico finalmente invadiu o conteúdo da ficção e começou a tematizar-se. O Zeno é fusão não só do narrador e do personagem, mas também da narrativa e da crítica, que possibilitam a criação de uma realidade ficcional e de uma assertiva sobre essa construção. Essa destruição do aparato realista acaba por fazer com que o leitor seja obrigado a aceitar a narrativa como invenção e não somente como retratação fiel da realidade.

Além da junção entre as figuras do narrador e do protagonista, a existência do médico que, ficcionalmente lê as memórias escritas pelo paciente, acaba por abalar a confiabilidade no discurso, posto que o protagonista afirma ter lido compêndios de psicanálise que propiciaram recortes na seleção daquilo que seria narrado. Outro fator que obriga o leitor a ver as memórias de Zeno como invenção é o fato de que elas são assumidas como criações vindas do esforço, do transe ou simplesmente da falta de palavras em dialeto florentino para descrever algumas situações.

O Narcisismo Literário, no caso do romance *A consciência de Zeno*, realiza-se com a narrativa das memórias de Zeno. Ele não se apresenta desvinculado ou à margem do texto principal, uma vez que as memórias (tão

sujeitas às criações) são escritas mantendo conscientemente o foco na leitura realizada pelo Doutor S., que analisa todas as verdades e mentiras do relato.

A escrita é elemento fundamental na construção do romance porque é a partir dela que surge o ensejo da gravação das memórias. Para o personagem Zeno, que escreve para se ver por inteiro, o momento de escrever é também o momento de dar novas interpretações a cenas ocorridas no passado. Para o narrador, a escrita é a concretização de um projeto que desnuda a ilusão criada pelo ato de narrar.

Nos capítulos esparsos, observamos que ainda são utilizados recursos que funcionaram bem em *A consciência de Zeno*, mas o que se destaca é a mudança de perspectiva com relação ao ato de escrever. Se no romance a escrita ficcional era realizada com o intuito de enganar o médico, nos capítulos, o que se configura é o Zeno a sós. Já não existe a motivação da escrita, a função primeira pela qual ela se construiu, o que existe é tão somente o desejo de escrever, de gravar memórias.

Essa mudança de perspectiva intraficcional reverberou também mudanças no que diz respeito à consciência do texto, ao Narcisismo Literário. Como já não há a vigilância do Doutor S., as memórias são abertamente tematizadas pelo protagonista como lugar de transformação do passado e como espaço de criação para o narrador.

Os cinco capítulos esparsos foram divididos em dois grupos: o primeiro, formado por “Un contratto”, “Umbertino” e “Il mio ozio”, tematizam a retomada e reescritura do passado. A escrita traz novas informações deixadas em suspenso em *A consciência de Zeno*, dando continuidade e novas cores à narrativa, além disso, situações são revividas sob novos aspectos e com personagens diferentes. O personagem Zeno, ao gravar no papel as impressões sobre o passado, possibilita ao narrador o trabalho

com as palavras e o apagamento gradual do personagem, uma vez que o ato de escrever passa a ser mais importante que a figura daquele que escreve.

O segundo grupo de capítulos esparsos, formado por “Le confessioni del vegliardo” e “Il vecchione”, discute abertamente o processo de escrever. Diferentemente do que ocorre em *A consciência de Zeno*, em que a não confiabilidade no discurso era quase sempre construída pela presença da voz do narrador (desmentindo a voz do personagem) e em que tematização da criação da escrita era afirmada em menor grau, nesses capítulos esparsos, a afirmação de que escrever é fundamental perpassa todo o texto. Somente por meio da escrita é que todos se verão por inteiro, a vida será literatizada e cada um analisará o que o outro escrever. É essa visão que o personagem Zeno tem de sua escrita. Em contrapartida, o narrador mostra como a escrita ficcional é composta e discute o fazer literário enquanto ele se constrói.

Assim, a evolução nas composições de Svevo estudadas por nós torna-se evidente. Em seu primeiro romance já existia a discussão sobre a Literatura e os métodos e formas utilizadas em sua composição. Durante a narrativa das aventuras de Alfonso, esboçou-se também a aventura da criação romanesca. Em vários momentos da obra, tematiza-se abertamente o modo como se pode chegar a criar uma narrativa, mas essa tematização está de certa forma marginal ao texto criado. A figura do narrador detém todo o conhecimento desse procedimento e acaba por não permitir a escrita intraficcional de Alfonso, que levaria efetivamente à discussão do processo criativo. Entretanto, o que observamos foi o abandono da discussão literária em detrimento do enveredar pelos caminhos tortuosos do eu íntimo e dos fluxos conscienciais.

O passo que levaria a obra de Svevo a galgar degraus na evolução do Narcisismo Literário veio com a fusão das figuras do narrador e do personagem principal, na composição de um narrador em primeira pessoa que

cria suas memórias, em *A consciência de Zeno*. Com a união dessas duas entidades, o que observamos foi a acentuação de conceitos relativos ao procedimento de escritura do texto. Colocou-se em evidência a ironia, a confiabilidade do texto, a figura de um leitor intraficcional que deveria ser ludibriado (mas que não o foi) e, principalmente, a discussão aberta sobre a dificuldade de escrever memórias, seja pela falta de vocabulário, seja pela consciência de que escrever é “simplesmente” criar imagens.

Todos esses elementos, segundo nosso estudo, levam o leitor a relativizar o que lê de modo que sua postura como leitor disponível passe para a de crítico. Toda a ingenuidade tende a desaparecer, uma vez que a estrutura do romance *A consciência de Zeno*, ao mesmo tempo em que molda o aparato que leva a crer (ilusão realista fundamentada principalmente no pacto autobiográfico que se estabelece no início da leitura), também descortina o processo de criação desse mesmo aparato ilusório de realidade e obriga aquele que lê a não só participar efetivamente da leitura, mas a aceitar que aquilo que lê é ficção e arte.

Finalmente, os capítulos esparsos levam ao máximo a questão da composição de um texto literário ao apagar a figura do Doutor S. e minimizar a importância do personagem Zeno, colocando o texto e a discussão sobre sua essência no fulcro da narrativa.

Os textos de Svevo, portanto, trilham um caminho que os levam à total consciência de sua existência enquanto Arte. A manipulação das palavras, que tomam vida por si só, viabiliza a concretização de um projeto de escrita que extrapola as instâncias tão conhecidas do narrador, do personagem ou do enredo. O trabalho criativo que toma forma no caminho iniciado em *Uma vida*, que passa por *A consciência de Zeno* e, finalmente, tem fim nos capítulos esparsos deixou de lado a forma tradicional do romance e metamorfoseou-se no novo novo romance, uma vez que à narrativa, uniu

ainda a figura da crítica. O Narcisismo Literário sveviano edificou-se durante um caminho de análise, de trabalho árduo com as palavras e com o abandono das formas tradicionais do narrar em detrimento de uma nova roupagem que, tal qual Narciso, encantou-se com sua imagem e passou a viver em uma dimensão outra, em que se vê e se conhece a matéria de que se é feito.

7 BIBLIOGRAFIA

7.1 OBRAS DE ITALO SVEVO

SVEVO, I. **A consciência de Zeno**. 2.ed. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Senilidade**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Franteira, 1982.

_____. **La coscienza di Zeno e continuazioni**. Torino: Einaudi Tascabili, 1990.

_____. **Uma vida**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **Una vita**. Roma: Newton, 1995.

_____. **Argo e seu dono**: contos e novelas breves. Tradução de Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001.

7.2 OBRAS SOBRE ITALO SVEVO E SUAS OBRAS

BUCCHERI, M. COSTA, E. **Italo Svevo tra moderno e postmoderno**. Ravenna: Longo Editore, 1991.

CAVAGLION, A. **Italo Svevo**. Bruno Mondadori: Milano, 2000.

CAVALCANTI, T. H. B. N. **Svevo, escritor de cartas**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade de São Paulo, 2011.

CASTELAN, I. C. **Zeno Cosini, uma identidade possível?** 2008. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CONTINI, G. **Il quarto romanzo di Svevo**. Torino: Guilio Einaudi

Editore, 1980.

CONTINI, G. **Il romanzo inevitabile**: temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno. Milano: Mondadori, 1983.

DEBENEDETTI, G. **Il romanzo del Novecento**. Milano: Garzanti, 1971.

DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI E GLI ISTITUTI CULTURALI. **La coscienza di Svevo**. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003.

FONDA, C. **Svevo e Freud**: proposta d'interpretazione della Coscienza di Zeno. Ravenna: Longo Editore, 1978.

GEERTS, W. "Posizione di **Una Vita**: Svevo, Nietzsche, la moda, la modernità". In: _____. **Italo Svevo tra moderno e postmoderno**. Ravenna: Longo Editore, 1995.

GIOANOLA, E. **Un killer dolcissimo**: indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo. Genova: Il Melangolo, 1979.

GUGLIELMINETTI, M. **Il romanzo del Novecento italiano**. Strutture e sintassi. Roma: Editori Riuniti, 1986.

JEULAND MEYNAUD, M. **Zeno e i suoi fratelli**: la creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo. Bologna: Pàtron, 1985.

LA MONACA, D. **Poetica e scrittura diaristica**: Italo Svevo e Elsa Morante. Roma: Salvatore Sciascia Editore, 2005.

LAURETIS, T, de. **La sintassi del desiderio**: struttura e forme del romanzo sveviano. Ravenna: Longo, 1976.

LAVAGETTO, M. **L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo**. Torino: Einaudi, 1986.

LUZI, A. "**Una vita**: verso il moderno. Dalla scrittura realistica alla crisi del soggetto". In: _____. **Italo Svevo tra moderno e postmoderno**. Ravenna: Longo Editore, 1995.

MAIER, B. **Italo Svevo**. 3 ed. Milano: Mursia, 1971.

_____. **Il vegliardo**. Pordenone: Studio Tesi, 1995.

MIORIN, C.V. **Narcisismo literário**: espelhamento, procura e fuga em **A consciência de Zeno** e “O meu ócio”, de Italo Svevo. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

MOLONEY, B. **Italo Svevo narratore**: lezioni triestine. Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, 1998.

NANETTI, M. L’edizione (im)possibile: Il rapporto tra Italo Svevo e gli editori italiani. In: _____. **La coscienza di Svevo**. Roma: De Luca Editori D’Arte, 2002, p. 113-125.

PALMIERI, G. **Shimitz, Svevo, Zeno**: storia di due ‘biblioteche’. Milano: Bompiani, 1994.

PAZZAGLIA, M. **Scrittori e critici della letteratura italiana**: ottocento e novecento antologia com pagine critiche e um profilo di storia letteraria. 3 ed. Bologna: Zanichelli, 1992.

RAMOS, M.C.T. **A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas e A Consciência de Zeno**. 2001 Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2001.

_____. “Italo Svevo & Machado de Assis: olhares propostos em A consciência de Zeno e Memórias póstumas de Brás Cubas”. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 21, p. 193-204, 2001.

_____. “Machado & Svevo: os olhares sobre o amor lançados e despertados por Brás Cubas e Zeno Cosini”. **Revista de Italianística**, São Paulo, v 6-7, p. 125-140, 2003.

ROQUE, A. S. S. **Minha consciência daria um romance:** O personagem sujeito do (ao) inconsciente na interface Literatura e Psicanálise. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ROSA, A. A. **Storia della letteratura italiana del novecento.** Firenze: La Nuova Italia, 1985.

RUSSEL, C. C. **Italo Svevo:** the writer from Trieste: reflections on his background and his work. Milano: Franco Angeli, 1978.

SACCONE, E. **Commento a Zeno:** saggio sul testo di Svevo. Bologna: Il Mulino, 1991.

SANCHES, M. T. N. **Memórias Póstumas de Brás Cubas e a Consciência de Zeno:** representações históricas das sociedades brasileira e italiana. 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

SAVELLI, G. **L'ambiguità necessaria:** Zeno e il suo lettore. Milano: Franco Angeli, 1998.

SENARDI, F. **Italo Svevo ultima maniera:** gli ironici ricordi e le paradossali riflessioni del 'vecchione'. In: Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 17., 2006, Ascoli Piceno. **Anais...** Ascoli Piceno: Associazione Internazionale Professori d'Italiano, 2009, p. 59-78.

SPAGNOLETTI, G. **Storia della letteratura italiana del novecento.** Milano: Newton, 1994.

SPRANZI, A; BUZZI, F. A. **Il Segreto di Zeno. Interpretazione de La Coscienza di Zeno, di Italo Svevo.** Milano: Unicopli, 2008.

STASI, B. **Svevo:** profili di storia letteraria. Bologna: Il Mulino, 2009.

VICENTINI, M. T. **Encontro com Svevo.** 1984. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

- VITTORINI, F. **Guida alla** Coscienza di Zeno. Roma: Carocci, 2003.
- WEISS, B. **Italo Svevo**. Boston: Twayne Publishers, 1987.
- WILDEN, A. Death, desire and repetition in Svevo's Zeno. In: **Modern language notes**, vol 84, nº 1, The Italian Issue, p. 98-119, 1969.

7.3 OBRAS SOBRE TEORIA DA LITERATURA

- ALVAREZ, R. H. "O autor implícito e a instauração da ironia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*". **Stylos**, São José do Rio Preto, v.1, p. 135-155, 2000.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 2002.
- BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- BUTOR, M. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COSTA, I. J. M.; GONDAR, J. **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- CINTRA, I. A. **A retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)**. Tese (doutorado). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1985.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FACCIOLI, V. Textos de Machado de Assis: a crítica. BOSI, A. (org) **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

GROSSER, H. **Narrativa**: manuale/antologia. Milano: Principiato, 1986.

GUIDIO, M. C. M. S. **Os logros da autobiografia**: um estudo sobre os traços autobiográficos em Jacques Derrida. 2008. Tese (Doutorado). Instituto de Bio ciências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

HORN, V. **Tommaso Landolfi e a ficção narcisista**. 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. New York e London: Methuen, 1984.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: 70, 1989.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/PONTES, 1992.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LEONEL, M. C. M; SEGATTO, J. A. Representação e autobiografia. In: Congresso Internacional de la ALFAL, 16., 2011, Alcalá de Henares. **Anais**, Alcalá: Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina, 2011. p. 1219-1228.

LIMA, L. C. “Júbilos e Misérias do pequeno Eu” In: _____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MANGUENEAU. E. **Elementos de linguística para o texto literário**. Tradução de Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATHIAS, M. D. “Autobiografias e diários”. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, nº 143/144, Janeiro 1997, p. 41-62.

MIRANDA, W. M. **Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MOTTA. S. V. **Engenho e arte na narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real**. 1998. 2v. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 1998.

_____. “A viagem de Brás Cubas na Lombada de um Livro *de Ouro*”. In: _____. **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006. p. 15-68.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAVAS, D. **Narcisismo discursivo e metaficção: António Lobo Antunes e a revolução do romance**. São Paulo: Scortecci, 2009.

NUNES, B. **O tempo da narrativa**. 2ed. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2000.

PALO, M. J. **Formas de memória: um estudo sobre o autobiografismo**. In _____. **Revista Fronteiraz**. Volume 4 - nº 4 –

Dezembro/2009. Disponível em http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n4/download/pdf/revista_frenteiraz_impressao4.pdf. Acesso em 06 jul. 2011.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIRANDELLO, L. **L'umorismo**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RICARDOU, J. **Problèmes du nouveau roman**. Paris: Seuil, 1978.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1997.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Ederaldo & Rotschild, 2008.

SARAIVA, J.A. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993.

TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In **Teoria da literatura**: formalistas russos. EIKHENBAUM et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

7.4 OUTROS

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COSTAMAGNA, L. **Cantare l'italiano**. Perugia: Guerra, 1995.

FREUD, S. **Cinco lições de psicanálise e outros estudos.** (Tradução de Durval de Vasconcelos et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OVÍDIO. **Metamorfoses.** Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PROUST, M. **O tempo redescoberto.** Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1995.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 01/03/13

Assinatura

ANEXOS

1 UN CONTRATTO

Non ho mai capito bene come io sia arrivato alla mia inerzia attuale, io che durante la guerra ero considerato in città come un uomo molto operoso. C'è mio nipote Carlo che consultai anche su questo punto che pure anch'esso riflette sulla mia salute, e mi disse che facevo bene di stare tranquillo e che avrei ripreso il mio lavoro alla prossima guerra mondiale.

Quel biricchino ne indovina parecchie in quel suo gergo triestino e argentino. È vero la mia attività era stata quella della guerra e venuta la pace, non sapevo più movermi. Proprio come un molino a vento quando l'aria non si move.

Cerco di ricordare: Magari mi fossi fermato prima, ma io non m'ero accorto dell'immenso rivolgimento. Per le vie acclamavo alle truppe italiane e sapevo che la mia città finalmente usciva da una specie di medioevo. Poi andavo al mio ufficio e trattavo gli affari come se fuori ci fossero ancora le truppe austriache e l'inedia austriaca. E ricordo ancora: Quando le comunicazioni con l'Italia si ristabilirono io ne approfittai per scrivere una bella lettera al vecchio Olivi che aveva passata la guerra a Pisa. Era una lettera proprio innocente perché dalla stessa traspariva la mia convinzione che le cose a guerra finita sarebbero continuate come se la guerra fosse continuata. Gli scrivevo che il destino aveva voluto ciò che il mio povero padre aveva escluso cioè che divenissi il padrone dei miei affari. Gli esponevo la florida posizione a cui avevo portato la casa nostra, i tanti affari che avevo fatti e gli presentavo anche un computo dei denari guadagnati. Tutto ciò con grande serenità e senza vanteria. Non occorre parole: bastavano i fatti per farlo schiattare dalla bile. Infatti schiattò. Quando pochi giorni dopo appresi ch'era morto pensai che non avesse saputo sopportare la mia lettera. Invece era morto di grippe. Nella lettera seccamente io gli avevo proposto di lasciar continuare le cose come il destino le aveva poste – forse dimenticando un po' le ultime disposizioni di mio padre, che a quest'ora si erano fatte molto antiche. Sollecitavo l'ulteriore collaborazione sua e di suo figlio ma intendevo di restare io il padrone e che gli avrei lasciato la necessaria libertà per riannodare li antichi suoi affarucci mentre io avrei atteso ad affari maggiori nei quali volevo avere l'assoluta libertà anch'io. Anche la direzione degl'impiegati sarebbe spettata a lui. Io ne ero alquanto stanco per quanto durante la guerra avessi tenuti ben pochi impiegati.

Non ne sono sicuro ma è possibile che sarebbe stata una fortuna per me di essere subito avvisato della morte del vecchio Olivi mentre io ne seppi soltanto 8 giorni dopo avvenuta. Non tenni conto delle date e forse sarebbe stato opportuno ch'egli morisse qualche giorno prima.

Insomma l'affare disastroso in cui mi precipitai dipese certamente dalla mancanza di sensibilità mia, credevo cioè che continuasse la guerra mentre sapevo ch'era scoppiata la pace. Ma m'affrettavo anche di mettermi in un affare importante perché al suo arrivo l'Olivi trovasse un motivo di più per ammirarmi. Se avessi saputo della sua morte anch'io mi sarei tenuto più tranquillo.

Arrivarono dunque a Trieste una quantità di vagoni di sapone dalla Sicilia. Durante tutta la guerra il sapone a Trieste era stato il desiderio di tutti e specialmente di chi con esso voleva fare fortuna. Io me ne impadronii con avidità e p[a]gando per cassa pronta. Come ero uso di fare durante la guerra ebbi meno premura di venderlo. Poi, come mi vi accinsi, scopersi che a Trieste non sentivano il bisogno del sapone. Pareva vi si fossero

disabituati. Poi avvenne di peggio: Ricevetti da tutta l'Italia altre offerte di sapone e a miglior prezzo di quello che avevo pagato io. Allora mi agitai e compresi ch'era avvenuto anche per il sapone il fatto nuovo, la pace. Ma mi parve che per il mio sapone ci fosse ancora una salvezza. Infatti il mio si trovava già a Trieste mentre l'altro era più lontano. Avviai senz'altro il mio sapone a Vienna per arrivare primo e ne tentai la vendita. Neppure adesso so esattamente perché il mio sapone fu intanto sequestrato. C'erano due ragioni, pare per togliergli la libera viabilità: il bisogno urgente che la gente ne aveva eppoi il fatto che il sapone non bene corrispondeva nella sua contenenza a certe leggi austriache di cui anch'io sapevo qualche cosa. Poi incominciarono delle trattative che durarono qualche mese. Infine ebbi il mio sapone libero ma intanto il mondo aveva avuto il tempo di rifornirsi del materiale dal consumo tanto lento ed io dovetti venderlo sotto prezzo ed in corone austriache che mi pervennero solo quando non c'era più il tempo di cambiarle. Valevano pressoché nulla. Quest'ultimo affare mi portò via quasi tutto il beneficio da me realizzato con tanta fortunata intraprendenza durante la guerra. Fu duro rassegnarsi e tanto più in quanto il giovine Olivi che nel frattempo era arrivato ancora vestito da sottotenente non sapeva guardare i miei bilanci passati con benefici importanti ch'erano stati tutti assorbiti da quell'ultimo disgraziatissimo affare senza ridere. Dimostrava anche un grande disprezzo per gli affari di guerra e un giorno asserì ch'era troppo naturale che in tempo di pace fosse subito distrutto chi s'era abituato a lavorare in tempo di guerra[.] Mormorò anche: – Già se io avessi potuto comandare avrei fatto fucilare tutti quelli che durante la guerra commerciarono. – Poi si ravvisò e, senza ridere, aggiunse: – Meno Lei... naturalmente.

Il timido giovanotto durante la guerra s'era fatto molto ardito. Ne ebbi paura dapprima. Come avrebbe atteso ai miei affari un uomo ch'era tanto fortemente intinto di bolscevismo? Ad ogni tratto sputava delle sentenze contro i ricchi. Lui e suo padre erano corsi in Italia coi loro titoli austriaci sotto il braccio. Senza pensarci altro egli era andato in trincea e quando finalmente gli riuscì di distruggere le trincee nemiche apprese che nello stesso tempo aveva distrutto anche la propria sostanza. Ciò lo amareggiò profondamente.

E vostro padre? – arrischiò io. – Lui, poi, era un uomo d'affari. Non come io che so[no] un commerciante di guerra né voi che siete un uomo d'arme.

Non ci pensò – sospirò l'Olivi. – Durante la guerra non fece altro che aspettare le mie notizie. Poverino!

Trionfalmente esclamai: – Anch'io aspettavo le notizie da Firenze eppure seppi anche attendere ai miei affari. Sta bene che causa quei maledetti saponi la mia sostanza non fu aumentata. Ma almeno non la lasciai distruggere.

Con vera amarezza l'Olivi disse: – Sui membri della Sua famiglia nessuno tirava mentre io mi trovavo in trincea –. Pareva rimpiangesse che mia moglie non si fosse trovata in trincea.

Ad onta del suo Bolscevismo l'Olivi fu negli affari esattamente quello ch'era stato suo padre, accorto, attento e duro. Gl'impiegati erano stati viziati da me che non ero bolscevico. Lui li rimise all'ordine. Li obbligò a tenere esattamente l'orario e, quando potè, ridusse le loro paghe.

Presto m'accorsi che con lui non dovevo parlare ma che di lui potevo fidarmi. Dava lui l'esempio di un'attività indefessa. Tanto che io cominciai a prendermela molto comoda. Dapprima, un certo giorno di cui mi ricordo ad onta che in esso non fosse successo proprio niente altro che un movimento nel mio animo pensai: “M'innalzo ancora se regno senza governare”. L'Olivi per qualche tempo mi sottoponeva per la firma qualche lettera importante. Io firmavo dopo un'esitazione con una smorfia che voleva dire: È quasi

bene. Se volessi rifarla, la farei ancora meglio, ma per non sottopormi a tanta fatica, con un sospiro firmavo.

L'unico affare cui l'Olivi rifiutò l'attenzione dovuta fu quello del sapone. Le corone non arrivavano mai ed io un giorno esclamai: – Ma insomma, non si potrebbero costringere quei Viennesi di fare il loro dovere? Non abbiamo vinto noi la guerra? – Egli rise di cuore, tanto di cuore ch'io compresi che fra quelli che avevano vinto la guerra io non c'ero e arrossii.

Io sono molto sensibile a tali rimproveri. Non dissi nulla perché m'occorse del tempo per fare il conto che allo scoppio della guerra io avevo avuto 51 anni. Il giorno appresso gli domandai: – Lei crede che se alla guerra mi fossi presentato quale volontario m'avrebbero accettato quale generale? Perché credo che frai fanti non m'avrebbero ammesso.

Egli rise: – Certo di generali ne abbiamo avuti di tutte le qualità.

Era meno cattivo. Meno cattivo di me perché io durante la notte avevo preparato tutte le parole che dovevo dirgli. E soggiunsi per nulla commosso dalla sua bonarietà: – Non mi sarebbe bastata neppure la carica di sottotenente perché anche per quella carica occorrono buone gambe: Per avanzare e anche per scappare.

Egli non sentì la botta. Si fece triste. Pensava ad una ritirata.

Anche lui era un uomo lento. Il giorno appresso mi disse: – Quelli che nulla sanno della guerra credono che il buon ufficiale si veda nell'organizzazione dell'attacco. Io credo di essere stato utile alla mia patria, utile nel senso di aver diffuso la mia fiducia a molti, durante la ritirata.

– È questione di gambe – dissi io implacabile. E allora egli si arrabiò. Ma non contro di me. L'aveva con altri. Comandanti vari che s'erano avvantaggiati dei suoi meriti. Eppoi l'aveva con gente anche più lontana, coi morti cioè. Quelli erano gli eroi e si proclamavano tali tanto volentieri perché costavano poco, una tomba e qualche scritta. I vivi che avevano fatto tanto venivano negletti e se volevano vivere dovevano andar a lavorare per il signor Zeno Cosini.

Non sentii subito la botta e soltanto il giorno appresso gli dissi: – Sarebbe bella che toccasse proprio al povero Zeno Cosini di pagare gli eroi che seppero sopravvivere –. Egli rise con disprezzo. Io alzai la voce: – Lei ha combattuto per molti altri. In questa stessa contrada può trovare chi Le deve quanto me.

Era tuttavia timido quando sapevo alzare la voce. Ma mi seccava di farlo. In fondo era vero che lui aveva combattuto mentre io avevo fatti aff[ari]. Ma il peggio venne poi. A forza di governare e non regnare io presto non seppi più nulla dei miei affari. Quando per caso mi avveniva di dare qualche consiglio venivo subito deriso. Veniva il mio consiglio da altre epoche. Citavo degli uffici cui bisognava ricorrere e che non esisteva [no] più e l'Olivi mi diceva: – Ma Lei crede di essere ancora contemporaneo di Alberto l'Orso –. O suggerivo una cosa che sotto l'antico regime si poteva fare e allora l'Olivi mi raccontava che nel 1914 i Serbi avevano ucciso un arciduca e che ne erano seguite tante storie che il mio consiglio non si poteva più applicare.

Io cominciavo sinceramente ad annoiarmi in quell'ufficio. Talvolta mi prendevo delle vacanze. Per amore al buon ordine la sera prima avvisavo l'Olivi che il giorno seguente non sarei venuto in ufficio. L'Olivi mi diceva: S'accomodi, ma s'accomodi –. E rideva. Voleva significare il suo contento di vedermi meno frequentemente.

Già allora io cominciai a dover esercitare uno sforzo per recarmi all'ufficio. Vi andavo sempre nella speranza di cogliere l'Olivi in fallo. Speravo non vedesse bene qualche lettera o l'interpretasse male ed ero lì pronto a dimostrargli la necessità della mia presenza. Mai mi concesse tale gusto. Anzi una volta in cui io credetti di coglierlo in fallo,

mi disse: – Ma Lei non sa leggere una lettera? – E mi dava la prova che mi sbagliavo. Ed è vero che molti mesi dopo che una tale discussione era avvenuta m'accorsi una volta di aver avuto ragione ma che intimidito dalla sua sicurezza non ero stato capace di conservare la mia opinione.

E così fra le dispute in cui avevo torto e quelle in cui contro ogni giustizia il torto mi veniva addossato, io finii con l'aver in quell'ufficio non l'aspetto di chi regna ma piuttosto di un ingombro cui nessuno bada. Gl'impiegati non mi mancavano di rispetto ma neppure quando l'Olivi momentaneamente si assentava mi domandavano istruzioni. Io fingevo di non accorgermi che in quel momento d'istruzioni ci sarebbe stato bisogno perché io sapevo che qualunque istruzione avessi data si sarebbe finito col provarmi che m'ero sbagliato. Stavo quieto quieto ben contento che nessuno mi domandasse nulla.

Ma poi un bel giorno fui aggredito. Quella bestia di mio genero (poverino mi dispiace di dirlo così ora, ora ch'è morto non vorrei fargli di torto) fu incaricato dall'Olivi di trattare con me per un nuovo contratto con lui. Gli affari andavano male. Bisognava riorganizzare la ditta, trovarle nuovo lavoro. Perciò l'Olivi s'apprestava a studii, lavori e viaggi e intendeva dedicare la sua vita al suo compito. Bisognava però retribuirlo in tutt'altra misura. Egli esigeva un onorario un po' più alto di quello che percepiva allora e inoltre il 50% dei benefici.

Mio genero mi guardava con quella sua faccia pallida, grassa un po' informe (mai intesi come potè piacere a mia figlia) e mi domandava scusa di aver accettato lui l'incarico di apportarmi una simile missiva. L'aveva fatto a fin di bene; era meglio l'avesse lui che un altro.

Io ero indignato. Vedevo davanti a me tutta la storia delle mie relazioni col padre e figlio Olivi. Tanti anni si era restati alle condizioni stabilite da mio padre. Se si cambiavano ecco ch'io sarei stato libero di allontanare dall'ufficio l'Olivi e mettermi io a capo della mia ditta. Ma giusto ora avevo qualche esitazione. Era tanto lontano quel giorno in cui liberato da ogni catena dalla guerra m'ero gettato impetuosamente negli affari! Con astuzia diabolica l'Olivi era riuscito a convincere tutti della mia insufficienza. Aveva convinto anche me. Io mi vedevo assediato da persone che m'avrebbero chieste delle istruzioni di cui non potevo dire: Rivolgetevi all'Olivi!

Ma non era vero che mio genero Valentino avesse fatto bene d'incaricarsi lui di quella missiva. Prima di tutto io sapevo ch'egli stimava moltissimo l'Olivi e pochissimo me. Lui era procuratore di un grande istituto d'assicurazioni e aveva tentato con me di stabilire una polizza generale per tutti i nostri trasporti. S'accorse a un dato punto che con me esitante (mal diretto dall'Olivi stesso) non sarebbe venuto a capo di nulla e finì col rivolgersi all'Olivi con cui in due e due quattro la polizza generale fu firmata e – a dire il vero – a condizioni per noi più vantaggiose di quelle ch'io mai mi sarei sognato di raggiungere. Valentino si scusava poi con me dicendo: – Ma tu non m'avevi spiegato questo o quell'altro... –. E certo invece ch'egli concesse all'Olivi delle condizioni migliori di quelle che aveva offerto a me e finì – ciò ch'era peggio di tutto [–] col concepire una grande stima per l'Olivi.

Perciò aveva fatto male d'incaricarsi lui di quella missiva. Io per il momento respinsi ogni proposta e pregai Valentino di dire all'Olivi di ritenersi licenziato e che avrei provveduto a rimpiazzarlo se non avessi finito col mettermi semplicemente io al suo posto.

Valentino come tanti altri uomini d'affari credeva che le cose si possono discutere a questo mondo. Come poteva farlo lui che non sapeva che intanto in quel momento a me importava piuttosto di ergermi dinanzi a lui piuttosto che fare il mio interesse con l'Olivi? E si mise a parlare dei lunghi anni di servizio dell'Olivi e della sua grande pratica. Aveva una voce sgradevole il povero Valentino. Quel suo grande naso partecipava a creare il

suono della sua voce. E non era mica una voce forte (già, che cosa era forte in Valentino?) per cui la noia di starlo [a] sentire era accompagnata dallo sforzo di tendere l'orecchio. Ed io tendevo l'orecchio con lo sforzo necessario eppoi chiudevo l'orecchio per non sentire quelle parole di cui non m'importava affatto. Parlava del mio interesse il povero Valentino mentre si trattava ora di tutt'altra cosa.

Finalmente finì. Si levò per raggiungere gli altri e prima di andarsene domandò scusa di avermi seccato. Io allora mi feci affettuoso ricordandomi che se c'era qualcuno da rimproverare era l'Olivi e non Valentino e gli sorrisi, lo ringraziai], l'accompagnai fino alla porta. Così egli non poté affatto accorgersi che dal mio animo sorgeva una rampogna ch'io spesso sento: "Come son buono! Come son buono!" E continuo ad esser buono contro ogni migliore convincimento. Che il povero morto mi perdoni ma in quel momento anziché sorridergli come feci avrei voluto accelerare la sua uscita con un calcio.

Andai da un avvocato, l'avvocato Bitonti, figlio dell'avvocato di mio padre, vecchio come me, più cadente di me, magro e la piccola faccia incorniciata da una barba bianca, ma l'occhio vivo e sereno. Curioso come certe persone quando studiano un affare non vedono altro che quello. Tutta la propria persona scompare e insieme a quella anche quella dell'interlocutore e resta l'affare[.] Egli non conosceva quell'affare che per quello che gliene dicevo io che al solo affare non sapevo pensare. Sarebbe stato perciò perduto insieme a me. Ma s'attenne all'affare non inteso non saputo male presentato. Mi disse: – Tu dici che in guerra hai saputo dirigere da solo i tuoi affari. Devi vedere se sapresti dirigerli da solo anche in tempo di pace. Tu dici che in ufficio hai almeno l'importanza dell'Olivi. Studia anche se la stessa importanza la conserveresti senza l'Olivi. Ma io credo che non devi rimpiazzare subito l'Olivi con qualcun altro. Devi assumere tu la direzione della ditta e in un secondo tempo cercare chi ti possa aiutare e sostituire.

Andai via odiandolo ma non facendoglielo vedere. Per fortuna! Perché dopo qualche tempo al grammofono vidi pieno di compassione per me stesso, la compassione più viva che esista che io, povero vecchio, non avevo aperte che due vie: Mettermi a lavorare col dubbio di non saperlo fare o arrendermi all'Olivi. E fu allora che mi rivolsi per consiglio ad Augusta. Non speravo mica ch'ella avrebbe saputo dirigermi. Ma era utile chiarire le proprie idee dicendogliele. Dapprima la trovai ancora inferiore di quanto avessi temuto. Diceva: – Ma non sei tu il padrone? Come può osare questo? Come può osare? –. Se mi fossi messo a studiare come l'Olivi avesse osato tanto avrei impiegato bene il mio tempo. Fui un po' impaziente e per il momento ritornai al grammofono.

Non ne avrei più parlato con l'Augusta se il giorno appresso essa dopo pranzato, quando restammo soli, non m'avesse domandato: – Ebbene! Che hai deciso?

Le spiegai che io trovavo abbastanza giusto di concedere all'Olivi il 50% del beneficio. Ciò in quell'epoca non era mica la grande cosa perché non si trattava più degli utili prebellici o di quelli che avevo saputo realizzare io durante la guerra. Ora veramente urgeva che l'Olivi ed io dedicassimo ogni nostro potere alla ricostruzione della casa su altre basi. Ma se io dovevo collaborarvi perché non avrei ottenuto anch'io un onorario almeno uguale a quello dell'Olivi?

Mi era facile risolvermi a spiegare tutto ad Augusta. Quella bestia dell'Olivi rivolgendosi a Valentino che raccontava tutto a sua moglie la quale con la propria madre non aveva segreti m'aveva già esposto ad una sincerità assoluta.

Augusta mi consigliò di domandare l'onorario doppio di quello percepito dall'Olivi. Io assentii gravemente ma subito pensai che all'Olivi non avrei domandato tanto.

E feci uno sforzo disperato per allontanare dalla discussione Valentino. Trattai direttamente con l'Olivi.

Non mi parve mica imbarazzato. Trattava quell'affare con la stessa disinvoltura con cui avrebbe ceduto o rifiutato di cedere una partita di merce. E invece io non sapevo arrivare ad una disinvoltura simile. Sorridevo, pensavo, discutevo, ma sicuramente si vedeva ch'ero come un cane che quando avvicina un nemico s'irrigidisce cacciando la coda fra le gambe. E mi mancava il fiato sentendo l'importanza del momento. In quel momento vedendolo tanto sicuramente disinvolto in un affare simile e sentendo me infelice e malsicuro intuii la superiorità sua e decisi di conservarlo nei miei affari a tutti i costi.

Proposi che a me fosse assegnato un onorario uguale al suo e si dividesse poi il beneficio oppure che si trascurasse di fissare un onorario qualunque sia a me che a lui e si procedesse alla divisione dell'utile. A me pareva di aver fatta una proposta sola ma non all'Olivi. Prima mi raccontò ch'egli stava per ammogliarsi e che se avesse accettato la mia proposta poteva vedere dal bilancio precedente che i denari non gli sarebbero bastati per vivere onorevolmente con la sua famiglia: Egli abbisognava proprio della sua paga intera e della metà dell'utile non attenuato da una mia paga.

– Ma – dissi io – se il mio lavoro non ha da essere retribuito io neppure lavorerò. Verrò qui solamente di tempo in tempo come sorvegliante ma non toccherò una penna.

Ipocritamente l'Olivi disse: – Mi dispiace di dover rinunciare alla sua collaborazione ma non si può fare altrimenti.

Ipocrite erano le parole non l'atteggiamento deciso che proprio significava: La collaborazione che tu mi offri non vale un soldo.

Ci fu da me ancora una piccola resistenza. Gravemente domandai: – Fino a quando Lei mi lascia il tempo per darle una risposta?

Mi spiegò ch'erano già trascorsi otto giorni dacché la sua prima proposta era partita. Egli, volentieri, avrebbe atteso anche fino al bilancio che dovevasi chiudere alla fine del mese secondo il contratto vecchio, ma non poteva perché le persone con le quali trattava l'obbligavano ad una pronta risposta. La risposta io la dovevo dare l'indomani mattina. Egli voleva trattare con me francamente. Aveva consegnato a mio genero Valentino la lettera delle persone che volevano assumerlo alle condizioni stesse ch'egli da me domandava e mio genero me l'avrebbe fatta vedere quella sera stessa.

Per due ragioni io diedi un balzo: Apprendevo che l'Olivi se non andava d'accordo con me s'apprestava a farmi la concorrenza eppoi (ciò che mi doleva di più) di nuovo un membro della mia famiglia veniva ammesso a queste discussioni che – a quest'ora lo s'intendeva all'evidenza non potevano terminare per me che con una sconfitta.

Balbettai: – Ma perché occorreva di mettere fra di noi degli estranei?

– Degli estranei? – rise lui. – Non è Suo genero?

Mi ravvisai e mormorai: – È vero –. Ecco un'altra cosa che non si poteva discutere. Era da perdere i sensi. Con l'Olivi soggiacevo sempre.

Non osai più discutere ma ancora una volta, l'ultima, mi eressi come consigliava Augusta – la sola – da padrone. – Ebbene, sia! Domani mattina Le darò la mia risposta.

E il curioso è che subito abbandonai l'ufficio per la prima volta nell'ora stessa in cui si apriva la posta. In quella stagione e a quell'ora si sarebbe stati meglio nell'ufficio caldo che all'aperto sotto ad una nuvolaglia piena di neve. Agivo da padrone, cioè da padrone di me stesso, ma non da padrone di quell'ufficio ove il vero padrone, l'Olivi, restava a lavorare al caldo, mentre io dovevo correre in cerca di altro ricetto.

M'arrampicai a piedi fino alla mia villa. Non era il caso di celare ad Augusta la mia sconfitta dal momento che Valentino ne avrebbe saputo. E gliela raccontai subito. Per liberarmi subito da tanto peso strappai Augusta alle sue faccende domestiche e al suo bagno. Le confessai ch'era vero ch'io più non sapevo lavorare. Era forse l'età? Non avevo allora che 63 anni ma poteva trattarsi di un invecchiamento precoce. Noto come una

coincidenza curiosa ch'era la prima volta che in casa si evocava quella malattia. E quando essa colse Valentino ebbi per un momento un rimorso come se gliel'avessi appioppata io.

E parlando della mia irrimediabile vecchiaia mi vennero le lacrime agli occhi. Augusta si mise a consolarmi commossa pronta a piangere con me. Essa ci tiene molto ai denari perché ne consuma molti, saggiamente nel senso che non guarda alla spesa quando si tratta di aumentare la propria comodità. Ma non credo che s'informasse tanto del danno finanziario che dal nuovo contratto doveva derivarmi. Supponeva fosse piccolo e voleva trarne una nuova ragione per consolarmi.

Infatti era piccolo. Poteva diventare maggiore se ci fossero state delle perdite perché allora oltre alle perdite avrei dovuto anche sopportare la spesa dell'onorario dell'Olivi visto che col nuovo contratto l'Olivi veniva esonerato da perdite perché riteneva che colui che rappresentava il lavoro nell'associazione non poteva vedersi sminuita la retribuzione. Era insomma quello che si dice un contratto ben fatto... dal punto di vista dell'Olivi.

Posso anche dire subito che se il nuovo contratto fortemente avvantaggiò l'Olivi non posso dire adesso dopo sette anni di prova di essere stato molto danneggiato altrimenti che nella salute come dirò. Certi anni i bilanci furono splendidi e la maggiore difficoltà fu di ingannare l'agente delle imposte. Altri furono poco lautissimi, ma di perdite non ce ne furono giammai. [n] fondo l'Olivi tratta i miei affari come faceva suo padre solo che è retribuito meglio del vecchio, un vero segno dei tempi.

Io, quel primo giorno dopo di aver sofferto il freddo e lo sconforto alla mattina restai in casa. Non avevo ancora il progetto di non rivedere più il mio ufficio. Credevo di essere là a riflettere come per salvaguardare la mia dignità avrei ricevuto Valentino che alla sera certamente sarebbe venuto da me. Invece non ci pensai affatto. Io non so dirigere la mia attenzione dove voglio. Essa è veramente indipendente da me. Ricordo che tutto il giorno nelle ore in cui restai solo rimasi fisso a guardare se alla mattina non avrei dovuto subito accettare la proposta dell'Olivi oppure se forse non avrei fatto meglio di mandarlo a quel paese e di assumere la direzione dei miei affari. Ed è proprio vero ch'io più intensamente rivolgo il mio pensiero al passato come per correggerlo anzi un evidente tentativo di falsarlo – piuttosto che all'avvenire su cui il pensiero non sa come adagiarsi non vedendone chiaro il piano che non è ancora formato.

E così quando finalmente capitò il povero Valentino io non seppi far altro che subito allontanarlo (io quando guardo una montagna aspetto sempre che si converta in vulcano) dichiarandogli che io poco prima avevo visto l'Olivi e che m'ero messo d'accordo con lui. Valentino parve dubbioso e confuso. Mi guardava fiso indagando con quel suo occhio che – purtroppo per lui – non conosceva che la serietà. Poi disse anche il suo dubbio: Aveva visto l'Olivi alle sei di quello stesso pomeriggio ed ora si era alle otto. Non vedeva dunque dove io avessi potuto vedere l'Olivi e discutere con lui di un affare di simile importanza.

A me spiace molto di dire delle bugie e di esservi costretto era un nuovo motivo per me di rancore per il povero Valentino. E veramente vi ero costretto dal momento che avevo detta la prima bugia. Ma perché Valentino era tanto insistente? Più tardi – quando morì – compresi e scusai. Egli era fatto così e non sapeva abbandonare un affare che quando l'aveva compreso a fondo ciò che domandava uno spazio di tempo non tanto piccolo perché egli pensava lentamente e con grande esattezza.

Gli spiegai che m'ero imbattuto nell'Olivi per caso sulla via e che in due parole fummo d'accordo. L'affare non aveva una grande importanza. Cortesemente gli dissi anche la meschina cifra di utile che avevamo raggiunta l'anno precedente. Dunque l'affare

per me non aveva importanza ma non ne aveva neppure per l'Olivi ch'era tanto più povero di me.

Fin qui avevo saputo domare la voce turbolenta che dall'imo delle mie viscere mi urlava: "Come sei buono, come sei buono! ma pare che attraverso alla mia bocca quel suono sia finito pure coll'essere percepito dal povero Valentino. Aveva però abusato della mia bontà. S'era messo a provarmi che l'affare aveva una grande importanza perché poteva avvenire che un anno dell'esercizio desse per risultato una forte perdita e allora essa sarebbe stata resa più sensibile dall'esborso del salario all'Olivi.

Ma che c'entrava questo? Perché tutt'ad un tratto, ora che aveva sentito che l'affare era stato concluso e per quanto non ci credesse, citava gli argomenti che militavano contro la sua conclusione? Forse per intendere meglio l'affare? Io non so neppure come il mio suono d'impazienza e d'ira sia potuto essere stato percepito da lui perché io non dissi altro [che] parole pacate: conoscevo la mia ditta e i miei affari e perciò potevo escludere che ne derivasse una perdita trattata come erano da un uomo prudente come l'Olivi. Ma la mia impazienza irosa dovette trapelare chiara ed offensiva perché tutt'ad un tratto la faccia del povero Valentino di solito immobilizzata, assorta nell'attenzione intensa del buon impiegato, si agitò, si sbiancò ed egli andò deciso alla porta. Era tanto offeso che pareva volesse negligere ogni buona forma e uscire senza una parola. Alla soglia si fermò e con la voce malferma ad onta che fosse sempre appoggiata al naso, mi disse: – Già, è certo che io in cotesto affare non c'entro. Parlavo solo perché l'Olivi me ne aveva pregato, eppoi anche nel tuo interesse.

Io sempre sdraiato nella mia poltrona lo guardavo stupito cercando di trovare fra le parole che gli avevo detto quale avesse potuto ferirlo. Ma non la trovai anche perché egli mi confuse esagerando nelle buone forme e mi disse ancora che ci saremmo rivisti a cena per parlare di tutt'altre cose e mai più di quell'affare. Mai più? Non era un eccesso di dire così? Erano troppe le cose cui in un solo istante dovevo pensare e perciò la parola offensiva che doveva essermi uscita di bocca io non la trovai più. Doveva essere stato ferito più dal suono che dal senso delle parole.

Poi seguirono delle ore di un affanno strano. Dovevo prima di tutto avvisare Augusta di non dire a Valentino ch'io da molte ore non m'ero mosso di casa perché egli altrimenti avrebbe saputo ch'io quella sera non avrei potuto aver visto l'Olivi. Ma come fare? Augusta si trovava certamente nel salone con Valentino ed Antonia. Poi io dovevo quella stessa sera trovare l'Olivi e subito mettermi d'accordo con lui prima ch'egli rivedesse Valentino. Così, in piena angoscia, pronto per uscire con indosso il cappello ed il cappotto d'inverno nella casa come al solito per volere di Augusta surriscaldata, rimasi per qualche minuto alla porta del mio studio irresoluto se correre nel salone a chiamare Augusta o andare al Tergesteo ove sapevo di poter ancora trovare l'Olivi che non si staccava dagli affari – in questo simile al padre suo – fino alle nove di sera.

In quella passò Renata la bambinaia di Umbertino. Poteva aiutarmi. La chiamai. Essa alzò i suoi occhi bruni stupita e un po' spaventata perché era la prima volta che, lontana dal bambino, io le rivolgevo la parola, mentre io anche nella mia agitazione non sapevo non sorprendermi delle sue gambe lunghe ancora un po' infantili coperte di sole calze di seta.

Fu un po' difficile di spiegarmi. Volevo ch'ella facesse venire a me Augusta senza che gli altri apprendessero ch'ero io che la chiamavo.

Essa subito comprese. Aveva una voce come spezzata da un suono acuto sforzato ch'era aumentato dal riso che ora le interrompeva la parola. Passavano molte note nella sua voce. Propose: – La signora Augusta mi mandò di qui a cercare i suoi occhiali. Io li trovai

e li ho qui ma le dirò che non seppi rintracciarli ed allora è sicuro ch'essa verrà a cercarli essa stessa.

Non ero ben convinto che proprio così le cose dovessero svolgersi ma nell'esitazione lasciai che Renata s'allontanasse. Quando capitò Augusta di corsa ammirai molto l'astuzia della piccola servetta.

Per fortuna Augusta non aveva ancora detta una parola che potesse compromettermi verso Valentino. Poi essa non fu affatto sorpresa dalla bugia che avevo detta; la intese e persino parve l'approvasse. Io credo di spiegare la cosa che ora mi pare abbastanza strana ricordando ch'essa proprio allora ce l'aveva col povero Valentino perché aveva trovato da dire col nostro figliuolo Alfio. Naturalmente poi essa fu d'accordo anche ch'io uscissi per trovare l'Olivi e prevenirlo che il contratto da lui proposto era stato accettato molto prima dell'intervento di Valentino e avrebbe detto a quest'ultimo ch'io adesso uscivo per eseguire una sua commissione. Solo così era possibile di farmi usare dell'automobile di cui l'uscita dal garage si sentiva nel quartiere.

Trovai l'Olivi al Tergesteo. Feci con lui una figura alquanto strana. Mi trovavo in uno stato di assoluta inferiorità con quel mio dipendente. Avevo fretta, non c'era tempo di pensarci e m'abbandonai senza ritegno alla mia passione: quella di eliminare definitivamente da quell'affare mio genero.

Gli dissi ch'ero disposto ad accettare tutte le condizioni da lui domandate a patto mi facesse una concessione, una sola.

L'Olivi mi guardò esitante. Poi parlò anche, lentamente come faceva sempre quando trattava degli affari, col rispetto sciocco ch'egli ad essi portava come se potessero avere altra importanza che quella che derivava loro dal denaro che si voleva trarne, come se potessero essere scienza, arte, invenzione.

E così in quel momento in cui mi comportavo come un bimbo imbezzito a me parve di essere molto superiore all'Olivi il quale con tanta lentezza e solennità voleva dirmi delle parole che non m'importavano affatto e ch'io neppure volevo discutere.

Gravemente esordì dicendomi ch'egli, prima di presentarmi le sue condizioni le aveva ben studiate e che perciò egli non poteva concedere alcuna loro modificazione.

Io urlai impaziente: – Ma se non penso di proporre delle modificazioni. A me importa tutt'altra cosa –. E gli spiegai quello che desideravo: Che Valentino non potesse credere che il nostro accordo fosse frutto del suo intervento.

L'Olivi non seppe celare un gesto di sorpresa. Mi conosceva da tanti anni, ma non gli parve di avermi mai visto tanto irragionevole. Mi scrutò per accertarsi che non scherzavo. A tale certezza non arrivò ma – infine — che gl'importava? Se si arrivava alla conclusione dell'affare magari in seguito ad un mio accesso di pazzia non spettava a lui di esitare. Mormorò riflettendo: – Sono stato io che incaricai il signor Valentino. Mi pareva fosse l'uomo più adatto per tali trattative: È un vecchio amico mio ed è un Suo figliuolo –. E mormorò ancora: – Si può fare questo. Io ho visto Valentino alle sei e posso benissimo aver incontrato Lei alle sette –. Così si raccolgono le persone dal pensiero troppo lento: Parlando ad alta voce. E disse ancora una cosa stranissima: – Adesso che sento che Valentino non è Suo figliuolo...

Io protestai: – È il mio figliuolo ma non voglio avere l'aspetto di un uomo che si lascia dirigere dai proprii figliuoli –. Dissi subito risolutamente così ma il lapsus strano dell'Olivi mi rese pesante il cuore. Non stavo commettendo io un'azione meno delicata verso mio genero che non aveva mai mancato di ogni riguardo verso di me, e perciò anche verso mia figlia Antonia?

Questo dubbio m'accompagnò per lungo tempo e rese più dura la mia posizione tanto disgraziata dopo di aver firmato quel contratto che mi privava di ogni attività e anche

di non poco denaro. Talvolta per riacquistare la mia serenità me la presi col povero Valentino il cui intervento m'aveva costretto a dare il mio consenso al contratto con tanta precipitazione.

Al letto di morte di Valentino e mai prima il mio rimorso fu chiaro, evidente tanto che mi sentivo molto infelice. L'Olivi aveva tenuto parola con la sua solita serietà e Valentino mai nulla aveva appreso del tiro che gli avevo giocato. Proprio perciò con la solita debolezza di noi miscredenti che quando vediamo morire qualcuno crediamo che arrivati al di là apprendano tutto, avrei voluto confessarmi a lui e domandargli perdono di quel tiro e anche di qualche altro che gli avevo giocato come p.e. qualche parola contro di lui che avevo detta a sua moglie Antonia che però – a quanto pare – non ne aveva sentita l'influenza. Ma con lui non mi lasciarono mai solo. Egli aveva già l'udito molto duro ed io ero disposto a confessarmi ad uno che m'abbandonava definitivamente ma non dinanzi a tanti che rimanevano con me a deridermi o a rimproverarmi.

E devo dire – confessandomi qui – ch'io mai ebbi una grande simpatia per il povero Valentino. Credo non avrebbe potuto essere altrimenti perché egli era molto brutto con quel suo busto grasso e le gambe corte ed io credevo egli stesse peggiorando la mia razza. Ma perciò fuori che per rimorsi sopportabilissimi, io, al suo letto di morte, mi sentii abbastanza freddo e capace di osservare tutto con occhio sereno. Mi parve che tutti a lui d'intorno avessero maggior voglia di confessarsi che lui stesso che pure vi era esortato dalla moglie religiosissima. Ho paura che nelle stanze dei moribondi ciò si avveri frequentemente.

Augusta aveva preso parte al tiro giocato al povero Valentino e mai ne ebbe rimorso.

Quella sera, al mio ritorno, trovò il modo di restare un momento sola con me e mi domandò da vera complice:

– Sei riuscito di parlare con l'Olivi e metterti d'accordo con lui? – E alla mia affermazione dette un sospiro di sollievo.

La notte seguente io la passai molto inquieto. Non sapevo neppur bene quale dei miei dubbii – ne avevo parecchi – si fosse convertito in incubo ma qualche cosa mi pesava orrendamente. Il contratto stesso? La condanna mia ad un'inerzia definitiva? Ma pensai: Se io in commercio posso valere qualche cosa finirò facilmente col trovare qualche occupazione che mi si confaccia. Neppure questa sicurezza mi diede la tranquillità.

Dopo un paio d'ore d'irrequietezza non ne potei più e destai Augusta. Essa mi propinò un calmante. Primo effetto del calmante fu di farmi parlare: – È quel maledetto contratto che non mi lascia dormire eppoi ho paura che l'Olivi racconti a Valentino che il mio consenso mi fu strappato proprio dal suo intervento –. Non dicevo esattamente il mio pensiero perché sono sicuro che già allora io sapevo che quel vuoto uomo pieno di serietà ch'era l'Olivi avrebbe tenuto la sua parola.

Augusta mi poteva essere di poco aiuto. Era tanto cieca quando si trattava di me, che credeva io fossi veramente tuttavia il padrone e suggerì che il giorno appresso dal notaio all'atto di firmare il contratto io mi vi rifiutassi visto che non mi piaceva più. Essa non sapeva ch'io già conoscevo tutte le clausole del contratto di cui qualcuna abbastanza avvilente per me e che le avevo già accettate. Io dissi: – Se Valentino non si fosse intromesso certamente il contratto non sarebbe stato accettato così presto, ma così non è più possibile di ritirarsi.

E dopo di aver detto quelle parole trovai un po' di pace per quella notte. Avevo trovato il modo di attribuire a Valentino dei torti che compensavano i miei.

La firma del contratto fu dolorosa. Conoscevo tutte le clausole ma lette dal notaro mi parvero nuove. Una di esse, quella che stabiliva ch'io potevo intervenire nei miei affari con dei consigli ma che l'Olivi era libero di accettarli o rifiutarli.

Io firmai subito. Poteva esserci anche una clausola che mi condannava a morte perché dopo di quella clausola che mi proibiva di pensare neppure ai miei affari io non seguii più la lettura del contratto. Pensavo invece all'odiosa azione che l'Olivi aveva commessa e con la quale aveva ferito tanto profondamente un povero vecchio come me. La lotta era finita. Perciò ora mi sentivo tanto debole e disarmato. Pensando alla mia debolezza e alla forza del mio avversario, mi pareva di aver ragione: Finalmente ero dalla parte della ragione, io povera vittima. E quel sentimento di essere una povera vittima innocente, che doveva accompagnarmi per tanto tempo e degenerare in malattia, nacque proprio lì, al momento di subire la lettura di quel contratto.

Poi volli correre via. Mi parve dovessi allontanarmi dall'Olivi per fortificare il mio pensiero nella solitudine e dedicarlo alla vendetta. Strana quella furia di allontanarsi dall'avversario per accingersi a punirlo.

Ma non ero preparato alle parole che volevo dirgli, non vi ero preparato affatto. Firmato il contratto e volendo allontanarmi immediatamente, con gesto istintivo porsi all'Olivi la mano come deve fare un gentiluomo quando si sente battuto al giuoco. Il gesto si fa anche quando si ha il sospetto di essere stato barato e non si sa darne la prova.

L'Olivi mi strinse la mano e disse: – Vedrà, signor Zeno. Ella non avrà mai da rimpiangere di aver firmato questo contratto. Appena ora io spero di riportare la Sua ditta non all'antico lustro, perché gli affari non possono più essere quelli, ma ad un'attività ordinata e regolare che le assicuri l'esistenza.

Le buone parole non mi placarono affatto. Che poteva importarmi un po' più o meno di rendita? Mi gettavano fuori dal mio ufficio dove ero stato tanto felice solo finché l'Austria m'aveva liberato dei due miei padroni, e volevano consolarmi. Era troppo.

Con voce strozzata dissi: – Certe clausole non appartenevano in quel contratto. No, davvero! Bisognava ricordare che si aveva da fare con un vecchio che per legge di natura presto avrebbe abbandonato i propri affari. Quella clausola lì che appena appena mi concede di fiatare quando potrei desiderare che un affare sia fatto o che un altro non lo sia, dovrebb'essere cancellata.

Il notaio saltò su spaventato. A dire il vero io quel notaro non lo ricordo neppure perché non lo vidi. So che a quel posto tanto importante sedeva qualche cosa di molto giovine, biondo o rosso, vivace come nessuno pensa possa essere un notaio. Mi colpì l'oro dei suoi occhiali dai quali pendeva un cordoncino d'oro che per arrivare ad una buca del gilè passava dietro l'orecchio.

Osservai quel cordoncino forse perché era una cosa tanto pedantesca e ordinata che mi parve l'unica cosa che in quell'uomo fosse veramente da notaio.

Alzò la voce: – Ma il contratto è già fatto e bollato. Non capisco come si possa pensare di alterarlo.

L'Olivi intervenne con voce molto seria e tanto serena che mi parve contenesse tutta la minaccia dell'uomo fortissimo, sicuro di sé. – I bolli non hanno importanza – disse. – È bensì vero che io Le avevo dato tempo per rifletterci fino a ieri alle otto della mattina. Ma non importa. Io troverò sempre a mia disposizione i contraenti su cui contavo pronti a firmare con me questo stesso contratto. Se Lei lo vuole, signor Zeno, stracciamo questo contratto. Io non ci tengo. Le ridò tutta la Sua libertà. Ma però esigo di avere in confronto anch'io resa la libertà subito oggi. Da oggi io non rimetterò più piede nel Suo ufficio.

Mi girò la testa. Stavo forzandomi di rassegnarmi di perdere l'ufficio. Ecco che da un momento all'altro mi veniva proposto di riaverlo intero con tutte le sue noie, le sue

responsabilità, e tanta schiavitù. Come potevo da un momento all'altro ritrovarmi in tale nuova posizione? Non era possibile, questo intesi subito. E vedendo che l'Olivi, deciso, stava avvicinandosi al tavolo ove giaceva il contratto, forse per stracciarlo, urlai: – Il contratto è oramai firmato e tocca a Lei, signor notaio, di difenderlo. Io non ho mai proposto di annullarlo – e qui tentai di ridere per fermarmi e pensare ancora a quanto volevo dire. Trovai. Vittoriosamente urlai: – Io volevo soltanto provarle che Lei non ha trattato come doveva con un vecchio. Si poteva ottenere la stessa cosa lasciando fuori alcune di quelle clausole. E non m'importa ora neppure che sieno cancellate. Una volta che ho saputo che Lei quelle clausole pensava, il male era già fatto: Irrimediabilmente.

Brusco e sicuro l'Olivi disse: – Non si poteva fare altrimenti. Me lo creda, signor Zeno.

– E allora sta bene – dissi io. – E non parliamone più –. M'accinsi ad uscire. Ma poi ritornai ancora una volta sui miei passi per stringere la mano al notaio ed anche un'altra volta all'Olivi. Che diavolo! Si era o non si era gentiluomini. Ma quando ebbi afferrata la mano dell'Olivi la lasciai subito cadere come se ne fossi stato scottato. Bisognava essere gentiluomini e perciò non si doveva simulare un'amicizia che non si sentiva.

Uscii presto perché pareva che l'Olivi avesse voglia di accompagnarmi. Volevo essere solo. Tante volte nella solitudine avevo saputo rimettermi, consolarmi, riacquistare la fiducia in me stesso quando ero soggiaciuto alla forza di qualcuno. Chissà! Riesaminata serenamente la mia posizione forse mi sarebbe apparsa meno brutta.

Fuori faceva un tempo sgradevole. Di tempo in tempo pioveva, lievemente pioveva. L'atmosfera fosca era piena d'acqua. Che noia! Sbadigliai, passando con l'ombrello sempre chiuso per la grigia via. A quell'ora in ufficio doveva essere arrivata la posta. Esitai per un istante nel dubbio se non avessi dovuto andarci, per giungervi prima dell'Olivi e fare atto di padrone aprendo la posta. L'idea mi parve tanto originale che mi volsi per risalire la via. Ma poi mi ricredetti. Non avevo stabilito che poiché non mi si concedeva una paga io non avrei lavorato? E mi misi a correre nell'altra direzione per il timore che essendomi riavvicinato all'ufficio del notaio potevo imbartermi di nuovo nell'Olivi. E accelerando il passo pensai una cosa strana: "Dio mio! Ecco che già faccio qualche cosa.

Come in quel momento amavo l'attività. Intanto l'attività che di solito m'incombeva in quell'ora. Com'era bello aprire la posta! Si levava dalla busta una carta e non si poteva prevedere quello che contenesse. L'aspettativa era una bella cosa seguita molto spesso dalla noia o dall'ira. È vero ch'io di solito, dopo dieci lettere, non ne potevo più e lasciavo che l'Olivi facesse il resto. Ma ciò significava che avevo esaurito un piacere.

Sempre camminando verso il mare decisi di non dire subito ad Augusta ch'io non volevo rimettere il piede nel mio ufficio. Sarebbe equivaluto a confessarle ch'io con quel contratto ero stato proprio gettato fuori del mio ufficio. I primi giorni avrei trovato qualche cosa da fare fuori di casa. Poi le avrei detto che non poteva più sopportare la vista dell'Olivi e che perciò non avrei più rimesso [piede] nel mio ufficio.

Intanto dovevo ripararmi dalla pioggia e m'avviai verso il Tergesteo. Ma poi m'imbattei in Cantari un rappresentante di fabbriche germaniche di prodotti chimici. Mi dispiacque perché il Cantari talvolta vedeva Augusta e avrebbe potuto raccontarle di avermi visto fuori. Avrei voluto passare oltre dopo di averlo salutato ma egli mi fermò. Era stato incaricato dall'Olivi di comunicargli dei prezzi di prodotti chimici e voleva sapere se dicendoli a me poteva risparmiarsi la fatica di andare con quel tempo fino dall'Olivi.

Gli dissi che io non credevo che all'Olivi che stava tentando tutti gli articoli di questo mondo per rimpiazzare quelli di cui il commercio con il nuovo ordine di cose era escluso da Trieste, fosse possibile di lavorare in prodotti chimici. E feci un gesto di

disprezzo che mi era tanto facile quando pensavo all'Olivi: Perciò io non volevo sentir parlare di prodotti chimici.

E allora il grosso uomo tanto apprezzato dall'Olivi perché non perdeva mai le carte né dimenticava di visitare i clienti o di dare loro le comunicazioni necessarie, insomma un uomo tutto ordine perché il suo mestiere non esigeva altro che tale qualità, armò il suo ombrello e, rassegnato, si avviò.

Ma io nel frattempo avevo cambiato d'intenzione. A che aggiungere a tanto mio abbattimento anche la confusione e lo sforzo, il dolore insomma, d'ingannare Augusta? E che importanza aveva il fatto che Augusta potesse sospettare ch'erano riusciti a gettarmi fuori del mio ufficio? Si poteva celarglielo parzialmente. Dirle intanto quella prima volta in cui mi vedeva ritornare a casa tanto di buon'ora che ciò avveniva in seguito ad un violento male di testa. M'era facile di simulare qualunque malattia quel giorno. Certo Augusta avrebbe finito con l'obbligarmi a prendere un purgante. Ma forse ne avevo bisogno dovendo digerire tanta di quella roba indigesta.

Quando fui nel mio studio dopo di aver dato qualche spiegazione ad Augusta in seguito alla quale ebbi la testa fasciata, mi domandai: "Che fare, ora?". Forse avrei trovato qualche cosa da fare, qualche lettura o il grammofono. Avendo tanto tempo a disposizione avrei magari potuto prendere la grande risoluzione di ritornare al violino. Ma come occuparsi quando io tuttavia stavo litigando con l'Olivi? Io non gli avevo ancora dette tutte le insolenze che avrei potuto. Molti giorni dopo la firma del contratto scopersi che se il vecchio Olivi non fosse morto io non avrei avuto da dover subire un simile affronto perché lui non l'avrebbe permesso. Questo sarebbe stato un rimprovero che avrebbe certamente addolorato il giovine Olivi che portava tanto rispetto alla memoria del padre. Potevo anche dirgli che se mio padre avesse saputo quale razza di gente sarebbe stata confezionata da quella loro prosapia, non m'avrebbe messo in mano loro.

E allora soltanto studiai il contratto di cui avevo una copia. Come era fatto con furberia diabolica! Ogni clausola era un'offesa per me. Se per mio volere la ditta avesse da essere sciolta ciò avrebbe implicato la mia perdita di mezzo capitale a vantaggio dell'Olivi.

Quella clausola mi bruciò tanto che non seppi rinunciare a cercare uno sfogo e credetti di trovarlo rimproverando a Valentino di aver collaborato alla firma del contratto. Credevo di poter fare quel rimprovero in piena coscienza perché io sapevo anzi che la causa della sua firma precipitosa era stato proprio lui. Ma egli si offese:

Non mi andava ch'egli m'aveva proposto di discutere il contratto clausola per clausola e che quando l'aveva proposto aveva trovato ch'io avevo già accettata tutta la proposta dell'Olivi come se fosse stata una ed inscindibile. Proprio così egli disse.

Io tentai di non ricordare ma non fu possibile perché c'erano dei testimoni e dovetti ritirarmi sconfitto una volta di più.

Ci fu un'altra cosa che per qualche giorno aggravò la mia posizione. Mio figlio Alfio, il pittore, ebbe per breve tempo dei dubbi sulla possibilità della sua strana pittura e si guardò d'attorno alla ricerca di un'altra occupazione. Fra altre cose pensò di dedicarsi al commercio e mettersi in società con l'Olivi. Ma si trovò che nel contratto c'era una clausola che glielo proibiva. – In fondo – brontolò Alfio che non brilla per essere molto riguardoso – questa era una eredità del nonno e non bisognava lasciarla toccare.

Io allora passai qualche giorno a studiare quali concessioni avrei potuto offrire all'Olivi per ottenere il permesso per Alfio di collaborare nel suo ufficio. Pensavo di comperare tale permesso con un'ingente somma di denaro. Ma intanto Alfio non ci pensava già più ed era ritornato a sporcare con la sua tempera innumerevoli fogli di carta. Io tuttavia mi sentivo suo debitore ciò che mi rese anche più riguardoso nelle mie già difficili relazioni con lui.

E un giorno ebbi l'avvilimento di apprendere che all'infuori del contratto, in opposizione a tutte le sue prescrizioni, Valentino era riuscito ad ottenere una concessione importante dall'Olivi: Egli avrebbe passato ogni sera un'ora nell'ufficio a rivedere per conto mio le registrazioni confrontandole coi documenti originali.

2 UMBERTINO

Io sono un uomo che nacque proprio a sproposito. Nella mia giovinezza non si onoravano che i vecchi e posso dire che i vecchi di allora addirittura non ammettevano che i giovani parlassero di se stessi. Li facevano tacere persino quando si parlava di cose che pur sarebbero state di loro spettanza, dell'amore p.e. Io mi ricordo che un giorno si parlava dinanzi a mio padre, da suoi coetanei, di una grande passione ch'era toccata ad un ricco signore di Trieste e per la quale si rovinava. Era una compagnia di gente dai cinquantanni in su, che per rispetto a mio padre m'ammettevano fra di loro qualificandomi della carezzevole designazione di puledro.

Io, naturalmente, portavo ai vecchi il rispetto che l'epoca imponeva e ansioso aspettavo d'imparare persino l'amore da loro. Ma avevo bisogno di un chiarimento e, per averlo, gettai nella conversazione le seguenti due parole: – Io, in un simile caso... – Mio padre subito m'interruppe: – Ecco che ora anche le pulci vogliono grattarsi.

Ora che sono vecchio non si rispettano che i giovani, così che io sono passato per la vita senza essere stato rispettato mai. Da ciò dev'essermi derivata una certa antipatia per i giovini che vengono rispettati ora e per i vecchi che si rispettavano allora. Sto solo a questo mondo io, visto che persino la mia età fu per me sempre un'inferiorità.

E davvero io credo che amo tanto Umbertino perché è tuttavia fuori dell'età. Adesso ha 7 anni e mezzo e non ha ancora nessuno dei nostri vizii. Non ama e non odia. La morte del padre fu per lui piuttosto un'esperienza curiosa che un dolore. Lo sentii io, alla sera del giorno stesso della morte di suo padre domandare alla sua bambinaia, pieno di sorpresa e di curiosità: – Ad un uomo morto si può dunque dare persino un calcio senza che s'arrabbi? – Non aveva alcuna intenzione, lui, di dare dei calci al padre per vendicarsi delle lunghe lezioni ch'egli gli aveva propinate. S'informava. Tutta la vita per lui non era altro che un panorama ben staccato da lui, da cui non poteva provenirgli né male né bene se non gli si buttava addosso proprio a lui, ma solo delle informazioni.

Certo, io cominciai ad amarlo solo quando mi limitavo a guardarlo di tempo in tempo. Andavo una volta al giorno da mia figlia e mio genero e vedevo crescere il piccolo eroe, bello e biondo, che aveva due qualità negative simpatiche: In presenza d'altri non voleva dire certi versetti che gli avevano insegnato a memoria, né voleva lasciarsi baciare da stranieri. Io non lo baciavo né m'importava di sentire le sue poesie. Gli portavo ogni giorno la stessa piccola scatola di dolci. Non gli volevo ancora abbastanza bene per cercare di sorprenderlo con doni nuovi e andando da lui macchinalmente mi fermavo per un istante nella stessa vicinissima bottega. Vidi che aspettava abbastanza ansiosamente il dono. Un giorno sorprese Antonia facendole vedere che si potevano mettere insieme quelle scatoline in modo da fare una casa, la casa del nonno che vi potrebbe capire se gli si tagliasse via una parte del corpo, anzi tutto il corpo meno la testa. E il piccolo omino guardava la mia testa eppoi la casa per stabilirne il rapporto. Antonia obiettò: – Vuoi davvero il nonno morto? Con la testa non potrebbe respirare.

Il piccino mi guardò studiandomi: – Non vedi che respira con la sola testa?

La grande fantasia del piccolo uomo m'inquinò. Ebbi una notte dell'affanno e tale affanno ricreò in un sogno orrendo l'idea di Umbertino. M'avevano portato via tutto il corpo e non restava di me che la sola testa poggiata su una tavola. Parlavo anche, e sopportavo tutto come se volessi eseguire il volere di Umbertino. Ma la respirazione era necessariamente breve e mi lasciava l'affannosa sete dell'aria ed io pensavo: “Quanto tempo dovrò respirare così fin che il corpo mi ricresca?”.

Soffersi tanto che tutta una giornata non seppi dimenticare l'incubo. Tanto che pensai: "Non si dovrebbe vivere una vita in cui si possa immaginare una cosa mostruosa simile".

Eppure era stata pensata da quella testina bionda.

Non saprei ridare uno solo dei suoni di Umbertino per dare un'idea della loro proprietà e grazia, s'intendono ma non si ricordano. Si ricorda solo il proprio sorriso. Quello che so è una mia scoperta: La faccia di Umbertino si fa molto espressiva quando gli manca la parola. I suoi occhioni di un azzurro intenso si aprono allora a dismisura per veder meglio si rinchiudono per un intenso raccoglimento eppoi guardano obliqui dando al suo roseo faccino un aspetto da traditore per cercare la parola in qualche cantuccio, e in alto per cercarla nel cielo. Sì! La mancanza di parola inventa il gesto espressivo. Ed io amo molto tutto quello ch'io scopro. Io a poco, a poco, scopersi Umbertino che non tutti sanno vedere, e perciò lo amo tanto. Intorno a me – io me ne accorgo perché vedo tutto – brontolano ch'io veda, ch'io senta e intenda meno. Può essere ma quello che vedo e sento m'adduce sempre a scoperte interessanti.

Dacché sta con me Umbertino mi diede qualche noia. Nella vasta casa non aveva trovato nessun soggiorno più gradevole del mio studio e me lo trovavo sempre frai piedi. I miei libri finalmente venivano usati e gli servivano per fabbricare delle piramidi. Un disordine enorme. Vuole in movimento il grammofono ma contrariamente al gusto di tutti gli amatori il disco gli sembra troppo lungo. E se riesce a mettervi su le manine lo arresta e, se ci arrivasse, lo fracasserebbe. Quando io glielo impedii la prima volta mi domandò con piena ingenuità: – Ma nonno, perché non vai di là? – Tanto gli pare ingiusta una diminuzione della sua libertà che crede la mia presenza accanto a lui casuale, illegittima. Ma quel bambino è una vera protesta contro il padre suo. Io credo sinceramente che anche l'eredità talvolta non sia altro che un gesto d'impazienza per cui la razza vecchia viene dimenticata e ne viene inventata una del tutto nuova.

In casa io non amo di restare solo con Umbertino. Quando il bambino è solo e disoccupato si fa molto aggressivo. Io non so raccontargli delle storie. Il povero Valentino (con quella fantasia!) sapeva parlargli per delle ore. Io assistetti talvolta a tali racconti. Il bambino era tra le braccia del padre e guardava immoto la bocca da cui colavano le invenzioni che lo beavano. E Antonia che, rapita anch'essa, stava ad ascoltare, mi disse: – È già la quinta volta che sente la stessa storia –. La voleva lui quella storia, quella della fata che va da tutti i bambini per scegliere il migliore, e scopre che tale era uno di essi che si credeva il peggiore. Noi adulti quando ci viene detta per la seconda volta la stessa storia, la interrompiamo impazienti. Ma il mio bambino domandava la ripetizione dell'avvenimento. Come la fata attraversava il bosco le piante s'inclinavano a salutarla. E il bambino salutava divertito una pianta anche lui. Era notte o era un giorno dal sole vivo, e il bambino di notte apriva grandi gli occhi per saper evitare gli ostacoli o li socchiudeva per non lasciarli ferire dalla grande luce. Era poi lui il bambino che tutti credevano cattivo ed era invece pieno di una bontà di cui nessuno s'accorgeva e per scoprire la quale occorreva una fata. Ma la povera parola di Valentino era necessaria. Privato di essa i nervi di Umbertino non agivano. Tutta la sua efficacia aveva quella povera parola. Come la grossa bocca di Valentino s'apriva ne uscivano le parole tanto importanti che subito si materiavano in cose e persone.

Quando Umbertino capitò da me egli aveva scoperto un modo di supplire alla mancanza del padre. Le storie le raccontava lui. Ne sapeva – credo – due soltanto che io non saprei ridire perché non stetti mai a sentirle. Quando ne avevo sopportata una guardando i gesti interessanti del bambino in lotta con la parola, egli mi guardava per vedere come avessi goduto del suo racconto e mi domandava: – T'è piaciuta? Vuoi che te

la racconti di nuovo? –. Io proponevo ch'egli la raccontasse di nuovo intanto ch'io avrei letto, scritto o suonato il violino.

No, dovevo starlo a sentire altrimenti egli non sentiva la realtà del racconto. Io mi provavo di star a sentire ma subito nel mio petto sorgeva il temporale solito: “Come sono buono, come sono buono” e per poter attendere ai fatti miei consegnavo il bambino a Renata.

Renata è una cara ragazzina bruna, una friulana. È orfana. Si trova in casa nostra da quattro anni e non ha che 18 anni. È di quelle bambine che, arrivate alla maturità durante la guerra non ebbero bisogno di allungare le gonne corte che altre volte non appartenevano che alle fanciulline. Non era una dotta e non faceva come me delle scoperte, ma forse perché si trovava più vicina al bambino, essa sopportava meglio le sue chiacchiere. E dalla mia stanza da cui l'ostinato bambino non voleva allontanarsi di troppo, sentivo che la vocina infantile che raccontava, era interrotta di tempo in tempo dallo scoppio di riso fresco, sincero, irrefrenabile della giovinetta.

Ma poi fra me e Umbertino si arrivò ad un accordo. Ci vedevamo in casa solo a pranzo ma egli usciva con me ogni giorno per un'ora prima di colazione. Ciò corrispondeva anche ad una prescrizione che m'era stata fatta dal dottor Raulli di movermi ogni giorno per un'oretta. Quando aveva da camminare Umbertino non raccontava delle storie ma procedeva mettendo la sua cara soffice manina nella mia grossa e ruvida. E dovevo io stare attento di tener bene afferrata quella manina perché Umbertino frequentemente incespicava perché egli vedeva molte cose, un muro lontano o mezzo distrutto, i carrozzoni del tramvai col loro bravo numero ch'egli sapeva leggere e il treno o vicino o lontano con la macchina sbuffante, ma non gl'impedimenti, non gli acquitrinii in cui egli avrebbe sprofondati i piedini se io non fossi stato attento.

Ma quante cose vedeva quel bambino! Sempre le stesse perché per la debolezza dei miei polmoni le gite in questa città nella quale quando si va in campagna si va subito in montagna non potevano essere molto lunghe. Io credo che ogni notte di sonno rinnova in tale modo Umbertino che alla mattina tutte le cose per lui sono nuove. Tanto nuove che le vedo nuove anch'io. Un binario! Perché lo guardava tanto, perché voleva seguirlo? Finché non implicava uno sforzo, per compiacerlo, lo seguivo anch'io. Ma quando bisognava camminare sulla ghiaia fra le due rotaie e le traversine erano troppo distanziate per poter saltare dall'una all'altra, io mi spazientivo e trascinavo via il bambino. Ma egli continuava a guardarle, Erano la base del grande treno che su di esse scivolava in modo tanto misterioso. Ed era importante scoprire dove cominciavano perché ogni principio è tanto importante ed era tanto doloroso che non si potesse vedere quell'altra parte importante la fine del binario. Io risi e proposi ch'egli vedesse in quell'estremo binario invece che il principio dello stesso la sua fine. Fu una rivoluzione cui il fanciullo dovette sottoporsi e lo lasciò esitante. Poi vide, vide! Sì questa era la fine del binario.

Arrampicati su di un muro assistemmo un giorno ad una scenetta. In un cortiletto c'era un cavallo libero imbizzarrito inseguito da un ragazzone che tentava di condurlo alla stalla. Il cavallo s'impennava e dava all'aria dei calci. Umbertino dal suo posto sicuro si divertiva un mondo e urlava dal piacere. La sua gioia rumorosa mi piace molto ma pur mi pare un segno dell'isterismo che imperversò sui suoi antenati. La sua gioia questa volta non poteva ferire nessuno perché il povero diavolo ch'era laggiù alle prese col cavallo non poteva né vederci né sentirci. Ebbe una risoluzione. Disparve da una porta del cortile e ne riuscì con un mucchio di fieno in mano. Il cavallo annusò e quando l'uomo si ritirò verso quella stessa porta, lo seguì docile allungato dalla fame e scomparve dietro l'uomo. Umbertino urlava: – Non seguirlo! Sei uno stupido! Ti prenderà –. Ed ogni volta che poi passammo per quel posto egli guardò quel cortile: “Il cortile del cavallo stupido”. Ma non

rivedemmo mai più né il cavallo né l'uomo. E Umbertino pensava: “Forse se la cosa si ripetè, il cavallo non si lasciò più prendere e arrivò a dare qualche calcio e a quest'ora va libero, lontano lontano su qualche pascolo”.

Chissà perché mi dà tanta gioia assistere alle fanciullaggini di Umbertino? Adesso che sto raccogliendomi su questa carta, causa Umbertino che vedo camminarmi accanto col suo piccolo passo malsicuro, analizzo come la gioia irragionevole sempre, venga irragionevolmente distribuita fra gli umani. Arriva abbondante e quella lì unica – abbastanza ragionevole ai bimbi che nulla intendono. Poi quando nell'infanzia si comincia a studiare la macchina colossale che ci è consegnata, la vita, i binari che finiscono dove cominciano, non vediamo ancora la relazione che c'è fra noi e lei e la studiamo con oggettività e gioia interrotta da lampi di grande spavento. Terribile è l'adolescenza perché si comincia allora a scoprire che la macchina è fatta per addentarci e non si vede dove in mezzo a tanti ordigni si possa mettere sicuri il piede. Nella mia vita la serenità arrivò tardi forse perché causa la mia malattia – la mia adolescenza si prolungò oltre il limite normale, mentre intorno a me i miei coetanei ci vivevano già senza vederla come il mugnaio che dorme sereno accanto al suo molino che gira stridendo.

Ma la serenità – fatta di rassegnazione e curiosità sempre viva – arriva a tutti ed io cammino accanto ad Umbertino molto simile a lui. Procediamo benissimo insieme. Il suo debole piede gl'impedisce di trovar troppo lento il mio passo ed io resto associato a lui dalla debolezza dei miei polmoni. Lui è sereno perché la macchina lo diverte, io poi, non perché pensi ch'essa non possa più farmi male perché la morte prossima me ne libererà – in verità la morte finora non è che fuori di me, ravvicinata talvolta da un ragionamento, – ma perché io alla macchina sono oramai tanto abituato che mi spavento quando talvolta penso che la gente possa essere migliore di quanto io abbia sempre pensato o la vita più seria di quanto mi sia sempre apparsa. Il sangue mi sale alla testa come se stessi per ribaltarmi.

Povero Umbertino! Gl'improvvisi spaventi interrompono la sua gioia e la sua curiosità. È celebre in famiglia una manifestazione sua di tale spavento, di anni fa. Tarda sempre ad addormentarsi nell'oscurità e sua madre un giorno volle convincerlo che non c'era ragione di spaventarsi perché i leoni non vivono nel nostro clima eppoi perché in casa le porte e finestre sono chiuse ermeticamente. Ma lui dichiarò che aveva paura degli uomini che passano per le fessure (fessure). Era una grande scoperta quella che le porte e le finestre non sono mai chiuse abbastanza per impedire l'ingresso al pericolo.

Talvolta esagera persino i mali di questo mondo. Una volta gli furono regalate delle scarpine nuove, molto lucide, adornate da una fibbia. Per quietarsi a letto volle avere le scarpine nei piedi ed io non dimenticherò mai il piccolo omino accaldato nel sonno, supino, con le scarpine sui piedi nudi frontati sul letto. Neppure il sonno arrivava a diminuire la sua sorveglianza. È evidente che la vita è migliore di quanto egli allora se la figurasse tant'è vero che tutti serenamente depongono gli stivali quando si coricano.

Così un fanciullino di tre anni è una macchinetta con cui tutti amano di giuocare. Si tocca un bottoncino ad un'estremità e c'è subito la reazione all'altra. Ho il rimorso di aver turbato anch'io una volta col mio intervento il regolare procedere di quella macchinetta.

Invitato a cena da Valentino arrivai da lui tanto di buon'ora che trovai Umbertino che mangiava, dopo la sua cena una mela. Subito ne presi dal canestro della frutta un'altra, finì d'averla tratta dal suo collo e gli feci credere che fosse quella ch'egli già aveva mangiata. Stupito e spaventato il piccolino si mise a mangiare anche quella visto ch'era la sua, ed io glielo permisi come fosse cosa sottintesa. E quando gli trassi dal collo anche la seconda mela avrei permesso ch'egli si mangiasse anche quella. Ma il bimbo non ne volle

sapere visto che il suo piccolo stomaco non sentiva il sollievo che sarebbe dovuto derivargli dalla mia operazione.

Io non ci pensai più fino tardi quando con Augusta m'accinsi a rincasare. Antonia volle che vedessimo dormire il piccino. Dormiva in un lettino in cui era chiuso da una rete. Fu girato senza riguardo il commutatore della luce perché si sapeva che quando Umbertino aveva preso sonno sul serio, non c'era il pericolo di destarlo. Lo scorgemmo gettato contro la rete sulla quale, anziché sul guanciaie poggiava la testa. Aveva le guancie in fuoco, e – o mi parve – la respirazione più celere del solito. Antonia s'accinse a drizzarlo e il bambino si lasciò fare mormorando però: – La mangio... ecco... è di nuovo intera –. Antonia rise: – Un delirio che gli proviene dal nonno –. Ma io ebbi il cuore un po' pesante.

Si! È un po' ansioso Umbertino. Nella sua breve esistenza fu già minacciato ed anche punito. Ma poi è certo che la paura è una qualità della carne. È come una protezione che la involge già quando arriva all'aria. La travia ma certamente la protegge. E nel piccolo Umbertino c'è la paura dei leoni che non ci sono e anche dei carabinieri che di lui mai si curarono e speriamo non abbiano a curarsi mai. Quando li vede procede più silenzioso. Sa che sono incaricati di una sorveglianza e sa ch'è una sorveglianza più dura di quella cui fu sottoposto lui, assidua, un po' noiosa ma accompagnata di carezze e di dolci. Non è mai sicuro che i leoni non arrivino una volta o l'altra anche a Trieste e che i carabinieri s'avvedano di questo bambino che talvolta provocò l'ira del padre e del nonno e anche le lacrime della madre.

Le ire del nonno furono sempre brevi e subito dopo accompagnate da dolci spiegazioni, rimproveri indirizzati tanto a lui che a me stesso ma questi in un soliloquio che mi dava bontà ma non vergogna. Si camminava tanto bene insieme per tutte le vie della città, io molto meno distratto di lui perché richiamato alla realtà da una minaccia d'automobile o dall'ammirazione per quel bambino dalla testa ingombra da sciocchezze. Perciò gli somigliavo meno, solo perciò, solo perché non ero libero essendo incatenato ad una sorveglianza. Altrimenti saremmo proceduti insieme, molto simili, spesso silenziosi perché Umbertino è già abituato a non dire tutto. L'ultima volta che fummo insieme si ficcava all'ombra di un albero per ammirare come egli allora restava privo di ombra. Si restringeva per essere tutto coperto dall'albero, ritirava un braccio che ne sporgeva. Gli riusciva e procedeva silenzioso. Forse trovava troppo infantile il suo pensiero per rivelarlo ad altri.

Con Antonia e Umbertino capitò spesso in casa un'altra noia ma una speranza: Il signor Bigioni. Non Baglioni e non Grigioni come si chiamavano due altri amici ch'ebbimo familiari anni addietro ma Bigioni. Quando mi rivolgo a lui egli deve suggerirmi il suo nome perché io sono sempre esitante fra i tre nomi, ciò che rende più difficili le nostre relazioni. Non mi è simpatico perché ha qualche qualità di Valentino. Quando ha un'opinione è molto sicura; la dichiara, la commenta, la illustra con le immagini più materiali, talvolta offensive. Quando si confidò a me dovette scusarsi ch'egli subito alla morte di Valentino, per piangerlo, non aveva trovato di meglio che di voler sposarne subito la moglie, egli mi spiegò che veramente egli riconosceva che così si dimostrava meno amico di Valentino, ma ciò era compensato dall'enorme generosità che Valentino aveva dimostrata per lui, proprio come quel marinaio che trovandosi per varie settimane solo con un amico su una zattera alla deriva sull'Oceano, morì a tempo per divenire pasto e salvezza all'altro. Aveva trovato l'immagine atroce e come la disse a me l'avrebbe detta ad Antonia stessa. Spiegava tutto tale immagine ed egli aveva la massima che a questo mondo era importante d'intendere tutto.

Io sono stato il primo ad accorgermi di tanta speranza. Ne parlai subito a Carlo ch'è più spesso con me. Carlo col suo fare sicuro mi disse che i miracoli a questo mondo non potevano ripetersi.

– Quali miracoli? – domandai io stupito.

– Il miracolo di Valentino che sposò Antonia.

Io fui offeso. Che miracolo occorre per sposare una delle più belle donne di Trieste? Era stata la gioia della nostra famiglia quella bella bambina, il gioiello nostro, l'ammirazione di tutti i nostri amici, e ancora adesso quando si parla di lei, la si qualifica di bella, bella come la zia Ada, mentre la figlia di Ada che è a Buenos Ayres è brutta com'era brutta la mia cara Augusta. Ogni essere è composto di bruttezza e bellezza; bisogna lasciargli il tempo per manifestarsi tutto.

E per ritorcere l'offesa raccontai a Carlo della proposta del Bigioni al quale avevo promesso di non parlarne che con Antonia. E Carlo rimase tanto stupito che lasciò cadere la sigaretta a terra. Si mise a ridere: I miracoli si ripetono. Da allora compreso Carlo, tutti noi sopportammo meglio la compagnia del Bigioni. Tutti lo circondammo della nostra protezione, tutti lo sopportammo ed amammo, meno Antonia ed Umbertino.

Il Bigioni (che buona idea di annotare più volte tale nome) agì da quella persona ch'è, cieco per tutte le cose meno che per il proprio desiderio.

Si era ritornati dal cimitero dopo aver sepolto il povero Valentino, io, Carlo, Alfio e il Bigioni. In vettura il Bigioni si comportò benissimo. Parlò solo della sua lunga amicizia con Valentino e compianse vivamente la sua fine immatura. Aggiunse anche l'osservazione: – Che farò io ora senza di lui? –. Qui però io sono sicuro ch'egli sorrise. Ne sono sicuro. Allora mi parve una contrazione nervosa della bocca perché non supposevo che fosse quello il momento di sorridere. Pioveva dirottamente ed eravamo tutti bagnati. Valentino era appena sotto terra. Anch'io avevo un po' sorriso figurandomi Valentino il quale arrivato nella cripta assaltato subito dai morti che lo avevano preceduto, col gesto che gli era abituale avrebbe detto: – Adagio, ve ne prego –. Ma in me tali sorrisi fuori di posto non possono essere messi in alcuna relazione con un malanimo. Mentre il Bigioni dopo di aver sorriso si lisciò con grande voluttà la grossa barba bionda e si passò la mano sulla testa calva. Gestì molti simili a quelli delle fiere dopo la soddisfazione di un buon pasto e che io non seppi interpretare finché il Bigioni non scelse proprio me a confidente. Egli voleva sposare la moglie del morto e perciò aveva cominciato col mettersi nella carrozza della famiglia.

E da parte sua fu una cosa ridicola di raccomandarmi tanta discrezione al momento di confidarsi in me visto che prima di mettermi a parte dei suoi propositi li aveva comunicati per svista nientemeno che ad Umbertino subito quel giorno stesso, ancora tutto bagnato dall'acqua presa al funerale del padre. Veramente quella vasta casa pareva vuota. Era stata invasa poco prima del funerale da una folla di parenti ed amici che ci avevano abbandonati al cimitero e ci avevano lasciati rincasare soli. E il Bigioni guardava serenamente intorno a sé. Quanto spazio v'era là per lui, anche troppo. Si sentiva tanto sicuro che forse meditava di subaffittare una parte di quel quartiere non appena fosse stato suo.

E vedendo piangere Umbertino che Antonia era riuscita a rattristare proibendogli di giocare il giorno dei funerali del padre, lo trasse a sé e lo baciò ad onta che il fanciullo facesse del suo meglio per sottrarsi a quel barbone a dire il vero ben pettinato e non ispido, e gli disse ch'egli doveva essere contento perché pioveva. Era un segno che il Cielo s'apriva largo a ricevere il povero padre suo. Io conosco un altro detto triestino secondo il quale è segno di buon'accoglienza in Cielo per il morto anche il bel tempo. Piena di buona

gente la mia città. In quanto dipende da loro tutti i morti trovano una buona accoglienza in Cielo.

Il fanciullo si fece molto serio. Intravedeva una nuova macchina da studiare quella del Cielo come gli veniva presentata dal Bigioni. E vedendolo tanto serio il Bigioni volle consolarlo anche meglio e gli disse tutto: – Eccoti senza padre. Come ti piacerebbe di avere un altro padre, me per esempio? –.

Anche questa era una parola che Umbertino non poteva dimenticare. S'allontanò da quel barbone intanto. Ma potè, in presenza di sua madre e senza ch'essa se ne accorgesse giuocare proprio anche il giorno del funerale del padre. Giuoco con quel Cielo. Rimaneva chiuso per giorni e giorni e i morti aspettavano di fuori finché non pioveva. Alle prime gocce ecco s'apriva e tutti entravano in folla.

Ma ebbe un dubbio e domandò alla madre: – E se non piove quando uno muore, resta perciò escluso per sempre dall'entrare nel paradiso o aspetta solo all'ingresso? –. La madre si destò dal torpore in cui l'aveva gettata la disperazione e domandò delle spiegazioni. Le ebbe e potè anche apprendere chi avesse sconvolte le idee a quel modo al povero bambino. Si rivolse allora con bontà al Bigioni e lo pregò di non dire cose simili al fanciullo. Con grande bontà perché fino ad allora il Bigioni non le era apparso quale aspirante all'eredità di Valentino ma quale il suo più intimo amico e perciò era trattato meglio di tutti, meglio del padre, della madre[,] del fratello e del cugino.

Umbertino eliminò quella storia del Cielo e della pioggia. È la grande facoltà dei fanciulli quella di saper eliminare. Ah! così! Non c'è relazione fra le porte del Cielo e la pioggia? Quel signor Bigioni s'era sbagliato e non occorre parlarne altro.

Ma gli restava un altro giocattolo: Quello del secondo padre. Al momento di coricarsi s'informò dalla sua bambinaia: – Quanti padri poteva avere ciascuno a questo mondo? –. La vecchia bambinaia disse che se ne poteva avere uno solo a meno che non si volesse rinascere. Questo di nascere una seconda volta era anche un pensiero grazioso col quale si poteva giuocare. Umbertino ci dormì su ma non dimenticò. E alla mattina Antonia ebbe un bel da fare per levare da quella testina tante originali trovate. Ma così, con facilità apprese quella frase incauta del Bigioni.

E non gliela perdonò. Il Bigioni non fu più considerato l'amico di Valentino ma il suo nemico e perciò anche il nemico di lei, della superstite moglie. Essa me lo disse la mattina appresso. Interruppe il suo lungo pianto fra le mie braccia urlando: – E questa mia sventura enorme, la maggiore che sia mai toccata ad una donna viene aumentata da offese d'ogni genere –. E mi raccontò quanto le era stato riferito abbastanza esattamente da Umbertino.

La sua frase condensava molte esagerazioni. Offese d'ogni genere? Non c'era stata da parte del povero Bigioni che un'offesa sola: Quella di proporle così subito il matrimonio. Lasciamo andare quell'altra esagerazione di qualificare la sua sventura quale la massima che sia mai toccata ad una donna. Bisogna permettere a qualunque dolorante la soddisfazione, diciamo pure la gioia, di esaltare il proprio dolore. Anche quando lessi una frase simile di Giobbe io ammirai quel grido quale un grido di superba gioia.

Adesso io m'aspettavo che il povero Bigioni sarebbe stato gettato fuori di casa a furia di calci. Non avvenne nulla di simile. Era il nemico ma era stato anche l'amico del povero Valentino e perciò bisognava rispettarlo. Tutto quello che aveva avuto una qualunque relazione con lui restò immoto in casa e perciò anche Bigioni che fumava con me, assisteva Alfio nella pittura, Carlo nella medicina, Augusta nella cura per le bestie. Gli era anche concesso di parlare di Valentino con Antonietta ma di nient'altro e non gli era concesso di occuparsi troppo di Umbertino. Del resto io stesso lo sopportavo mal volentieri quale compagno nelle mie escursioni. Con noi il vecchio e il giovine sognatore si fondeva

difficilmente per quanto lo tentasse. Arrivammo un giorno con lui al disopra della galleria che s'apriva nella montagna in cui un giorno Umbertino vide sparire un treno. Eravamo poco prima passati vicinissimi a quel buco e Umbertino l'aveva appena guardato. Ora dall'alto egli s'era arrampicato sul muricciuolo e guardava immoto quella bocca aperta che vedeva per la prima volta da quel posto. Bigioni non capiva e sbadigliava. L'aveva visto poco prima da vicino e non lo aveva interessato. Che scopo c'era di restare ora in posizione tanto incomoda e persino pericolosa che obbligava me ad una sorveglianza tanto intensa per vederlo da lontano? Ma Umbertino ebbe fortuna. Una locomotiva col suo tender uscì fischiando da quel buco. Umbertino si mise ad urlare dal piacere e Bigioni spaventato lo afferrò anche lui per la giubba dicendo: – Ecco che ora s'aombra –. Praticava? i cavalli il povero Bigioni prima di dedicarsi ad Antonietta.

Insomma egli non fu gettato fuori di casa. Antonietta piangeva: – Non posso maltrattare l'amico – per quanto traditore – di Valentino –. E lo sopportava. Il curioso era che come ci si allontanava dal giorno della morte del povero Valentino il suo contegno con l'amico dello stesso si faceva più duro. Rispondeva oramai appena appena al suo saluto. Talvolta fingeva persino di non accorgersi della sua presenza. Pareva facesse delle esperienze per scoprire con esattezza il punto a cui poteva giungere senza buttarlo fuori. Io non vorrei dire troppo male della mia unica figliuola, ma qui devo essere sincero se queste annotazioni possono conservare un qualche valore e dichiarare che, secondo me, la presenza del Bigioni era comoda ad Antonietta per poter allargare e prolungare le sue manifestazioni di dolore per la morte del povero Valentino. Si facevano facilmente più violente quando egli con la sua presenza la turbava.

E debbo dire che tutti noi seguimmo il suo esempio, cercando cioè il punto a cui potevamo arrivare con lui senza buttarlo fuori di casa. Prima di tutti io. Pochi giorni dopo la morte di Valentino egli venne a confidarsi in me e a domandarmi il mio consiglio. Stetti a sentirlo con curiosità e interesse e finì di non aver già appreso tutto da Antonia che l'aveva saputo da Umbertino. Ero stato istruito di comportarmi così da Antonia la quale pensava che quando egli si fosse dichiarato non avrebbe potuto sottrarsi all'obbligo di gettarlo fuori di casa.

Non mi dispiaceva di star a sentire la storia di un uomo che voleva sposare a questo mondo una sola donna, quella e nessun'altra. Antonia aveva dissipato in me il dubbio che il Bigioni avesse potuto attaccarsi a lei per interesse: No, egli era ricchissimo, molto più ricco di Valentino stesso che aveva avuto affari seguiti con lui e conosceva perciò esattamente le sue circostanze. Il Bigione col fiato corto cominciò col racconto ch'egli in sua vita non aveva amato mai. Io subito finì di credergli perché è una cosa che talvolta dissi di me stesso trovando ch'erano molto cortesi coloro che m'avevano creduto. Ma poco dopo, avendolo conosciuto meglio, gli credetti sul serio. Egli addirittura non s'accorgeva che a questo mondo vi fossero altre donne fuori di Antonia. Bastava camminare con lui per le vie per accorgersene. Non vedeva le tante gambe nude che vi erano esibite abbellite dalla seta.

E mi raccontò: Lui e Valentino (di poco più giovine di lui) avevano stretto un'intima amicizia che durava dalla loro infanzia. Erano uniti dallo sforzo egoistico di arricchire e pareva che dalla loro vita la donna compromettente e costosa fosse esclusa. Mai la esclusero formalmente ma non ci pensarono neppure. Ridevano di coloro che s'abbandonavano all'amore senza alcun riguardo a se stessi e al proprio avvenire. Come si poteva fare una cosa simile? Ambedue vivevano da orsi e rifiutavano di frequentare società. Evidentemente ci voleva la morte prematura del fratello perché Valentino arrivasse ad una sposa ed ora la morte sua perché al Bigioni toccasse un'avventura simile. E costui mi raccontò con piena ingenuità l'effetto che gli fece il matrimonio di Valentino. Intanto la

legge, quella che aveva retto la vita di loro due era stata spezzata. Egli si sentiva libero come colui che s'associò ad un altro per non fumare e costui rompe il patto. Ma come usare di tale libertà? Il Bigioni non sapeva risolversi a frugare nel vasto mondo per trovarvi la moglie continuando a muoversi fra ufficio e casa propria e quella di Valentino, pur avendo deciso di sposarsi stette ad aspettare. Naturalmente presso Antonia non trovò alcuna compagna sua. E fu aspettando ch'egli s'innamorò di Antonia.

Giurava ch'egli mai aveva pensato che Valentino potesse morire né mai avesse augurato che morisse. Egli era perfettamente innocente di quella morte, ma, quando avvenne, amò il suo amico molto meglio che da vivo. Era vissuto fino ad allora nell'ammirazione della felicità dell'amico. Ed ora diceva ch'egli voleva sposare Antonietta perché essa aveva dato prova di essere la vera moglie di un uomo laborioso e modesto. Viceversa poi mi fu facile di scoprire che in lui c'era tutto l'amore ed anche un desiderio reso frenetico dall'ostacolo. Ricordo che qualche cosa di simile avvenne anche a me. Naturalmente oggidi, data la mia lunga pratica, m'è difficile d'intendere una pazzia simile. Magari averne di donne delle più varie qualità, grandi, piccole, bionde o brune. Parlo per quelli cui spettano, i giovani, i forti, i belli che da esse possono essere amati.

Ma causa il Bigioni io lungamente pensai a quella donna unica che poteva soddisfare il desiderio di un uomo, fatta in quelle date dimensioni, munita di quel sorriso, di quel suono di voce, di quel modo di vestire che l'accompagna anche quando essa è nuda. E si vede che non sono tanto vecchio se seppi intenderlo.

Perciò la mia prima intervista col Bigioni fu abbastanza simpatica. Lui mi studiava come se da una mia parola potesse dipendere la sua vita. Ed io studiavo lui intendendolo tutto, scoprendo in lui anche una certa umiliazione di dover tanto dipendere dal volere altrui, umiliazione cui si sottoponeva con rassegnazione senza neppur sognare una ribellione, come ad un destino triste. E nello stesso tempo studiavo me stesso con una certa ansietà. Davo prova di giovinezza intendendo o di bestiale vecchiaia di sordità e di cecità non capendo nulla? Credetti d'intendere tutto. Era più difficile per me perché io non potevo pensare – per associarmi a lui – alla stessa sua donna ch'era mia figlia, ma dovevo scoprire per fare l'esperimento un'altra donna. E pensai ad una donna bella e grande – come diceva l'Aretino che se ne intendeva – che incontro talvolta e per la quale m'assoggetto persino ad inforcare gli occhiali per veder meglio da lontano: Tutta un'armonia, una forza, un'abbondanza di forme senz'eccesso, il piede non piccolo però ben calzato e la cavaglia piccola in proporzione. Insomma una donna che può apparire unica per più o meno lungo tempo.

Intendevo tutto e le confidenze del Bigioni perciò mi fecero piacere. Dovetti moderare la sua impazienza, spiegargli che in una famiglia come la nostra, i lutti si tenevano per lungo tempo. Poi sarebbe stato l'affare di Antonietta di decidere. In quanto a me io volentieri e amichevolmente gli stringevo la mano e gli promettevo il mio soccorso.

Ma poi le sue confidenze si ripeterono troppo di frequente. Egli veniva a cercarmi ogni qualvolta Antonietta lo trattava troppo freddamente. Io anche per qualche tempo mi prestai: Mi pareva ch'egli definitivamente volesse abbandonare la nostra casa ed io avevo le mie buone ragioni per trattenerlo. Fermavo il grammofono se giusto lo avevo fatto andare e mi rassegnavo. A dire il vero seguivo il pensiero musicale che avevo dovuto interrompere e lasciavo che l'altro continuasse a parlare. Io sono capacissimo di star ad ascoltare una persona che mi parla senza sentire una sola parola di quanto mi dice. Andò benone. Certo le cose ch'egli m'aveva raccontato io le sapevo già. Per risposta gli diedi quello cui s'attendeva cioè una buona stretta di mano e una parola di commiserazione. Ma poi le sue visite nel mio studio si fecero troppo frequenti. Ogni atto d'indifferenza da parte di Antonietta me lo gettava fra le braccia. Entrava e s'aspettava ch'io subito cessassi di

suonare o di leggere. Un giorno entrò proprio nel momento in cui con grandi sforzi ero riuscito ad allontanare Umbertino che s'era pensato di voler scoprire perché il grammofono gridasse. Spazientito proposi ch'egli parlasse senza ch'io dovessi interrompere la musica. Stavo eseguendo la nona sinfonia che mi concedevo una volta per settimana e non era permesso d'interrompere una musica simile. Lo invitai a parlare a bassa voce e promisi che sarei stato ad ascoltarlo sentendo ogni sua parola. Egli stette zitto aspettando che terminasse il disco e quando io m'apprestavo di cambiarlo egli incominciò a parlare. Non ne poteva più. Ecco che Antonietta spariva dalla casa quando lui ci arrivava. Perché? Se oramai egli non domandava altro che di aver il permesso di piangere con lei il suo defunto marito?

Nel breve spazio di tempo che m'occorse per mutare il disco arrivai a dirgli che aveva commessa una grave imprudenza confidandosi in Umbertino e cessai di parlare quando la musica riprese. Avevo l'intenzione di starlo a sentire ma assolutamente non di parlare come la musica procedeva. Ed egli presto se ne andò. Era il degno amico di Valentino in fatto di musica. Solo che Valentino era sordo come una campana e poteva ascoltare musica per delle ore senza dar segno di alcuna impazienza. Fumava il suo lungo sigaro con fumate che s'accordavano al ritmo della m[usica]. Il Bigione invece era come un cane dall'orecchio delicato. Si faceva subito nervoso e finiva con lo scappare. Accarezzai con gratitudine il mio grammofono.

E il Bigioni non se ne andò ad onta che anche tutti gli altri facessero con lui gli stessi esperimenti. Augusta lo trattò sempre con dolcezza ma abusò di lui. Mandò con lui a spasso la sua cagnetta Musetta e una volta l'obbligò persino di ungere la bestiolina che aveva preso la rogna. Con ciò Augusta credeva di accordare come un privilegio. E neppure questo privilegio arrivò a scacciare il Bigioni. E fu buono con Musetta che lo considerò come uno di famiglia.

Alfio com'è fatto lui non fece degli esperimenti ma si lasciò andare a manifestazioni che sarebbero bastate ad allontanare di casa qualunque oggetto anche di quelli attaccati alle pareti ma non una persona viva a modo di Bernardo Bigioni. Un giorno in uno slancio di dolore Antonietta in presenza del suo corteggiatore parlò anche di Alfio che procurava a tutti tanto dolore con le sue stranezze e la sua pittura incomprensibile. Ecco finalmente l'opportunità di dimostrarsi utile in famiglia e il Bigioni intraprese la conversione di Alfio con lo slancio che metteva in tutte le intraprese destinate ad avvicinarlo ad Antonietta. Io non so quello ch'egli abbia detto ad Alfio ma, per caso, lo trovai, nel piccolo corridoio dinanzi allo studio di Alfio, subito dopo la loro intervista, che s'asciugava il sudore dalla fronte. Quella sua testa, nuda al vertice, ma munita di tanto pelo alla base sino al collo, aveva una grande inclinazione al sudore.

Alfio non ci pensò di cambiare la sua pittura, ma il Bigioni s'affrettò a cambiare di gusto. Voleva comperare a tutti i costi un dipinto di Alfio. Sempre più si convinceva della bellezza di quei lavori. Ma Alfio teneva duro. Egli voleva essere sicuro che chi comperava un suo dipinto (che io qualificavo di pittura a sguazzo) sapesse anche apprezzarlo. E un giorno il Bigioni venne da me a pregarmi non più di procurargli l'amore di Antonietta ma solo l'amicizia di Alfio e pregare questi di vendergli un quadro. Non si poteva più dire che il Bigioni fosse monotono. Ed io non m'annoiai a starlo a sentire. Tutt'altro. La sua proposta mi cacciò il sangue alla testa all'accorgermi come io ero privo di ogni influenza in casa mia. Non potevo procurargli l'amore di Antonietta e a questo dovevo adattarmi perché evidentemente non era l'ufficio mio, ma non potevo neppure indurre Alfio a trattare meglio il povero Bigioni. Nulla potevo io e, sentendomi tuttavia gravato da una certa responsabilità, per rabbonire il Bigioni gli promisi qualche cosa che con ingenuità incredibile a me per un momento parve potesse compensarlo del rifiuto di

Alfio: Gli proposi cioè di vendergli io il quadro di Alfio, quello che tenevo nascosto nel mio cassetto, allo stesso prezzo a cui era stato venduto a me. Ma il Bigioni neppure volle vedere il quadro e scappò come se io avessi intonato la nona sinfonia guardandomi con l'aria di chi cessa una discussione per paura di essere truffato. Questa volta fu lui ad apparirmi scortese e gli guardai dietro pieno di risentimento. Poi mi ravvisai: Il Bigioni voleva comperare Alfio stesso e non il suo quadro. Se comperava da me il quadro correva il rischio che Alfio s'arrabbiasse anche di più con lui.

Ma io credo che il Bigioni sarebbe scappato da quella nostra casa ch'era per lui una vera casa di pena se non ci fosse stata Clara, la sorella di Valentino. Dopo la morte del fratello essa, ch'era di qualche anno più vecchia di Antonia, veniva ogni giorno a tener compagnia ad Antonia per due ore nel pomeriggio. Dapprima io non sapevo amarla. Prima di tutto non mi piaceva, così grassa e quadra, con quelle gambe carnose sulle quali sarebbe stata tanto bene una gonna pulitamente lunga come si usava ai miei tempi. Aveva degli occhi belli, vivi, talvolta nel sorriso maliziosamente velati, ma non erano degli occhi che a quel corpo appartenessero e perciò vieppiù lo abbruttivano dandogli un rilievo maggiore. Poi, avendola conosciuta tanto buona e dolce, l'amai anch'io. Augusta poi le portò un affetto fatto soprattutto di riconoscenza. Per lei quella figlia sempre piangente era un vero ingombro e quando veniva Clara, essa ne era liberata per intere due ore. Io non lo so per averlo constatato io ma Augusta m'assicurò che Antonia, quand'era in compagnia di Clara, piangeva molto meno. Capisco: Si propongono di spargere quella data quantità di lacrime e in due la raggiungono più presto.

Io l'amai specialmente per il suo contegno col Bigioni. Io m'aspettavo che come sorella di Valentino avrebbe aiutato a gettarlo fuori di casa. Invece essa fu con lui ferma ma cortese. Si confidò ad Augusta e le raccontò che sinceramente essa pensava che prima o poi una giovine donna come Antonietta avrebbe finito con lo sposarsi. E allora era meglio lo facesse col Bigioni ch'era stato un sincero amico di Valentino che con un altro. Ma il Bigioni sbagliava di certo volendo avere tanto presto quello che non gli spettava. Ora il compito suo e di tutti noi era di tenerlo a bada e riservarlo per epoche migliori.

Ne fui incantato. Come era più pratica di quella povera Antonietta che del mondo non intendeva nulla. Così bisognava agire. Anch'essa soffriva certamente della morte del fratello ma coi suoi begli occhi chiari e troppo forti restava prudente e accorta. Già, bisogna abituarsi a quegli occhi perché gli occhi non sono mai troppo forti. Questi qui poi vedevano chiaro anche attraverso alle lacrime.

Da allora fu la nostra compagnia prediletta. Quando Antonietta dava in escandescenze di mattina prima dell'arrivo di Clara la noia era meno forte perché si sapeva che presto sarebbe arrivato il conforto. Ed arrivava immancabile. Allora, avvisati del suo arrivo, in pieno sollievo, Augusta ed io andavamo ad incontrarla e l'accompagnavamo come in processione fino alla stanza di Antonietta. Essa ci precedeva stando ad ascoltarci, e interrompeva le nostre lagnanze ricordandoci la gravità della perdita subita da Antonietta. Era molto attenta nel concedere ad ognuno la giustizia che gli spettava. Ed ogni giorno avevamo da ricorrere a lei per mettere a posto Antonietta che s'era arrabbiata perché nell'epoca del lutto avevamo dato un pranzo a vecchi nostri amici, oppure a subire i suoi ammonimenti perché avremmo voluto che pian pianino Antonietta cominciasse a liberarsi dei tanti veli che le sarebbero stati tanto pesanti nell'estate che s'avanzava. Un giorno la ragione era tutta nostra, un altro la bilancia era piuttosto favorevole ad Antonietta. E tutti noi ci sottomettevamo volentieri al suo giudizio.

Ci pensavo spesso a quella fanciulla brutta che mi chiariva come in nessun caso i nostri istinti possono essere aboliti ma tutt'al più deviati a mete per le quali non erano fatti. In fondo per quanto attaccata alla memoria del fratello – attaccamento dimostrato con tanta

assiduità col pianto ch'essa ogni giorno gli dedicava in compagnia di Antonietta – essa non poteva fare a meno di oltraggiarla favorendo l'amore del Bigioni. E semplice: Quando a qualcuno è tolta la possibilità di fare all'amore per proprio conto è costretto dall'istinto imperioso a farlo per conto altrui.

Raramente i nostri dissapori con Antonietta riscoppiavano subito nel pomeriggio. Pareva che l'influenza benefica di Clara arrivasse ad estendersi sicuramente fino al mattino appresso. Solo bisognava stare attenti alle parole ciò che nella mia vecchiaia m'è un po' difficile. La gaffe proprio mi perseguita nei miei vecchi anni.

Eravamo seduti nella veranda dopo cena nell'ora in cui di solito echeggiava il canto del mio ubbriacone. Avevamo un po' chiacchierato e, causa il paragone con le altre sere, oso dire allegramente, per quanto quell'allegria fosse stata impiegata a lagnarmi con qualche amarezza di mio nipote Carlo, il figlio di Guido, che mi pareva, quella sera, pieno di difetti, poco affettuoso e poco serio. Antonietta m'aveva appoggiato e ciò contribuiva a rendere la mia loquela più facile ed abbondante. Era un conforto grande quello di sentirmi appoggiato dalla mia figliuola. Sono tanto solo sempre! Mi pareva di procedere appoggiato al suo braccio, o il suo lieve peso sostenuto dal mio.

La mia distrazione provenne da una mia passeggiata alla cinta della villa sul viottolo per vedere se, per rendermi più lieto ancora, non fosse passato il mio ubbriacone. Quella sera non venne. Risi pensando che forse potesse avere bevuto più della sua solita misura e cantasse ora la sua dolce canzone sdraiato su qualche banco in un giardino. Certo anche se non poteva cantare senza musica non sarebbe stato capace di addormentarsi.

Era tardi e volevo coricarmi. Ma prima volli ringraziare Antonietta di avermi procurata una bella ora. Baciandola in fronte mormorai: – Grazie, figliuola mia. Abbiamo passato insieme una bella serata.

La sua faccina subito si oscurò. Restò un momento silenziosa e poi disse lentamente come se avesse studiato se stessa: – Sì, la stessa serata come se Valentino non fosse morto –. Rimase ancora per un istante esitante, Poi scoppiò in singhiozzi e corse via verso la sua stanza. Augusta subito la seguì ma Antonietta vedendola entrò e vi si chiuse dentro. Augusta restò dinanzi alla porta pregandola a bassa voce di aprirle. Antonietta non rispose e allora io indignato volsi le spalle a quella porta e m'avviai a letto. Ero oltreché indignato anche molto offeso. Dio mio! E difficile a settantanni non risentirsi di una mancanza di rispetto.

E durò lungo tempo la mia ira. Io m'ero coricato ma non trovavo il sonno. Tardi trovai qualche cosa d'altro: Il sospetto di aver sbagliato io. Perché avevo sentito il bisogno di constatare ch'essa s'era lasciata svagare dalle mie chiacchiere sul carattere di Carlo? Essa provava un rimorso quando abbandonava anche solo per qualche ora il suo dolore e il pensiero al defunto ed io lo sapevo, e avevo sentito io il bisogno di farla subito avvisata che deviava così? E intravvidi la possibilità che un discendente mio fosse fatto così incline a dedizioni totali e a voti. Mi rivedevo in Annetta benché contorto e ancora meno amabile. Fu un piccolo incubo. E allora anche la pittura di Alfio poteva essere mia? Ora che col grammofono io avevo corretto la mia musica ricordavo come, finché avevo suonato il violino, essa era stata composta di suoni approssimativi e di ritmi sbagliati qualche cosa di analogo alla pittura di Alfio. Mi ribaltai nel letto pieno di rimorsi.

Quando Augusta venne a raggiungermi a letto tentai di riavermi e di ribellarmi a quel giudizio sul mio contegno e anche a quella visione d'essere io – benché innocente – la fonte di tutte le bestialità che inquinavano la mia casa. Domandai ad Augusta: – Che ti disse? – fingendo di destarmi allora per dar prova dell'innocenza assoluta, quella che è tanto vicina al sonno.

Ma quando essa mi raccontò che Antonietta le aveva raccontato che sentendomi vantare la gioia di quella serata, le era parso che addirittura le fosse pervenuto un rimprovero dalla bocca stessa di Valentino, io ricaddi sul guanciale vinto. Lottai! Io avevo solo voluto dire che quell'ora era stata tanto gradevole che subito m'ero sentito meglio disposto al sonno. Non si trattava mica di una gioia che potesse oltraggiare il lutto.

Con un sospiro Augusta si adagiò nel suo letto dopo di aver avvicinata la poltrona su cui dormiva ben coperta la sua cagnetta. Mormorò: – Sai bene come è fatta.

Mi parve volesse rimproverarmi di averla fatta io così. E stetti zitto. Per quella sera non seppi protestare. E vidi della mia vita tutta la parte ch'era stata dedicata ai rimorsi e ai rimpianti mentre a dire il vero non sapevo scorgerci dei delitti. Forse c'erano stati ma io non li ricordavo come non li ricordava Antonietta cui era spettata la parte meno gradevole dell'eredità. Tanti ereditano dal padre il naso lungo mal disegnato e lasciano ai fratelli la sua bella statura o gli occhi espressivi. A lei toccavano i miei rimorsi da lei tanto più insopportabili perché del tutto irragionevoli.

Presto la respirazione di Augusta – fattasi più rumorosa con gli anni – m'annunziò ch'essa già dormiva. Nell'oscurità le tirai la lingua come un ragazzo male educato. Tanta innocenza mi parve poi eccessiva. Restavo proprio solo a soffrire coi miei rimorsi. Abbastanza giusto quello che mi derivava dall'aver parlato fuori di posto. Grave, insopportabile, quello di veder rinascere nei miei figliuoli i miei più gravi difetti.

Carlo è veramente una persona tanto divertente che si può svagarsi già mettendosi a parlare di lui. Anche lui apparentemente non avrebbe nulla del padre suo. Forse la sicurezza, la sicurezza di Guido nel suonare il violino. Io vado a cercare l'analogia più lontana. Soltanto che Carlo non suona alcun istrumento e la sua sicurezza la dimostra nel saper vivere e godere. Vivere accortamente non facendo alcun errore che lo danneggi, e godere abbondantemente della vita. Talvolta appare stanco ma fuori che la sua salute (di cui non si cura molto benché sia studente in medicina ciò che farebbe dubitare della bontà dei suoi studii) non compromette nient'altro. Riceve da casa sua un mensile non eccessivo che però gli basta perfettamente. È contrario alla rivalutazione della lira che non gli converrebbe perché riceve il suo mensile in valuta estera ma del resto di politica non si occupa. Forse è allontanato dalla nostra patria dalla sua nuova, di cui però credo poco si occupi. Adesso che parla perfettamente l'italiano mi pare la sua parola abbia una maggiore vivacità di quella dei suoi coetanei. La parola nella bocca del maggior numero di noi è un po' vizza per il lungo uso. Chi di noi si sforza d'inventare? Lui, invece, traduce allegramente modi di dire dal suo spagnuolo argentino e tutto in bocca sua si rinfresca senza sforzo. Studia tutto quello che gli occorre. Sa anche a memoria degli squarci di greco e di latino, che cita con grande ira al ricordo della fatica che gli costarono per ricordarli. So per sua propria confessione che il suo corpo s'è fatto tanto sottile a forza di passare al ginnasio e al liceo di classe in classe per il buco della chiave.

Ama le donne deciso e convinto. Anzi per quanto si diverta a qualunque specie di giuochi (di carte specialmente), proclama ad alta voce che c'è un solo godimento a questo mondo. E non sa astenersi dal fare delle continue allusioni a quel godimento, tali, che se non fossero sempre molto spiritose, ci offenderebbero. Se la prende talvolta con Augusta che non sa mai indovinare i suoi sensi reconditi. Noi due, maliziosi, ridiamo molto ma mai quanto lei quando ha finito con l'intendere. Quando finisce con l'intenderli minaccia di crollare dalla sedia dal ridere. Una lieta serenità si estende a tutt'un'adunanza quando egli vi interviene, naturalmente se nell'adunanza non vi sono degli ostacoli troppo grandi come, in casa nostra, un Alfio offeso nella sua pittura o un'Antonietta in lutto profondo.

Ma la sua serenità non è diminuita da alcuna preoccupazione. Ci raccontò d'essere stato perseguitato per vari giorni dall'avversità a giuoco: – La disgrazia non è grande –

disse con l'aria di scoprire una cosa straordinaria – quando le carte son cattive. A Poker la perdita grossa è prodotta dalle carte buone. Sono stato fortunato in questa settimana, disgraziatamente –. Perdeva raramente perché sapeva sempre giocare un po' meglio di tutti i suoi avversarii. E sapeva giocare tutti i giuochi. Da pochi anni io so ch'esiste un giuoco difficilissimo che si chiama Bridge. Ma ne appresi l'esistenza simultaneamente alla comunicazione che in città il miglior giocatore di tale giuoco appena arrivato dall'Inghilterra era Carlo. – Figlio di un cane – pensai io (ma senza ricordare ch'egli era il figliuolo di Guido) – sa tutti i giuochi costui. Ed è persino superiore a me nell'unico giuoco a carte ch'io tuttavia pratico, quello di un solitario non troppo complicato. Con un colpo d'occhio egli m'avvisava di un errore. M'abbandonava poi per dedicarsi al suo giornale e ripiombava nel mio giuoco con un accenno opportunissimo che mi serviva moltissimo e che a me che fissavo continuamente le carte perveniva come un aiuto necessario. Però benché non lo facessi vedere il suo intervento mi seccava e turbava perché io amo il solitario perché è solitario. Poi mi rassegnavo: Già è noto che chi è fuori del giuoco lo intende meglio del giocatore ch'è distratto dallo stesso sforzo cui si costringe. Tutti gli altri giuochi io da molti anni lasciai. Quando negli ultimi anni mi sedevo ad un tavolo di giuoco, mi sentivo subito condannato ciò ch'era un sentimento tanto penoso che dovetti smettere. Curioso! Mi sento tanto giovine e sono tanto differente da quello ch'ero nella mia giovinezza. Che fosse la vera, la grande vecchiaia cotesta?

La sua compagnia m'era graditissima. Io ero sempre in cura del dottor Raulli ma a quest'ora il purgante che giornalmente prendevo era prescritto da Carlo, da un mese a questa parte è suo anche l'espettorante (che a dire il vero dapprima mi parve una cosa miracolosa e adesso meno)[.] Infine la mia dieta, sempre per suo consiglio, si fece sempre più esagerata. Dimagrai e mi sento, a dire il vero, meglio ora che anni addietro. Se continuassi così chissà che salti farò a ottant'anni. Basta lasciare il tempo necessario alla dieta per agire perché è d'effetto lento.

Ma perciò sono attaccatissimo a lui. Quando mi sento abbattuto invece che incoraggiarmi con parole, mi tocca il polso eppoi mi deride. La sua bella faccia bianca ha una derisione ch'è abbastanza affettuosa. Del resto non c'è da arrabbiarsi perché in quella faccia c'è stampata sempre una lieve derisione nel labbro superiore, rasato accuratamente, che un po' pende, un leggero rigonfiamento che si scorge subito in mezzo a quei tratti dal disegno preciso, nitido.

Eppoi c'è anche qualche cosa d'altro che m'attacca a lui. È la prima persona con cui, dacché vivo, dunque nel corso di interi settantanni, ho saputo essere sincero. Ed è un grande riposo la sincerità, un enorme riposo dopo tanta mia fatica. Dio sa quello che mi portò a tanto. Forse anche la necessità di non ingannare il mio medico. Fui sincero con Carlo benché non interamente. Non è indiscreto ma intelligente per cui gli fu possibile di un mio lieve cenno per intendere tutto. Non fu nominata né Carla, né le altre ed anzi le donne del sobborgo non le sospettò neppure. Si divertì enormemente ed io con lui. Lui menava vanto dei suoi trascorsi ed è una cosa tanto lieta quel vanto ch'io non seppi non goderne anch'io. Perciò fui un po' meno sincero perché finii con l'esagerare un poco. Non molto però e non spesso. Solo nel numero delle donne. Più spesso esagerai le loro qualità. Però mai le dichiarai principesse del sangue. Una designai come duchessa per non dire che si trattava della moglie di un commendatore. Avrei potuto dirla moglie di un cavaliere e non ci sarebbe stata indiscrezione, ma che farci? Amavo di apparire importante a Carlo. Eppoi mi sentivo tanto bene nella sincerità che mi pareva ch'eccedendo fossi ancora più sincero. Così forse scoprivo quello che avrei fatto se gli altri me lo avessero permesso. La confessione diventava più sincera ancora.

E Carlo fu molto discreto.

Ogni domenica egli era a cena da noi. Per me era quella la cena migliore della settimana. Egli era tanto tetragono alla bestialità altrui che non sentiva il malumore di nessuno finché non era proprio gridato e perciò era capace di ridere molto anche se seduto accanto al lutto di Antonietta. Non lo offendeva perché assolutamente non lo vedeva. Ed io lo seguivo finché potevo. Certo non c'era nessun momento in cui io sapessi dimenticare il lutto di Antonietta e il rancore di Alfio come faceva lui. M'era più facile se poi c'era il Cima. Eravamo più forti in tre contro la musoneria di due e la tristezza imbarazzata della povera Augusta capace di lagnarsi più tardi a quattr'occhi con me ma incapacissima di ribellarsi alla propria figliuola.

Ora una sera si parlò della fedeltà dei mariti. Naturalmente capitò subito fuori quella di Valentino e non capisco con quale senso perché oramai era assoluta. Augusta ebbe il cattivo gusto di menzionare la mia fedeltà e se ne parlò abbastanza a lungo perché allora Antonietta s'avvide che il suo fedele era morto e pianse quella fedeltà morta mentre Augusta era stata tanto fortunata che il suo marito dolce, buono e fedele era tuttavia vivo.

Improvvisamente Carlo scoppiò a ridere ed io passai un momento veramente atroce. Non poteva parlare dal ridere e perciò il mio imbarazzo si prolungò tanto ch'io stavo preparandomi alla difesa. Avrei continuato a difendere con le mani e coi piedi la felicità del mio matrimonio come avevo saputo farlo nel corso di tanti anni. Trovai! Ero pronto a dichiarare ch'io avevo ingannato Carlo per ridere con lui. Lui era l'ingannato, ingannato da me, e nessun altro. Per Augusta bastava questo. Ma come sarebbe stato per Alfio e per Antonietta più giovini e più maliziosi?

Quando Carlo poté parlare mi domandò: – Da quanti anni non sei più fedele?

Io balbettai: – Non capisco –. Non protestai la mia innocenza perché intanto capivo che Carlo non poteva voler parlare dei miei recenti tradimenti che forse non c'erano e di cui, certo, lui non poteva saper nulla. Se avesse domandato invece da quanti anni io fossi fedele, allora avrei subito protestato: – Sempre lo fui e ho deriso e ingannato solo te, birbante.

– Perché – spiegò Carlo – lo stato attuale dello zio non può più esser qualificato di fedeltà. Volevo perciò sapere da quanti anni non fosse più fedele.

Egli toccava un tasto alquanto delicato, ma meno delicato di quello che prima aveva minacciato. Io ficcai il naso nel piatto per celarvi il viso che poteva essere segnato dalla confusione. Poi volli ridere: – Toccherà anche a te di arrivare alla fedeltà per forza.

Ma Carlo e qui si dimostrò la sua discrezione, rispose: – In me si chiamerà altrimenti perché non sarà stata preceduta dalla fedeltà voluta.

Io respirai ma avevo passato un quarto d'ora tanto brutto che mi proposi che quando Carlo sarebbe finalmente ritornato a B[uenos] Aires, io avrei per sempre rinunciato alla sincerità per quanto potesse dolermi. Perché abbandonarmi ora per amore di una stupida chiacchiera ora che non correvo altri pericoli?

Già allora si parlava di una sua relazione con una donna sposata e doveva essere questa che lo tratteneva a Trieste perché già son sicuro che neppure a Buenos Aires mancano gli ammalati che abbisognano di cure. Sua madre aveva scritto per richiamarlo a sé ma egli aveva fatto le orecchie di mercante. Aveva dei riguardi per quella madre che viveva proprio per lui rimasto il solo figliuolo per la morte dell'altro gemello e le scriveva una breve cartolina postale ogni giorno. Ma non le stava accanto volentieri. Pare ch'essa lo tormentasse con troppe manifestazioni d'affetto e lo trattasse sempre come un bambino che abbisognasse di carezze e raccomandazioni. Io ridevo di quelle cartoline postali che dovevano arrivare in cumulo a Buenos Aires. Carlo, rassegnato, mi spiegava ch'essa era fatta così. Avrebbe ordinato quelle cartoline postali, rivisto se ce ne fosse una per giorno e si sarebbe anche lagnata se non avessero combaciato coi giorni del calendario. – Capisco –

soggiungeva con un sospiro – che dovrò finire col raggiungerla. – Eppoi: Già, anche a Buenos Aires ci sono delle donne –.

L'esagerazione di Ada m'interessava anzi, un po', mi sollevava. Purtroppo là io non ci entravo affatto. Dunque alle esagerazioni nella mia famiglia aveva collaborato anche la famiglia Malfenti.

E un bel giorno volli provarlo ad Augusta. Scoprii per la prima volta come essa pensava di me. Sorridendo mitemente e affettuosamente me lo confessò. Io somigliavo ad Alfio. Fisicamente e anche moralmente. Le donne sono sempre povere di parole precise. Essa non sapeva dare la prova di quanto sentiva. Ma vedeva, sentiva e soprattutto voleva bene a lui e anche a me, nella stessa maniera. Poi anche Antonietta mi somigliava. E non sapeva darne la prova. – Ma c'è qualche cosa fra di voi di simile. Qualche cosa che a me non piace, allo stesso modo non piace, ma che in te destò una mia compassione, un dispiacere, per te, per te, sai, e in lei invece un po' d'ira. –

Si correva in automobile verso Miramare. Il sole era tramontato da poco ed era una beatitudine posare gli occhi sull'immensa distesa di acqua su cui si baloccavano miti colori riposanti che non sembravano trasformati da quelli abbacinanti che li avevano preceduti. Io m'abbandonai a tale riposo e cercai di dimenticare la mite donna che mi stava accanto e che m'aveva indovinato meglio di quanto io e, come spero, lei stessa lo sapessimo.

E vidi per un momento i caratteri umani ereditarsi l'uno dall'altro, perfettamente deformi ma sempre trasparentemente identici – in modo che persino Augusta se ne potesse accorgere con un'ispirazione non basata sulla ragione. Ma poi mi ribellai: A che cosa serviva la legge dell'eredità se tutto poteva risultare da tutto? Tanto fa non saperne niente se si doveva ricercare come Carlo sia disceso da quella bestia di Guido e quei bestioni di Antonietta e Alfio da me.

Ma Carlo aveva già allora in città la posizione di un giovine dottore di qualche nome. Sapeva trattare con tutti lui, risparmiando la dignità di coloro di cui gl'importava, niente affatto quella delle persone da cui non dipendeva, ma anche sempre la propria. Anche il Raulli lo stimava ma credo, un poco, lo temesse. Pare che nei primi giorni della sua ammissione all'ospedale Carlo abbia osato fra colleghi una diagnosi un po' azzardata. Il Raulli lo tacciò davanti ad altri dottori d'ignoranza. E Carlo si difese con una frase che prima girò fra' medici e poi trapelò fra il pubblico creandogli una fama come se avesse salvato la vita ad un moribondo. Ancora adesso quando si nomina il dott. Speyer la gente si mette a ridere: – Ah, quello dell'ignoranza e dell'errore! –. Infatti era lui. Carlo aveva dichiarato al Raulli che certo i giovani dottori si trovavano nell'ignoranza, ma che, com'era provato dalla stessa storia della medicina, i vecchi si trovavano tutti nell'errore. Il Raulli restò senza parole e rispose, a bassa voce sapendo di aver torto: – Questo si poteva dire fino a mezzo secolo fa, ma non ora, eh, giovinotto.

E adesso qualcuno mi vada a scoprire somiglianze con Guido in Carlo. Guido ch'era petulante finché poteva aggredire, ma che perdeva la parola non appena sentiva sul proprio corpo la pressione dell'aggressore.

Certo tutto questo istinto di buon affarista di quel magnifico medico, ed era quella la qualità che in lui più mi seduceva, poteva venire dal nonno Giovanni Malfenti. Ma prima di tutto io so che in mio suocero l'istinto degli affari si sviluppò tardi, anzi insieme alla sua grossa pancia. Ma poi come sarebbero pervenute al fine Carlo della qualità di quel grosso e grezzo uomo ignorante, qualità ch'io m'ero abituato a considerare proprio connaturate a quel suo adipe, alla meditazione che naturalmente in lui si faceva sedata e tranquilla?

Carlo era vivo e un po' nervoso ciò che aumentava la sua vivacità. Si sentiva se ti era seduto accanto. Una vera, una grande compagnia. Non stava mai fermo e batteva spesso e rapidamente col tacco il pavimento: – Trillo del tacco — egli diceva sorridendo rassegnato. Fuma molto ma molto volentieri e sempre delle sigarette squisite. Alfio fuma anche lui ma rabbiosamente il suo puzzolente sigaro toscano. Neppure nel fumo non ha ereditato nulla dame.

* * *

Tale mia affezione a Carlo si spiega un po' con la solitudine in cui ero lasciato dai miei figliuoli. Lo prova il fatto che Augusta tanto più bisognosa di affetti di me cercò dapprima il suo Carlo fra le bestie e, non bastandole, si associò a Renata che oramai è la sua compagna inseparabile. Renata entrò in casa di Antonietta quattr'anni or sono per sostituire la vecchia nutrice di Umbertino ritiratasi nel suo villaggio. Venne da noi quando Antonietta da noi si trasferì e passò al servizio di Augusta quando Umbertino di lei non ebbe più bisogno perché cominciò ad andare a scuola. Renata continuò solo a tenergli compagnia di sera perché egli non sapeva addormentarsi nella solitudine popolata per lui di tanti animali aggressivi e Antonietta dopo cena restava con noi.

Così Renata ebbe una vita facilissima ma abbastanza complicata. Non aveva molto da fare (attualmente non fa altro che pulire la stanza da pranzo, il salotto di ricevimento e il mio studio) ma il suo ozio la lega per tutto il giorno. Prepara il pane che viene offerto giornalmente sulla terrazza ai passerai, tiene in ordine due gabbie di canarini ed è adibita anche al servizio di Musetta. Pare che tutto ciò la diverta enormemente perché è sempre di buon umore ed è tanto bello d'essere serviti da gente sorridente. Se ne ha tutta la comodità e nessun rimorso! Per andare al mio studio debbo passare davanti alla cucina e immancabilmente sento echeggiare da lì il suono un po' roco del riso abbondante e sincero di Renata.

Come seppi associarmi all'amore per le bestie di Augusta, così mi fu facilissimo di accompagnarla anche nell'amore a Renata. Certo in me non si muove altro che un amore paterno vecchio come sono. Ma mi piace di vederla così giovine, ben messa, la piccola figurina su quelle gambe un po' lunghe, svelta e nervosa. Ha una testina che non è una perfezione, ma graziosissima con quei capelli bruni ricciuti, gli occhi vivi, i denti bellissimi. È una friulana e andava a passare ogni anno 15 giorni di permesso presso la madre sua, ma ne ritornava sempre un po' dimagrita.

Augusta volle vedere come la sua Renata vi fosse trattata e andammo con l'automobile al suo villaggio presso Gorizia. Fu avvisata della nostra venuta e ci aspettava sulla via principale del paese, abbastanza linda e pulita. Disse arrossendo che ci era venuta incontro perché la sua casa giaceva su una viuzza nella quale non c'era accesso per l'automobile.

Augusta avrebbe voluto insistere: – Ma io avrei voluto conoscere tua madre.

– Eccola là – disse Renata, rossa, rossa, col suo solito riso un po' spezzato.

Ad un cenno di Renata una vecchietta che stava seduta solitaria su un banco sotto a un grande ippocastano, si levò e s'avvicinò a noi. Era evidentemente messa di festa, molto all'antica, le gonne lunghe, il fazzoletto di colore annodato elegantemente sulla testa. Ma tutto, lei compresa grigia e sdentata, molto sbiadito. Volle baciare la mano ad Augusta. Parlava quasi perfetto il friulano e né io né Augusta comprendemmo niente di quei suoni che uscivano scomposti ora a destra ora a sinistra di quella bocca mancante degli organi che regolano il suono.

L'intervento di Fortunato, il nostro chauffeur rese l'intervista più lieta. Egli era di quei paesi e disse alla vecchia, in friulano, delle cose che la fecero sganasciare dal ridere. Il riso la costringeva a piegarsi in due. Eccessivo, forse per celare l'imbarazzo che in lei

tuttavia persisteva. Augusta le consegnò i doni che aveva portati e Renata la indusse a lasciarci e andare a casa ove c'era un uomo, il fratello, che presto sarebbe ritornato dal lavoro a domandare il suo pasto. La vecchia protestò: Il pasto era già pronto dalla mattina pur già avviandosi per obbedire alla figliuola.

– Stimo io, – rise Fortunato – la polenta sa aspettare. È il cibo più paziente del mondo.

Insomma si capiva che Renata non desiderava noi vedessimo la sua casa e dovemmo rassegnarci e partire senz'averla vista.

Domandai a Fortunato come egli avesse fatta la conoscenza della madre di Renata. Il falsone mi rispose che loro di quei villaggi si conoscevano l'un l'altro come se avessero abitato la stessa città. E invece, poco dopo, fu noto a tutti che lui e Renata facevano all'amore.

Dapprima la cosa ci dispiacque. Ci pareva che implicasse una diminuzione di dignità per Renata, For[tunato] era divenuto chauffeur da poco tempo, dopo la morte del povero Hydran un magnifico cavallo fattosi bolso due anni dopo ch'era stato comperato e che, per una falsa bontà, avevamo lasciato esaurirsi fino all'ultimo. Poi, per la grande impressione che ci aveva lasciata la sua morte, non ne volemmo più saperne di cavalli e per il nostro grande affetto per un cavallo rifiutammo ogni contatto con la razza ch'ebbe tanta pazienza con l'uomo finché l'uomo frettoloso non ne ebbe più con essa.

Così Fortunato da cocchiere dopo una lunga istruzione che mi lasciò per varii mesi senza carrozza e senz'automobile, assurse alla dignità dichauffeur. Era lento nell'intendere le cose ma quando le aveva intese non le dimenticava più. Dapprima non si arrivava mai alla meta, mentre ora si va prestino talvolta anche troppo perché dopo ogni gita un po' un po' più lunga, mi vengono imposte da tutte le parti delle multe. Fortunato asserisce che non c'è modo di accontentare le guardie per le quali pare che la multa sia un cespite di rendita. E questo può essere vero. Di Fortunato come chauffeur si può anche dire che certe panne lo sorprendono e lo indignano e non sa vincerle. Da vecchio cocchiere vorrebbe applicare la frusta. Una volta dovemmo abbandonarlo in mezzo alla campagna per fortuna non lontano dalla città e ritornare a piedi. Egli arrivò a casa a notte tarda e, a quanto mi dicono, bestemmiando. Aveva dimenticato di guardare l'indicatore della benzina e tardi, molto tardi, s'era accorto che [il] serbatoio era asciutto. Vero è che da allora quando la macchina s'arrestava, automaticamente il suo occhio correva all'indicatore della benzina. Tutto apprese a forza di panne ed io ne avevo le ossa rotte. – Ma noi vecchi – diceva Augusta rassegnata – non amiamo di vedere delle faccie nuove. E così Fortunato restò sempre in casa. Funge anche da giardiniere, senza un grande gusto, ma con un certo amore. E non ha troppo da fare. Tant'è vero che trovò il tempo di sedurre la nostra piccola amica.

La quale lo trattava già come un marito, cioè con poco amore. Amava chiamarlo quello delle panne ciò che mi faceva ridere maliziosamente dopo che Carlo m'aveva spiegato come si potesse farlo. C'era anche fra di loro qualche differenza per i lavori. Essa avrebbe voluto ch'egli fosse incaricato anche dell'ordine nel salotto perché c'erano delle piante, e quand'egli protestava essa rideva: – Non è tuo tutto quello che è mio? –.

Era tanto più lento di lei ch'era rapida e intendeva prima che si fosse finito di parlarle. È vero che Renata poi spesso dimenticava mentre Fortunato non sbagliava più dopo di aver fatto sprecare una quantità di fiato prima di afferrare esattamente quello che gli si diceva. Era curioso poi come prima d'intendere studiasse anche dei dettagli privi d'importanza per lui. Veniva p.e. incaricato di dire qualche cosa ad Augusta quando sarebbe andato a prenderla con l'automobile da una sua amica. – Io dunque riepilogava Fortunato – ho da essere alle 6 alla porta di casa Guggenheim, e quando la signora Augusta

scenderà... – Faceva un'analisi approfondita del movimento di tutti. Ed io, spazientito urlavo: – Ma lascia che la signora scenda da sola dal secondo piano perché grazie al Cielo sa camminare da sola –. Egli si scoteva tutto come se stesse per perdere l'equilibrio e allora capivo che bisognava lasciarlo parlare, dire tutte le parole che occorreavano per ordinare il suo pensiero.

E alla sera, coricandomi, dicevo ad Augusta: – Come saprà vivere quella bambina con quell'uomo tanto poco intelligente? –.

E Augusta rispondeva: – Ma io non credo che l'intelligenza occorra per la felicità.

Io mi facevo pensieroso: – Dio sa a quale scopo serva l'intelligenza –.

Ma il povero Fortunato correva un bel rischio. Noi si aveva deciso di tenere più vicina a noi che fosse possibile la piccola inserviente. Bisognava allargare un poco la casa già occupata da Fortunato. Io proposi una camera di più che sarebbe stata utile in avvenire per i bambini che potrebbero venire. Ma Augusta mi raccontò una sera ch'essi avevano deciso di non aver dei bambini. Accettavano però una camera di più... per il grammofono, una cosa che gridava solo quand'era caricata.

E poche sere dopo mi raccontò che quella sfacciatella di Renata aveva dichiarato che se avesse sentito il bisogno di avere dei bambini se li sarebbe fatti fare da qualcuno un po' più svelto di Fortunato.

Ridemmo molto io e Augusta. Lei perché riteneva fosse una parola scherzosa priva d'importanza, io perché realmente mi piacque e non m'importava di sapere se fosse detta sul serio o meno. Anche Renata pensava alla legge dell'eredità?

Carlo cui raccontai come al solito tutto per sottoporre al commento della generazione presente quello che io sapevo intendere meno, mi disse: – Ma tu sbagli, zio. Essa non pensa affatto all'eredità. Pensa ai bisogni dell'ora presente –.

Io non subito intesi. Finsi però di ridere e quando intesi risi sul serio molto. Poi ci pensai ancora: Forse Carlo aveva ragione ma, nello stesso tempo, potevo aver ragione anch'io. Che cosa sono i bisogni dell'ora presente? Non sono dettati da un'imposizione imperiosa che vuol preparare il futuro?

3 LE CONFESSIONI DEL VEGLIARDO

4 Aprile 1928.

Con questa data comincia per me un'era novella. Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descrizioni accatastate messe in disparte per un medico che le prescrisse. La leggo e rileggo e m'è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura ma si ripeterà si correggerà si cristallizzerà. Almeno non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena nata, con quei giorni che vanno via e s'accumulano uno eguale all'altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico. Io voglio scrivere ancora. In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda. In casa mi danno del brontolone. Li sorprenderò. Non aprirò più la bocca e brontolerò su questa carta. Io non sono fatto per la lotta e quando mi fanno intendere che non capisco più bene le cose invece che negare e cercar di provare che sono ancora capace di dirigere me stesso e la mia famiglia correrò qui a rasserenarmi.

Avrò la sorpresa di trovare me che qui descrivo molto differente da colui che descrissi anni or sono. La vita, benché non descritta, lasciò qualche segno. Mi pare che col tempo un po' si rasserenò. Mi mancano quegli sciocchi rimorsi, quelle spaventose paure del futuro. Come potrei spaventarmene? È quel futuro quello ch'io vivo. Va via senza prepararne un altro. Perciò non è neppure un vero presente, sta fuori del tempo. Manca un tempo ultimo nella grammatica. È vero che la storia dell'operazione di ringiovanimento mi parve tanto importante. Ma decisa in un momento di bizza io mi vi avviai poco convinto, stralunato, sempre pronto a ricredermi, sempre con l'orecchio teso per sentire se mia moglie, mia figlia o mio figlio si fossero messi all'ultimo momento a strillare per fermarmi. Nessuno fiatò probabilmente tutti desiderosi di assistere ad un'esperienza tanto strabiliante che a loro non costava nulla. Ed io m'adattai soffrendo e celandolo. M'ero compromesso dapprima con mia moglie e mia figlia cui avevo gridato il mio volere per spaventarle o per punirle, poi, al telefono anche col dottore sempre allo scopo di spaventarle e punirle meglio, e finii contro ogni mio desiderio sul tavolo d'operazione. Poi venne quella foruncolosi che mi tiene in camera da un mese.

Ma del resto la vecchiaia è il periodo calmo della vita. Tanto calmo ch'è difficile registrarlo. Da quale parte afferrarlo per descrivere quello che precorse all'operazione? Dopo è facile. L'aspettativa della giovinezza voluta dall'operazione fu una specie di giovinezza, qualche cosa ch'ebbe la facoltà di creare un periodo tant'è vero che io so descriverlo coi suoi grandi dolori e grandi speranze. Ed io vedo ora la mia vita iniziarsi con la mia fanciullezza, passare alla torbida adolescenza che un bel giorno s'acquietò nella

giovinezza – qualche cosa come una disillusione – la quale poi piombò nel matrimonio una rassegnazione interrotta da qualche ribellione, e passò alla vecchiaia di cui la caratteristica principale fu di farmi entrare nell'ombra e togliermi la parte di protagonista. Per tutti, per noi pure io oramai vivevo perché gli altri, mia moglie, mia figlia, mio figlio e mio nipote avessero maggiore rilievo. Poi venne l'operazione e tutti mi guardarono con ammirazione. Io m'agitai, ritornai a qualche tratto di vita, molto simile a quelli ch'erano i miei proprii, voglio dire quelli di quella vita che non aveva avuto bisogno di operazioni, la naturale quella che hanno tutti e l'agitazione finì col portarmi a questa carta che mi pare non avrei mai dovuto abbandonare. Questo rimprovero che mi faccio mi pare fondato, ma in fondo non è più ragionevole di quello che si faceva quell'altro vecchio che credeva d'essere appassito perché aveva lasciate le donne. Io ora scrivo perché devo mentre prima la penna in mano m'avrebbe fatto sbadigliare. Perciò io penso che l'operazione abbia pur avuto un effetto salutare.

I

E dovrei cominciare con la storia al punto a cui la lasciai: La guerra finita come tutti sanno, io aspettavo di associare al trionfo di tutti anche il mio particolare: Aspettavo di vedere il vecchio Olivi per fargli vedere quello ch'io avevo saputo fare senza di lui nei miei affari. Ma il vecchio che mai ne aveva voluto sapere di me, per non dovermisi inchinare morì a Pisa di grippe quando già m'aveva avvisato il suo arrivo ed io gli avevo scritto quali sarebbero state d'ora in avanti le sue mansioni. La direzione degli uffici, mentre sarebbe stata mia incombenza la direzione degli affari. Lo aspettavo con qualche ansietà: Se lui fosse arrivato in tempo, forse mi sarebbe stata risparmiata una grave perdita: L'acquisto di tutti quei vagoni di sapone a Milano ove si aspettava l'apertura delle frontiere per fare un affare colossale. Di fronte a tale affare io mi trovavo con la mia pratica degli affari di guerra, mentre l'Olivi aveva pur tuttavia anche un'altra pratica che ad armistizio concluso poteva aver valore. Io acquistai quella parte della partita che mi parve ingentissima e, secondo il costume di guerra, credetti di non aver urgenza della sua vendita. Se tutti avevano bisogno di lavarsi! Bastava andare in una tranvia a Trieste per sentire una puzza intensa che io fiutavo con delizia perché mi assicurava sull'esito della mia operazione. Quando appresi della morte dell'Olivi mi arrabbiai un pochino: S'era sottratto alla sua disfatta! Più tardi ne ebbi piacere perché del mio sapone a Trieste non ne volevano sapere: Non si lavavano più? E sarebbe stato triste veder arrivare l'Olivi per constatare che gran parte degli utili di guerra erano andati a finire nell'operazione fatta durante l'armistizio. Rimasi sempre solo nella liquidazione di quell'affare. Non potevo rimproverarmi nulla. Il mondo s'era evoluto tanto rapidamente ch'io ne ero caduto fuori e navigavo in un paese ignoto. Il sapone comperato a Milano non aveva il contenuto di grasso prescritto a Trieste dalle leggi austriache che qui reggevano tuttavia il paese ad onta della presenza delle truppe italiane. Allora vendetti il sapone a fido a tre mesi ad un austriaco che partì per ritirarlo a Vienna. Colà non so se per bisogno urgente o perché la merce non corrispondeva il sapone fu subito confiscato. Passò per le mani di un ufficio che finì poi per pagarlo integralmente. Ma le corone arrivarono qui quando non si potevano più cambiare. Ritornarono in Austria riscattate per poche lire.

È l'ultimo affare ch'io m'abbia fatto e ne parlo ancora talvolta. Non si dimentica né il primo affare, fallito per troppa innocenza, né l'ultimo, la catastrofe della furberia troppo grande. E non lo dimentico neppure perché vi si associò un po' di rancore. Poco prima della liquidazione di quest'affare era ritornato dalla guerra il giovine Olivi. Il giovine occhialuto era tenente e aveva il petto fregiato da qualche medaglia. Accettò senz'altro di riassumere nel mio ufficio il suo posto antico, alle mie dirette dipendenze. Io

subito m'abituai ad un posto molto comodo di regnante che non governa. E presto dei miei affari non seppi più niente. Leggi e decreti piovevano ogni giorno in Italia scritti con uno stile impossibile: Di ben preciso non c'era che il numero che designa il nostro re. Lasciai che di bolli (fu allora che la nazione si mise a leccare tanti bolli) e documenti si occupasse il solo Olivi. Poi quell'uomo mi divenne molto antipatico e perciò evitai quell'ufficio. Parlava molto dei suoi meriti e delle sue sofferenze di guerra e non trascurava alcun'opportunità per rimproverare me di non aver collaborato alla vittoria.

Parlando sempre del sapone e delle corone rincasate troppo tardi, io dissi un giorno: – Ma ci sarà qualche cosa da fare contro quei viennesi? La guerra non l'abbiamo vinta noi? – Egli si mise a ridermi in faccia. Ed io sono convinto che per provarmi che la guerra io non l'avevo vinta egli non fece alcun passo per costringere gli Austriaci a indennizzarmi del mio sapone.

Del resto egli continua con tutta la sua onestà ad attendere ai miei affari. Ama anche mio figlio Alfio il quale quando aveva cessato di frequentare il ginnasio andò qualche volta nel mio ufficio a farvi la pratica. Poi cessò quando cominciò a dedicarsi alla pittura, ma era evidente che all'Olivi una sorveglianza non era dispiaciuta.

E non gli dispiacque neppure la sorveglianza di mio genero Valentino. Quello era un lavoratore! Attendeva tutto il giorno alla direzione dei suoi affari ed ogni sera dedicava più di un'ora alla revisione dei libri dell'Olivi. Poi, purtroppo, ammalò e morì, ma intanto, in conseguenza dell'opera sua, io devo avere per il figlio dell'Olivi la stessa fiducia che io e mio padre avevamo dedicata al padre suo. Anzi, si può dire, maggiore, perché in fondo il vecchio Olivi non fu sorvegliato in alcun'epoca della sua vita tanto esattamente. Mio padre, credo, non abbia saputo niente di computisteria, [io] poi andavo di tempo in tempo in ufficio, ma piuttosto per attendere agli affari miei che per sorvegliare quelli degli altri. Eppoi, evidentemente, io non sono mai stato un revisore. So fare, immaginare cioè e anche condurre a termine degli affari, ma quando gli affari sono già fatti si sciolgono in tanta nebbia ed io non so registrarli. Credo sia questo ciò che avviene a tutti i veri uomini d'affari, che altrimenti, dopo fatto un affare non saprebbero immaginarne un altro. Intanto non andai più in ufficio. Sono qui pronto. Se capita un'altra guerra mi rimetterò al lavoro.

E giacché lo nominai parlerò di Alfio. Mi fa bene di raccogliermi perché io davvero non so come trattare con lui. Mi capitò a casa dopo la guerra, un ragazzone di 15 anni tutt'altra cosa di quel fanciullino ch'era partito allampanato, lungo, trascurato nel vestire. Vidi subito una distrazione in lui, l'incapacità di continuar fare oggi quello che aveva iniziato il giorno prima, delle qualità insomma ch'io conoscevo e che in me erano state curate radicalmente dal grande uragano. Pensai che sarei stato attento di non cadere nei difetti di mio padre e che avrei saputo trattare altrimenti mio figlio. Ma Dio mio! Guai se a mio padre fosse toccato un figlio simile. Io ero tanto meglio preparato di lui dalla mia cultura e dalla mia vita attiva a sopportare delle novità eppure non sapevo come guardarlo, come sopportarlo. Io gli lascio fare tutto quello che voleva. Abbandonò il Ginnasio subito dopo la riforma Gentile che poco gli si confaceva ed io non protestai con una sola parola. Gli dissi solamente che così egli perdeva la possibilità di acquistare un rango accademico con tono un po' commosso; perdeva anch'io una speranza. Gli parve un'intromissione inammissibile e disse che fra me e lui c'era non solo una differenza d'età ma molto di più. La guerra ci divideva. Ci trovavamo oramai in un mondo nuovo cui io non appartenevo perché nato prima della guerra. A me pareva di essere al caso d'intendere tutto a questo mondo e al sentirmi dare dell'imbecille m'arrabbiavi.

A dire il vero il nostro dissidio fu fomentato da altri. Scoppiò tale dissidio una domenica dopo pranzato. Eravamo riuniti insieme, mia moglie, mia figlia Antonia, Valentino e Carlo, il figlio di Ada e Guido che studiava la medicina a Bologna e si trovava

da noi per le vacanze. Cominciò Carlo che voleva dissuadere Alfio dall'abbandonare il Liceo asserendo con semplicità che Ginnasio e Liceo erano alquanto gravi ma che poi l'Università era più gradevole. – Vi si studia – diceva Carlo – ma non è il caso di accorgersene –. Io ero alquanto di malumore. La dieta vegetariana impostami dal dottor Raulli, m'è più ostica di domenica quando vedo intorno a me divorare delle carni di pollame scelto. Ma sono sicuro di non aver messo nella discussione il tono amaro dell'uomo sacrificato. Fui il più mite di tutti. Solo non m'era possibile di respingere tanti alleati che volevano tenere Alfio nella direzione che avrei voluto anch'io e alla quale io solo non sapevo costringerlo. Subito Valentino, un burocrate che credeva che a questo mondo sia facile di dare la prova di ogni cosa e che quando s'è fatto un conteggio preciso si è arrivati a capo di tutto, fu troppo aggressivo. Disse che ognuno a questo mondo doveva saper sacrificarsi, per il proprio futuro, per la propria dignità, per la propria famiglia. Era così, non v'era dubbio. Chi non sapeva acconciarsi ad una cosa simile, l'avrebbe poi rimpianto. Egli lo sapeva perché l'aveva visto spesso. Non era della propria esperienza che poteva parlare perché lui, da bel principio, aveva inteso tutto e aveva dalla sua prima giovinezza fatto tutto quello che occorreva per garantire il proprio futuro.

Carlo canzonò un po' Valentino: – Certo è possibile di trovare a questo mondo della gente che invece di pensare sempre al futuro preferisca il presente. Sono due tempi di cui uno vale l'altro in grammatica. Libero ognuno di preferire l'uno o l'altro.

Fu uno scherzo ma credo abbia avvelenata la discussione. Alfio non si associò a Carlo – da cui era tanto differente – ma volle allontanarsene di più e perciò cadde più pesantemente addosso a Valentino: – Non tutti a questo mondo possono intendere tutto. Si capisce che un impiegato non possa intendere un artista. E neppure un medico lo può.

In quanto a Carlo che aveva ereditato da suo padre Guido tanti difetti ma non la mancanza di spirito che lo rovinò, capace com'era stato di fare i bilanci più ridicoli senza saperne ridere, se la cavò con indifferenza nell'atto di portare il bicchiere alle labbra: – Certo, noi medici degli artisti non possiamo intendere che gli accidenti che li colpiscono di tempo in tempo. È vero che allora finalmente non sono più artisti e non rompono le tasche al prossimo.

Valentino tacque. Era un timido. Da qualche giorno s'era occupato dei miei bilanci e credeva proprio di essere stato delegato a sorvegliare il buon andamento di tutta la famiglia. S'era ingannato ed era dispostissimo a ricredersi dopo una timida protesta rivolta ad Alfio: – Io non posso dire altro che i consigli che mi sono suggeriti dalla mia esperienza.

Ma Antonia fu terribile. Di solito essa era abbastanza materna per Alfio, ma ora vedeva attaccato il proprio marito. Le pareva un atto di disprezzo verso il proprio marito anche la leggerezza superficiale con cui Carlo parlava della cosa cui Valentino s'era dedicato con tanta gravità. Si fece violenta perché rimproverò me che lasciavo tanto libero di fare delle sciocchezze al mio figliuolo (io alzai le braccia in alto come per invocare l'aiuto di Dio) e rimproverò Alfio di credersi superiore a qualcuno a questo mondo: Una presunzione di cui prima o poi ci si doveva pentire. Perché non voleva finire almeno i suoi studii medii? Sarebbe stato inferiore a tutti per tutta la vita. Eppoi quando si trovava qualcuno disposto a dare dei buoni consigli non si poteva e doveva rispondere villanamente.

E da questa questione in cui io ci entravo come i cavoli a merenda risultò proprio un rancore di Alfio per me. È vero che io non seppi appoggiarlo, anzi è vero ch'io non seppi astenermi dall'associarmi agli altri. Dio mio! È una cosa grave vedere il proprio figlio rinunciare da bel principio alla via che percorrono quelli che lo possono. D'altronde non potevo correre il rischio di aggravare la posizione di Valentino già dolorosa per

Antonia. M'ero proposto da tanti anni di fare in modo che non si ripetessero fra me e mio figlio le relazioni che c'erano state fra me e mio padre, ed ecco che si accennava proprio a passare per di là. A quello scopo avevo fatto in modo che non ci fossero fra di noi eccessive manifestazioni d'affetto come quella dolorosa ansietà manifestata da mio padre al momento di morire per il mio avvenire, in quel momento, quando già tanto soffriva, equivalente ad un bacio appassionato che poi, certamente, aveva provocato quella mia dolorosa lunga malattia, una malattia che anche dopo guarita, m'aveva fatto vedere il sole meno chiaro, e sentire l'aria pesante.

A questo scopo m'ero proposto di evitare fra me e mio figlio le grandi effusioni d'affetto, e, da parte mia, le imposizioni da patriarca. Le effusioni furono evitate con grande facilità nella sua prima infanzia tanto più che io non seppi mai sopportare i rumori incomposti dei bambini. In quanto alle imposizioni non si potè evitarle del tutto. Quando Augusta non ne poteva più invocava il mio aiuto ed io intervenivo con un grosso urlo che tagliava ogni questione. Ma era una cosa breve di solito rivolta a lui e alla sorella senza discriminazione come il rimprovero di un generale a un corpo d'esercito e che cancellavo subito con una parola di scherzo che dimostrava la mancanza di ogni rancore. M'astenni sempre, religiosamente, dal domandare loro degli atti di contrizione. Per Antonia sono sicuro di aver raggiunto lo scopo: Essa potrà vedermi morire con piena serenità e continuare la sua vita accanto a suo marito e a suo figlio come se io non ci fossi mai stato. E verrà anche lieta a portare sulla mia tomba dei fiori ad ogni anniversario con la convinzione di darmi tutto il piacere cui ho diritto.

Ma per Alfio lo sono meno. Io so che non fa una grande stima di me. Per lui, artista, un buon commerciante è un bestione di cui non va tenuto conto. Sono proprio questi i giudizi che poi la morte rettifica. Eppoi mentre sarebbe stato tanto facile di avere dei rapporti chiari con mio padre col quale vivevo solo e le complicazioni non potevano essere molte perché derivavano solo da me e da lui, qui una folla di gente si frammette ad oscurare i nostri rapporti. Per citare un solo caso restiamo alla discussione di quella domenica. Una volta alzai le braccia con un atto che, come nessun altro, è del patriarca e lo feci per calmare Antonia. Poi non seppi lasciare che mio figlio provvedesse alle cose sue perché intervenni con un ammonimento che scusai col mio affetto mentre era un riguardo per Valentino.

Insomma Alfio è un giovine ch'è per me molto più difficile di quanto sia stato mai io per mio padre. Mio padre mi rimproverava di ridere di tutte le cose ed anche mio figlio mi rimprovera la stessa cosa. Lasciando stare l'amarezza che deve provocare in me tale accordo l'imposizione di mio figlio mi è molto più dura di quella che mai fu quella di mio padre, che in fondo mi faceva ridere, mentre quella di mio figlio è proprio efficace, dura. Io mi faccio serio e quando mi capita una bizzarria in testa faccio del mio meglio per eliminarla. Sparisce ed io le guardo dietro con rimpianto. Taciuta perde ogni efficacia e la vita trascorre più monotona e triste.

Io credo in verità che mio figlio ce l'abbia con me e anche con sua madre. Ad ogni lieve dissidio si sente stridere un risentimento nella sua voce un po' debole. Subito dopo la guerra ce l'aveva con noi in nome del comunismo. Egli non era affatto comunista ma trovava sinceramente che noi eravamo dei malfattori perché occupavamo tanto spazio a questo mondo (tante stanze nella nostra casa) e perché sequestravamo tanta parte di patrimonio che sarebbe stata utile a tutti. Augusta tremava all'idea che forse un giorno egli sarebbe arrivato a casa con degl'inquilini nuovi. Ma egli non conosceva a questo mondo alcun operaio. Camminava per le vie solitario in quella volta occupato della giustizia sociale, poi subito dopo con lo stesso passo dell'arte, della personalità.

E fu là ch'io un poco risi di lui, ed ebbi torto. Si parlava solo di teorie perché egli ancora non dipingeva. Questa storia della personalità mi pareva un eccesso, una presunzione. Bisognava tendere alla personalità amabile, alla personalità seducente, per dire qualche cosa. Ma personalità sola! Si mettevano talora all'ergastolo ed erano vere personalità. – Che personalità – dicevo del nostro Giacomo, un guardiano notturno che recentemente avevamo preso per avere meglio sorvegliata la nostra villa in epoche tanto torbide. Giacomo era una personalità vera, in complesso. Quando era pieno di vino era bestia come un ubbriaco ma sapeva costringersi ad eroiche finzioni: Appariva bestia ma non ubbriaco. Non traballava e il suo incedere era il solito, un po' rigido ma su una linea retta.

Non volli mai mandarlo via. Faceva il suo dovere, sempre desto. Del resto non ebbe mai nulla da fare e ci lasciò sempre dormire tranquilli perché mai avvenne nulla di speciale. Una vera personalità.

Ma Alfio s'arrabiò e, come al solito, per spiegarsi più chiaramente m'insultò. Io mi feci un po' selvaggio anch'io e minacciai di diseredarlo. Il dissidio durò per molti giorni e Augusta corse più volte dall'uno all'altro per spiegare, attenuare, accordare. A me l'ira era già passata ma Alfio finì, per compiacere la madre, col domandarmi scusa, ma poi non me la perdonò più. A dire il vero io sono sempre molto occupato e non ci avrei pensato tanto, ma mi dispiaceva di vederlo turbarsi quando mi vedeva. La morte incombeva sempre più vicina su me e compiangevo Alfio al pensiero che gli sarebbe potuto toccare l'avventura che aveva offuscata la mia giovinezza. D'altronde compiangevo me, se l'unico mio figliuolo al vedermi morto avesse dovuto dare un suono di sollievo e detto: Uff! E Alfio era di una radicale sincerità di quelle che esigono la parola precisa. Mentre io avrei voluto morire compianto, benché con la moderazione voluta.

Augusta mi raccontò che Alfio si dedicava solitariamente alla pittura. Usciva alla mattina di casa con la sua mappa sotto il braccio e i suoi colori a tempera. Si portava con sé qualche cosa da mangiare. Non aveva nessuno che gl'insegnasse per paura che un maestro riuscisse a falciare la sua personalità. Quando il sole era calato ritornava a casa stanco morto. Tuttavia usciva ancora una volta e andava a discutere di pittura coi suoi amici al caffè. Aveva ereditato da me solo questa parte della sua giornata. Il resto non era mio, ma non era neppure del nonno che gli avevo scelto e neppure della nonna. Dove era andato a fornirsi di quella sua pittura, e di quella sua solitudine? La personalità? Io che avevo invano tentato di somigliare agli altri non ci avevo mai pensato. La ribellione? Quando ne sentii il desiderio me ne pentii subito. E suo nonno Giovanni non seppe che cosa fosse, lui che tanto comodamente, grosso e grasso come era, sedeva sulla schiena degli altri. Sentire innata la ribellione, come avveniva ad Alfio, è un vero segno di debolezza.

E anche la sua figura egli la aveva inventata perché nessuno dei suoi antenati l'aveva avuta. Lungo, allampanato, una linea curiosa dal tronco che tende a retrocedere, si pente più in su e per avanzare forma una rotondità che non è una gobba, mandando la testa in avanti che perciò non è mai bene eretta e costringe i suoi occhi a volgersi in alto per guardare in faccia l'interlocutore della sua stessa statura. Non è bello ed io lo so perché altri me lo disse. Ma io ed Augusta ammiriamo la sua faccia bianca e dolce. Già è tutt'altra cosa conoscere intimamente un individuo che vederlo passare per una volta tanto con le sue imperfezioni evidenti. Noi sapevamo la forza e la debolezza di Alfio. Le sue gambe lunghe portavano non solo delle forme. E parlavamo spesso con Augusta della magnifica espressione degli occhi intensamente azzurri di Alfio di cui uno era un po' fuori di posto ma non tanto come quello di sua madre, degli occhi azzurri che domandavano aiuto e appoggio poverini, fuori di posto, costretti a uno sforzo per vedere anche quando la sua

bocca inventava delle brutte parole, tolte dai libri di Marx ch'egli non aveva letti e in cui non credeva.

Mi parve urgesse fare la pace con lui. Un giorno mi sentii peggio del solito: Mi minacciava un colpo, una di quelle avventure che tolgono la parola, l'udito, la vista, quando non si portano via l'intera vita. Il colpo s'annunciava per certi rumori negli orecchi. Se una volta m'era stata consta[ta]ta una pressione di 230 mm! E mi commossi all'immaginare il povero Alfio davanti al mio cadavere mormorare come feci io a suo tempo: — Ecco, oramai, la mia vita è finita —.

Andai da lui di sera non appena seppi ch'era rincasato e si vestiva per andare al caffè. Aveva uno studiolo all'altro lato della casa, povero di luce, ma messo da Augusta civettuolmente.

— Si può? — domandai esitante dopo di aver aperto a metà la porta. Vidi subito Alfio dinanzi allo specchio che si annodava la cravatta e si guardava da sotto in su. Una grande espressione di sincerità è quella di guardare se stesso nel medesimo modo in cui si guardano gli altri.

Egli si volse a me con la cravatta pendente sulla camicia non fresca. Parve stupito ed ebbe un atto di riguardo:

— Ti sei disturbato papà? Non potevi chiamarmi? Sollevato mi misi a ridere: — È per un affare ed è meglio lo trattiamo da soli. Io so da tua madre che tu ogni giorno arrivi a finire un intero quadro. Non potrei averne uno?

Mi guardò dubbioso, diffidente col suo occhio pur sempre supplichevole: — Ma padre mio! È un'arte che non è per tutti. È un'arte nuova. Bisogna intenderla. Essendo nuova, è rude, è la raccolta di segni quasi non sorvegliati di un'impressione.

— E che mi fa questo? — risi io. — Arte che sia vecchia o nuova si può comperare. Si fa per venderla. Vendi a me un tuo lavoro. Sarò il primo tuo cliente.

Parve fosse in procinto di protestare e invece, dopo una breve riflessione, annuì. Poi timidamente disse qualche cosa che doveva essere una cifra.

— Quanto? — domandai forzando un po' la voce. Egli mi guardò esitante, rosso fino alle orecchie. Intesi ch'egli credeva io volessi discutere la sua cifra. Proprio mi spaventai. E se egli adesso avesse ridotto il suo prezzo per compiacermi e gliene fosse derivato il rancore che resta a tutti coloro che sono costretti di ridurre i prezzi? Dove si andava con la conciliazione?

Mi feci supplichevole: — Io sono vecchio e non sento bene. Dimmi quanto vuoi. Io pago tutto quanto desideri per avvicinarmi a te, alla tua arte. Appenderò il tuo lavoro sulla parete del mio studio e lo guarderò ogni giorno. Finirò coll'intenderlo anch'io. Io sono meno cretino di quanto mi credi. Sono vecchio, questo è certo. Ma perciò ho qualche esperienza. È vero che di pittura mai mi occupai. Ma di musica. Arrivai recentemente persino a sopportare Debussy. Non ad amarlo. Mi pare faccia delle cose che sono esplose poco prima per lo scoppio di una bomba. Fumano quei frammenti ancora ma fra di loro non c'è altra analogia.

Io credo ch'egli si sia deciso a compiacermi in seguito al mio sproloquio su Debussy.

Risoluto fece la sua cifra: Ottocento lire.

Io trassi dalla tasca una carta da mille e con l'aspetto dell'uomo d'affari accurato gli dissi: — Mi devi duecento lire. — Poi simulando una certa impazienza: — E il lavoro?

Mi diede le duecento lire. So, che coi denari egli ha un'accuratezza che non sta in relazione alle sue idee scomposte sulla ricchezza. In questo mi è superiore di molto ed io mi compiaccio di tale sua superiorità ch'è molto ammirata da sua madre. Non spende nulla

ciò che potrebbe avvicinarlo ai suoi simili poveri, ma ha il portamonete sempre ben fornito ciò ch'evidentemente ne lo allontana.

In quanto al lavoro non ancora si decise di darmelo. Me l'avrebbe portato di lì a dieci minuti. Voleva scegliere il miglior lavoro che avesse. Evidentemente per pudore non voleva farmi vedere i suoi imparaticci.

Andai alla porta, ma poi ritornai a lui. – Vedi – incominciò – noi due siamo soli a questo mondo –. Mi fermai spaventato di aver [detto] la stessa parola che con tanta maggior verità era stata detta da mio padre e mi corressi: – Voglio dire che siamo i soli uomini dello stesso sangue in questa casa. Perché non avremmo da intenderci? Io farò sempre ogni sforzo per avvicinarmi a te. Vuoi imitarmi? Non posso insegnarti più nulla e non voglio avere l'aria di un precettore. Io sono troppo vecchio per insegnare e tu sei troppo vecchio per apprendere. Hai la tua personalità, tu, e devi fare del tuo meglio per asserirla.

Lo baciai sulla guancia ed egli, confuso, baciò l'aria. Sì, babbo – disse commosso.

Gaiamente m'avvicinai alla porta: – Devi portare dei chiodini per affiggere subito il tuo lavoro alla parete. Sai che una cosa simile io non so farla per bene.

Ma un dipinto ha bisogno di una cornice – disse egli. – La compererò io domani. Piccolina, modesta, per il piccolo modesto lavoro.

Sta bene – dissi – ma intanto voglio cominciare subito a studiare il tuo lavoro. Tu saprai affiggerlo senza danneggiarlo.

Nei dieci minuti nei quali attesi Alfio fui molto agitato. Mi pareva di aver compiuta una grande cosa, importante per me, per lui, per la famiglia. E pensai anche che mio padre non avrebbe saputo fare altrettanto. Eppure fra me e lui non c'era stata la grande guerra! Macché guerra! Era questione solo d'intelligenza per saper raggiungere l'altra generazione.

Ma della guerra mi ricordai quando vidi il dipinto un quadratino di carta. Lo guatai oltre le spalle di Alfio ch'era intento ad inchiodarlo sulla parete. – Grazie, grazie tante – dissi. Egli stette a guardarlo per un istante, ammirando. Ed io imitai il suo atteggiamento. Poi egli se ne andò col suo passo molle.

Ritornato al dipinto, pensai: “M'ha truffato. Mi diede il peggiore dei suoi lavori”. Non è mica un brutto sentimento quello di scoprire nel proprio figliuolo un abile commerciante. Mi rassegnai.

Dapprima fu una cosa spiacevole avere dinnanzi agli occhi quello sgorbio. Prima di averlo veduto avevo pregato Alfio di appenderlo in modo ch'io potessi scorgerlo quand'ero seduto al mio tavolo. In questo Alfio fu abilissimo. Non soltanto lo vedevo quando ero seduto, ma anche quando mi sedevo per leggere con la lampada dietro alla schiena ed anche quando mi sdraiavo sul sofà per riposare se non m'adattavo a posare sul fianco sinistro – ciò che non sopporto come non lo sopportava mio padre – e mettere il naso contro il muro. Ma anche allora sentivo la presenza del mostriciatolo in camera.

Davanti a quel dipinto arrivai alla convinzione che nella nostra famiglia (composta da me, mio padre e mio figlio) io ero proprio un'eccezione per il mio equilibrio assennato.

Il quadro non si poteva rimuovere senza correre il pericolo di disgustare di nuovo Alfio. Venne la cornice e il quadro rimase al suo posto per quanto io avessi timidamente proposto di spostarlo per farlo fruire di una luce migliore. Alfio, con aria di competenza, dichiarò che apparteneva proprio a quel posto. Lo guardò ancora una volta con affetto ammirandolo nell'isolamento in cui lo metteva la cornice e uscì.

Certo, la cornice era come un commento. Io credo che qualunque cosa quando si circonda di cornice acquista un nuovo valore. Bisogna isolare una cosa perché diventi una

cosa sola. Altrimenti viene offuscata dalla maggiore evidenza di quanto le giace accanto. Anche il quadro di Alfio divenne qualche cosa. Lo guardai dapprima con ira, poi con compatimento incominciando a intendere quello che Alfio aveva voluto fare e infine con ammirazione scoprendo tutt'ad un tratto ch'egli veramente aveva fatto qualche cosa.

Intanto era evidente che Alfio aveva voluto fare una collina. Non v'era dubbio. I colori non s'erano alterati né per la lontananza né per l'altezza ma quando compresi e amai quel dipinto arrivai veramente a conclusioni che mutavano tutto l'aspetto dell'aria di questo mondo. Sulla collina erano state costruite o si aveva avuto l'intenzione di costruire tre file di case parallele. E studiando ebbi il sentimento gradevole di collaborare attivamente con Alfio. Dipingevo anch'io. In basso la via era segnata da qualche pennellata di color viola. Non era il solito colore del suolo. Ma insomma era facile intendere che quello doveva essere il suolo. Al di sopra c'era la prima fila di costruzioni: Un lungo muricciolo giallo e in un canto una sola casa, con la sua parte più alta gialla anch'essa, di sotto lasciata nuda bianca il colore della carta. Ma questa casa era la più abitabile di tutte. Le mura veramente perpendicolari, era esattamente quadra, col solo difetto di aver poche finestre, due al secondo piano ed una al primo, ma quelle munite di regolari persiane di un color grigio che più tardi veramente amai. Questa certamente era la casa domenicale. Al di là di questa prima fila c'erano delle altre pennellate di quel color violaceo che – come risultava dalla chiave fornita dal quadro stesso – segnava di nuovo una strada. E c'erano poi altre due file di case divise dallo stesso color violaceo che per la distanza, cioè per esser visto meglio si rinforzava. Ma che case, mio Dio! C'era dentro tutta la compassione di un poeta per delle povere case derelitte, un pianto contenuto. Quasi tutte le mura erano perpendicolari ma le case mancavano di finestre e dove le avevano erano decisamente nere e informi proprio per denotare che quelle povere finestre mancavano di persiane e anche di lastre. Invece che riverberare la luce di fuori, ne usciva la tetra oscurità dell'interno.

Non si ha un'idea come ci si possa abituare a tutto a questo mondo. Io amai quel quadro e quando alzavo la mia faccia dal libro (riprendevo allora la mia coltura filosofica e studiavo Nietzsche) proprio mi faceva piacere di trovarmi dinanzi alla sintesi della vita come l'aveva sentita Alfio. Popolai quelle case. Nella casa domenicale misi dei padroni rozzi come la loro abitazione che sfruttavano gli abitanti delle case dalle finestre nere. Soltanto che in fondo, molto lontano, in alto, c'era un'altra casa ben piantata, quadra, benché dalle finestre nere che avrebbe potuto essere anch'essa una casa domenicale. Mi faceva pensare che essendoci due case domenicali la sorte delle altre case fosse peggiorata. Povere casine miti, pericolanti, in cui si soffriva! E c'erano anche dei tratti che segnavano che le case della poveraglia avrebbero potuto ancora moltiplicarsi: v'erano certe torricciuole sbandate che col tempo si sarebbero potuto adattare ad abitazioni.

Fu un periodo molto gradevole nelle mie relazioni con Alfio. Io, sinceramente lo ammiravo. Come facendo le sole persiane di una casa m'aveva indotto a costruire tutto un paesaggio! Era veramente un'arte la sua. Un'arte moderna, e intendendola io ringiovanivo.

Con una profonda soddisfazione ne parlai ad Alfio. Egli stette ad ascoltarmi. Però con la vigoria giovanile che lo distingueva interruppe le mie lodi che così andarono perdute: Il suolo visto da un dato posto e a quell'ora aveva proprio quel colore e non occorre il coraggio ma l'occhio analizzatore del pittore per attribuirglielo. – Guarda guarda meglio – mi disse.

Io volli riprendere la mia analisi e mi misi a parlare proprio di quelle case che non c'erano ancora, ma che si vedevano in formazione.

Egli protestò ridendo: – Ma quelle sono case, vere case e basta guardarle per indovinarle. Saperle guardare. Bisogna ricordare che la luce non sempre rivela ma talvolta

nasconde, offusca. Guarda su quella casa che tu dici non esserci ancora un lieve segno bruno che accenna all'esistenza di una finestra.

Mi parve più sopportabile il quadro che il commento. Continuai a guardarlo con piacere ma quando se ne parlava, usavo delle stesse parole che diceva Alfio e non mi curavo di dire esattamente quello che ne pensavo io. Era però certo che finì che io su quel paesaggio avrei potuto mettermi a camminare con sufficiente sicurezza senz'aver da temere di smarrirmi. E il periodo aggradevole delle mie relazioni con Alfio continuò per lungo tempo. Un po' turbato dal fatto che Alfio un giorno volle regalarmi un altro suo lavoro che io non volli appendere alla parete della mia stanza. Lo misi in un cassetto ed assicurai Alfio che ogni giorno lo guardavo. Non era vero: Io non potevo passare il mio tempo a popolare le cassette sbilenche di mio figlio. Eppoi non c'era scopo di lavorarci intorno tanto, poiché m'era poi interdetto di dire esattamente il mio parere e m'era anzi imposto di ripetere quello che ne diceva Alfio. Perciò era più facile di non guardare i suoi quadri.

Il periodo felice finì inaspettatamente. Proprio in un momento di grande gioia e proprio quando non me lo sarei aspettato. Avevo invitato a pranzo un mio vecchio amico, certo Cima che non avevo visto da quasi mezzo secolo. Nella vecchiaia tali incontri sono come in un libro stampato le parole messe in corsivo; hanno un rilievo tutto proprio. Per varie ragioni non avevo mai dimenticato Cima. Era un meridionale latifondista ch'era venuto giovinetto a Trieste a studiarvi il tedesco. Erano errori che si facevano allora nell'Italia Meridionale e il giovinetto apprese con facilità il triestino. Impiegò poi le sue giornate a fare la corte alle donne e andare a caccia e a pesca. Era più ricco allora di quanto lo fosse stato mai più nel corso della sua vita.

Non potevo averlo dimenticato perché aveva rappresentato nella mia vita varii insuccessi ma anche un successo. Ed io che nel giudizio sulla mia vita intendo di essere severamente oggettivo, non dimenticai né gli uni né l'altro.

Il successo fu d'osservazione. Io, allora, studiavo economia politica. Ossia era l'epoca in cui studiavo legge ma ero arrivato a forza di diligenza di studiare troppa economia politica che doveva restare uno studio accessorio.

Questo latifondista era evidentemente un assenteista di cui la figura è tanto ben precisata nei libri di testo. Ed un giorno Orazio in mia presenza ricevette una lettera dal suo fattore. – Dal fattore – mormorò. Ancora adesso da vecchio egli mormora le parole che pensa, certo per muovere meglio il suo cervello preciso ma lento. Poi, dopo letta la lettera, mormorò: – No -. Ed io gli dissi: Scommetto che il tuo fattore ti propose delle miglione che tu rifiutasti -. Ed egli confermò con sorpresa: – Come lo sai? – Io seppi indicargli il testo da cui l'avevo appreso.

Gl'insuccessi sono tanti che tutti naturalmente non ricordo. Una volta lo indussi a cessar di fumare con me. Io naturalmente subito m'arresi. Egli invece nel corso di una settimana sopportò tutte le avventure di caccia possibili, le buone e le cattive, e non mollò. Un giorno camminò sul Carso per 10 ore senza prendere una sola bestia e il giorno appresso in poche ore ne prese tante che dovette scendere in città per non caricarsi di troppo e il suo proposito rimase il medesimo. Una cosa sorprendente per me che dicevo che non arrivavo a cessar di fumare, perché i miei propositi si rammollivano per notizie belle, per notizie brutte o per mancanza assoluta di notizie.

Aveva una forza di volere che somigliava ad un'inerzia, ad uno stato d'essere, alla volontà dell'acqua di scendere dalla montagna. Quando gli si manifestava un proprio desiderio, se non collimava col suo, si faceva sordo. Una volta – lo ricordo come se mi fosse avvenuto ieri perché le grandi rabbie non si dimenticano più – io ero atteso da una donna che s'era potuta far libera per me alle sei di sera per un'ora soltanto. Alle tre commisi la leggerezza di montare in un calesse guidato da lui ed egli mi condusse a

Lipizza. So ch'era una magnifica, chiara giornata autunnale ma io la ricordo oscura, piena di rabbia.

A una data ora si sarebbe potuto arrivare con comodità in tempo a Trieste, ma ad onta delle mie esortazioni egli, senza dirmelo, mi condusse a passeggio per il Carso, di cui io so tanto poco che credevo d'essere avviato verso Trieste. Quando arrivammo a Trieste io mi trovai in mezzo alla piazza ove egli mi sbarcò rammaricato dal desiderio e dal rimorso. E pieno d'innocenza Orazio mi disse: – Avresti potuto avvisarmelo al momento di partire –. Io gliel'avevo detto ma era una di quelle cose per cui egli era sordo. Il tutto era avvenuto – come lo seppi poi – perché il veterinario gli aveva detto che il suo cavallo aveva bisogno di fare un dato numero di chilometri al giorno.

Ora ch'era ritornato a Trieste m'assicurò abbattuto che dopo tanta vita e tanti dolori mancava assolutamente di volere. Io l'assicurai dal canto mio ch'io non ero più l'uomo debole ch'egli aveva conosciuto. Io non seppi credergli perché quel giorno stesso mi parve d'essere ritornato con lui a Lipizza ma trotando io stesso invece che facendomi portare dal cavallo. Volle l'accompagnassi di qui e di là. – Ti accompagno poi a casa – mi diceva e intanto andammo da una Società d'Assicurazione ove egli doveva fare la dichiarazione che aveva cambiato domicilio, da uno speditore che aveva ancora in deposito qualche suo mobile e infine m'inflisse il vecchio Ducei. Il vecchio Ducei era rimasto sempre a Trieste come me, ma dalla nostra uscita da scuola a 18 anni non avevamo scambiato una parola. Io mi ricordavo che l'ultima volta che ci eravamo visti egli m'aveva detto che voleva andar a cercar fortuna al Giappone. Poi nella nostra piccola città ci eravamo visti quasi ogni settimana e ci eravamo salutati senza mai scambiare una parola. Inoltrandoci negli anni il nostro saluto si fece sempre più gentile. Creava fra di noi una certa intimità il fatto ch'eravamo soli in città a conoscerci da tanti anni. Ed io trovai naturale avesse rinunciato al Giappone avendo trovato la fortuna a Trieste. Ecco che ora eravamo in tre su quel marciapiedi su cui gravavano circa due secoli d'età. Ci guardavamo con simpatia negli occhi fattisi un po' vitrei ed io dimenticai per un momento la mia impazienza. Si rifece viva solo quando appresi che Ducei non si ricordava di aver mai avuto il proposito di recarsi al Giappone. Dio mio! Tutto si ribaltava a questo mondo per me che per tanti anni quando m'ero imbattuto in quell'uomo avevo pensato: "Ecco l'uomo che quasi andò al Giappone". Che ci fosse stato errore da parte mia e che qualcun altro, cinquantanni or sono, m'abbia detto di voler emigrare? Ma poi avendo rivisto più volte il Ducei finché il Cima rimase a Trieste scopersi ch'egli faceva dei grandi progetti. Anelava di fare un viaggio in Norvegia. Certo era possibile che facendo tanti progetti, di qui a 50 anni egli potesse aver dimenticato anche quello della Norvegia, mentre io che evito i progetti perché m'inquietano, avrei potuto – campando – ricordarmi del suo tanto strabiliante.

Ma la prima volta che Cima fu a pranzo da me raccontò una storia antica della nostra giovinezza ch'egli non sapeva tutta, ch'io completai e che ci ubbriacò addirittura dal ridere e che m'indusse nell'abbandono della gaiezza ad offendere il mio povero Alfio in modo addirittura irreparabile.

Bisogna ricordare che quando il giovinetto Cima arrivò a Trieste io stavo guardandomi attorno per trovare degli esempi di forza e di risoluzione che mi guarissero della debolezza di cui cominciavo a soffrire tanto. Dove trovare un esempio migliore del Cima? Lui che aveva sempre quell'aspetto di padrone dove andava e, sebbene tanto meno intelligente di me, non conosceva imbarazzi e dubbi, poteva pur giovarmi. Certo aveva anche l'aspetto della giovinezza e della forza con quel suo barbino alla spagnuola, quegli occhi neri e quei suoi capelli abbondanti e ricciuti. La bellezza e la forza non potevo

imitare, ma non credevo che da quelle dipendesse l'ascendente ch'esercitava e che gli dava tanta tranquillità, tanta sicurezza, tanta felicità. Era il padrone perché si sentiva tale.

Intanto mi parve che la pratica di ammazzare delle bestie dovesse aver contribuito a creare la forza del Cima. Era veramente una mia debolezza – la più forte quella di non saper ammazzare delle bestie. Arrivava questo mio ribrezzo al punto – lo ricordo facilmente visto che qualche cosa di simile, attenuata, la sento tuttora – che una volta, di sera, prima di coricarmi, arrivai a dare un lieve colpo ad una mosca che mi tormentava. La bestiola, ferita, arrivò a sfuggirmi, ed io invano la cercai volendo finirla per compassione. Non la trovai e durante la notte più volte pensai al povero animaluccio che doveva agonizzare in qualche canto recondito della stanza pieno di dolore e di rancore. Allora, guidato dal Cima, risolsi di abituarli a tali rimorsi. Pagai la forte tassa per il diritto di cacciare e tutto un bel costumino come si usava allora, da cacciatore con un cappellino piumato. Lo schioppo mi fu prestato dal Cima.

Si cominciò con una caccia in palude. Si andò a certe paludi presso Cervignano. Durante il viaggio io avevo tentato di riempire il mio cuore di odio per le bestie. In fondo quegli uccelli che io andavo ad uccidere erano predatori essi stessi. Vivevano di animali più piccoli di loro. Dicevasi anche che quando avevano da fare con una bestia pericolosa erano capaci di sollevarla in alto e lasciarla ricadere per ucciderla. Avevo poi scoperto che se io ammazzavo della selvaggina restavo tuttavia migliore del Cima il quale come un vero cane da caccia non gustava la selvaggina. Io almeno potevo poi soffocare i miei rimorsi con un buon boccone. Tuttavia ero molto agitato e mi pareva tanto importante la prima mia azione violenta contro gli animali che fumai una quantità di sigarette dicendomi che poi conquistato il forte volere – quello dell'assassino – non ne avrei fumate altre.

Volevo raccontare avventure di poche settimane fa e mi ritrovo tanto lontano. Grande importanza hanno le cose lontane in confronto a quelle di poche settimane prima. Un odore di vino antico dagli elementi equilibrati che si ricordano tutti non appena avvicinano il naso. E c'è mia moglie che pretende che non ricordo nulla. Certo se mi si domanda ove ho lasciato la penna d'oro o gli occhiali, resto sorpreso che mi si domandi uno sforzo simile, ma le cose antiche vengono a me da sole, in quantità, adorne da tutti i particolari.

Ed eccoci in palude nascosti ciascuno in una botte immersa nel fango a certa distanza uno dall'altro. Orazio m'aveva raccomandato di tenermi tranquillo e di non dar segno di vita perché ci sacrificavamo a tante ore di soggiorno nell'umidità di quella botte per truffare gli uccelli sospettosi che molto prima di muoversi esaminano la strada che devono percorrere coi loro occhi piccoli ma potenti. Un'altra ragione per odiarli, tanta prudenza. Al di sopra delle lontane montagne mi parve che il cielo cominciasse a sbiancarsi. Era l'alba? Ed io mi facevo inquieto. I processi lenti mi spazientano. Come potevo accelerare quello durante il quale dovevo restare là in piedi in un posto tanto incomodo? Quel Cima! Avrebbe potuto procurarmi una botte più grande e metterci dentro almeno una sedia. Tentai di guardare il mio orologio. Era quello un modo di far camminare più presto il tempo. Ma tutto il chiarore di quelle stelle immote che mi guardavano, esempio enorme di pazienza, non bastava ad illuminare il piccolo quadrante. E mi venne un'idea: Potevo cessar di fumare ad un'ora che non conoscevo. Era un proposito del tutto nuovo e ch'era più difficile di rompere. Non più calcoli, non più termini. Si partiva da un punto ignoto per arrivare ad un altro punto ignoto lontanissimo.

Studiaii da quale parte venisse il vento e m'appoggiai su quella parte della botte. Accesi con sicurezza il zolfanello.

E allora avvenne una cosa enorme. Il Cima mi tirò addosso. Sentii il fischio dei pallini intorno alle mie orecchie. Mi colse un'indignazione enorme. In quell'epoca tale

indignazione colpiva tutti coloro che cercavano d'impedirmi l'ultima sigaretta. Si può figurarsi come mi sentii dinanzi ad un intervento simile. Non ci pensai due volte. Invece che rispondere alle insolenze che ora il Cima mi lanciava, gli gridai: – Io t'ammazzo –. Puntai lo schioppo su lui e sparai.

– Imbecille – urlò il Cima – che fai?

– E tu che facesti? – risposi io.

– Ma io so tirare.

– Se non chinavo a tempo il capo avrei avuto un pallino nell'occhio.

– Io ho il cappello forato – e saltò dalla botte per portarmelo a far vedere.

Mi dispiacque. Avrei potuto dire che avevo mirato al cappello e non alla testa, ma lui non m'avrebbe creduto.

– Mi dispiace – dissi – ma m'hai fatto arrabbiare. Egli diede un'occhiata di rimpianto alla vasta palude e s'avviò.

Ma tu puoi restare – dissi io immusonato e fumando con rabbia. – Me ne vado io.

Per far che cosa? – disse lui accendendo una sigaretta. – A quest'ora tutti gli uccelli dei dintorni sanno che qui ci sono dei fucili. Eppoi tu non sapresti uscire dalla palude da solo. Non vedi che sei nel fango fino ai ginocchi? – Mi volse il dorso e s'avviò.

Era un modo per costringermi a seguirlo ed io tentai di non obbedirgli. Ma veramente correvo il rischio di annegare. Con uno sforzo saltai dal fango e arrivai al viottolo ch'egli seguiva. Non c'era altro da fare che rassegnarmi per l'ultima volta alla sottomissione. E feci un voto: Quando in futuro egli andasse al Boschetto io m'avvierei a Servola. Là si tratta di suolo duro.

Camminammo per un dieci minuti, poi, tutt'ad un tratto, egli s'arrestò e scoppiò a ridere. – Sei un bel tipo tu! – Il riso, poi, quasi lo ribaltò. Arrivava a smozzicare qualche parola: – Io tiro... tu tiri... come se fosse la stessa cosa –. E dopo aver acceso un cerino: – E adesso sei tu ad averla con me –. S'appiccò al mio braccio accarezzandolo. Ed anch'io finii col ridere con lui. Sarebbe stato sciocco di cessar di fumare ad un'ora ignota.

Una risata, quella sì, non è mai perduta. Tanto più che ora la ritrovavamo intera, aumentata. Nel vecchietto magro, dalla piccola figurina sempre bene eretta ma non per vigoria che vi fosse insita ma perché non c'era bisogno di alcuno sforzo di tenerla così debole e lieve com'era finché qualcuno per svista non l'avrebbe abbattuta con un urto, la testa ancora parzialmente coperta di capelli bianchi, molto meglio della mia, ma non abbastanza per celare il rossore della pelle di sotto io trovavo il mio amico addolcito, meno pericoloso. Certo non aveva l'attrazione che aveva avuta in gioventù di maestro ed esempio ma piuttosto proprio quella di un maestro che non ha più da insegnare nulla e che può dirsi contento di essere trattato da pari a pari. E si rideva della mia bestialità di aver voluto andare a caccia e della sua di avermici condotto. Poi si rise solo della mia bestialità perché Augusta cominciò a parlare dei miei lunghi sforzi per svezarmi dal fumo. Si concluse, a mia lode, col convenire che la malattia era guarita visto che mai ne parlavo benché sempre fumassi. Stimo io! Avevo pur dovuto costringer la malattia a non manifestarsi altro che in un soliloquio ch'era subito dimenticato, propositi non scritti e non detti, non inseriti con alcun segno né nel calendario né nel quadrante dell'orologio, che mi lasciavano in uno stato abbastanza aggradevole di libertà. Diamine! Vivendo tanto si guarisce di tutte le malattie.

Ora io a quel pranzo non avevo bevuto e m'ero persino astenuto dalla buona carne che tutti avevano mangiato. Niente che lo riscaldasse era stato gettato nel mio povero sangue. Bolliva dal ridere. Ridevo di me ch'ero partito per ammazzare delle bestie e che tiravo tanto bene da non aver colpito con un solo pallino il povero Cima. Poi per offendere Cima mi corressi: Ero partito per tirare sulle bestie e le bestie avevano finito col tirare su di

me. E Cima trovò anche lui qualche cosa che non ricordo, della quale tutti risero meno me perché era una povera cosa per ridere della quale avrei avuto bisogno di farmi il solletico. Ma non ci fu risentimento alcuno fra di noi. Soltanto com'era naturale non si rise altro mentre io avrei avuto il desiderio che continuasse ancora. Era un esercizio sano, e fra gli esercizi violenti l'unico che fosse permesso ai vecchi.

E per prolungarlo mi misi a parlare dei quadri di Alfio, una cosa di cui avevo riso in passato benché amaramente, di cui poi sorrisi per il mio sforzo di mettere io su quella carta tutto quello che non c'era e che avevo finito con l'amare pur sempre ridendone. Si parlava tanto di terremoti in quei giorni ed io, scoppiando dal ridere, raccontavo ch'ero corso a quella carta per vedere se tutte quelle casette fossero crollate: – No, non lo erano. Parevano crollate ma erano esattamente come prima.

Non mi trattenne neppure il pallore che subito scolorì la già bianca faccia di Alfio. L'attacco era stato così inaspettato ch'egli aveva lievemente alzata la testa dal piatto per figgermi in faccia i suoi dolci occhi che mi studiavano per intendere se sotto all'apparente derisione non ci fosse stata tutt'altra intenzione. Io non intesi nulla. Mi sentivo innocente: Avevo voglia di ridere e a questo scopo qualunque soggetto era buono.

Ma Alfio scoppiò: – Senti, se lo vuoi io ti restituisco il denaro che mi desti e riprendo il mio lavoro.

Ma io protestai: – E chi mi pagherà il lavoro che ci misi io? – E visto che il Cima con la sua mente lenta non arrivava ad intendere quello ch'io volessi dire spiegai che io, con uno sforzo grande e continuato avevo completate e popolate le case di mio figlio e che ora ch'erano messe in ordine non volevo più restituirle. Adesso, completato da me, il quadro mi piaceva. E non appena mi fossi trovato nel pieno possesso della mia salute (già da un mese prendevo a questo scopo un tonico) mi sarei dedicato all'altro quadro che ancora tenevo celato per non essere indotto a tanto sforzo.

Alfio tentò di attaccarmi: – Sai, quello che tu devi conquistare con uno sforzo, altri, meglio preparati di te all'arte lo fanno senza sforzo alcuno, guardando, come si guarda la natura stessa.

Io m'arrabbiavo e negai che lo sforzo fosse reso necessario dalla mia debolezza. M'arrabbiavo tanto che dimenticai ogni mio buon proposito e diedi a mio figlio dell'imbecille. Me ne pento e me ne vergogno. Com'è strano il rapporto fra padri e figli! Non vale a migliorarlo nessuno sforzo. Io che sempre avevo confessato di non intendere nulla di pittura m'arrabbiavo perché mio figlio gridava d'essere del mio stesso parere,

E gli altri fecero peggio. Valentino con quella sua lentezza di buon amministratore disse: – È certo che un artista non va la vera via se non piace a molti.

Alfio disprezzava tanto l'opinione di Valentino che non rispose. Ma Antonia spiacente del secondo intervento del marito dopo che il primo era finito tanto male tentò di avvisarlo del pericolo tirandogli la manica. Valentino, poco accorto, si drizzò la giubba esaminando con curiosità perché si tendesse. E Alfio dopo una piccola esitazione disse alla sorella: – Ma lascialo parlare. Che vuoi che mi faccia?

Una nuova offesa cui s'aggiunse presto un'altra gravissima. Orazio, dopo pranzato, volle vedere il dipinto. Alfio dichiarò che non voleva assistere a tale esame e s'avviò alla sua stanza. Ma poi non seppe sottrarsi allo strazio e quando Orazio dinanzi a quelle case si mise a ridere tenendosi la pancia che non aveva, Alfio apparve alla porta del mio studio, s'appoggiò allo stipite della porta e stette a guardare intento, ben lontano dal riso, ma domatosi tanto che non parve soffrisse. – Delle case a cavallo – disse Orazio e infatti scoperse sotto ad una di quelle case qualche cosa che somigliava al ceffo di cavallo.

Ma io sentii che da quel giorno le mie relazioni con Alfio furono peggiorate. Io feci di tutto per migliorarle, soltanto non seppi dirgli che la sua pittura mi piacesse.

M'aveva dato della bestia, sia pure solo in pittura. Non potevo mica dirgli: – Sì, io sono una bestia sia pure solo in pittura –. Gli feci la corte, gli diedi del denaro, lo accarezzai, innumerevoli volte lo baciai sulla guancia mentre egli baciava l'aria. Non servì a nulla perché mai più osai di parlargli della pittura. – Hai dipinto bene? – un giorno gli domandai avendolo incontrato con la sua cassetta e la sua mappa [che] ritornava a casa. – Faccio quello che posso – e corse via. Aveva proprio paura gli domandassi di vedere qualche cosa dei suoi lavori.

Mi parve duro a sopportare il suo contegno. Tutte le teorie ch'io avevo tratte dai miei rapporti con mio padre qui non servivano più perché io, con mio padre, m'ero comportato tutt'altrimenti. Tuttavia continuai ad essere dolce, cortese. A tavola quando c'era una discussione io ero sempre dalla parte di Alfio. Quando mi domandava del denaro gliene davo senza batter ciglio. Gli dicevo solo delle parole dolci. Certo dovevo avere un aspetto strano poco affettuoso. Intanto che l'accarezzavo urlavo dentro di me: “Come son buono, come son buono!”. Il sentimento di essere tanto buono minaccia di portarci ad essere meno buoni.

Io credo anche che non si sia ritornati a migliori rapporti con lui perché egli veramente dava poco peso ai suoi rapporti con me. Tante volte l'avevo pregato di tenermi compagnia. Scappava non appena poteva. Si accendeva di amicizie appassionate ora per uno ora per l'altro dei suoi colleghi. Per un certo tempo dedicò tutto il suo affetto ad un pittore che faceva sul serio dei ritratti bellissimi. Ed io gli dissi con rabbia: – Ah! Si può anche dipingere le cose come esistono? – Egli impallidì come sa impallidire lui e mi rispose: – Ognuno ha la sua personalità –. A lui, cioè a noi era toccata quella personalità sbilenca dai colori disordinati. Non c'era da far altro che sopportarla. Egli si vendicò in tutte le occasioni. Ma così dovetti arrivare alla conclusione che se la mia agonia e la mia morte avessero dovuto essere una grossa punizione per Alfio, egli la punizione l'aveva veramente meritata. Potevo avviarmi alla morte con grande tranquillità. La morte era l'avventura di tutti e bisognava ch'io mi rassegnassi anche alla mia. Avevo ora delle buone ragioni per credere che anche le sue conseguenze non sarebbero state troppo gravi: Augusta m'avrebbe pianto in pieno equilibrio, Antonia non avrebbe pianto affatto e Alfio avrebbe potuto fare come avevo fatto io o tutt'altrimenti che sarebbe stato lo stesso per me.

II

Mia figlia è stimabile come lo fu sua madre e anche di più, è troppo stimabile. Somiglia fisicamente ad Ada nella figurina eretta, nell'eleganza della testina e di tutto il corpo. Io so che piace molto agli uomini da quanto ne appresi da Augusta, ma essa fece già da giovinetta un proposito forte di virtù cui restò fedele con ogni suo atto ma anche con ogni sua parola e persino con ogni suo sguardo. E allora la virtù è eccessiva. Ciò può esser dovuto al fatto che una parte della sua educazione fu fatta da monache, ma io credo che ci sieno nel suo stesso organismo per eredità delle cellule che crearono tanta esagerazione. Amo di figurarmi ch'essa abbia ereditato dalla madre la grande virtù e da me l'esagerazione. Son qui solo su questa carta che forse nessuno vedrà: perciò non se ne potrà ridere né pensare ch'io sia un presuntuoso. Da me la virtù non fu grande, ma il desiderio ne fu eccessivo. Mi pare di aver fatta una grande scoperta sulla legge di eredità che si potrebbe verificare studiare e verificarne l'esattezza con facilità. Da Antonia la cosa si verifica evidente: Dalla madre essa ebbe una qualità e dall'eredità del padre fu stabilito in quale misura quella qualità si manifestasse. In fondo sono di una modestia eccessiva. È stata una disgrazia che le buone qualità di Augusta sieno state dosate per Antonia da me.

Già da giovinetta la sua vita divenne una serie di doveri. È vero che gli studii non furono il suo forte. Non apprese alcuna lingua straniera, né alcuna scienza. Ma era una santa. Le monache l'amavano e le facevano la vita più comoda che fosse possibile. Ci fu

un periodo in cui Antonia manifestò il desiderio di dedicarsi alla vita monastica. Passammo, Augusta ed io, delle brutte ore perché sospettavano che ciò fosse anche il desiderio delle monache e che esse fossero invincibili. Se si parla sempre del grande interesse che hanno gli ordini monastici di attirare a sé degli adepti! Invece quelle buone monache non ne vollero sapere e ci aiutarono efficacemente a dissuadere Antonia da un passo simile. Adesso che scrivo scopro che forse esse avevano indovinato Antonia e avevano scoperto ch'essa sarebbe stata nel convento la stessa seccatura ch'è proprio ora in casa nostra.

In fondo da giovinetta era la nostra gioia una gioia aumentata da ammirazione per tanta purezza e, da parte mia, un sorriso di sorpresa al vedere il prodotto strano che dal mio sangue aveva saputo evolversi.

Antonia reagì con tutta decisione ai costumi liberi concessi alle nostre signorine nel dopo guerra. Non solo non volle il ballo, ma non uscì di casa sola. Doveva essere sempre accompagnata dalla madre o da una fantesca, ciò che costituiva in casa tutto un problema per la distribuzione di tanto lavoro di sorveglianza cui ella volle condannarci. Talvolta dovetti anch'io uscire di casa tardi per andarla ad accompagnare o a prendere. Insomma essa era come una piccola balla di merci che aveva bisogno dello speditore per muoversi.

E sapeva difendere questa sua schiavitù elettiva come Alfio la sua pittura. Quando parlava delle altre fanciulle era maligna come una vecchia disillusa e, sentendola, si arrivava a dimenticare il suo musettino fresco e i suoi occhi brillanti di giovinezza.

Ma questo desiderio di sentirsi posta in uno scrigno sigillato, dimostrava ch'essa si considerava qualche cosa di prezioso, un gioiello. Infatti dedicava delle grandi cure all'adornamento della propria personcina e i suoi vestiti costituirono una spesa abbastanza importante nel nostro bilancio familiare. Sospetto che Augusta sapesse celare una parte di tale spesa e le è facile perché io di questioni di denaro non mi occupo che quando sono molto di malumore ed ho bisogno di sfogo. Certo Augusta era anch'essa come me e cambiava d'umore a seconda del giro del vento. Se credeva di aver bisogno del mio appoggio per educare e dirigere Antonia, era capace di essere la prima a lagnarsi delle sue spese. Se invece m'accadeva di parlarne io per primo, mi trovavo di fronte alla sicura asserzione che Antonia era molto modesta e non spendeva più di altre fanciulle della sua condizione. Era una cosa che m'indisponeva contro Antonia e contro Augusta perché pareva fatta apposta per mettermi sempre dalla parte del torto. Dacché sono tanto vecchio m'è duro trovarmi dalla parte del torto per mio errore o svista, ma mi rende furente di trovarmi senz'alcuna mia colpa per artificio altrui che mi sembra nemico.

Ma tutte queste cose sono da molto tempo dimenticate e ne parlo solo per intendere meglio quello che ci sta succedendo ora.

A 15 anni Antonia aveva una sola amica una ragazza alquanto brutta, tozza e mal costruita con una sola bellezza, degli occhi neri di uno splendore strano messi in quell'organismo per guardare, ammirare e invidiare la bellezza altrui, certa Marta Crassi che doveva divenire in tutti i casi sua cognata. Dico in tutti i casi perché Antonia s'era messa in una posizione tanto strana nella nostra società che non c'era per lei altra probabilità che di sposare uno o l'altro dei due fratelli di Marta: Innamoramento di tutta una casa che, a dire il vero, nella nostra famiglia non era nuovo. Non molto ma qualche pallido tratto della mia fisionomia sopravvive nella mia famiglia.

Io credevo ne sopravvivesse qualche tratto anche più importante e quando da Firenze ricevetti la notizia che Eugenio uno dei fratelli di Marta quando si trovava in licenza andava a trovare Antonia e le dimostrava sempre un maggior affetto pensai che il

povero giovine andasse incontro ad una brutta avventura. Si vedrà poi come io non conoscessi affatto il mio proprio sangue.

Quel povero Eugenio l'avevo amato anch'io. Generoso incurante del proprio interesse, acceso per le idee di umanità e di patria allo scoppio della guerra era scappato da Trieste e s'era arruolato nell'esercito italiano. Finché era stato a Trieste la sua simpatia per Antonia non s'era rivelata a nessuno. Io mi figuro che poi, quando poteva liberarsi dalla vita della trincea e correre a trovare la sorella presso la quale trovava Antonia, facilmente se ne innamorò, perché certamente il salotto di Antonia era tuttavia preferibile alla trincea. Non so se fra i due giovini si sia parlato d'amore. Augusta che conosce la propria figlia lo esclude. Essa pensa che per parlare di amore, Antonia avrebbe prima preteso si parlasse di matrimonio e ciò è quasi sicuro.

Ma l'amore c'era stato sicuramente. Io lo so per il fatto che alla morte di Eugenio, Antonia subito accettò di fidanzarsi col fratello Valentino che ne era tanto meno amabile. Tale rapida decisione era un'evidente dichiarazione d'amore per il defunto. Povera Antonia! Di quale surrogato dovette accontentarsi!

Eugenio era corso in Italia, aveva cessato di pensare a se stesso per dedicarsi alla patria. Aveva depresso i suoi titoli austriaci da poco ereditati dal padre presso una Banca e non ci aveva pensato più. Così che quando le trincee nemiche, anche per opera sua, cedettero, senz'accorgersene aveva distrutto anche la propria sostanza. Magnifico esempio di eroismo e di distrazione. Però pochi giorni prima dell'armistizio inciampò su una bomba che lo dilaniò orrendamente e lo uccise.

Il povero Valentino (poverissimo perché a quest'ora è morto anche lui) si presentò anche lui volontario ma non pare che la trincea gli piacesse e trovò il modo di retrocedere fino a Milano ove trovò un buon impiego presso una Società d'Assicurazioni. Dio sa che non voglio dirne male, ma è certo che non era il marito adatto per la mia povera figliuola. Grasso e non d'aspetto perfettamente sano io ebbi una tale impressione di lui quando lo vidi dopo la guerra, cioè prima del matrimonio, che dissi ad Augusta: – Ma è questo il marito per la nostra bella Antonietta?

Augusta fece un gesto di rassegnazione per significare che non era stata lei a sceglierlo. Ma poi mossa dal desiderio di essere d'accordo con tutti e viver quieta aggiunse: – Promise però d'imprendere una cura dimagrante. È, se lo guardi bene, non brutto.

Io feci del mio meglio per abituarli a lui. Era cattedratico sicuro del proprio giudizio. In bocca sua la più bella notizia diveniva noiosa non so se per il suono nasale della sua voce o per l'aria d'importanza che assumeva quando imprendeva a raccontarla. E la sapeva quella notizia! Se la sapeva! La sapeva da tutti i lati, con tutta precisione. Così che finiva, per ogni notizia, col dare delle lezioni. Io, poi, m'abituai a stare ben attento alla sua voce alla quale dapprima sfuggivo. Per non dover sopportarla troppo a lungo bisognava accoglierla volentieri dal bel principio, studiarla, ricordarne ogni suono. Egli non mi mollava che quando avevo capito tutto.

Ma non vorrei dirne troppo male. Prima di tutto è il padre del mio Umbertino eppoi lasciò ad Antonia una bella sostanza.

Volevo soltanto dire che non intendevo bene perché Antonia si fosse innamorata di lui. Eppoi non intesi perché Antonia restasse tanto attaccata a lui, e non pensasse a tradirlo benché la cura di dimagrimento ch'egli aveva intrapresa non fosse riuscita. Insomma l'evoluzione della carne è un grande mistero. Quando mi dicono che la storia umana si ripete m'è facile di crederlo: Si ripete ma non si sa dove. Là è la sorpresa. In casa mia potrebbe oggi nascere un secondo Napoleone ed io non me ne sorprenderei affatto. E

tutti gli altri direbbero che la storia si ripete quando invece non c'è stato niente che la preparasse.

Tutt'ad un tratto un anno fa il grosso corpo di Valentino si raggrinzò senza dimagrire la sua faccia si fece più livida e cominciò a respirare sempre come un pesce fuori d'acqua, ma in certi momenti tumultuosamente quasi urlando. Il dottor Raulli subito s'accorse della gravità della cosa e diede un grido d'allarme. Antonia s'accoccolò presso il letto del marito e di là non si mosse fino alla sua morte.

Carlo, mio nipote, ci spiegò di quale malattia si trattasse: Un invecchiamento precoce. – Improvvisamente, in poche settimane, il suo organismo si fece come è ora il tuo, caro zio. Ma quello che tu puoi sopportare, caro zio, a 70 anni suonati, lui a 40 non potè. Tu, caro zio, hai bisogno di meno aria, di meno circolazione, tutto in te, caro zio, è meno vivo. Perciò puoi vivere... tuttavia.

A me tutto questo non parve molto logico. Ma non fiatai, anzi mi ritirai in me stesso, nel mio vecchio organismo, per proteggerlo da tanti scongiuri e vivere... tuttavia. Che cosa ne sanno costoro della vita? Il mio pensiero è ora più vivo di quanto mai fosse stato quello del povero Valentino. Non a me arriva d'ingarbugliarmi in un avvenimento d'importanza minima e analizzarlo più di quanto lo meriti per abbandonarlo solo quando tutti intorno a me sono mezzo morti dalla noia. Ciò dovrebbe pur provare che la mia respirazione è più abbondante di quanto fosse stata mai la sua. Ora mi rimproverano la mia distrazione, la mia incapacità di ricordare nomi e persone. Ma più o meno marcati tali difetti li ebbi sempre e se sono difetti da vecchio allora è provato ch'io seppi sopportare la vecchiaia non appena nato mentre Valentino ne fu ucciso a 40 anni.

Valentino morto, restammo a bocca aperta dinnanzi alle manifestazione di dolore di Antonia. Dapprima l'ammirammo tutti. Ci commoveva fino alle lacrime, e l'opera sua fu tale ch'io posso dire che mai piansi sì a lungo un morto come m'avvenne per il povero Valentino. Persino Carlo e Alfio i due giovani che più avevano deriso la pesantezza e lentezza del defunto, dimenticarono la loro antipatia per amarlo nel dolore di Antonietta. Chi ricordava più di chi fosse vedova? Il destino l'aveva abbattuta orrendamente. Ognuno era pronto ad assisterla e compiangere.

Ma dopo una settimana Carlo protestò per primo vedendo che il dolore di Antonietta invece che mitigarsi andava sviluppandosi nelle forme e nelle parole, cioè faceva sì che il lutto copriva tutti, oltre ad Antonietta ed Umbertino sul quale il color nero si faceva gaio gaio per accompagnarsi alle sue capriuole anche me Augusta ed Alfio e la mia automobile, e che Antonietta scopriva ogni giorno nuove ragioni per piangere più direttamente e costringerci a torturarci per spremere delle lacrime da vasi oramai asciutti. Carlo era stato tanto buono nella prima settimana, tanto dolce che ad Antonietta poi mancò e non vedendolo più gli serbò un rancore cui dapprima anche Alfio s'associò. Ma subito dopo anche Alfio non seppe più accompagnarsi a tanto dolore e restammo soli a piangere il povero Valentino io, Augusta e Antonietta. Per sostituire i due assenti Antonietta urlò di più. Inventò parole nuove per descrivere con maggior efficacia la grave inaudita sventura toccatale ma con una di tali invenzioni mi ferì profondamente. Ogni giorno, come mi vedeva, esclamava: – Il destino, prima di ucciderlo, lo disonorò invecchiandolo –. Io mi ritirai anch'io, offeso. La vecchiaia un disonore! Doveva esserci stata la guerra mondiale per inventare una cosa simile. Dovetti poi spiegare ad Augusta la ragione della mia assenza e Augusta la riferì ad Antonietta la quale, poi, invece di attendere ch'io andassi a piangere con lei, trovò il buon pretesto per raggiungermi e ricoprirmi del suo lutto. Fu una tragedia che a lei, certo, servì di sfogo utilissimo ma lasciò me come uno straccio sconvolto in modo che non sapevo più dove avessi la testa e dove i piedi. Si gettò alle mie ginocchia, tutta nera e coperta di veli e piangendo e urlando mi spiegò che la vecchiaia nella quale io

prosperavo aveva subito ucciso Valentino. Evidentemente per questa ragione si poteva anche dire che la vecchiaia mia non fosse disonorevole e fosse un'onta quella di Valentino.

Io fui ancora una volta commosso come se Valentino fosse morto in quel momento. La sollevai, l'abbracciai e stetti poi con lei per vari giorni desideroso di aiutare quella povera bambina, tanto innocente e disgraziata. Ebbi anzi proprio una rinascita di viva paternità e nutrivò ansiosamente nel mio animo per nettarmi dal rimorso di averla ferita, il dolore e la compassione. Mai amai tanto come in quei giorni il povero Valentino tanto disgraziato che dopo di esser vissuto morto a mezzo, ora era morto proprio del tutto, ma tanto prima che dopo aveva saputo destare un tale vivo affetto.

La scena che non dimenticai più si svolse una sera, dopo cena, tardi. Eravamo nei primi giorni del Settembre. Faceva tuttavia un grande caldo ed Augusta, Antonia ed io eravamo sotto la pergola dinanzi alla mia villa, là donde una volta si vedeva la città e il porto ed ora solo qualche barlume del mare lontano, del resto coperto dalle squallide grandi caserme. Dopo di aver data la sua originale teoria della vecchiaia onorata e di quella disonorevole, Antonia continuava a singhiozzare, il capo abbandonato sulla mia spalla. Il suo pianto era un'arma molto migliore della sua parola. Anche Augusta piangeva ma io sapevo ch'essa si trovava molto lontana da noi. Essa non piangeva Valentino come noi due. Poco prima le avevo ancora una volta spiegato come Antonia ci offendesse ambedue e turbasse i miei ultimi anni di vita. Essa non poteva ancora accorgersi ch'io m'ero ora riavvicinato ad Antonia e non trovavo il modo di avvisarnela. Essa non piangeva nient'altro che il dissidio in sé. Così aveva pianto non per la pittura di Alfio ma per il dissidio fra me e lui ch'essa aveva provocato. Odiava il dissidio, il dissidio che fra gli umani e specie fra padri e figli era inevitabile e che lei aveva saputo eliminare dalla numerosa compagnia dei suoi cani, gatti e uccelli bestie cui dedicava la miglior parte della sua vita.

Un ubbriacone passava cantando solitario per il viottolo adiacente alla mia villa, che conduce alla montagna. Io conoscevo quell'ubbriacone. Lo avevo spiato tante volte. Il vino vivificava in lui l'istinto musicale ed egli vi si abbandonava intero procedendo senza malizia e senza fretta. Cantava solo due vecchie canzoncine, un repertorio molto ristretto, introducendovi delle lievi variazioni, tanto lievi che la sua ispirazione non poteva dirsi disordinata. Neppure la sua voce era disordinata, ma mite, debole, molto stanca. Com'era buono, contento del vino tracannato. E modesto! Cantare tanto senza pubblico.

E intanto che Antonietta piangeva io pensavo a quell'ubbriacone che aveva sciolto con tanta facilità il problema della vita. Di giorno il lavoro e la sera – non la notte musica! Le lievi note s'allontanarono e sparvero.

– Poverino! – singhiozzò Antonietta.

Chi? – domandai io temendo essa parlasse ancora di Valentino.

Quel poverino che canta con tanta tristezza sul viottolo – mormorò lei. – Deve aver perduto qualcuno e si consola col vino.

A me sembrò esagerato di credere che tutti quelli che si ubbriacano lo facciano perché hanno perduto qualcuno, per quanto non sarebbe impossibile di crederlo con le tavole statistiche alla mano. Ma le fui molto grato di aver parlato del povero musicante solitario e non del defunto Valentino. Mi poggiai anch'io più dolcemente su lei e con uno slancio generoso le proposi di abbandonare la sua casa derelitta e venir a stare da noi con Umbertino. Dapprima Antonia rifiutò con tanta violenza ch'io non osai d'insistere. Ma Augusta aveva levato la testa, e mostrava la sua faccia netta d'abbattimento: Vedeva enunciarsi un accordo e ciò era per lei lo scopo principale della vita. Soffriva che tutti abbandonassero Antonia mentre avrebbe desiderato che tutti si fossero seduti al medesimo tavolo per piangere eternamente con lei. Qualche mese dopo anche lei si ribellò ma non

mica perché le mancassero le lacrime con cui associarsi alla figliuola ma perché questa non voleva saperne di tutte le bestie cui Augusta si dedica e intendeva di allontanarle dalla casa. Le odiava quelle bestie perché una delle cose che ad esse manca del tutto è il lutto. Come un cane annusa con curiosità la carogna di un compagno. Pare un momento stupito e poi salta via giocondo che una simile cosa non gli sia capitata.

Per quella sera non si arrivò che a far piangere e protestare Antonia: Mai essa avrebbe abbandonata la casa dove egli era morto. Poi dove essa avrebbe potuto porre nella nostra villa i mobili ch'egli aveva acquistati con tanto amore e dai quali non si sarebbe staccata giammai?

Ma Augusta non disarmò. Essa dapprima mi convinse che il pianoterra che in passato avevamo usato per ricevimenti a noi non serviva più e che potevamo, dopo di averlo debitamente riattato, regalarlo ad Antonia. Io non avevo niente in contrario tanto più che m'ero già compromesso con la mia profferta fatta nella commozione di quel canto commovente di quel caro ubbriaco. Augusta fece delle misurazioni per vedere se tutti i mobili di Valentino, grossi, mastodontici, potevano capire nella nuova abitazione. Ci stavano ma restava meno spazio alla gente per muoversi.

Antonia rifiutò con testardaggine inaudita qualunque proposta ed ogni offerta fu nuova occasione a pianti e grida che riempivano la casa.

Poi esattamente il 19 di un dato mese il terzo o quarto mese dalla morte di Valentino essa cambiò di parere. Alla mattina eravamo stati avvisati ch'essa voleva andare con noi al cimitero. Andammo a prenderla con l'automobile. Fu stupita di non vedere Alfio con noi. Le spiegai che Alfio non si sentiva molto bene. Augusta aggiunse che oltre a stare poco bene Alfio era anche obbligato di rimanere in casa per attendervi un amico. Una doppia ragione per non accompagnarci che riempì Antonia di tale amarezza da diminuire per quel giorno le manifestazioni del suo dolore. Si diede da fare intorno alla tomba recente e a spargervi fiori. Aspettammo Carlo che aveva promesso di venire se avesse potuto farsi libero dall'ospedale ma aspettammo invano. Quando ogni speranza di vederlo sparì, Antonia cessò di occuparsi dei fiori e si dedicò tutta al suo dolore fra le nostre braccia.

Era una giornata un po' nebbiosa autunnale di quelle giornate a mezzodì molto chiare ma veramente color di calce perché non apertamente luminose. Mi pare che in tali giornate si veda tutto meglio, i cipressi, le tombe, con le loro scritte e le loro immagini, il muro di cinta, la cappella oscura. Mi colpì tale evidenza e prima di scrivere qui ne parlai ad Alfio che in quella stessa giornata dipinse: – Luce tutta indiretta – egli disse brevemente – che bellezza! – Ed io non dimenticai più la mia bambina che si dibatteva fra le braccia di mia moglie solo perché io dopo un poco per stare più comodo m'ero allontanato da loro. Sotto ai suoi veli la sua bella faccina pur pallida brillava ancora fresca di forza e di gioventù. Piangeva tanto e noi dovevamo sostenerla ma non v'è dubbio che stava meglio di noi. S'avanzava dall'ingresso qualcuno che a me parve fosse Carlo. Proprio il suo modo di muoversi tenendosi diritto e dimostrandosi tuttavia negligente col suo passo lento e il suo naso per aria, gli occhiali lucidi. – Carlo, – gridai. Per un istante Antonia cessò di piangere e guardò anche lei. – No, non è Carlo, – disse. Infatti il giovinotto passò oltre guardandoci con qualche curiosità.

Antonia si quietò e poco dopo abbandonammo il cimitero. Nella vettura essa lungamente stette silenziosa, gli occhi arrossati rivolti alla via ch'essa certamente non vedeva. Poi improvvisamente si volse ad Augusta e le domandò dove sarebbe stata posta in casa nostra, quando ella vi si fosse trasferita, la stanza da letto della sua servitù. Augusta glielo disse. Di nuovo Antonia rivolse per qualche istante i suoi begli occhi sulla via fuggente e quando ritornò a noi mormorò: – Io vorrei provare. Già se avessi da trovarmi male o m'accorgessi d'incomodarvi, ritornerei a casa mia.

Ed è così che decise a venir a stare con noi. E quando io la ricordo in quella luce di calce con quel suo musino che l'infanzia non del tutto abbandonò, con quella fossetta al mento, io penso: "Cara, bella, piccola megera che vuol piangere tanto, ma non vuol piangere sola".

Ma è anche così che Umbertino mi si avvicinò di più e si fece sempre più importante nella mia vita.

4 IL VECCHIONE

La cosa avvenne quest'anno, nell'Aprile che ci apportava uno dopo l'altro dei giorni foschi, piovosi, con brevi interruzioni sorprendenti di sprazzi di luce e anche di calore.

Rincasavo di sera in automobile con Augusta dopo una breve gita a Capodistria. Avevo gli occhi stanchi di sole ed ero incline al riposo. Non al sonno ma all'inerzia. Mi trovavo lontano dalle cose che mi circondavano e che tuttavia lasciavo arrivare a me perché nulla le sostituiva: Andavano via prive di senso. S'erano fatte anche molto sbiadite dopo il tramonto, tanto più che oramai i verdi campi erano stati sostituiti dalle grigie case e le squallide vie, tanto conosciute che arrivavano previste, e guardarle era poco meno che dormire.

In piazza Goldoni fummo fermati dal vigile e mi destai. Vidi allora avanzarsi verso di noi e, per evitare altri veicoli, accostarsi al nostro fino a rasentarlo, una fanciulla giovanissima vestita di bianco con nastrini verdi al collo e striscie verdi anche sulla leggera mantellina aperta, che in parte copriva il suo vestito pur esso di un bianco candido interrotto come sulla mantellina da lievi tratti di quel verde luminoso. Tutta la figurina era una vigorosa affermazione della stagione. La bella fanciulla! L'evidente pericolo in cui si trovava la faceva sorridere mentre i suoi grandi occhi neri spalancati guardavano e misuravano. Il sorriso faceva trapelare il biancore dei denti in quella faccia tutta rosea. Alte teneva le mani, al petto, nello sforzo di farsi più piccola e in una di esse c'erano i guanti morbidi. Io vidi esattamente quelle mani, la loro bianchezza e la loro forma, le lunghe dita e la piccola palma che si risolveva nella rotondità del polso.

E allora, io non so perché, sentii che sarebbe stato crudele che l'attimo fosse fuggito senza creare alcuna relazione fra me e quella giovinetta. Troppo crudele. Ma bisognava fare presto e la fretta creò la confusione. Ricordai! C'era già tale relazione fra me e lei. Io la conoscevo. La salutai piegandomi verso la lastra per esser visto, e accompagnai il mio saluto di un sorriso che doveva significare la mia ammirazione per il suo coraggio e la sua giovinezza. Subito poi cessai il sorriso ricordando che scoprivo il tanto oro che c'era nella mia bocca e restai a guardarla serio e intento. La giovinetta ebbe il tempo di guardarmi con curiosità, e rispose al saluto con un cenno esitante che rese molto compunta la sua faccina da cui era sparito il sorriso e che così cambiò di luce come se fra lei e i miei occhi si fosse frapposto un prisma.

Augusta aveva portato l'occhialino agli occhi subito quando aveva temuto di veder finire la giovinetta sotto ad un'automobile. Salutò anche lei per associarsi a me, e domandò: – Chi è quella giovinetta?

Io proprio non ne ricordavo il nome. Ficcai gli occhi nel passato col vivo desiderio di ritrovarcela e passai presto di anno in anno, lontano, lontano. La scoprii accanto ad un amico di mio padre. – La figlia del vecchio Dondi – mormorai malsicuro. Ora che avevo fatto quel nome mi parve di ricordare meglio. Il ricordo della giovinetta portava con sé quello di un giardino piccolo e verde attorno ad una piccola villa. E vi si accompagnò anche il ricordo di parole con le quali la giovinetta aveva fatto ridere tutti i molti presenti: – Perché da un tetto non cade mai un gatto solo ma sempre due? – Così essa allora aveva gettato in faccia a tutti la sua sfacciata innocenza come ora in piazza Goldoni. Ed allora ero stato tanto innocente anch'io da ridere con tutti gli altri invece che prenderla fra le mie braccia tanto bella e tanto desiderabile. Voglio dire che tale ricordo mi ringiovanì per un istante e ricordai di essere stato capace di afferrare, di tenere, di lottare.

Augusta fece cessare tale sogno sconvolto con uno scoppio di riso: – La figlia del vecchio Dondi a quest'ora ha la tua età. Chi dunque salutasti tu? La Dondi era di sei anni

più vecchia di me. Ah! Ah! Ah! Se fosse capitata qui, invece di sorridere del pericolo, come faceva quella giovinetta, traballando e zoppicando sarebbe finita sotto alle nostre ruote.

Anche ora la luce di questo mondo si alterava come se mi fosse improvvisamente pervenuta attraverso ad un prisma. Non subito m'associai al riso di Augusta. Ma bisognava! Altrimenti avrei rivelato l'importanza della mia avventura e sarebbe stata la prima volta ch'io ad Augusta mi sarei confessato. – Già, già, non ci pensavo. Tutto si sposta ogni giorno un pochino ciò che in un anno fa molto e in settanta moltissimo –. Poi ebbi una parola sincera. Fregandomi gli occhi come chi ha dormito aggiunsi: – Dimenticavo di essere vecchio io stesso e che perciò tutti i miei contemporanei son vecchi. Anche quelli ch'io non vidi invecchiare e anche quelli che restarono celati e non fecero mai parlare di sé, non sorvegliati da alcuno, ogni giorno pur invecchiarono —. Stavo diventando infantile nello sforzo di celare quel lampo di gioventù che m'era stato concesso. Bisognava cambiare d'intonazione e con l'aspetto più indifferente domandai: – Dove vive ora la figlia del vecchio Dondi? – Augusta non lo sapeva: Non era mai ritornata a Trieste dopo di essersi sposata con uno straniero.

Ed io perciò ora rividi la povera Dondi, nelle sue gonne tuttavia lunghe, muoversi in qualche cantuccio della terra, sconosciuta, cioè fra gente che mai l'aveva vista giovine. Me ne commossi perché era il mio stesso destino benché io mai mi fossi allontanato da qui. La sola Augusta dice di ricordarsi di me esattamente con tutte le mie grandi virtù giovanili e con qualche difetto, primo dei quali la paura d'invecchiare ch'essa ancora non mi perdona per quanto a quest'ora potrebbe accorgersi quanto fondata essa sia stata. Ma io non le credo. Di lei io non ricordo molto all'infuori di quello che vedo. Eppoi essa conobbe la mia giovinezza solo in parte, voglio dire molto superficialmente. Io stesso ricordo meglio le avventure della mia giovinezza che l'aspetto e il sentimento suo. In certi istanti insensati mi pare essa ritorni e debbo correre allo specchio per mettermi a posto nel tempo. Guardo allora quei tratti deformati sotto al mio mento da una pelle troppo abbondante per ritornare al posto ch'è il mio. Una volta raccontai a mio nipote Carlo, ch'è medico e giovine e perciò s'intende di vecchiaia, di queste illusioni di gioventù che talora mi colgono. Sorridendo maliziosamente Carlo mi disse ch'erano sicuramente un sintomo di vecchiaia perché avevo del tutto dimenticato come ci si senta da giovine e dovevo guardare alla pelle del collo per ravvisarmi. Ridendo poi clamorosamente aggiunse: – E come il tuo vicino, il vecchio Cralli che crede sul serio d'essere il padre del bambino che la sua giovine moglie sta per mettere al mondo. Questo poi no! Sono ancora abbastanza giovine per non commettere degli errori simili. Io non so movermi abbastanza sicuramente nel tempo. E non dovrebbe essere tutto per colpa mia. Ne sono convinto ad onta che non oserei dirlo a Carlo che non comprenderebbe e mi deriderebbe. Il tempo fa le sue devastazioni con ordine sicuro e crudele, poi s'allontana in una processione sempre ordinata di giorni, di mesi, di anni, ma quando è lontano tanto da sottrarsi alla nostra vista scompone i suoi ranghi: Ogni ora cerca il suo posto in qualche altro giorno ed ogni giorno in qualche altro anno. È così che nel ricordo qualche anno sembra tutto soleggiato come una sola estate e qualche altro è tutto pervaso dal brivido del freddo. E freddo e privo di ogni luce è proprio l'anno di cui non si ricorda proprio niente al suo vero posto: Trecentosessantacinque giorni da ventiquattr'ore ciascuno morti e spariti. Una vera ecatombe.

Talvolta in quegli anni morti si accende improvvisa una luce che illumina qualche episodio nel quale allora appena si scopre un fiore raro della propria vita, dal profumo intenso. Così mai la signorina Dondi mi fu tanto vicina come quel giorno in piazza Goldoni. Prima, in quel giardinetto (quanti anni addietro?) io quasi non l'avevo vista e, giovine, le ero passato accanto senza scorgerne la grazia e l'innocenza. Ora appena la

raggiunti, e gli altri vedendoci insieme si misero a ridere. Perché non la vidi non l'intesi prima? Forse nel presente ogni avvenimento è oscurato dalle nostre preoccupazioni, dal pericolo che su noi incombe? E non lo vediamo, non lo sentiamo che quando ne siamo lontani, in salvo?

Ma io qui nella mia stanzetta posso subito essere in salvo e raccogliermi su queste carte per guardare e analizzare il presente nella sua luce incomparabile. E raggiungere anche quella parte del passato che ancora non svanì. Descriverò dunque il presente e quella parte del passato che ancora non svanì non per serbarne memoria ma per raccogliermi. Se l'avessi fatto sempre sarei stato meno stupito e sconvolto da quell'incontro in piazza Goldoni. A quella fanciulla non avrei attribuito un nome che, quasi certo, non le appartiene. L'avrei semplicemente guardata come può colui cui il signor Iddio conservò la vista. Da capo a piedi.

Io non mi sento vecchio ma ho il sentimento di essere arrugginito. Devo pensare e scrivere per sentirmi vivo perché la vita che faccio fra tanta virtù che ho e che mi viene attribuita e tanti affetti e doveri che mi legano e paralizzano mi priva di ogni libertà. Io vivo con la stessa inerzia con cui si muore. E voglio scuotermi, destarmi. Forse mi farò anche più virtuoso e affettuoso. Appassionatamente virtuoso magari ma sarà virtù veramente mia e non esattamente quella predicata dagli altri che quando l'ho indossata m'opprime invece di vestirmi. O smetterò cotesto vestito o lo saprò foggiare per il mio dosso.

Perciò lo scrivere sarà per me una misura d'igiene cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante. E spero che le mie carte conteranno anche le parole che usualmente non dico, perché solo allora la cura sarà riuscita.

Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero ed anche allora si trattava di una pratica d'igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicanalitica. La cura non riuscì ma le carte restarono. Come sono preziose! Mi pare di non esser vissuto altro che quella parte di vita che descrissi. Ieri le rilessi. Purtroppo non vi trovai la vecchia Dondi (Emma, sì, Emma), ma tante altre cose vi scopersi. Anche un avvenimento importante che non vi è raccontato ma che viene ricordato da uno spazio rimasto vuoto in cui naturalmente s'inserisce. Lo registrerei subito se ora non l'avessi dimenticato. Ma non va perduto perché rileggendo quelle carte certamente lo ritroverò. Ed esse sono là, sempre a mia disposizione, sottratte ad ogni disordine. Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre. Come in un orario ferroviario.

È certo ch'io feci tutto quello che vi è raccontato ma, leggendone, mi sembra più importante della mia vita che io credo sia stata lunga e vuota. Si capisce che quando si scrive della vita la si rappresenta più seria di quanto non sia. La vita stessa è diluita e perciò offuscata da troppe cose che nella sua descrizione non vengono menzionate. Non vi si parla del respiro finché non diventa affanno e neppure di tante vacanze, i pasti e il sonno, finché per una causa tragica non vengano a mancare. E invece nella realtà ricorrono insieme a tante altre tali attività, con la regolarità del pendolo e occupano imperiose tanta parte della nostra giornata che non vi resta posto per piangere e ridere eccessivamente. Già per questa ragione la descrizione della vita dalla quale una grande parte, quella di cui tutti sanno e non parlano, è eliminata, si fa tanto più intensa della vita stessa.

Insomma, raccontandola, la vita si idealizza ed io m'accingo ad affrontare tale compito una seconda volta, tremando come se accostassi una cosa sacra. Chissà come nel presente guardato attentamente ritroverò qualche tratto della mia giovinezza che le mie gambe stanche non mi permettono d'inseguire e che cerco di evocare perché venga a me.

Già nelle poche righe che stesi la intravvidi[,] m'invase in modo da arrivare a diminuire nelle mie vene la stanchezza della mia età.

C'è però una grande differenza fra lo stato d'animo in cui altra volta raccontai la mia vita e quello attuale. La mia posizione s'è cioè semplificata: Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno frai due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque a vivere in un tempo misto come è il destino dell'uomo la cui grammatica ha invece i tempi puri che sembrano fatti per le bestie le quali, quando non sono spaventate, vivono lietamente in un cristallino presente, ma per il vegliardo (già, io sono un vegliardo: è la prima volta che lo dico ed è la prima conquista che debbo al mio nuovo raccoglimento) la mutilazione per cui la vita perdette quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più semplice. Ma anche tanto priva di senso che si sarebbe tentati di usare del breve presente per strapparsi i pochi capelli che restarono sulla testa deformata.

Ed io, invece, m'ostino a fare qualche cosa d'altro in tale presente e se c'è, come spero, lo spazio per svolgervi un'attività, avrò dato la prova ch'è più lungo di quanto sembri. Misurarlo è difficile e il matematico che vorrebbe farlo si sbaglierebbe di grosso e darebbe la prova che non è cosa per lui. Io penso di sapere almeno come alla misurazione si dovrebbe procedere: Quando la nostra memoria ha saputo levare dagli avvenimenti tutto quello che in essi poteva produrre sorpresa, spavento e disordine si può dire che essi si sono trasferiti nel passato.

Ho pensato tanto a lungo a questo problema che persino la mia vita inerte mi diede l'occasione ad un'esperienza che potrebbe chiarirlo se altri volesse ripeterla con istrumenti più precisi cioè mettendo al posto mio un uomo meglio di me educato a registrazioni esatte.

Un giorno della passata primavera Augusta ed io fummo tanto coraggiosi da varcare con la nostra macchina Udine e fare colazione in una celebre locanda ove ancora si conservò l'arte lenta ed infallibile dello spiedo. Poi procedemmo ancora un po' verso la Carnia per vedere più vicine le grandi montagne. Presto fummo presi dalla stanchezza dei vecchi quella che proviene loro dall'inerzia in posizioni troppo comode. Abbandonammo la macchina e sentimmo tanto forte il bisogno di sgranchirci le gambe che ci arrampicammo su una breve collina boscosa che sorgeva accanto alla strada maestra. Lassù ebbimo una sorpresa che fu un premio. Non vedemmo più la strada e neppure i campi ai piedi della cima cui eravamo arrivati ma soltanto innumerevoli dolci, verdi colline che ci impedivano di vedere altro che le vicine enormi montagne dalle cime di roccia azzurra che ci guatavano molto serie. A piedi eravamo riusciti di mutare di contorno più presto che con la macchina ed io trassi un profondo sospiro di sollievo: una gioia che non dimenticai più. Era dovuta quella gioia alla sorpresa o all'aria balsamica priva della polvere della strada o alla nostra solitudine che pareva completa? La gioia mi rese intraprendente e su quella cima arrivai ad accostare l'altra parte opposta a quella della strada donde eravamo venuti. Una via facile, un sentiero segnato nell'erba alta. Da quella parte scorsi una casetta ai piedi della collina e dinanzi ad essa un uomo che con colpi vigorosi di un maglio piegava su un'incudine un pezzo di ferro. E come un bambino ammirai che il suono metallico di quell'incudine arrivava al mio orecchio quando il maglio da lungo tempo s'era risollevato per prepararsi a ripetere il colpo. Vero bambino io ma anche molto infantile madre natura che inventa di tali contrasti fra la luce e il suono.

Quella gioia di quei colori e di quella solitudine fu ricordata da me lungamente e perciò il dissidio fra il mio orecchio e il mio occhio anche. Poi intervenne la serietà del ricordo, la logica della mia mente a correggere i disordini della natura e quando ora ripenso a quel maglio, immediatamente come esso raggiunge l'incudine sento echeggiare il suono

ch'esso provoca. Certo, nello stesso tempo, qualche cosa dello spettacolo si falsò. Al disordine del presente si sostituì il disordine del passato. Quella famiglia di colline si fece anche più numerosa e furono tutte più ricche di boschi. Anche le roccie delle montagne divennero più fosche ancora e più serie forse anche più vicine, ma tutto era regolato e intonato. Il male si è che non annotai di quanti giorni quel presente avesse abbisognato per tramutarsi così. E se lo avessi notato non avrei potuto dire che questo: Nella mente del settantenne Zeno Cosini le cose si maturano in tante ore e tanti minuti. Quante altre esperienze si sarebbero dovute imprendere sui più varii individui e nelle più varie loro età per arrivare a scoprire la legge generale che fissa la frontiera fra il presente e il passato!

E così terminerò la mia vita con un libretto in mano come il mio defunto padre. Come avevo riso io di quel libretto. È vero che ne sorrido anche ora ricordando ch'egli lo destinava proprio al futuro. Vi annotava i suoi compiti, la data per visite periodiche e così via. Io posseggo tuttavia un suo libretto. Molte annotazioni cominciano con una raccomandazione: Non dimenticare di fare il giorno tale quella tale e tale cosa. Egli credeva nell'efficacia delle raccomandazioni che seppelliva in quel libretto. Io ho la prova che la sua fiducia era messa male.

Ne trovai una che dice: Assolutamente (e questa parola è sottolineata) non devo dimenticare di dire all'Olivi quando se ne presenti l'occasione che mio figlio alla mia morte dovrà apparire verso tutti quale il vero padrone benché tale non sarà mai.

Bisogna supporre che l'occasione di parlare con l'Olivi non si sia presentata più. Ma già ogni sforzo per trasferirsi da un tempo nell'altro è vano e ci voleva un ingenuo come mio padre per credere di saper dirigere il proprio futuro. Può essere che il tempo non esista come asseriscono i filosofi ma esistono certamente i recipienti che lo contengono e sono quasi chiusi. Spandono solo poche gocce dall'uno nell'altro.

Io vorrei ancora guardarmi d'intorno per chiudere questa giornata memoranda tramandando a domani quest'ora durante la quale scrivo. Del mio studio comodo e bello rinnovato da Augusta parecchie volte nel corso degli anni con grave mio disturbo ma senz'apportarci delle grandi novità, poco ho da dire. È circa quale era subito dopo il nostro matrimonio ed io già una volta lo descrissi. Da poco c'è una novità per me veramente penosa. È scomparso da pochi giorni dal suo posto il mio violino ed anche il leggio. È vero che così fu conquistato al grammofono il posto che gli occorreva per espandere più vigorosa la sua voce. Acquistai il grammofono un anno fa e costò parecchio come costano molto anche i dischi che continuamente acquisto. Io non rimpiango la spesa ma avrei voluto lasciare il suo posto al violino. Non lo toccavo da quasi due anni. S'era fatto nelle mie mani oltretché aritmico anche malsicuro e la mia cavata pareva diminuisse. Ma amavo di vederlo lì al suo posto in attesa di tempi migliori mentre Augusta non comprendeva perché dovesse ingombrare la mia stanza. Essa certe cose non intende né io so spiegargliele. Finì ch'essa un giorno spinta dalla sua mania di fare ordine lo allontanò assicurandomi che se lo avessi domandato essa in pochi istanti me l'avrebbe fatto riavere. Ma è sicuro ch'io non lo domanderò giammai mentre non è altrettanto sicuro che se fosse rimasto al suo posto io un bel giorno non l'avrei ripreso in mano. È di tutt'altra natura la decisione che ora occorre. Devo cominciare dal pregare Augusta di riportarlo prendendo l'impegno di suonarlo non appena lo avessi riavuto. Ma io di tali impegni a lunga scadenza non so prenderne. E perciò eccomi staccato definitivamente da un'altra parte della mia giovinezza. Augusta non ha ancora compreso quanti riguardi bisogna avere con un vecchio.

Ed altre novità in questa stanza non ci sarebbero se giusto ora non fosse inondata da suoni che non hanno nulla da fare con quelli del grammofono. Due volte per settimana (non alla domenica ma al lunedì e al sabato) sul viottolo erto che costeggia la mia villa

passa un ubbriaco melomane. Dapprima mi seccò, poi ne risi e infine lo amai. Spesso lo spiai dalla mia finestra dopo di aver spento ogni luce nella stanza e lo scorsi sul viottolo sbiancato dai raggi lunari, piccolo, esile, ma eretto, la bocca levata verso il cielo. Procedo lento non per la difficoltà della via ma per poter dedicare il suo fiato intero alle note che allunga con fervore. E anche s'arresta talvolta quando arriva a qualche nota ch'esita di emettere perché gli sembra specialmente difficile. Io sento l'assoluta innocenza di quel cantore anche nel fatto che la sua canzone è sempre la stessa. Lungi da lui l'intenzione di inventare. Son sue certe appoggiature dalle quali striscia al suono giusto, ma non saprebbe farne a meno: gli facilitano la nota. Forse egli non sa di avere alterato la musica, e a quest'ora l'ama come è costretto di farla. È privo d'ambizione e perciò di malizia. Perciò se m'imbattessi in lui di notte su quel viottolo, sapendo l'alta sua disinteressata umanità, non avrei paura ma m'accosterei a lui e gli domanderei il permesso di cantare con lui. Canta sempre *Il Ballo in Maschera*. Sarebbe una grande sorpresa per lui se un vigile gl'ingiungesse di tacere. Quando canta: *Alzati! La tua figlia a te concedo riveder. Nell'ombra e nel silenzio là..., parla proprio ad Amelia*. Se qualcuno lo sta a sentire fa male.

Certo, sotto a quella musica c'è molto vino ma mai il vino ebbe un ufficio più nobile. Il mio cantore vive in quell'antichissima storia. Rinasce quella storia per lui due volte alla settimana e gli dà tutta la sorpresa e la commozione della cosa nuova. Come fa ad astenersi tutte le altre sere da quel vino che gli procura tanto gaudio? Quale esempio di moderazione!

Il mio chauffeur Fortunato lo conosce. Dice ch'è un falegname che abita lassù in una casetta modesta. È ammogliato. Non ha ancora raggiunto i quarant'anni ma ha già un figliuolo di venti. Perciò si crede vecchio e pensa al passato anche più lontano di quello che io ricerco. Quanta moralità in quell'uomo! Ci vollero i settantanni suonati a me per staccarmi dal presente. E ancora non sono contento e cerco di raggiungerlo anche adesso su queste carte.

Io non tenterò mai di fare la sua conoscenza. La sua voce fioca pare provenga da tempi lontani. Me ne apporta l'emozione, essa stessa essendo un rimpianto. Non c'è il disordine che dà un'avventura intera. Quella voce solitaria ed io qui al mio tavolo che ne analizzo le esitazioni e il fervore. Un ordine perfetto! Le ore venienti non potranno alterare per me quella voce. Rivedrò queste annotazioni la prossima volta che la sento per vedere se il nuovo presente potrà correggere il ricordo e provarmi ch'io mi sbaglio.

Sono stanco di scrivere per questa sera. Augusta che poco fa mi chiamò oltre il corridoio a quest'ora si sarà addormentata nel suo letto ordinato, la testa legata in quella rete allacciata sotto al mento ch'essa sopporta per domare i suoi capelli bianchi tagliati corti. Una stretta, un peso che a me impedirebbe di chiuder occhio.

Il suo sonno è tuttavia leggero ma più rumoroso che in passato specialmente alle prime respirazioni nel primo abbandono. Sembra addirittura che tutt'ad un tratto altri organi che non erano pronti sieno stati chiamati a dirigere la respirazione e, tolti improvvisamente al riposo, rumoreggino. Orrenda macchina questa nostra quando è vecchia! Se ho assistito allo sforzo di Augusta, pavento quello che incombe a me e non raggiungo il sonno se non mi concedo una doppia dose di sonnifero. Perciò faccio bene di non coricarmi che quando Augusta già dorme. È vero che la desto, ma allora essa riprende il sonno più silenziosamente,

E qui mi faccio una raccomandazione ad imitazione di quelle di mio padre: Ricordati di non lagnarti troppo della vecchiaia in queste annotazioni. Aggraveresti la tua posizione.

Ma sarà difficile non parlarne. Meno ingenuo di mio padre so subito che questa è una raccomandazione vana. Essere vecchio il giorno intero senz'un momento di sosta! E invecchiare ad ogni istante! M'abituato con fatica ad essere come sono oggi e domani ho da sottopormi alla stessa fatica per rimettermi nel sedile che s'è fatto più incomodo ancora. Chi può togliermi il diritto di parlare, gridare e protestare? Tanto più che la protesta è la via più breve alla rassegnazione.