



Divertimento 1889 de Guido Morselli:
um *trompe l'oeil* para Umberto I
Maurício Santana Dias

RESUMO: Escrevendo na contramão das neovanguardas dos anos 1960, Guido Morselli (1912-1973) retoma a forma tradicional do romance em *Divertimento 1889* para, simultaneamente, subverter o romance histórico e criar uma paródia melancólica dos destinos da Europa no final do século XIX.
PALAVRAS-CHAVE: Romance italiano do século XX; Guido Morselli (1912-1973); crítica literária.

Faça-se a experiência: deixe-se um rei sozinho pensar sossegadamente em si próprio sem nenhuma satisfação dos sentidos, sem nenhum cuidado do espírito, sem companhia, e ver-se-á que um rei sem divertimento é um homem cheio de miséria. Por isso tal coisa é cuidadosamente evitada, e nunca falta junto dos reis grande número de indivíduos velando para que os divertimentos sucedam aos negócios, observando-os durante todo o seu descanso a fim de proporcionar-lhes prazeres e jogos, de maneira que não haja um vazio.

Pascal, Pensamento 142 – Divertimento.

Um passeio incógnito (e hipotético) do rei Umberto I ao Cantão de Uri, na Suíça, em setembro de 1889: este é o argumento do romance que Guido Morselli escreveu entre 1970-71 e que foi publicado postumamente, em 1975.

Romance histórico? Sim e não. Certamente, não o romance histórico dos clássicos ingleses e franceses do século passado, ou do Manzoni dos *Promessi Sposi*; nem aquele pensado por Lukács em seus escritos. Em *Divertimento 1889*, a história, ou melhor, as personagens históricas descarrilaram e foram dar nos desvios do pequeno

fato cotidiano, os quais não interessariam a ninguém, podendo por isso mesmo interessar a todos indistintamente. É bem verdade que, por trás de um primeiro plano tomado por passeios matinais, caçadas na montanha e jantares galantes, movem-se as peças do xadrez de uma história cujos desdobramentos, hoje, passado mais de um século, são razoavelmente conhecidos e documentados: o crescimento fulminante da indústria siderúrgica e armamentista alemã (com os Krupp), os interesses europeus na África (o Congo belga, a ofensiva italiana à Líbia, etc.), a Tríplice Aliança (que unia a Prússia, o Império Austro-húngaro e a Itália) – ou seja, todos os elementos que, anos mais tarde, iriam configurar a Primeira Guerra Mundial.

Mas este já é um salto indevido (possibilitado pela posição privilegiada do discurso crítico), pois em 1914 o protagonista de *Divertimento 1889* não estará mais participando do concorrido palco da história, tendo sido assassinado em 1900 pelo anarquista Gaetano Bresci. Portanto, é preciso voltar a 1889 e ao atalho ficcional por onde o rei Umberto I, *Il buono*, acompanhado de mais seis ou sete personagens, chega à pequena cidade de Goeschenen, incrustada na paisagem alpina. Nessa pequena história, escrita numa época em que alguns críticos vaticinavam o fim do romance, Morselli consegue, com muita graça, “exumar” o romanesco, muito embora não ressuscite os mitos que presidiam a narrativa em seus inícios, quando esta teria sido (supõe-se) a expressão da autenticidade de um povo, de uma nação, de uma classe, de um grupo social, do Ser. Consciente disso, o narrador, no epílogo farsescamente intitulado “Cara lettrice”, com um meio-riso ambíguo, insinua algo e semi-desconversa: “...di favole abbiamo sempre bisogno.”¹

É sempre interessante, ao deparar uma narrativa, deter-se um pouco mais em sua primeira página, pois ali o autor – seja por meio de um narrador direto ou indireto, utilizando-se de um tempo verbal *x* ou *y*, fazendo ou não o uso de descrições, introduzindo ou não diálogos e citações – deixará a sua marca, mesmo que

1. Guido Morselli, *Divertimento 1889*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 187-188.

nas páginas seguintes venha a adotar estratégias narrativas diversas e cambiantes. Nesse sentido, os acordes iniciais deste divertimento italiano convidam o leitor a participar de uma tonalidade (estamos falando de música à antiga) que, apesar de flutuante, persistirá durante todo o espetáculo².

O que marca de início o romance não é apenas a alusão à música despreziosa que costumava animar as cortes européias do século XVIII-XIX; a pintura também está presente. O rio de guarda-chuvas que se vê passar com os seus reflexos em branco, cinza e rosa poderia muito bem ter sido pintado por Monet em 1889. Nas palavras iniciais do romance a referência à estética impressionista e finissecular é evidente:

Ombrellini. Ombrellini. Ombrellini. Bianchi o grigi. Rosei. Bianchi. Per lui alla finestra i parasoli sono un fiume, appena mosso e variegato, di cupolette.³

A paisagem aquática e solar, em que se alternam chuva e raios de sol, emerge, tal como um quadro impressionista, da visão instantânea de alguém (lui) que esta à janela no dia 1º de julho de 1889, em Monza; é uma tomada externa da paisagem que se projeta para além desta. Contudo, aquém da janela, no interior do escritório, o estilo muda. Torna-se protocolar, secamente descritivo, acadêmico como o estudo de uma natureza morta:

L'uomo si volta a fissare la pendola, torna a sedere al suo scrittoio, dove lo aspetta, posato su mucchi di carte, un vassoio. Formaggio, frutta, una bottiglia di vino.⁴

2. O uso que fazemos da terminologia musical não é gratuito. Como se sabe, divertimento é uma peça musical para câmara, constituída por suites de diversos andamentos, muito executada nas cortes do século XVIII para entretenimento dos nobres. Além disso, na passagem da primeira para a segunda parte do romance, encontra-se um *intermezzo*, forma musical originariamente utilizada nos intervalos das representações dramáticas, que com o tempo se transformou na *opera buffa*.
3. Guido Morselli, *op. cit.*, p. 13.
4. *Ib.*

Dentro, a natureza morta, academicamente bem executada, imóvel, a ilustrar o cotidiano burocrático e tedioso de um rei que reina, mas não governa; fora, um horizonte que se movimenta e se expande, de contornos esbatidos, sensual – convidando o espectador (protagonista/leitor) a uma aventura imprevisível, para a Suíça, pela literatura: abre-se o leque das possibilidades.

Todavia, os dois momentos iniciais da narrativa – assinalados pelo estilo realista acadêmico e pela atmosfera impressionista – expressam, ambos, a relação profundamente mimética que Morselli mantém com a realidade, com a natureza, com o mundo sensível, a ponto de parecer ignorar o veio mais forte da tradição contemporânea, que é o de múltiplos focos narrativos, de baralhamento dos tempos, de sobrecarga de alegorias, dos monólogos obsessivos, das pausas abruptas, da bavardage. Percebe-se nele a deliberada opção por fazer tabula rasa das vias labirínticas a que chegaram muitos dos narradores exponenciais de sua época... Mas esse retorno a uma dicção que lembra o Setecentos inglês não deve nem pode ser tomado como reacionarismo ou conservadorismo nostálgico. Há, nessa volta, algo de conscientemente paródico, que se torna mais explícito no epílogo.

Um dos aspectos que mais despontam neste romance é a tensão existente entre o vínculo sensualista aos objetos da realidade, ao *hic et nunc*, e o debruçar-se sobre as coisas do passado, as formas do passado, o gosto assumido pela evasão. É nesse hiato entre ação e contemplação que a ficção morselliana costuma se situar. Neste romance específico, isto pode ser percebido tanto pela escolha temática – a princípio um romance histórico, que termina por se transformar numa crítica subliminar ao próprio conceito de História – quanto pela opção formal – uma narrativa constantemente atravessada pela forma dramática, inclusive com marcações de cena⁵; ou, ainda, pelas suas reflexões sobre o devir, sobre o tempo, sobre as ações humanas. Neste sentido, a Suíça, com suas peculiaridades de plurilingüismo, de “país livre”, com suas paisagens geladas e a chuva (purgatória) que não cessa, ganha uma dimensão emblemática dentro da obra de Morselli (observe-se que a fictícia Crisopoli de *Dissipatio H.G.*,

5. Ver, por exemplo, o capítulo IX, pp. 159-162.

bem como a cidade de *Un dramma borghese*, não é outra senão Zurique: lugar de exceção e, simultaneamente, centro mundial do capital financeiro).

Assim, o lugar de onde fala Morselli – lugar privilegiado por ele em seus romances – é duplamente um espaço de suspensão. A tarefa de tornar o romance possível no atual contexto do capitalismo tardio (ou pós-capitalismo, como preferem alguns) não passa, para Morselli, pelo imperativo de criar o novo a toda hora; tampouco pela compulsão, bem típica do nosso tempo, que se apropria infinitamente de discursos literários anteriores, muitas vezes pela simples facilidade que a bricolagem e o pastiche oferecem. Os acrobatas estão exaustos, a assistência está cansada. Sendo assim, não resta ao narrador contemporâneo senão lançar os dados e apostar no poder da fabulação e da reflexão – ou, então, calar-se de vez.

Tudo isso fica mais claro quando se sabe que Morselli escreveu sua obra afastado dos “circuitos culturais”, dos partidos políticos (mas não da política), das grandes cidades, do público. Sua misantropia – ou “fobantropia”, como lhe agradava dizer – não o levou, no entanto, ao solipsismo hermético, ou a uma “literatura do sublime” (mesmo quando tratou do sublime terrível⁶ como em *Dissipatio H.G.*), de êxtases místicos e objetos inefáveis: muito ao contrário, fez uma obra toda de carne e ossos, vigorosa, ágil, às vezes francamente cômica⁷. Escrevendo lá de seu retiro em Gavirate, não longe dos Alpes suíços, Morselli soube festejar os prazeres da vida bem como contemplar de perto seus abismos, sem fazer alarde. Sua atitude em relação aos seus personagens, à trama romanesca, aos fatos históricos e literários é sempre irônica, não-ingênua, mas não a ponto de travar o seu poder de fabulação.

6. Tomo de empréstimo a Kant o conceito de sublime terrível. “A solidão profunda e sublime, mas de maneira terrível [...] Uma longa duração é sublime [...]; antevista num futuro imprevisível, possuirá em si qualquer coisa de terrível”. In KANT, Emmanuel, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, trad. de Vinicius de Figueiredo, São Paulo, Papirus, 1993, p. 22 ss.
7. Particularmente cômico é o capítulo IX, com os quiproquós envolvendo a tradução de uma carta do Kaiser Guilherme e as brigas (em dialeto) envolvendo as personagens Brighenti e Gherardesca, descendente do dantesco conte Ugolino.

Na impossibilidade de abordar o romance como um todo orgânico, valho-me de alguns fragmentos que permitirão discutir o problema posto mais acima, ou seja, a tensão existente entre a ação e a contemplação, entre o aqui e o alhures.

O primeiro fragmento, a primeira passagem a ser observada com maior atenção se encontra no capítulo V, primeira parte⁸. O rei, já em Goeschenen e sob o pseudônimo de conde Felisberto Moriana, começa a saborear a sua liberdade. Nesse momento ocorre a primeira referência a Hegel (“che mi diverto a scomodare [Hegel], proprio perché tanto fuori di proposito, in questa cronachetta”)⁹; haverá uma segunda referência, como se verá mais adiante. No capítulo anterior, o rei se achava ainda enredado em obrigações burocráticas. No capítulo V, tendo se livrado do “nero fantasma in redingote”, o rei/conde tem a tarde livre pela frente. O que fazer?, ou melhor, como gozar o dia que se lhe oferece? Sai, então, para um passeio solitário rumo aos correios: sua intenção é passar um telegrama convidando a senhora von Goltz – viúva Krupp¹⁰, com quem está negociando a venda de uma de suas propriedades e em cujos braços passara a noite anterior – para um encontro na manhã seguinte. Despachada a mensagem, sua atenção se fixa num enorme comboio de carga que vem subindo a montanha. Aproxima-se então dos vagões e percebe que estes estão transportando cavalos para uma feira em Verona. O rei aprecia os animais, sente prazerosamente o seu cheiro, gostaria de ter torrões de açúcar para lhes dar; e começa, logo em seguida, a pensar com tristeza na “inquieta civiltà” que não deixa em paz nem mesmo os cavalos, arrastando-os de um extremo a outro do continente (o que se tem, aqui, já é o clássico confronto entre a máquina e a

8. Neste ponto, cabe uma menção à rigorosa estrutura da narrativa, dividida em dez capítulos distribuídos em duas partes: *Il ventaglio dei possibili* e *Una coppia a mezzadria*. O encadeamento das ações é de um equilíbrio aristotélico; a entrada e saída das personagens em cena não deixam furos.

9. Guido Morselli, *op. cit.*, p. 76.

10. Como se sabe, os canhões produzidos pelos Krupp foram decisivos na vitória da Prússia sobre a França em 1870.

natureza)¹¹. Mais adiante, o rei passa a contemplar a locomotiva e começa a notar-lhe certa graça animal: “le macchine faticano, sudano, hanno sete, sono vive” A vitalidade e o rejuvenescimento sentidos pelo rei, oriundos da sensação de liberdade, transbordam para o mundo dos objetos, fazendo com que o rei, um conservador por espírito e por necessidade, compactue por um instante com o novo mundo que vinha se anunciando, mundo das comunicações instantâneas, da mobilidade, da técnica. O interesse imprevisito pela máquina, o deslocamento de perspectiva, induz o ilustre personagem, inteiramente esquecido dos seus atributos reais, a uma conversa com o maquinista, assim como o teria feito um cidadão comum. Após a rápida conversa, em solidão, o rei, homem quase simplório, avesso a especulações, põe-se a pensar sobre o sentido do pequeno episódio. Sua repentina simpatia pelos artefatos tecnológicos o intrigava. E acaba chegando a conclusões interessantes.

O que Umberto I percebe é que, ao usar pseudônimo e andar incógnito pelo vilarejo – estando, portanto, afastado da sociedade rigidamente hierarquizada de que ele, rei Umberto I, é o máximo representante –, ele não apenas se disfarça diante dos outros, mas se desloca, se distancia efetivamente de sua própria identidade, assumindo com isso outras visões de mundo, às quais, antes, não tinha acesso. A saída de uma consciência una e idêntica a si mesma, cristalizada nos hábitos e rituais da corte, permite-lhe novas formas de apreensão da realidade, de interação com o mundo¹².

11. O tema atravessa toda a narrativa. Momento interessante é aquele em que, no capítulo III, o rei pede a Gherardesca que leia algo que o distraia, e este começa a ler o Baedeker. O guia enaltece a estrada de ferro que corta o Gothardo, num texto exemplar do discurso positivista: “Oeuvre capitale de la technique moderne”; “trionphe de ce Progrès qui, caractérisant notre Siècle XIX, après avoir supprimé les frontières entre les Peuples, va abolir la guerre, la pauvreté, l’ignorance, peut-être même la maladie...” (p. 45). O desfecho apresenta a vitória da técnica sobre a natureza por meio de uma metáfora: “une aigle s’envole à côté du train, à ces hauteurs, troublée par le bruit et la vitesse du monstre, qui a osé lui usurper son domaine...” (ecos de Marinetti). O rei ordena que se interrompa a leitura e, sintomaticamente, passa mal.

12. Sobre este ponto, o narrador comenta, ao final da narrativa, quando o retorno de Moriana às atribuições de rei é iminente: “In quel suo secolo che aveva scoperto l’io, se gli avessero detto: la libertà, non significa altro che essere io e potere stare nella propria pelle, lui si sarebbe stupito.” Guido Morselli, *op. cit.*, p.185.

Em sua interpretação dos fatos, ele, na condição de rei, deveria necessária e coerentemente repudiar o progresso: “La piena luce del progresso è il loro crepuscolo: e al crepuscolo erano incamminati tutti, i pari suoi.”¹³ Porém, o rei não se ilude quanto à irreversibilidade do processo que os irá varrer do cenário da história (pois que, das decisões políticas, os monarcas já tinham sido varridos de facto). Essa desoladora visão prospectiva não chega a abatê-lo, pois nesse momento ele é apenas o senhor Moriana, um aristocrata liberal em sintonia com o “avanço da história” A contemplação nostálgica e entediada do rei, vista no primeiro capítulo, é sobrepujada por um forte sentimento de inserção na realidade, de vitalidade mesmo: “Non più sentirsi logoro stracco sbiadito, come di solito. E avere invece il sangue a fior di pelle, pulsante di ingenui impeti giovanili. Quasi giovanili.”¹⁴

Nesse mesmo capítulo, depois do encontro amoroso com a senhora von Goltz, vê-se o rei, caminhante solitário, vagando mais uma vez pelas estradinhas alpinas, em paz com as coisas da natureza. Senta-se numa pedra e rabisca aleatoriamente sobre ela um número, uma data, 9-89, à qual acrescenta a letra “M” Chega a interrogar-se sobre as motivações inconscientes daquele gesto: o M seria uma lembrança culposa de sua mulher Margherita? (um lapso freudiano avant la lettre). Ou, quem sabe, poder-se-ia acrescentar, M de Moriana, já que agora o protagonista começa de fato a dar forma a essa indeterminação semântica que todo pseudônimo possibilita (pense-se no Adriano Meis de Pirandello, por exemplo). O fato é que foi por acaso que o senhor Moriana escreveu sobre a pedra aquele 9-89 M, e este gesto gratuito foi suficiente para que a paisagem de repente se transfigurasse num espetáculo assombroso. Como no “Abre-te Sésamo” das Mil e uma noites, a senha fez com que uma enorme parede rochosa se deslocasse, deixando entrever em seu interior um potente canhão de guerra. De repente e sem nenhuma explicação, o idílio com o mundo natural desmoronava sob o peso das evidências históricas: os

13. Guido Morselli, *op. cit.*, p. 79.

14. *Ib.*, p. 77.

países da Europa estavam se armando, a África estava sendo ocupada pelas potências industrializadas, os nacionalismos aqui e ali começavam a manifestar-se. Imobilizado pela terrível visão de uma *physis* mecânica, de uma (anti)natureza engendrada pelo artifício humano – e, nesse caso, artifício destruidor –, Moriana percebe-se imediatamente cercado por militares que o interrogam e ameaçam (em alemão). Os espaços de ação e interação com o mundo, que há pouco se descortinavam desimpedidos, reaparecem agora estrategicamente ocupados, poluídos, cheios de insídias e alçapões, precisamente ali onde se esperava encontrar a ordem e a liberdade na Natureza. Mas as inquietações do protagonista não vão até aí; sua maior preocupação, passado o incidente, é salvar o anonimato e manter em aberto o seu leque pessoal de possibilidades.

O acaso, porém, que foi a força responsável pelo desmantelo dessa ordem natural, retorna à cena em outro episódio, agora na condição de alegoria. A passagem em questão é a cena de abertura da segunda parte do romance, “Una coppia a mezzadria”, que Morselli intitulou jocosamente de “Intermezzo in cielo”. Entretanto algumas perguntas ficaram no ar: por que essa persistência do acaso – um elemento sempre perturbador e problemático – nesse divertimento “ingênuo” e “inconsistente”¹⁵? Acontece que o acaso é peça fundamental tanto na economia da narrativa morselliana, quanto na leitura que aqui se propõe. Por um lado, ele se interpõe entre a ação e a contemplação, imobilizando aquele que age e perturbando aquele que olha; por outro, contribui para que haja uma apostasia em relação à concepção de história que predominou e talvez ainda predomine na cultura ocidental, pelo menos a partir da Revolução Francesa e da filosofia hegeliano-marxista¹⁶. Além disso, a noção de acaso passou a entrar com força nas expressões artísticas deste século – na música, nas artes plásticas, na literatura – e no próprio pensamento científico.

15. *Ib.*, p. 187.

16. Sobre esta questão, vejam-se: Clément Rosset, *Lógica do pior*, trad. de Fernando Ribeiro e Ivana Bentes, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989; e Hannah Arendt, *A condição humana*, trad. de Roberto Raposo, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

As utopias que projetavam um encadeamento necessário dos processos históricos, ao fim do qual se atingiria a Liberdade do Espírito (e dos homens), e isto única e exclusivamente a partir das próprias ações humanas, orientadas racionalmente e sem o concurso de forças extrínsecas, parecem desmantelar-se como um castelo de cartas diante do acaso. Não é por acaso que *Divertimento 1889* foi escrito num tempo em que as palavras-chave eram – e continuam sendo – declínio das utopias e entropia (esta última, no sentido usado por Lévi-Strauss). Isso não implica uma visão cética e imobilista das potencialidades criadoras e transformadoras dos homens; mas o momento é experimentado como um intermezzo, entreato escasso de certezas e convicções, saturado de ruídos e imagens, de onde, no entanto, continuam a ser projetados os próximos capítulos de uma narrativa em aberto.

Retomando o específico intermezzo morselliano – que parece saído de uma das páginas das *Operette morali* de Giacomo Leopardi –, vamos encontrar no “cielo dello Spirito, o Idea”¹⁷, sentada num trono e tendo o globo terrestre a seus pés, a História. Grotescamente adereçada à Luis XIV, caberá à História decidir sobre o destino de um dos seus atores, o rei Umberto I (pois que “de parvis humani generis [H.G.] non curat Historia”, diz ironicamente o narrador, aludindo às personagens secundárias), o qual, ao apagar das luzes do capítulo anterior, estava prestes a sofrer um acidente, junto com alguns súditos que o acompanhavam na carruagem. A História coça a peruca, indecisa: “adesso, o fra un lustro o due? Questa, o un’altra carrozza” Nesse meio tempo intervém o Acaso, salvando da condenação fatal todas as personagens. E é nessa passagem que ocorre a segunda referência a Hegel, que, segundo o narrador, teria suado em vão mais de uma camisa para expurgar o acaso do seu sistema filosófico. Por mero acaso, o cocheiro reduzira a velocidade poucos segundos antes do acidente, e também por acaso um guard-rail provisório estava protegendo aquele trecho da estrada de possíveis deslizamentos. Orientada pela Razão rumo ao auto-esclarecimento do Espírito, a História desempenha no intermezzo morselliano um papel risível. Com isto, o texto aponta para a falência

17. Guido Morselli, *op. cit.*, p. 107.

de certa noção de história, obcecada, de um lado, pelas grandes instituições – o Estado, a Lei – e, de outro, pelas abstrações hipertrofiadas da Lógica ou da Ética. Ao privilegiar o aleatório e o imponderável, Morselli abandona, não sem uma ponta de melancolia, à visão otimista surgida do pensamento liberal romântico.

Deste modo, entende-se por que sua escolha de tomar como protagonista do romance um personagem histórico como o rei Umberto I, que reinou efetivamente entre 1878 e 1900, não desaguou num discurso nostálgico da nacionalidade italiana nem se limitou a satirizar e combater – como teria feito um escritor bem intencionado – esse simulacro/ícone do poder, o rei. Interessa-lhe mais sondar a demanda inconseqüente e irresponsável desse rei/indivíduo pelo prazer, a satisfação desimpedida de seus desejos mais imediatos, o gozo insuspeitado do anonimato e da solidão. Naqueles dias de setembro de 1889, o rei Umberto teria saído da História para entrar na vida, saído da inação e do anacronismo para experimentar o seu tempo. Mas é certo que isso exigiu que ele construísse para si um lugar de exceção. Nesse sentido, o herói morselliano se aproxima, ressaltando-se as enormes diferenças, do Stephen Dedalus de Joyce, cujo maior desejo é justamente despertar do pesadelo da História.

E aqui concluímos com o episódio da caça dos cabritos monteses. Ele é curto, fulminante, um parágrafo apenas – e talvez por isso mesmo sobressalte o fluxo da leitura. Ocorre no capítulo VIII. O senhor Moriana se prepara para o assédio decisivo à jovem Clara, a noiva do seu oficial de ordenança, Vigliotti, o qual, por sua vez, se encontra nos braços da senhora von Goltz – como sucede nos bons romances libertinos. Pela manhã, Moriana sai para a caçada, retornando logo em seguida com um par de cabritos abatidos (macho e fêmea). Da soleira do hotel, Herr Wüntz, o proprietário, personagem quase alegórico, sempre estático e mudo à porta do seu estabelecimento – a quem o rei chega a se comparar quando está às vésperas de voltar ao “serviço” –, observa com prazer os animais abatidos. Nesse instante aparentemente banal, a morte irrompe na narrativa com um ímpeto surpreendente, inesperado, justo ali onde não era esperada, num episódio periférico e a princípio sem nenhuma importância:

Dalla soglia del suo albergo, Herr Wüntz vigilava compiaciuto le vittime, stese di fianco all'ingresso. I due camosci, maschio e femmina, i cui occhi dilatati non erano ancora vitrei. Domandavano ancora, vanamente, perché.¹⁸

Longe da história, longe mesmo do elemento humano, a morte vibra e se deixa entrever. Ali, em meio aos prazeres e ao riso, no movimento cotidiano e privado da existência, a irrupção da morte parece apenas contribuir para acentuar o júbilo dos que estão em movimento, com os sentidos em alerta. Pois há morte também em vida, na imobilidade do pensamento e do corpo.

*ABSTRACT: Scrivendo in senso contrario alle avanguardie degli anni '60, Guido Morselli (1912-1973) riprende la forma tradizionale del romanzo in *Divertimento 1889* per sovvertire il romanzo storico e, nello stesso tempo, creare una malinconica parodia dei destini d' Europa sul finire del XIX secolo.*

PAROLE CHIAVE: romanzo italiano del XX secolo; Guido Morselli (1912-1973); critica letteraria.

18. *Ib.*, p. 145.