



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL CASO LITERARIO DE ANTONIO DE PETRO

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)**

PRESENTA

ANTONIO VÍCTOR GARCÍA SALAS

ASESOR

DRA. MARIA PIA ZANARDI LAMBERTI LAVAZZA



MÉXICO D.F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
Capítulo I - EL CASO LITERARIO DE ANTONIO DE PETRO	6
Capítulo II - LA OBRA LITERARIA DE ANTONIO DE PETRO	11
1- Dios como tormento	11
2- Consideraciones generales sobre aspectos lingüísticos, estilísticos y estructurales de la obra de Antonio De Petro	14
3- Obras de Antonio De Petro	22
<i>Il Questore</i>	22
<i>L'imbroglia</i>	32
<i>Giovanni</i>	43
<i>Fuor della vita è il termine</i>	51
<i>Dies irae</i>	57
CONCLUSIÓN	63
BIBLIOGRAFÍA	65

INTRODUCCIÓN

En marzo de 1981 aparecía en la editorial Città Armoniosa una novela titulada *Dies irae*, firmada por Antonio De Petro. En la “notizia” de la novela, se podía leer:

Antonio De Petro è un giornalista quarantenne. Oltre ad aver collaborato a giornali e riviste e ad averne diretti alcuni, ha scritto vari racconti, saggi e due romanzi editi con editrici minori. È anche autore di saggi e di tre raccolte poetiche che lo fecero conoscere, anni fa, come giovane poeta: alcune sue poesie furono premiate e raccolte in antologie¹.

Sin embargo, al final de la misma “notizia” se aclaraba que Antonio De Petro era un seudónimo:

De Petro è lo pseudonimo, appunto, di uno scrittore quarantenne che già si era espresso in due brevi romanzi e che ora, riprendendo alcune sorgenti vitali (amore, morte, infanzia, fantasma, senso religioso) e alcune sorgenti letterarie (che si possono reperire evidenti nel testo), si presenta con questa invenzione².

Es todo lo que se supo sobre la identidad de Antonio De Petro en aquellos años y es todo lo que sabemos aún hoy. El material a nuestra disposición es escaso, por no decir nulo: pero, el propio De Petro ha querido que sea así, por razones que podemos intuir pero que por el momento no podemos afirmar con seguridad. Además, en la contraportada de la tercera novela, *Fuor della vita è il termine*, en tono lapidario y curioso, se puede leer:

Antonio de Petro ha dato a Città Armoniosa questa sua terza opera dicendo che, se volevamo publicarla, non dovevamo insistere nel fare domande sulla sua identità. Egli, infatti, intende mantenere separate le opere che offre a Città Armoniosa dalle opere che pubblica con altri editori e dalle attività non letterarie (per lui importantissime) che svolge³.

¹ “Notizia” a Antonio De Petro, *Dies irae*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981, 159.

² *Ibid.*, 160.

³ “Contraportada” a Antonio De Petro, *Fuor della vita è il termine*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1982.

Así las cosas, creo que quizás sea ocioso tratar de indagar quién es Antonio De Petro. Lo que viene al caso y vale más es conocer y dar a conocer al escritor que fuera definido, por la editorial que lo publicó, como “una nuova provocazione per l’Europa letteraria”⁴. Y en realidad creo que estamos frente a un escritor fascinante, provocativo e inusual.

Tuve mi primer contacto con Antonio De Petro hace un par de años. El azar, salvo que como decía Borges, “lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad”⁵, me hizo encontrar *L’imbroglio*, el cuarto libro de Antonio De Petro, la historia de uno de los diez leprosos curados por Jesús. Leí el libro, lo releí y lo volví a leer. Un libro que simple y sencillamente no he logrado sacar de mi cabeza, que simple y sencillamente me lleva una y otra vez al misterio, al misterio de mi ser y al misterio de quién lo sustenta y, por qué no decirlo, al misterio de Antonio De Petro.

A título personal ésta sería razón suficiente para dedicar a este escritor mi trabajo de titulación. Sin embargo, De Petro no es un escritor que llamó sólo mi atención; llamó también la atención de los críticos literarios del Premio Campiello y la de los críticos de algunos institutos de italianística, sobre todo, la de los de las universidades de Torino y Urbino, y llamó la atención de cronistas de periódicos y revistas de varias partes de Italia. Giovanni Arpino, Paolo Volponi, Luigi Testaferrata, Giancarlo Vigorelli, Carlo Cremona, Toni Cibotto, Carlo Bo, Ferdinando Castelli, Giorgio Bárberi Squarotti son sólo algunos de los que se interesaron profundamente por De Petro.

Así, pues, sin duda, estamos frente a un escritor que vale la pena conocer y dar a conocer.

⁴ “Contraportada” a Antonio De Petro, *Fuor della vita è il termine*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1982.

⁵ Jorge Luis Borges, “Siete noches”, *Obras completas III*, EMECE, Buenos Aires, 2005, 228.

Ahora bien, en el presente trabajo pretendemos dar un panorama general, pero puntual y preciso, de la obra de Antonio De Petro. Sin embargo, tengo que insistir sobre el hecho de que el material a nuestra disposición es escaso. Contamos solamente con las cinco obras de De Petro que hemos logrado conseguir y con el testimonio y el recuerdo de la en ese entonces directora de la editorial Città Armoniosa, Paola Leoni.

Ante semejantes limitaciones, nuestro trabajo está dividido en dos secciones. La primera recoge el testimonio de la Dra. Leoni sobre “el caso literario de Antonio De Petro”. En la segunda parte, hacemos un recorrido por las obras de nuestro autor.

No queda sino expresar mi profundo deseo de dar a conocer la obra literaria de Antonio De Petro, obra que sin más representa una nueva provocación para el mundo literario, y para todas las personas que buscan el misterio de su ser y de quién lo sustenta.

CAPÍTULO I

El caso literario de Antonio De Petro

De la única cosa que estamos seguros es que Antonio De Petro publicó sólo con la editorial Città Armoniosa, hecho que para nosotros es una fortuna, puesto que, ante la carencia de material escrito, contamos con el testimonio y el recuerdo de quien, mejor que nadie, vivió directamente el estallido del “caso literario de Antonio De Petro”: el testimonio de la directora en ese entonces de dicha editorial, Paola Leoni.

En las IX jornadas Internacionales de Estudios Italianos de la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino 2009, Paola Leoni narraba la aparición de De Petro en Città Armoniosa. Decía:

E un giorno arrivò anche il dattiloscritto del *Dies irae*. Io ricevetti il dattiloscritto dalle mani dell'editore e lo lessi nel tragitto in macchina da Reggio Emilia a Cortina. Non scesi nemmeno all'autogrill per un caffè, perché una pagina divorava l'altra e insomma chi legge sa che cosa significa trovare qualcosa che ti interessa davvero.

Il romanzo venne pubblicato in pochi mesi. Si era soliti, a quel tempo, pubblicare un 200-300 copie di primissima edizione: erano le copie riservate ai critici e ai giornalisti. Il *Dies irae* aveva una copertina rossa e alla prima occasione in cui Giovanni Arpino ci invitò a giocare a poker (che era una sua passione, assieme al calcio), gli demmo la copia del romanzo. Passa non molto tempo ed esce una sua entusiasta recensione su *Il Giornale*.

Segue quella di Paolo Volponi. E da lì, l'*Eco della Stampa*, che era un servizio di raccolta di articoli pubblicati, mandò una notevole rassegna sul primo romanzo di De Petro: bisognerebbe cercare tra gli archivi della casa editrice per farsene un'idea. Tutti volevano parlare di questo romanzo. Si diceva che era nato un grande scrittore, un nuovo Gadda, un nuovo Pasolini, un Brecht italiano, un vero romanziere/antiromanzo.

Il *Dies irae* vince il Premio Castiglioncello. Siamo nell'81⁶.

La edición definitiva de *Dies irae* aparece en marzo de 1981, mismo año en que gana el premio Castiglioncello y el interés de mundo literario italiano. Sin embargo, no

⁶ Paola Leoni, “Il mistero di Antonio De Petro” en Mariapia Lamberti y Fernando Ibarra (eds), *Italia y los italianos: lengua, literatura e historia*, UNAM, México, 2011, 147-158.

es una aparición fugaz. A finales de ese mismo año aparece, también en Città Armoniosa, *Il questore*, y en 1982, *Fuor della vita è il termine*, en febrero, y *L'imbroglia*, en diciembre.

Cuatro novelas en dos años, cuatro novelas que hicieron de Antonio De Petro un verdadero acontecimiento, al menos dentro del mundo literario italiano. De las dimensiones del acontecimiento de De Petro, Paola Leoni, en el mismo Congreso, nos presentaba una idea muy clara:

E di fatto, nei quasi due anni che vanno dal marzo '81 al dicembre '82, era scoppiato "il caso De Petro", non fra il grande pubblico (anche se aveva i suoi appassionati lettori), ma dentro il ristretto numero dei critici letterari che giravano attorno al Premio Campiello, all'Istituto di italianistica di alcune importanti università italiane (Torino e Urbino in modo particolare) e fra i recensori di quotidiani e riviste di tutta la penisola. Infatti, in due anni, erano usciti ben 4 romanzi di De Petro: *Dies irae*, *Il questore*, *Fuor della vita è il termine* e *L'imbroglia*. Ma nessuno sapeva chi fosse Antonio De Petro: sarà bello o brutto, simpatico o antipatico, sposato o scapolo? In che giornale lavorerà? Sarà un giornalista della RAI? Così si chiedevano i nostri critici letterati e mormoravano: Sarà Giovanni Arpino? Sarà Giancarlo Vigorelli? Sarà Toni Cibotto? Sarà Carlo Bo? Sarà Giorgio Bárberi Squarotti (l'unico fra tutti che diceva che De Petro non gli piaceva)? Sarà il fratello di Gadda, se mai Gadda ha avuto un fratello? Sarà un cugino di Pizzuto, se Pizzuto ebbe un cugino? Dicevano. Potrebbe essere Giordano Bruno, se non l'avessero bruciato secoli fa. E così via. Perché il mondo dei critici letterari parlava così a quel tempo⁷.

Así pues, con cuatro novelas, en lo que va de marzo de 1981 a diciembre del 1982, Antonio De Petro se convierte en un verdadero caso literario. No obstante, no hay que olvidar que el estallido del caso literario de Antonio De Petro se da con *Dies irae*, con la victoria del premio Castiglioncello, sin ignorar, claro, que dicha novela estuvo también entre las finalistas que contendieron por el premio Campiello y el premio Viareggio, como el propio De Petro señala en *Fuor della vita è il termine*:

⁷ *Ibid.*, 144-145.

E, inoltre, tornando al *Dies irae*, un volpone ha lanciato il giavellotto facendone, in sordina, una presentazione critica insigne, a Milano. Era in lizza nei premi migliori (il Campiello e il Viareggio): li ha persi tutti. Allo *Strega*, neppure pensarci: non piacque alle non giovani fanciulle⁸.

La presentación crítica a la que se refiere el autor es la que Paolo Volponi escribe en el *Eco della Stampa*, presentación que, de hecho, es posterior a la que Giovanni Arpino escribe en el *Il Giornale*. Sin embargo, lo que importa notar es que es *Dies irae* la que atrae la atención de los críticos literarios; es *Dies irae* la que hace que el mundo de la crítica se pregunte por Antonio De Petro.

Por otra parte, hay que subrayar también que, a pesar del interés que suscitaba, Antonio De Petro quiso mantenerse alejado de los reflectores. Lo antes dicho lo demuestra, sobre todo, el hecho de no haberse presentado a recoger el Premio Castiglioncello, sin olvidar, claro, la constante negativa que siempre mantuvo ante las entrevistas.

Que Antonio De Petro no ha recogido el premio, lo elucida el propio escritor, en *Fuor della vita è il termine*, en el capítulo titulado “Distrazione”, en boca del protagonista de *Dies irae*, Vanni:

Cari lettori nuovi (ventiquattro? sì, uno è vecchio: ha letto anche il *Dies irae*), in ogni caso, il *Dies irae* ha vinto il premio Castiglioncello, che ha in giuria tra i critici il *princeps*.

E chi è? mi chiederete.

Boh! vi risponderò.

In ogni caso, l’ha vinto (ma il De Petro, il regista di quest’operetta che state ora leggendo, non si è preso il malloppo di due milioni. Si vede che di soldi ne ha abbastanza)⁹.

Por su parte, en su artículo del 2009, Pola Leoni también da cuenta de este hecho:

⁸ Antonio De Petro, *Fuor della vita è il termine*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1982, 59.

⁹ *Ibid.*, 58-59.

Serata estiva, lungo il Tirreno. Noi tutti si aspettava l'arrivo di De Petro per ritirare il premio. Il mistero si sarebbe dunque svelato? Di fatto, venne un giovane, sui 30 anni, alto, muscoloso, dai capelli biondi e l'accento modenese. Intascò il premio, rilasciò interviste, cenò con noi, sapemmo che era medico. Questo era un giovane, molto brillante, ma di cultura non aveva che il desiderio di averne: gli mancavano chilometri di conoscenza. Non poteva essere De Petro.

Intanto, arrivavano alla casa editrice costantemente richieste di interviste. De Petro accettò di farsi intervistare da Carlo Cremona per il GR2. Sorpresa! All'intervista si presentò un uomo di una quarantina d'anni, senza accento, magro e delicato, l'opposto del De Petro che si era presentato a ritirare il premio Castiglioncello.

Questo era un uomo colto, elegante, timido e un po' riservato, nervoso. Sí poteva essere lui De Petro....

Ma ogni volta, veniva un personaggio diverso a presentarsi come De Petro. E così, a poco a poco, i critici cominciarono a sentirsi un po' beffati.

E sappiamo che cosa significa attirarsi il fastidio dei critici, che sono troppo spesso curiosi di cose che con la letteratura niente hanno a che vedere¹⁰.

Como podemos apreciar, Paola Leoni no sólo da cuenta de que Antonio De Petro no recogió el premio Castiglioncello y de la constante negativa que siempre mantuvo ante las entrevistas, sino que nos deja entrever también las consecuencias que este hecho tuvo.

Ciertamente cabría preguntarse por qué Antonio De Petro quiso mantenerse alejado de los reflectores a costa incluso de una promisoriosa carrera literaria. Sin embargo, las respuestas que podríamos intuir, no serían más que suposiciones. Es un hecho que, a pesar del éxito literario de Antonio De Petro, éste quiso mantenerse en el anonimato, quiso que sus obras fueran juzgadas por ellas mismas, sin importar quién era el autor, como hace constar en el capítulo antes citado, "Distrazione", de *Fuor della vita è il termine*, siempre en boca del protagonista de *Dies irae*, Vanni:

Non arrabattàtevi troppo a cercare chi sia, nella vita, il De Petro.
Son due? Che sia un'équipe? Forse una confraternita? Una cellula? Una pidùe?
Un pazzo duro? Un genio 'mbriaco? Un razionalista calcolatore? Un cuore che batte?
È Stendhal: e sia chiuso!

¹⁰ Paola Leoni, *op. cit.*, 148.

L'anonimo o pseudónimo ci sta per indagare se davvero i critici leggono? No. Ci sta perché il regista si verifichi, al fin di capire se vale per quello che scrive o se vale per altro, per l'ippica ad esempio.

Fortini o Lattes, Moravia o Pincherle, Silone o Tranquilli, Etcetera o Eccetera: che differenza fa?

O volete sapere s'è del vostro stesso sangue blù?

Lasciate ogni speranza: non son riuscito neppur io a scoprirlo.

State attenti o le buscàte: può darsi poi che, per vendetta, vendicativo com'è, scriva un promemoria su voi¹¹.

Por otra parte, también es un hecho que, en 1983, desaparece la editorial Città Armoniosa, y de De Petro no se supo ya nada. Sólo años más tarde, con la reapertura de la editorial, sabremos que De Petro escribió y conservó voluntariamente inédita, en espera de un resurgimiento de dicha editorial, la novela *Giovanni*¹².

¹¹ Antonio De Petro, *Fuor della vita è il termine*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1982, 59-60. Los acentos son de autor.

¹² Cf. Luigi Testaferrata, "Notizia" a Antonio De Petro, *Giovanni*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1990, 9.

CAPÍTULO II

La obra literaria de Antonio De Petro

Comentando la obra de Dostoievski, André Gide escribe:

In tutta la nostra letteratura occidentale, il romanzo, fatte rare eccezioni, non si occupa d'altro che delle relazioni degli uomini tra loro, rapporti passionali o intellettuali, rapporti di famiglia o di società, di classi sociali – ma mai o quasi mai dei rapporti dell'individuo con se stesso o con Dio – che qui primeggiano tra tutti gli altri¹³.

Ahora bien, si tuviéramos que definir la obra literaria de Antonio De Petro, tendríamos que decir que él es una de estas raras excepciones de las que habla André Gide. El centro de la obra literaria de Antonio De Petro es Dios.

Dios es la realidad primera y última en todas las obras de De Petro, es la realidad que define y “atormenta” a cada uno de sus personajes: los personajes, el hombre, se definen por su relación con Dios. Pero, ¿qué Dios es el centro de la obra literaria de Antonio de Petro?

2.1. Dios como tormento

En *Los demonios*, a través del ateo Kirillov, Dostoievski declara:

Ognuno pensa a qualche cosa e subito dopo pensa a un'altra cosa. Io non posso pensare ad altro, io penso tutta la vita alla stessa cosa. Dio mi ha tormentato tutta la vita¹⁴.

¿Por qué atormentado? Una primera respuesta nos la da Ferdinando Castelli en su libro de ensayos *Dio come tormento*¹⁵:

¹³ André Gide, *Dostoïevski* (Oeuvres complètes, t. XI). Citado por: Henri de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Morcelliana, Brescia, 1982, 222.

¹⁴ Fiódor Dostoevskij, *I demoni*, Sansoni, Firenze, 1958, 141.

[Dostoevski] Figlio del suo tempo, da giovane avvertì nella sua anima il vento gelido della miscredenza. Dopo gli anni della deportazione in Siberia, lentamente con crescente fermezza, ritrovò la fede e con essa una ragione di vivere. I dubbi però non cessarono mai di tormentarlo, e di fortificarlo anche nella fede¹⁶.

Sin embargo, la respuesta última nos la da el propio Dostoevski. Poco antes de morir, a propósito de las críticas hechas a su última novela, *Los hermanos Karamazov*, Dostoevski anotaba en su diario:

In tutta Europa non si trovano così potenti espressioni di ateismo. Non al modo di un bambino credo al Cristo e lo confesso. Il mio osanna è passato attraverso il crogiuolo del dubbio¹⁷.

El “crogiuolo del dubbio”, del que habla Dostoevskij, es el tormento de Dios que enviste a toda alma peregrinante hacia el monte Sinaí. Y es un tormento que no se puede eliminar u olvidar porque se trata de una realidad de la que el hombre es imagen¹⁸: “L’idea di Dio è inestirpabile, perché in fondo è la Presenza stessa di Dio nell’uomo. Sbarazzarsi di questa presenza non è possibile”¹⁹.

Por otra parte, el tormento de Dios adquiere tonalidades particulares cuando se intenta dar un rostro y una voz a esta misericordiosa realidad de la que se advierte la presencia tanto dentro como fuera de sí mismo:

Succede allora che l’uomo costruisca un pantheon, abitato dai tanti surrogati di Dio: Dio-natura, Dio-razionalità, Dio-moralità, Dio-armonia universale delle cose, Dio-proiezione dell’uomo naturale²⁰.

¹⁵ Vale la pena señalar que en esta obra, *Dio come tormento*, Ferdinando Castelli estudia escritores, desde Dante hasta Julien Green, que han afrontado, en sus obras, las relaciones del hombre consigo mismo y con Dios, lo que destruiría la tesis antes mencionada de André Gide. Ferdinando Castelli, *Dio come tormento*, Ancora, Milano, 2010.

¹⁶ *Ibid.*, 6.

¹⁷ Texto citado por Henri de Lubac, *op. cit.*, 237.

¹⁸ Cf. Ferdinando Castelli, *op. cit.*, 6.

¹⁹ Henri de Lubac, *Sulle vie di Dio*, Edizioni Paoline, Alba, 1959, 261.

²⁰ Ferdinando Castelli, *op. cit.*, 7.

Sin embargo, en este intento de escalar el Olimpo divino, cuando la razón se deja iluminar por la fe, advierte Ferdinando Castelli, adviene un radical cambio de perspectiva que transforma la vida. El ejemplo más iluminador es el de san Agustín:

O verità eterna, o vero amore e diletta eternità! Sei tu il mio Dio, e a te io anelo e di giorno e di notte. Appena ti conobbi mi sollevasti in alto affinché io vedessi che c'era qualcosa da vedere, ma che non ero ancora tale da poter vedere. Coprendomi con la tua potente luce, percuotesti la debolezza del mio sguardo; tutto tremai di amore e di terrore. E mi scoprii lontano da Te nella regione della dissomiglianza²¹.

No obstante, en estas regiones de la desemejanza, Ferdinando Castelli apunta:

l'anima sa però che il suo è "il Dio vivente" (Ger 10,10), che "abita una luce inaccessibile" (1 Tim 6,16), che "è amore" (1 Gv 4,8), che è "un abisso di paternità" (Origene), che "ti ha amato di un amore eterno, per questo continua ad esserti fedele" (Ger 31,3), che il Cristo "per opera di Dio è diventato per noi sapienza, giustizia, santificazione e redenzione" (1 Cor 1,30), che dobbiamo considerarci "viventi per Dio in Cristo" (Rom 6,11)²².

En pocas palabras, en esta irrupción, se estremece uno de amor y desconcierto. Y Dios se vuelve un "tormento, cioè un dolcissimo struggimento nel quale l'anima si perde nella infinità divina"²³.

Ahora bien, consideramos que este último es el tipo de tormento que sufre Antonio De Petro (quien quiera que sea Antonio De Petro), y este Dios es el centro de la obra literaria de nuestro autor.

²¹ Agostino, *Le confessioni*. Citado por Ferdinando Castelli, *ibid.*, 8.

²² Ferdinando Castelli, *ibid.*, 9.

²³ *Idem*.

2.2. Consideraciones generales sobre aspectos lingüísticos, estilísticos y estructurales de la obra de Antonio De Petro

Una de las cosas que más sorprendió, entre la crítica literaria italiana, es la manera en que *Dies irae* se presentaba como novela. No por nada Giovanni Arpino escribió: “Tal vez, *Dies irae* lo escribí yo, o, al menos, habría querido escribirlo yo, desde el momento en que inaugura una nueva era en la forma de hacer novela”²⁴. Por su parte, Ferdinando Castelli también subraya este hecho cuando escribe: “Es una obra que intriga, fascina y pone nervioso. Intriga por la nueva manera de presentarse como novela [...]”²⁵.

Por lo demás, la propia obra nos hacía ver que no se trataba de una novela en cuanto tal, al menos no en el sentido tradicional del término: “Qui, più che di romanzo, si tratta di ‘invenzione’; la fiction, con l’appoggio dell’apporto popolare, è innalzata a un livello diverso dal romanzo in quanto tale”²⁶.

Así, pues, en *Dies irae*, en realidad, hay pocos elementos que no rompan el esquema tradicional de la novela. La obra se presenta más bien como un tejido de voces, tonos, fórmulas lingüísticas, acciones dramáticas que pasan del diario:

DIARIO

Silvia Costa

Sabato 9 agosto 1980

*Volevo un bene matto a mia madre e se n'è andata. Così, all'improvviso e in un modo orribile. Signore, non ce la faccio più. (111)*²⁷

A la epístola:

Carissimo Vanni.

Stamattina mio padre è morto.

²⁴ La cita la tomo de un artículo, sin título, que Giovanni Riva (en ese entonces dueño de la editorial Città Armoniosa) escribió y me facilitó, pero que nunca fue publicado. La traducción es mía.

²⁵ *Idem.*

²⁶ “Contraportada” a Antonio De Petro, *Dies irae*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981.

²⁷ A partir de este momento, en el recorrido que hacemos por las obras de nuestro autor, con el fin de favorecer la lectura, las notas se señalan sólo con el número de página de la obra que se está analizando.

*Non so a chi confidarmi e mi sfogo con te.
Ieri ser , quando ci siamo salutati, tutto era diverso. Io speravo ancora.
L'operazione sembrava essere andata bene. [...]*

Milano, 15-8-75

Silvia. (31).

De la nota periodística:

**Un'insegnante muore
investita da un'auto**

ERBA – Una giovane insegnante di ventiquattro anni   morta ieri ser , mercoled  13 agosto.

La professoressa, Silvia Costa, era stata investita da una BMW guidata da G.A. di Lecco. Trasportata all'ospedale, vi   diveduta intorno alle 21.00, inseguito alle ferite e alle lesioni riportate [...] (49)

Al monólogo interior o flujo de consciencia, estilo James Joyce, sin puntuaci n:

S  perch  prima che dicesse il medico *He just stopped breathing* io avevo tutta un'altra vita stavo bene e le mie donne ormai erano lei e stavo bene anche da solo perch  c'era lei la Silvia e saremmo stati insieme fin quando la morte non fa pi  niente perch  viene e basta e potevamo anche non girare il mondo In Brianza c'  gi  tutto l'universo se il cuore di un uomo sta bene E quella cretina a cos'  servita poveretta Come si chiamava Titta *Ma che milanese parli M  parli milanes * [...] (135)

Del flujo de consciencia a la poesía en verso:

*A passi tardi e lenti.
E gli occhi: per fuggire intenti.
Amor dolce senza pare.
Verr  la morte e avr  i tuoi occhi.
Sorella nostra morte corporale
Passa la bella donna, e par che dorma.
Ahí dura terra, perché non t'apristi?
E due d  li chiamai, poi che fur morti. (108)*

Aprovechamos también esta cita para subrayar el fuerte contenido intertextual que hay en la novela. En este caso, ocho versos de seis poetas cumbres de la literatura italiana: Torquato Tasso, Francesco Petrarca, Iacopone da Todi, Cesare Pavese, Francisco de Asís y Dante Alighieri. Por lo demás, la novela pasa también de la narración en primera persona:

*I' mi son un che quando che mi tira faccio sù un casino. Bacco, Tabacco e Venere, con Marte, stanno in me.
Mortale, io so bene che ciò che a soffrire solo te può anche non farti soffrire, se tu credi in un dio. E il mio compito, perciò, sta nelle stragi, nel colpire non te solo, non uno, ma le folle.
Come mi chiamo?
Mah! Come tu vuoi.
Chiamami Odi-odisse. (31)*

A la narración en tercera:

La più ricca biografia del signor Giovanni Padova è indubbiamente quella scritta da DIO Padre e intitolata *Ab aeterno*. Ad essa può essere aggiunta, a tutt'oggi, quella del PADOVA Giovanni stesso, detto Vanni, titolata *De ómnibus rebus et de quibusdam aliis, seu Una notte con Amleto*. (91)

En fin, *Dies irae* es una novela donde se pasa de lo trágico a lo grotesco, del lenguaje oral al confidencial, al grito, a la improvisación, del tono descuidado a la enunciación solemne, de lo banal a lo sublime, del latín, al dialecto, de la lengua moderna a la arcaica:

Dies irae.
Dies irae dies illa.
“In loco qui dicitur Italia, omnia bona, privilegia et jura vendo tibi, Satana” dixit Deus. “Iniquorum sublatione hominum, omnia non mediocriter habita perdita sunt”. [...]
Cercat'ajo Calabria, Toscana e Lombardia, Puglia, Torino, Empoli, Genoa, Pisa, Pavia, Romagna e San Marino. È tutta Barberia; Sempre me ritrovai in omo blestemato e mai non incontrai donna cortese.
Giorno non ho di posa. Giammai non mi conforto, né mi voglio allegare.
Come degg'io fare?
Né in cielo né in terra non mi pare ch'io sia.

Altissimo onnipotente bon Signore, laudato sie, con tucte tue creature. O bon Signore, non dormir più ché ci sarebbe rio. Cambiane il core alli òmeni! Oppuramente cambia tutti noi con altri; e 'l mondo salva e Italia. (35-36)

La estructura, lengua y el estilo De Petro son, pues, sin duda, cautivadores y polifacéticos. Ya no sólo es el monólogo interior o flujo de consciencia al estilo James Joyce, sino, como podemos apreciar, está también presente la poesía latina medieval, concretame el poema “Dies irae”, que da el título a la novela y que ha sido considerado el mejor poema en latín medieval, atribuido principalmente a Tomás de Celano, aunque también ha sido atribuido al papa Gregorio Magno, a san Bernardo de Claraval y a los frailes dominicos Umbertus y Frangipani. Así mismo, están presentes los versos de Re Enzo (Giorno non ho di poza), rey de Sardeña, poeta e hijo de Federico II; de Rinaldo d’Aquino (Giammai non mi conforto / né mi voglio allegrare / Come degg’io fare? / Né in cielo né in terra non mi pare ch’io sia), poeta italiano perteneciente a la escuela siciliana de Federico II; y, por supuesto, de san Fran Francisco de Asís (Altissimo onnipotente bon Signore, laudato sie, con tucte tue creature [...]), pero, hay que decirlo, en realidad en todo el capítulo está presente la tradición que va de la poesía medieval a Dante.

No obstante, no es solamente *Dies irae*. En su segunda novela, *Il questore*, Antonio De Petro también rompe con los esquemas tradicionales de hacer novela y nos sorprende, ya desde el principio, al introducir, en no más de cinco páginas, cuarenta y dos notas:

Ed io a chi dedicarrò il mio liberculo? a chi, o gran destino, ti piace ch’io intitoli¹³ il mio bel paranimfo¹⁴, il mio bon corifeo¹⁵? A chi inviarò quel che dal sirio¹⁶ influxo celeste, in questi più cuocenti giorni ed ore più lambiccanti¹⁷, che dicon caniculari, mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse¹⁸, le vaghe lucciole¹⁹ del firmamento mi han crivellato sopra²⁰, il decano de’ dudici segni²¹ m’ha balestrato²² in capo, e ne l’orecchie interne²³ m’han soffiato i sette lumi erranti²⁴?

Pero no es sólo esto, pues aun si la obra está escrita como novela, *Il questore* es una perfecta obra de teatro: hay unidad de lugar y tiempo y los personajes, más que personas, son máscaras.²⁸ A esto hay que añadir, también, que todos los “coros” son poemas:

C'è una domanda nell'uomo.
C'è una risposta nel mondo.
C'è una domanda infinita,
c'è una risposta infinita.

Quella domanda è inquietante,
ma la risposta ci scomoda:
il nostro cuore fottuto
vuole ridurle, perciò. (23)

Sin embargo, Antonio De Petro irá todavía más allá en su tercera novela, *Fuor della vita è il termine*. En ésta, De Petro no sólo utiliza todos los recursos que ya había utilizado en *Dies irae*, sino que, además, la novela resulta sumamente provocadora: en primer lugar desde el punto de vista del lenguaje, pues ya desde la primera página, en la *avvertenza*, se implica un uso muy particular de la lengua y, declaradamente, a los lombardos Carlo Cattaneo, Paolo Gorini, Carlo Dossi e, implícitamente, pero con una evidencia obsesiva, a Carlo Emilio Gadda:

1. Nei corsivi di commento ai titoli di ogni capitolo, è stata seguita la regola di accentazione di Carlo Cattaneo, di Paolo Gorini e di Carlo Dossi; in più, si è cercata di mantenere la distinzione tra accento grave e accento acuto. Sono state accentate le parole tronche, semitronche, sdrùcciole, bisdrùcciole e trisdrùcciole. Le parole piane e semipiane non sono accentate.
2. Nel testo, si è cercato invece (oltreché accentare le sole parole tronche) di accentare le parole a doppio significato (*sùbito* – *subito*; *àncora* – *ancora*; *intùito* – *intuito*; eccetera), le parole non abitualmente usate (*guiderdòne*, per esempio), le parole inventate (*mavaffanbàgno*), alcuni vocàboli dialettali o modellati su altre lingue (*pànta rei*, *gòndoa*). (9)

Pero *Fuor della vita è il termine* no resulta provocadora sólo en cuanto a la lengua: lo es

²⁸ Cf. Paola Leoni, *op. cit.*, 152.

quizás más en cuanto al estilo y la estructura. Cada capítulo va precedido de un comentario, en cursivas y escrito en forma de poema, que sorprenden y desconciertan al lector. Veamos un par de ejemplos:

*(Sciolto dal regista
De Petro
come canto
che serve da pròlogo
e da invocazione rituale alla musa,
perlopiù manzoniana.
Ma, al contempo, è un lamento
per l'atrocità della morte.
Si tratta di otto strofe
di quattro versi ciascuna:
i primi três versi risultano ciascuno
da un ottonario più enneasillabo,
cioè
da un esàmetro dattilico
in cui la cesura
stà dopo la seconda sillaba
del terzo piede,
cioè, appunto,
tra l'octosillabo e il novenario.
Il quarto verso è la sintesi
di due anapesti
seguite
da un proceleusmàtico.
In esso inno,
si piange la morte
ùsteron pròteron
del nostro grande personaggio,
il cavaliere
– del lavoro –
Pascuale Chieffo.)*

Como podemos apreciar, no sólo se cumple lo que ya De Petro anunciaba en la *avvertenza* acerca del uso de la lengua, sino que, además, nos da a conocer la forma cómo está escrito el capítulo. Un ejemplo más de los comentarios, de cada uno de los 54 capítulos, que nos sorprenden e intrigan, es el siguiente:

*(Dove,
come in un gioco delle minchiate*

– gioco di carte fiorentine –,
che non ha nulla a che fare
con lo scopone,
piovuto quì come la pommarola
– o pomodoro –,
Oppure, se preferite,
scaraventato in scena
come, una volta,
il martinitt
strappalàcrime – a sua insaputa –,
un certo Vanni
senza uno stream
saluta i lettori:
l'unico suo vecchio lettore
e
i ventiquattro nuovi.
E lui, che non è più personaggio,
è ora lettore?)

En *Fuor della vita* è il termine volverá a aparecer, pues, Giovanni Padova, el protagonista de *Dies irae*, y lo hará para aclarar algunas interrogantes sobre De Petro. La primera de ellas, que De Petro es un seudónimo:

Intendiàmocì: non sto denigrando il De Petro.
L'Antonio (non il *Brambilla* [personaje de esta novela], il De Petro) è mio amico e ho motivo di credere che lo sia pure del Chieffo [protagonista de la novela], come, certamente, lo sarà del questore, del commissario e del Paolazzi [personajes de *Il questore*].
Il problema è che io però non lo conosco: De Petro è un nome falso, uno pseudonimo. Potrebbe essere chiunque tra i miei intimi. Almeno si rivelasse: potrei così nascondergli il resto della vita, ché non ne faccia, sfruttatore com'è, un altro libro: industria e cultura è una pàcchia, gli fanno far soldi. (58)

Aclara también, como ya anticipábamos, que con *Dies irae* De Petro gana el premio *Campielo* y que no recoge el dinero previsto para el ganador para no tener que revelar su identidad, así como algunas de las razones del porqué del anonimato. De cualquier forma, resulta desconcertante encontrarse con un protagonista, que ya no es más protagonista, pero que sigue siendo, en otra historia, personaje (o, è ora lettore? Se preguntará De Petro).

Así, pues, en cuanto a la lengua, el estilo y la estructura, podríamos decir que la obra de De Petro es única. Cada una de sus novelas nace, en cada página, diferente. Tanto es así, que a veces parecería incluso que, eso sí, evolucionando, De Petro está haciendo siempre la misma novela, pero esto es comprensible si pensamos en lo que dice el narrador del *Dies irae* cuando, en uno de los capítulos finales, diserta sobre la novela:

“Per esser realisti, bisogna tentare l’impossibile sapendo che potrebbe esser tale” mi son detto. “Scrivi!” Pensai che il reale è dolore, mentre ero al lago di Pusiano, al “vago Eupili mio” del Parini.

Fare il Ghisallo in bici, vedere la Rotonda di Inverigo, Civate: realtà che tornavano in mente dai tempi più giovani. Cambia e correggi, capii che la vita è un’insipida pappa senza l’Avversario che la condisca: di lì il dolore e di lì la via crucis degli uomini.

Di questo materiale mi uscivan fuori i fatti da narrare, pensando a Circe e al gregge d’Epicuro cui stiamo somigliando. (131)

Por lo demás, a nuestro autor no se le escapa tampoco la tradición. En *L’imbroglio* y en *Giovanni*, la primera escrita en primera persona y la segunda en tercera, De Petro se olvida de toda experimentación para regresar al seno de la tradición: son dos novelas en el sentido más propio del término.

Ahora bien, sin más preámbulos, pasamos al análisis de las obras de De Petro. Advertimos, sin embargo, que el recorrido que seguiremos no es el cronológico, es decir en el orden en que fueron publicadas, sino en aquel que, creemos, nos ayudará a sistematizar de mejor manera el pensamiento de nuestro autor, así como a dilucidar el tipo de escritor al que nos enfrentamos. Por otra parte, en realidad no sabemos si Antonio De Petro escribe sus novelas en el orden en que son publicadas. No olvidemos que De Petro publica –¿o escribe?– cuatro novelas en dos años, cinco, si nos atenemos a la afirmación de Luigi Testaferrata, quien dice que De Petro escribió y conservó voluntariamente inédita su quinta novela, *Giovanni*, en espera de un resurgimiento de la

editorial que lo había publicado.

2.2. Obras de Antonio De Petro

Il questore (noviembre de 1981)

Il questore, que tiene por subtítulo *L'evidenza e la ragione*, es, en realidad, una obra de teatro, aun si está escrita como una novela²⁹. Aunque, en la contraportada de la obra, se puede leer: “Non si tratta di un romanzo, ma di un gioco, di una fantasia didascalica, rivolta in particolare ai giovani”³⁰. Por su parte, Paola Leoni, en su artículo sobre De Petro, a propósito de *Il questore*, dice:

È una storia poliziesca che ammicca a Giordano Bruno con una grinta degna di Brecht, ed è carica di quell'umorismo tipicamente di De Petro, che ricorda Fred Buscaglione, Iannacci e, sotto una finta *ars comica*, *castigat mores*. In realtà, De Petro non è mai un moralista: non ci dice che cosa dovremmo fare o non fare. E il suo *castigat mores* è solo una freccia che arriva all'ontologia dell'uomo non ai suoi *mores* o costumi che dir si voglia³¹.

No obstante, lo que más importa subrayar es que *Il questore* es una obra dirigida particularmente a los jóvenes, puesto que, en ella, De Petro trata de ser altamente límpido, sintético, casi elemental respecto al tema que quiere afrontar: la existencia de un Misterio, que se conoce con la razón, a partir de la realidad, pero que está más allá de la razón.

El coro, que está presente en la obra a través de una serie de poemas, es el elemento del que se sirve De Petro para ir sintetizando y explicitando los eventuales puntos que para el joven lector pudieran pasar desapercibidos en la trama de la obra. Veamos el primer coro:

²⁹ *Ibid.* 152.

³⁰ “Contraportada” a Antonio De Petro, *Il questore*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981.

³¹ Paola Leoni, *op. cit.*, 152.

C'è una domanda nell'uomo.
C'è una risposta nel mondo.
C'è una domanda infinita,
c'è una risposta infinita.

Quella domanda è inquietante,
ma la risposta ci scomoda:
il nostro cuore fottuto
vuole ridurle, perciò.

In tanti modi il cervello
riduce a sé anche il mistero:
ei si pretende misura
di fatti a lui più grandiosi.

Razionalismo, estetismo,
ideologia, sentimento:
ecco le vie al pregiudizio
della *débâcle* borghese.

Ora seguite, signore,
il nostro breve racconto.
Voi, menti giovani aperte,
per il futuro imparate. (23-24)

La trama, en realidad, es muy sencilla: tres asesinatos, dentro del mismo café, uno después del otro, narrados en forma cronológica, al tratar de revivir la escena del crimen: evidentemente tiene que haber un asesino que tratan de encontrar, en primera instancia, el comisario y un policía.

No obstante, vale la pena insistir sobre el hecho de que lo que De Petro hace, en *Il questore*, es afrontar el tema de la existencia de un Misterio, de un ser absoluto, que se conoce con la razón, a partir de la realidad, pero que está más allá de la razón. De allí que, en realidad, la trama, el tema del asesino y los asesinados, funciona más como una analogía, de índole metafísica, del tema de la causa y el efecto, así como de las posturas que el hombre toma ante la existencia de dicho Misterio.

Ciertamente, la novela podría también ser considerada una novela policíaca: está dividida en capítulos; su principal móvil lo constituye la resolución de tres asesinatos;

uno de los protagonistas es un policía, que resuelve el caso, aunque no será precisamente usando la razón, ni basándose en la indagación y observación, o usando la intuición, sino usando, como veremos más adelante, un sistema filosófico: el racionalismo. Sin embargo, en *Il questore*, a diferencia de la mayoría de las novelas policíacas contemporáneas, no se pone ningún énfasis en la vida y motivaciones del delincuente ni en las raíces socioculturales de la delincuencia, aunque si encontramos esa habilidad especial, que caracteriza muchas de las novelas policíacas, de retratar problemas colectivos, en este caso las diferentes posturas del hombre ante la existencia de Dios, con un elevado nivel de conciencia crítica. No obstante, hay que insistir en el hecho de que la trama es, ante todo, una analogía.

Ahora bien, de entrada, el comisario y el policía no niegan la existencia del asesino. De hecho, si existe el efecto, no se puede negar la causa, pero el problema es que éstos tratan de reducir el misterio a categorías propiamente humanas. En otras palabras, el problema es que, como pretende el comisario, tratan de encontrar “una soluzione chiara e distinta” (27):

Andiamo avanti, allora. Ma dobbiamo essere razionali. Razionalisti al massimo. Come Cartesio, Paolazzi. Come Kant. Capito?
Il razionalismo riduce al minimo le domande difficoltose. Anche le domande più incommensurabili come la vita e il destino vengono ridotte alla portata del cervello umano. Il modo in cui quest'uomo è stato ucciso è possibile e reale solo se riusciamo a spiegarlo. Altrimenti è tutta una fantasia. Ciò che esiste deve entrare nel cervello, altrimenti non esiste. Capito, Paolazzi? (26)

De Petro sabe que la afirmación o negación de la existencia de un Misterio no puede ser un dato de fe; tiene que ser el resultado del análisis conducido por la razón³².

³² En cuanto al método de la investigación racional y de las argumentaciones para demostrar la existencia de Dios, es decir un fundamento último, Antonio De Petro, en esta obra, hace referencia claramente al método inductivo, que Tomás de Aquino describe de la siguiente manera: por la razón natural el hombre no puede llegar al conocimiento de Dios más que partiendo de las creaturas. Y Las creaturas llevan al conocimiento de Dios como el efecto lleva a la causa. Se puede, pues, con la razón natural conocer de

Pero también sabe que un Misterio, es decir, un Dios aprehendido totalmente por la razón, no sería un Dios; la razón lo puede conocer como Dios solamente si afirma, al mismo tiempo, que él existe y la supera, como podemos apreciar en el segundo coro:

Costoro non hanno negato
che qualche domanda ci fosse.
La loro pretesa è ridurla
secondo l'angusta misura
che può la lor scienza capire.

C'è un inconfessato a priori
nelle posizioni che hai viste,
lettore: per loro, è impossibile
che un'intelligenza più grande
senza il *logos* loro si muova.

Pareva realista. E soltanto
nel soggettivismo nuotava
di un interpretare costretto
dal piccolo istante presente.
Dipendere: è già ragionare.

Com'era con l'uva la volpe,
elùdi anche tu la domanda
poiché non puoi dar la risposta.
Riduci a te, allor, la domanda
e sei, così, pago del nulla.
Ciascun desio frustra sarebbe
se anche un evento banale
senz'una risposta restasse.
Anche questi morti hanno un senso:
ma non lo contiene la tua mente.

Vedrete, lettori, che accade.
Leggete voi, giovani menti,
il sèguito di questa storia.
Vi sono più cose nel cielo
di quante nel nostro cervello. (43-44)

Para De Petro, pues, vivir la pregunta por el Misterio es fundamental. Negar la pregunta tiene consecuencias inevitables. Además de que no se puede negar, sin caer en un absurdo, lo que es evidente. De hecho, insistimos, ni el comisario ni el policía niegan

Dios sólo lo que le compete en tanto que es el principio de todas las cosas existentes. Cf. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I, q.32, a.1.

la existencia de un asesino, el problema es que, al no encontrarlo o al no responder éste a su lógica, cada uno construirá a su propio asesino:

Se il caso si fa addirittura più grave,
non può il potere lasciarlo, alla lunga:
“Non c’è risposta? Eliminate il tutto,
oppur fittizia date la risposta.”
Riduce la domanda e non l’arresta,
con piccole risposte a sua misura.

Dentro lo rode un tarlo e, allor, decide
di eliminarlo totalmente e sempre.
Voi, giovani, imparate a non tradire
la verità che chiama in fondo al cuore.
Non ripetete più l’error dei padri,
né l’egoismo chiuso delle madri.

Vedrete che, a negare la domanda,
si indebolisce la ragione umana;
le conseguenze sono: l’impotenza
civile e l’insipienza negli studi,
nonchè l’effemminarsi dei costumi.
Ciò che è evidente non si può negare.

È Dio che vive in cuore a chi ha vent’anni,
con l’evidenza di realtà non vista:
se c’è quest’ansia, c’è Chi ve l’ha posta.
Se ci son queste tre persone uccise,
c’è un assassino, un’efficiente causa:
richiede l’evidenza una presenza.

La storia, che vi andiamo ora a finire,
vuol, con coraggio, ancor salvarci tutti
dagli insensati suonatori di trombe
che, nell’infido lor determinismo,
bloccano l’uso della libertà,
diseducata già sui banchi a scuola.

C’è la risposta. C’è con la domanda,
che è profezia e promessa di risposta.
L’atarassia dell’uomo guarda altrove,
c’è poi chi nega che il problema esista
e infine c’è chi vuol porsi a risposta.
Queste e altre tesi, allor, vedrem qui vive. (51-52)

Se trata, por tanto, de vivir la pregunta por el Misterio, de buscar la pregunta; es

decir, no se trata de buscar respuestas lógicas a nuestra medida, respuestas *a priori* o fabricadas. Se trata de buscar el Misterio, no de resolverlo, no de construimos un misterio a nuestra medida, pues construyéndolo construimos un ídolo, que no puede, al menos hasta el final, mantener sus promesas. Sin embargo, esto es lo que todos, encabezados por *il questore*, harán:

“Senti, Paolazzi. Ho trovato.”

“Davvero?”

Il dottor Patti fece uscire il poliziotto in divisa.

“Quel tizio là, Ugo Foscolo.”

“Sì.”

“Lui ha ucciso il primo.”

Si guardarono e il Paolazzi stava dicendo *Ma*, ma il commissario lo interruppe.

“Il poliziotto che è morto ha ucciso il Foscolo.”

“Bisogna che troviamo chi ha ucciso il poliziotto, il Lacalamita” concluse il Paolazzi.

“Potrebbe essere un altro poliziotto, potremmo dire che gli è scappato un colpo.”

“Sì. Bisogna avvertire il questore.”

“Un momento, un momento. Tu sai che non è così.”

“Ma che importa?”

Eh, importa sì. Eccòme se importa. Per la nostra coscienza.”

“Ma non ci va di mezzo nessuno, perché anche il poliziotto può essere tenuto anonimo, o può essere premiato perché è intervenuto credendo di salvare la situazione”. (61)

Pero De Petro quiere hacernos ver que el hombre que adora en su vida concreta en la tierra al dios que se construye, a pesar de saber que éste es limitado, es decir, que no es verdaderamente Dios, deja transcurrir su existencia dentro de una contradicción.

Ahora bien, en el drama de esta contradicción, tratando de huir del absurdo, el hombre escoge diferentes caminos.

Concretamente, Antonio De Petro nos presenta, a través de tres personajes y el coro, cuatro caminos. El primero de ellos, el del optimismo absoluto, nos lo presenta, siempre con el humor que caracteriza a De Petro, a través de Ugo Foscolo, personaje que está en el café cuando ocurre el asesinato y que, paradójicamnte, pues el

representante del neoclasicismo y prerromanticismo italiano siempre negó una fe religiosa, tiene el nombre del poeta de *I sepolcri*:

“Lei che ne pensa di questa faccenda?”

“Cosa vuole? La vita è strana. L’importante è non farsi il sangue cattivo: gustare il dolce dell’esistenza. Stare tranquilli. Stare in pace”. (40)

El segundo camino, el de la ataraxia, De Petro nos lo presenta sintetizando la actitud del comisario, quien después de haber negado y “resuelto” el misterio, quedará con el sabor amargo propio de quien ya no espera nada:

Soltanto al commissario (che accontentò tutti, anche i benacènsi, acconsentendo a un certo masochismo morale oltreché al noto *quieta non muovere et mota quietare*) rimarrà sempre un’insoddisfazione, che si porterà fino alla tomba [...]. (67)

El tercer camino, el del pesimismo absoluto, Antonio De Petro nos lo presenta a través de *il dottor Patti*, un *mercante d’arte*, que de vez en cuando escribe, y del que entre sus escritos se puede leer:

Ha la testa un po’ reclinata, come i cani quando ti ascoltano.

Il nihilismo è il trionfatore della vita.

“Interessante” disse il commissario, restituendo il quadernetto.

“Grazie” fece l’artista lusingato. E, contemporaneamente, il Paolazzi quasi impreco: “Sì, ma non ci aiuta a scoprire nulla”. (37)

Si no se acepta la existencia del Misterio, el pesimismo absoluto es, en realidad, la actitud más coherente del hombre, pero éste, como bien señala el policía Paolazzi, no nos ayuda a descubrir nada. Por otra parte, De Petro sabe, como nos hace ver en el siguiente coro, que existe un cuarto camino, el del realismo:

La realtà è chiara,
ché non contiene
l’ambiguità.

È l'evidenza
della natura
che dà risposta.
Coi preconetti
la volontà
la rende ambigua.

C'è soluzione
senza incertezze,
nel positivo.

Ecco il problema:
la volontà
che accetta o nega.

Di fronte al fatto,
c'è da rischiare:
la libertà.

La causa c'è
ma il tuo cervello
non la misura.

Se la misuri,
sei idolatra,
ché scegli te.

L'idolo vive
nella ragione
che si pretende. (59-60)

La existencia de Dios, para De Petro, es clara, la razón si es fiel a sí misma, no puede negarla. Y no negándola, el hombre encuentra una perspectiva más amplia para seguir viviendo, para salir del absurdo.

Pero De Petro es consciente de que, si bien es cierto que la razón prepara la aceptación de la fe, no la causa. Para Antonio De Petro es claro que la aceptación de la fe tiene por causa última la gracia de la que el hombre se apropia en virtud de su libertad personal. Es decir, De Petro sabe que, para aceptar la existencia de Dios, no puede entrar en juego sólo la razón: son necesarias también la libertad y la voluntad. Aceptar a Dios, como lo entiende nuestro autor, es decir como el fundamento último de todo,

requiere también, y sobre todo, de la libertad y de la voluntad. De Petro quiere hacernos ver que si no tenemos ningún interés vital en Dios, como respuesta a nuestro existir, no lo aceptaremos, aunque todo esté clarísimo. Sabe que todo depende más del interés real intrínseco que tenemos por la búsqueda del aquel Misterio, que de los evidentes signos extrínsecos; por eso dice: “Ecco il problema: / la volontà / che accetta o nega”. Y añade: “Di fronte al fatto, / c’è da rischiare: / la libertà”.

Tristemente, nos daremos cuenta de que la alianza de racionalistas, personificada por el comisario y por el policía, e *il questore*, que representa al “dios” del poder, no tienen ningún interés vital en descubrir este Misterio, por eso se construirán un ídolo, un “misterio” y una “respuesta” ficticios. Sin embargo, Antonio De Petro advierte:

L’idolo non corrisponde
in modo proprio esauriente
alla domanda dell’uomo
cui si pretende risposta.

L’idolo non ti mantiene
le sue illusorie promesse:
è solo un particolare
che si pretende totale.

La didascalica storia
che vi abbiamo narrata
serva alla vostra memoria:
che la ragion sia salvata. (69-70)

El ídolo no corresponde de modo exhaustivo a la pregunta del hombre, el ídolo no mantiene sus ilusorias promesas; si existen tres personas asesinadas, existe el asesino, existe la causa eficiente; si existe un poema, existe el poeta; si existe la creación, existe el Creador. El mundo es la evidencia más grande de la existencia de un Dios: la existencia del mundo, y todo lo que él contiene, incluido el hombre, es la evidencia más grande de un Dios. Y Antonio De Petro lo sabe, y agradece por eso:

Si ringraziano:
Giordano Bruno per il *Candelaio*,
Giorgio Bàrberi Squarotti per le note all'edizione del *Candelaio* dell'editore Einaudi,
Bertolt Brecht per *L'eccezione e la regola*,
Platone per il *Fedone*,
Shakespeare per l'*Amleto*,
Alighieri per il *Paradiso*,
tutti coloro che si offenderebbero se non venissero ringraziati,
il Dio di Cristo: per il cielo, la terra, ciò che essi contengono e la fantastica ragionevole evidenza. (75)

Sin embargo, para Antonio de Petro, éste es apenas el primer paso: la razón, para ser firmemente coherente consigo misma, tiene que afirmar a un Dios, pero esta afirmación implica también reconocer los propios límites; la razón lo puede conocer como Dios sólo si afirma, al mismo tiempo, que Él existe y la supera. Por lo tanto, afirmar la existencia de Dios no es conocer su rostro ni saber quién es Él en realidad³³.

Sin embargo, al hombre no le basta la certeza de la existencia de un Dios: si Dios existe, el hombre desea conocerlo, lo desea porque sabe que también es su fundamento último, el sentido verdadero y definitivo de su propia vida.

No obstante, para De Petro, al afirmar la existencia de Dios la razón ha hecho todo lo que estaba en sus manos, así que el hombre no tiene otra posibilidad, ahora, más que vivir esperando y pidiendo que Dios mismo revele quién es Él en realidad, porque un conocimiento más perfecto de Dios no podrá venir sino de su libre iniciativa, cuándo y cómo Él quiera.

³³ Antonio De Petro, en toda la obra, insiste sobre el hecho de que la razón es el instrumento del hombre para llegar a la existencia de Dios. Y, en ello, refleja claramente la doctrina tanto del Concilio Vaticano I como del II, según la cual la razón puede conocer a Dios como creador del mundo, doctrina teológicamente fundamentada sobre san Pablo, *Rom* 1, 19-25, *Hechos* 14, 15-17 / 17, 24-29, y *Sab* 13, 1-9. Igualmente respecta la tradición clásica de la teodicea tomista entre “quid sit” y “quod sit”: el hombre, en cuanto a Dios, no puede, a través de la razón, conocer “quién es”, pero puede conocer “que existe”. Cf. Tomás de Aquino, *Suma Teológica* I, q. 12.

***L'imbroglia* (diciembre de 1982)**

Ahora bien, la revelación divina, de acuerdo con De Petro, parece que debe ser un acontecimiento, un hecho probado y real, histórico. Debe ser un hecho de comunicación de un conocimiento de parte de Dios al hombre.

Una revelación parece ser claro que no forma parte de las tentativas humanas de acercarse a Dios; tampoco puede ser una manifestación doctrinal o abstracta. Una revelación está en las antípodas de toda tentativa de “religión” que pretenda escalar el Olimpo divino: en ella no es el hombre el que sube hacia Dios, sino que es Dios el que baja hacia el hombre.

Pero, para Antonio De Petro, un hecho tal, y es lo que trata de hacernos ver a través de *L'imbroglia*, ya ha acaecido: históricamente documentado y reconocido públicamente, hace ya más de dos mil años, hay un solo hombre que ha declarado ser Dios, Jesús, llamado “el Cristo”, el cual se declaró y reivindicó prerrogativas divinas, al grado que sus enemigos religiosos lo consideraron blasfemo, mientras que sus amigos reconocieron en él a Dios, o al Hijo de Dios.

La novela está narrada en primera persona. El narrador y protagonista, Simone, es uno de los diez leprosos que, según el evangelio de San Lucas, fueron sanados por Jesús. Por lo tanto, la novela es una perfecta alegoría de la humanidad en busca de justicia, una humanidad más leprosa, más sufriente que Job, pero también, al final, más purificada.

No obstante, *L'imbroglia* podría ser también considerado como un evangelio, pues, como bien señala Paola Leoni, tiene como objetivo primordial dar a conocer al hombre que ha dicho ser Dios y reivindicado prerrogativas divinas, es decir, a Jesús:

L'imbroglia, [...] è la storia di uno dei dieci lebbrosi guariti da Gesù. Gesù gli ha ridato la salute, ma gli ha tolto Maria. Qualcosa non funziona in quanto è successo a Simone, il protagonista. *L'imbroglia* è un libro breve, scritto con

molta calma, con molta arte didascalica, utilissimo perché, chi ne avesse, possa perdere molti pregiudizi sulla figura di Cristo e, per chi non ne sapesse nulla, possa imparare a conoscerlo un po' meglio. Stefano Jacomuzzi parlò a lungo di questo romanzo, per la sua semplicità, chiarezza, un giudizio molto accertato sul nostro tempo³⁴.

Y, siendo la revelación un hecho histórico, para De Petro es sumamente importante presentar los rasgos documentados, reales e históricamente innegables, por lo que prácticamente los primeros siete capítulos de *L'imbroglia* están dedicados a darnos a conocer el contexto histórico en que vivió y obró Jesús: el contexto geográfico, económico, político, cultural y religioso.

Obviamente la descripción del contexto histórico tiene un doble objetivo: primero, claramente trata de mostrarnos los rasgos documentados históricamente innegables, pero, sobre todo, de compenetrarnos con la persona de Jesús, intenta ponernos en el lugar de todas aquellas personas que tuvieron un contacto directo con el Nazareno, de suscitar en los lectores toda la variada gama de impresiones que un personaje tal pudo imprimir en sus contemporáneos; en pocas palabras, trata de eliminar todos aquellos obstáculos, que el tiempo y el espacio han creado, que pudieran impedirnos una compenetración real con la persona de Jesús.

Hecho esto, Antonio De Petro, a través de la narración de Simone, se dedica a presentarnos las profundas impresiones que va dejando Jesús a su paso en todos aquellos que lo ven y escuchan: nos hace ver como en unos suscita admiración, en otros ira, en otros más, amor, en algunos odio, pero en nadie indiferencia. Simone nos muestra a un Jesús con autoridad, que predica en su nombre y llama a seguirlo a él, como hizo con los doce, pero no sólo:

È stato in Giudea e in Galilea che, all'inizio, si è diffuso il nome di Gesù.
E, col suo nome, si è diffusa la notizia della sua potenza.

³⁴ Paola Leoni, *op. cit.*, 151.

Era un tipo un po', direi, presuntuoso: sapeva di possedere un ideale che era giusto. Diceva: "Venite! Venite da me, voi. Tutti voi. Io so che siete infelici!". (37)

Por otra parte, para Simone, fariseo y legalista a ultranza, la figura de Jesús es desconcertante, pues parece una figura libre de todo tipo de ataduras. Religiosas:

Ha cominciato col sabato: io mi sono rovinato a passare le notti per decidere se fare o non fare qualche lavoro in giorno di sabato. Lui, invece, che fa? Guarisce, di sabato, gente malata. Magari malata da vent'anni: gente, cioè, che può aspettare anche un giorno in più, se ha aspettato vent'anni. (56)

Y en otro pasaje dice:

Mi meravigliavo che quest'uomo, educato come gli esseni, più rigido dei farisei, si sentisse in questo modo libero dalla nostra legge e se ne dimostrasse, insomma, padrone.

Certamente, Giovanni l'aveva educato al rispetto rigido del sabato e l'aveva abituato a non mangiare coi pubblicani, né coi peccatori. Perciò, ora, era sconvolgente che Gesù avesse abbandonato tutto questo, seguendo quasi una vocazione profetica sua personale e dando vita a questo gruppo nuovo (che riconosceva le sue parole tanto autorevoli da chiamarlo maestro), a questo movimento così originale che, in fin dei conti, non aveva molto a che spartire col nostro culto millenario a Jahvè. (92-93)

Libre, también, de los prejuicios culturales:

Era radicato nella nostra razza, ma non disdegnava nessuno; dava anzi ai propri gesti un significato di portata universale. Mostrò anche, più volte, i samaritani (che, per un vero israelita, sono reietti) come esempio a tutti, per le loro sincere virtù. (30)

Libre, además, de los paradigmas legalistas y políticos:

Rispettava la legge, per primo: ma non l'amava molto. O, meglio, non amava il modo in cui la nostra legge veniva vissuta. Disse, infatti, che sì, egli non voleva abolire la legge, ma portarla a compimento.

Lo disse, forse, per non scandalizzarci troppo, altrimenti non l'avremmo proprio più ascoltato.

In realtà, quello che egli chiamava *compimento* era semplicemente una rivoluzione: era un mutamento di prospettiva, un cambiamento di mentalità. Cioè: era un sovvertimento reale, un'abolizione, un rifacimento. (38)

Libre, incluso, de los lazos de sangre, familiares, y comprometido plenamente con su mensaje:

Essere la madre del maestro non dev'essere stato facile. Anche adesso, lui è esclusivamente teso al suo destino, preoccupato dell'opera che ha da compiere. E non sembra che abbia mai sopravvalutato i legami del sangue. (106)

Simone nos presenta, por otra parte, a un Jesús señor de la naturaleza, de la realidad y de la vida: capaz de sanar leprosos (como en el caso del protagonista) y resucitar muertos (como en el caso de Lázaro), pero, sobre todo, a un Jesús lúcido, concreto:

Mi convinco sempre più che non era un sognatore. Non era un poeta mezzo utopista, né un moralista estraneo alla concretezza della vita. Era deciso, energico, lucido, capace di decisioni adeguate allo scopo. (40)

El Jesús de Simone estaba en todo, aceptaba a todos, se encontraba y entendía bien a todos:

Ma una grandiosa dote di Gesù era proprio questa: egli si trovava a proprio agio con tutti, nelle faccende di Jahvè come in quelle dell'uomo. Sapeva immedesimarsi nella vita del primo uomo che incontrava, fosse un fanciullo o una peccatrice recidiva. (39)

Para Simone, todos los hombres que Jesús encontró fueron para él únicos, objetos de un amor que les quitaba todo temor. Su conciencia del único padre común hacía que su gran autoridad fuera capaz también de esta convivencia normal con todos. Y fue estando cerca de esta humanidad suya ordinaria y concreta que, en aquellos hombres, los del pueblo y los, muy “materialistas”, pescadores de Galilea, se interiorizó la impresión de una ilimitada grandeza; también fue la causa de que Juan dijera que “dios es ágape”. En pocas palabras, la impresión que transmite Simone es la de un Jesús que amaba a todos:

Amava i bambini e le donne fedeli, ma amò anche una come Maria di Magdala, alla quale, anzi, riservò privilegi stupendi.
Amò i suoi fino alla fine. (106)

Sí: amaba a todos, y, de manera especial, a los excluidos, los pobres, los marginados y todos aquellos que, en su ambiente, eran considerados como desechos: los pecadores públicos, las prostitutas y los míseros:

I farisei reclutavano sì i giovani più vivaci e più ricchi; reclutavano progressisti come me. Ma vedevano male Gesù che (povero, amico dei poveri e addirittura dei miseri e dei reietti) non s'inquadrava con loro, nella loro setta. (35)

He aquí, pues, quizás unas de las razones más importantes por las que De Petro escoge como protagonista de su novela a un leproso. En el Jesús de De Petro, el hombre, cualquier hombre, encuentra una perspectiva más amplia de sí mismo, es un Jesús en el que el hombre se conoce en toda su miseria y su grandeza, como dice el leproso Simone en la novela:

Certo che, per Gesù, niente è stato impossibile di ciò che ha voluto. E la più grande fortuna di un uomo, fortuna che anche io ho avuta, è quella di averlo conosciuto.
Anzi: posso dire che ho conosciuto bene me stesso solo attraverso lo sguardo di questo nostro maestro, attraverso le sue parole. (42)

Y es que el Jesús de De Petro no es sólo el de la ilimitada grandeza, es, también, el torturado, el maldito, el burlado y el asesinado a pesar de ser inocente, al grado de poder convertirse en la compañía viviente de todos los humillados y ofendidos de la tierra, como decía Dostoievski³⁵. En su experiencia, de acuerdo con nuestro autor, podemos ver que la miseria y la grandeza del hombre son vividas en profundidad. Nosotros miramos a este personaje, tan diferente de nosotros precisamente porque es demasiado similar, y encontramos en él el significado y la perspectiva para mirarnos a

³⁵ Cf. Fiódor Dostoievski, *Crimen y castigo*, Cátedra, Madrid, 2009, 90.

nosotros mismos. De hecho, también él probó, mirando a su Padre, nuestro mismo drama humano, sin crearse ilusiones ni caer en engaños, sin ceder a la idea del dominio de aquel límite definitivo e invencible de la muerte y del mal, límite que puede volver sin sentido nuestro presente. Para De Petro, mirándolo a Él, nuestra miseria ya no nos determina, no nos oprime, porque Él demostró que el hombre tiene la capacidad de estar en contacto con el infinito; lo demostró en el diálogo personal con el Padre y en el diálogo lleno de confianza y unitario de los hombres, sus hermanos, con el “Padre nuestro”:

L'anno successivo alla scelta dei dodici, radunò settantadue uomini, che inviò, a due a due, in tutte le regioni d'Israele a portare i segni e le parole della sua missione.
Insegnò ad invocare Jahvè chiamandolo *il Padre*, introducendo così l'idea della nostra fratellanza. (41)

Todas estas impresiones, que Antonio De Petro pone en boca de diferentes personajes y que podemos encontrar en infinidad de pasajes, están presentes en la figura de Jesús. De esta manera, De Petro, principalmente a través del protagonista de la novela, aunque no sólo, intenta revivir las mismas impresiones que Jesús suscitó en sus contemporáneos.

Sin embargo, De Petro sabe que la grandeza humana y moral de una persona, aun si es insuperable, no es suficiente para hablar de una revelación: se necesita, sin más, la autoafirmación de divinidad en el acontecimiento. Sobre esto De Petro pone particular énfasis en *L'imbroglia*. Y es que, para Antonio De Petro, la autoafirmación de divinidad de Jesús está presente no sólo en las declaraciones explícitas orales, que no faltan, sino sobre todo en aquellas implícitas, como el perdón de los pecados. Para De Petro, la prerrogativa divina más maravillosa, en el que se demuestra el poder, la libertad y autoridad de Jesús, es el del perdón de los pecados: porque ¿quién puede

perdonar los pecados, sino Dios? Y nos hace ver que es una autodeclaración de divinidad que sus contemporáneos entienden perfectamente:

- Ci ho pensato. Ma ero un po' imbarazzato e lui s'è rivolto a lei: *Ti sono perdonati i peccati.*
- Ma chi è costui che perdona i peccati?
- Me lo son chiesto anch'io.
- Ma i miracoli li fa. Io ne sono la prova.
- Va bene, va bene. Ma i peccati.
- Come può dirlo? (53)

Pero el perdón de los pecados no es la única autoafirmación de divinidad implícita en el Jesús de *L'imbroglia*: éste se proclama también dueño del Sabbat³⁶, es decir, se proclama igual a Dios, y, como deja ver Simone, así lo entiende quien lo ve y escucha:

“Perché tu, che sei un maestro nel nostro popolo, lavori il sabato?”
Noi tutti guardammo Gesù, che rispose. E, in quelle sue parole (ora che le ripenso), c'era tutta l'audacia di volersi uguale a Jahvè: “Il padre mio non ha mai smesso di lavorare, finora. Anch'io”. (89)

La autoafirmación implícita de divinidad de Jesús, en la novela, está también presente en el milagro de la resurrección de Lázaro, milagro sobre todos excelso. Con este milagro Jesús ratifica aquello de “La resurrezione e la vita son io: chi crede in me, se fosse anche morto, vivrà” (90), y aquello otro de “Distruggete il tempio e io, in tre giorni, lo farò risorgere” (89):

Matteo, da dietro, mi disse: “Il vero tempio è lui. Intende parlarci del tempio del suo corpo. Non ha forse suscitato Lazzaro, l'uomo ch'è alle mie spalle, dai morti?” (89)

³⁶ Para la tradición judía el Sabbat constituye el centro de la esencia misma del judaísmo: “Se Dio non ci avesse portati fino al Monte Sinai e si fosse limitato a darci lo Shabbàth, sarebbe stato sufficiente”. Cf., Isidor Grunfeld, *Lo Shabbàth*, Giuntina, Firenze, 2000, 23. La abstinencia de la *melakhà* (cualquier acto que manifieste el dominio del hombre sobre la naturaleza, ejecutado mediante el uso constructivo de su inteligencia y habilidad), durante el Sabbat, tiene un profundo valor espiritual: “interrompiamo qualsiasi atto di potenza umana al fine di proclamare Dio Fonte di ogni potere” (Cf., *ibid.*, 29). De esta manera, se comprende lo inconcebible que resultaba, para los judíos, que uno de sus maestros violara el Sabbat; se comprende, también, que proclamarse dueño del Sabbat era, sin más, proclamarse igual a Dios.

Para De Petro, como por lo demás para los discípulos de Jesús, hay, pues, comportamientos, palabras y hechos de Jesús que, implícitamente, aparecen como claras declaraciones de prerrogativa divina.

Ahora bien, las declaraciones explícitas, en *L'imbroglia*, no faltan. Para nuestro autor es importante hacernos ver, y así lo demuestra en infinidad de pasajes, que Jesús quiso que se le reconociera como una autoridad divina:

Disse, una volta, che, se uno avesse seguito lui, avrebbe trovato, in questa vicinanza, *il padre suo* (così Gesù chiamava Jahvè); e, in più, avrebbe avuto il centuplo su questa terra. (39)

Sin embargo, en realidad, a estas declaraciones Antonio De Petro les presta poca atención, pues, en realidad, aunque no faltan, aparecen poco en la narración. Y es que nuestro autor sabe que, por razones que fácilmente podemos intuir, Jesús siempre declaró en forma velada –pero suficientemente clara para poder ser entendida por sus interlocutores, con un discurso profundamente encarnado en el mundo judío y en sus instituciones– la pretensión inaudita de que se le reconociera una autoridad divina. Y se le reconoció, al grado que sus amigos reconocieron en él a Dios, o al Hijo de Dios, mientras que sus enemigos religiosos lo consideraron blasfemo:

“Qual è stata, per voi, la sua vera sentenza di condanna?” mi ha chiesto Dario durante il pranzo.
“In verità, la bestemmia” gli ho risposto: “Gesù sapeva con certezza, e lo diceva, di essere figlio di Jahvè”. (78)

Así pues, para Antonio De Petro, no hay ninguna duda de que la revelación divina, posible y necesaria, ya ha tenido lugar, dado que ésta cumple con todas las condiciones para ser reconocida como tal: insuperabilidad en cuanto acontecimiento, autoafirmación de divinidad en el acontecimiento y la presencia de un testigo digno de fe, que no se engaña ni me engaña.

No obstante, tampoco aquí, como en *Il questore*, las razones de credibilidad son suficientes. Nuestro autor sabe que dichas razones fundan sólo la extrínseca posibilidad de creer y de la fe. Todas las razones de credibilidad deben unirse al creer en la pretensión de divinidad del hecho, y aquí entra en juego la libertad. Dios, si verdaderamente se revela, lo hace a hombres inteligentes y libres:

colui [...], quella notte, uscendo dalla stanza superiore di casa mia, mi lasciò con la più inquieta delle responsabilità: quella d'essere libero e dover scegliere di fronte a lui. (100)

Por lo tanto, todo depende, en última instancia, de la libertad, de la orientación definitiva que el hombre le quiera dar a su existencia. El fundamento de la fe en una revelación de Dios puede ser, de hecho, solamente la verdad de Dios, la autoridad de Dios que se revela: la fe no puede estar en pie si no se está dispuesto, ya desde el principio, a confiarse a Dios como fundamento y fin del existir, independientemente de cómo Él se me muestre.

Por desgracia, como bien señala Giovanni Riva, nuestro protagonista, Simone, no está dispuesto a confiarse totalmente en Dios como fundamento y fin de su existencia, porque lo que padece profundamente es la voz de Dios:

Ma il vero imbroglio è dato dal suo subire la voce di Dio nelle circostanze: Simone infatti subisce tutto ciò che non è scelto da lui, tutto ciò che gli accade e che il destino buono (nonostante le apparenze) gli fa incontrare. Simone non vive fino in fondo le circostanze fondamentali della sua vita, l'imprevisto: e, così, imbroglia se stesso³⁷.

Sin embargo, Giovanni Riva va más allá, o quizás debamos decir De Petro, porque, a juicio de Luigi Testaferrata, Riva habla en realidad a nombre de De Petro:

³⁷ Giovanni Riva, "Presentazione" a Antonio De Petro, *L'imbroglia*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1982, 11.

Si dirà che fra romanzo e presentazione corre una differenza, che l'autore del romanzo non ha l'obbligo di caricarsi sulle spalle le responsabilità di quello che dice il presentatore: ma nel caso de *L'imbroglione*, per chi avesse avuto l'orecchio fine, sarebbe apparso chiaro che fra l'uno e l'altro esistevano rapporti finissimi, che forse l'uno parlava davvero a nome dell'altro, che certe affermazioni non dovevano apparire come intuizioni del critico, ma come dati di fatto esposti dall'autore. (Il quale, fra parentesi, in una pagina di *Fuor della vita è il termine*, aveva attribuito a se stesso un destino – “Ma perché il De Petro, o chi per lui, non va in Messico? Così ci lascia stare. Se vuole i soldi glieli dò io. Messico e nuvole – che ora è diventato esattamente quello di Giovanni Riva che è proprio in Messico a svolgere un'attività non letteraria, per lui importantissima”)³⁸.

Decíamos, pues, que Riva, o De Petro, va más allá. Para Giovanni Riva los personajes de *L'imbroglione* son claros “segni e categorie della storia”; por eso pregunta:

Non è forse, questo, il problema di ogni uomo nei confronti del senso religioso elementare, di Dio, di Cristo?
Non è forse, questo, il problema della società, che vuole giustizia?³⁹

Y es que, tanto para Riva como para De Petro, Simone es la sociedad, cualquier sociedad, que desea a María de Magdala, la justicia, este gran valor que, sin haber encontrado a Cristo, es como un niño perdido; y, cuando encuentra el cristianismo, deja de estar a merced de cualquiera. Dice Riva:

Per seguire Maria, nella bellezza del possesso della giustizia, bisogna seguire Cristo: questo, almeno, da quando la giustizia ha riconosciuto in Cristo il suo signore, maestro e unico amore⁴⁰.

Parece claro que, para Riva, hubo sociedades que alcanzaron, antes de la venida de Cristo, su equilibrio y punto de justicia. Sin embargo, luego se enfermaron: la lepra del poder se apoderó de ellas y las dividió, y es justo el momento en el que aparece Cristo:

³⁸ Luigi Testaferrata, “Notizia” in Antonio De Petro, *Giovanni*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1990, 10.

³⁹ Giovanni Riva, *op. cit.*, 11.

⁴⁰ Giovanni Riva, *op. cit.*, 11.

È allora giunto Cristo, al momento opportuno: e la società (tutte le società, guidate dal loro samaritano Giuseppe Lebbroso, che può raffigurare il popolo ebreo) ha chiesto a lui di essere mondata. E così fu: l'equilibrio della giustizia, d'ora in poi, si porrà su un piano nuovo, quello di Gesù il Cristo⁴¹.

El equilibrio de la justicia se ha asentado, pues, sobre un nuevo plano, el de Jesús el Cristo. Por lo tanto, no se puede encontrar la una sin el otro: la justicia sin Cristo, para De Petro, no existe: quien quiera a María, tendrá que seguir a Cristo:

“Non potresti fermarti con me?”

“Sarebbe fermare il mio cuore. Sei tu, invece, Simone, che dovresti seguirmi. Tutto diventerebbe per te più bello, più utile e sicuro.”

“E poi?”

“Gesù, il mio signore e amico, tuo signore e amico, è presente. Ci aiuterà. Ti verrà in aiuto. Egli è il figlio di Jahvè.” Così disse.

Tutto inutile.

“Simone” mi disse allora: “tu sei sulla strada giusta. Ma non cammini”. (130)

Sí: todo parece inútil. Para De Petro el camino es claro, pero no se camina, se vuelve constantemente a las costumbres de siempre, a la confianza puesta en las propias estructuras, al aislamiento tímido y orgulloso, a la ataraxia, al tedio, a la presunción de poder ya dirigirse solos. No se rechaza a Cristo (Simón no lo rechaza), pero no se acepta que él puede cambiar la vida cotidiana y social en nombre del hecho de que el milagro de la purificación y del nuevo equilibrio ha acontecido por él y en él.

Sin embargo, el mundo conoce ya a Cristo. En la novela, Judas, pensando en sus objetivos triunfalistas, quería el apoyo de la clase adinerada a la que pertenecía Simone para poder hacer rey a Jesús, llevó a Cristo nuevamente a Simone: los caminos de la historia, para nuestro autor, son misteriosa e inteligentemente guiados. Y la cristiandad occidental (que traicionó a Cristo con su laicismo y con su ateísmo), pensando en sus objetivos triunfalistas, ha llevado, a su pesar, a las gentes de toda la tierra, el cristianismo:

⁴¹ *Idem.*

Ma, ormai, Simone e i popoli conoscono Cristo e hanno visto che questa sua umanità è talmente divina che ha, d'ora in poi e per sempre, con sè, Maria, la giustizia.

“Aprite le porte a Cristo” grida la giustizia, la donna che tutti i popoli desiderano.

E, se i popoli, come Simone, vogliono possederla senza Cristo, ella si rifiuta loro. Ma li ama: e tornerà, tutti i giorni e per i secoli, a far loro visita con la voce chi dirà: “Aprite. Aprite le porte a Cristo”⁴².

He aquí, pues, *L'imbroglia* de De Petro, la alegoría de la humanidad amada y purificada por Jesús, el Dios hecho carne, que se revela y purifica a la humanidad de la lepra en la que se halla sumergida.

***Giovanni* (noviembre de 1990)**

De acuerdo con Luigi Testaferrata, *L'imbroglia*, que parece cerrar un ciclo –el ciclo de las historias mínimas dentro del marco de la gran historia– y abrir otro, era ya un claro anuncio de la obra que, nueve años después, Antonio De Petro nos entregaría con el título *Giovanni*:

Senonché, se uno avesse avuto l'orecchio fine, già in quello scorcio dell'82 avrebbe potuto sentire un annuncio del libro che esce ora, in questo scorcio del '90: (anche se scritto nel 1984 e volutamente conservato inedito nell'attesa di una rinascita di Città Armoniosa), col titolo *Giovanni*⁴³.

Y es que para Testaferrata, *Giovanni* es, simple y sencillamente, la continuación ideal de *L'imbroglia*:

Il quale autore, dunque, nove anni dopo, con questo *Giovanni*, avrebbe scritto una storia sotto il segno di Giobbe. Non solo perché il libro veterotestamentario di Giobbe presta le citazioni in epigrafe all'inizio di tutto il romanzo e all'inizio di ciascuna delle tre parti in cui il romanzo si scandisce [...], ma perché tutto *Giovanni*, in un'ideale continuazione de *L'imbroglia*, torna ad essere la storia dell'umanità sofferente alla ricerca della giustizia⁴⁴.

⁴² Giovanni Riva, *op. cit.*, 12.

⁴³ Luigi Testaferrata, *op. cit.*, 9.

⁴⁴ *Ibid.*, 10.

Novela narrada en tercera persona, *Giovanni* es, pues, la continuación ideal de *L'imbroglio*, historia escrita bajo el signo de Job, historia de la humanidad sufriente en busca de justicia, ya no en tiempo de Cristo, sino en tiempos modernos, con historias mínimas, que se entrelazan en la historia universal.

Las líneas temporales que enmarcan el drama de la novela las encontramos en el inicio de la primera de las tres partes que constituyen la obra y en la conclusión de la última:

Nel milleottocentonovantaquattro, Giovanni aveva vent'anni.
Francesco Crispi era al potere: governava l'Italia, con pugno di ferro.
Giovanni, nel suo paesello di montagna, aveva sentito parlare talvolta di Crispi, ma, più spesso e soprattutto, di socialismo e di anarchismo [...]. (16)

Las historias “mínimas” de los personajes de *Giovanni* se entrelazarán, pues, a los acontecimientos históricos que van de 1874, año en el que nace Giovanni, a 1922, año en el que comienza el Fascismo:

Pensava a tutto questo Giovanni, mentre i fascisti si avviavano a farla da padroni e un re ancora regnava senza governare; lui, barbaro qual era, camminava sicuro, portando il bastone come i grandi cavalieri di un tempo brandivano la spada. (188)

Sin embargo, habría que decir que, a pesar de que el escenario histórico esté claramente delimitado, de que en cada página se precisen fechas, paisajes y lugares concretos, de que los hechos sean reconstruidos con minuciosa exactitud, la historia, las historias, que nos narra De Petro en *Giovanni* parecen estar fuera de la historia; los días, los meses, los años parecen tener la misma medida que tienen en el Viejo Testamento, en la historia de Job: y se sabe que nunca corresponden a la escansión del calendario humano, sino a aquélla de un plano que está fuera de cualquier tiempo y de cualquier espacio⁴⁵.

⁴⁵ Cf. Luigi Testaferrata, *op. cit.*, 11.

Para Luigi Testaferrata, de hecho, el tiempo histórico, en *Giovanni*, es claramente un tiempo mítico:

proiettati come sono [i fatti], per via delle citazioni del libro di Giobbe che dicevamo, sullo sfondo atemporale della storia umana come appare nel Vecchio Testamento, perdono qualsiasi “verità” storica, appaiono come sembianze della miseria e della grandezza umane di sempre⁴⁶.

Pero no sólo el tiempo es un tiempo mítico, lo es también el espacio. Antonio De Petro creará un espacio fuera de cualquier espacio, creará un espacio mítico, reinventará, de acuerdo con Paola Leoni, “le dolci colline dell’appennino emiliano”:

Come aveva saputo farlo Pavese con le langhe piemontesi, Verga con la sua Sicilia, Cézanne con la sua Provenza, De Petro reinventa, in *Giovanni*, le dolci colline dell’appennino emiliano. Più in là di quella dolcezza naturale che conosce chiunque le abbia visitate, De Petro riesce a scoprirne la dura scorza, il silenzio, l’opacità delle case e il sepeggiante grigiore di viottoli che si aprono sull’abisso⁴⁷.

Antonio De Petro crea, pues, también, un espacio mítico, donde las colinas comienzan a volverse montañas, lentamente, custodiando el pasar del tiempo con sabiduría, sin excesos y sin resignación, casi en una espera sagrada del cumplimiento de una promesa⁴⁸. De aquella tierra, míticamente creada, Giovanni será separado para convertirse en el “fante del novantotto”:

Anche Giovanni Bellini dunque, non ancor ventiquattrenne e figlio unico di una madre vedova, doveva partire dal paesello arrampicato sui colli dell’appennino Emiliano, proprio là dove quei colli iniziano a diventar montagne. (23)

De aquella tierra, a la muerte de Elisabetta, su madre, Angela, hija de Giovanni, será separada para ser dada en custodia a un convento, en Modena:

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Paola Leoni, *op. cit.*, 149.

⁴⁸ *Cf. Idem.*

Le suore che ospitavano ora Angela erano le stesse che l'avevano accolta piccola, dopo la morte di Elisabetta. La lontananza da quelle mura, dunque, era stata breve. (108)

Así, esta tierra se convierte en la tierra a la que Giovanni quiere regresar, a la que Angela quiere regresar. Es la tierra donde están enterrados dos de los grandes amores de Giovanni: Filomena, su madre, y Elisabetta, su primer amor y madre de Angela.

Sin embargo, no es una tierra prometida: es una tierra que ha sido invadida, también, por la miseria humana: es la tierra de “l'erba cattiva della *Belle époque*”, como indica el título de la segunda de las tres partes de *Giovanni*, la tierra que conquistó su ideal y se quedó sin ideales:

E c'era, soprattutto, la meta raggiunta: l'unità d'Italia. Adesso, c'era il vuoto: se libertà e giustizia stavano in Giolitti o in Vittorio Emanuele, come potevano i giovani entusiasmarne?
Che ideale nuovo dare, adesso, ai giovani? L'Italia, più o meno, era unita: quello che fu l'ideale principe doveva essere rimpiazzato. Da cosa? Con quale nuova meta concreta mescolare gli ideali di libertà e di giustizia?
Era morto anche Giuseppe Verdi all'inizio del secolo: con lui, era finita l'epoca degli ideali [...]. (85)

Es una tierra que camina a la deriva, donde nada sirve, a nada; ni siquiera Giosuè Carducci, que poetizaba sobre la reina madre, dirá De Petro. Una tierra, en fin, donde

C'era una gioventù allo sbando, che viveva alla giornata. Era un'erba selvaggia. Andava in giro coi capelli impomatati, lustrati e lisci. Si dava molte arie. Pensava che i soldi garantissero ogni salvezza. (86)

Y es la tierra donde Angela, apenas poco más que una niña, es violada una y otra vez:

Con decisione, Gino, da padrone, le prese il polso e, tirandola per il braccio, la trascinò sopra, nella camera in cui persisteva ancora l'odore di vomito. Quello di cui Angela non conosceva il nome disse: “Non si difende. Si vede che le piace”.
Ma lei gridò. Diceva: “Ti prego”.

Diceva: “Pietà”.

“Lasciami stare. Lasciami”.

Gino disse a Giustino, il nipote del prete: “Sei tu il più vecchio, il più alto in grado. Tocca a te. Fatti sotto”.

Angela tentò di ribellarsi, ma si trovò completamente spogliata; i tre giovinastri, ormai, le stavano addosso. (88-89)

La tierra donde un sacerdote –después de que su cooperativa quiebra y es abandonado por todos: trabajadores, familia, obispo y bancos– se suicida:

Il giorno della sua morte, che fu il diciotto di maggio, il cadavere di don Antonio fu trovato sotto la parete dei morti, quella che don Pietro aveva chiamata *il pozzo dei dannati*. (143)

Ésta es la tierra donde acaece la microhistoria de Giovanni, que se entrelazan con la gran historia, la de los Bava Beccaris, de los Crispi y, luego, de la Marcha sobre Roma; la historia donde están los republicanos, los socialistas, los anárquicos y los comunistas, todos formando un esquema que, por lo demás, Giovanni entiende, pero no logra aplicar a su realidad:

Lo schema mentale sì, Giovanni l’aveva ormai chiaro. Ma, se provava ad applicarlo, esso non si adattava alle situazioni e alle persone. Sua madre alla risaia, per esempio, era sovversiva? E suo padre, che gli avevano detto fosse anarchico, era uno che amava gli assassini? E don Pietro, che aveva spiegato dal pulpito il discorso del Papa chiedendo giustizia, era anche lui un mostro umano? (31)

Giovanni tampoco logra entender aquello de que en la gran Historia el rey reina y no gobierna, ni por qué la reina madre, tan buena a decir de todos, no podía o no quería hacer nada para salvar a los jóvenes soldados enviados a Milán a asesinar o a ser asesinados por otros hombres que no pedían sino pan y trabajo; no lograba entender, en fin, por qué nadie hacía nada:

Pensava: la regina Margherita va dappertutto; dove c’è una casa crollata, dove scoppia una polveriera, dove c’è un incendio, dove scoppia un’epidemia, dove

c'è una festa anche. E perché, allora, non viene qui a Milano?
 Dov'era la regina? Era a Roma?
 O era a Monza?
 Se era a Monza, Monza non era vicina a Milano?
 Oppure, se non c'è lei, che magari è occupata in un altro disastro, può farsi vivo lui, re Umberto.
 Pregò in fretta, chiudendo gli occhi, la madonnina del duomo. Pensò poi che, anche a Milano, ci doveva pur essere qualche prete. Magari un vescovo o un cardinale. *Perché non facevano nulla?* (38)

Y es que Giovanni no sabe que

il di Rudinì, capo del governo dopo Crispi, aveva dato istruzioni affinché le agitazioni provocate da elementi “clericali” fossero equiparate a quelle istigate dai “sovversivi”; non sapeva Giovanni che, a Milano, molti cristiani e, con loro, don Davide Albertario, erano in mezzo al popolo in rivolta; non sapeva che neppure la carità del cardinal Ferrari era riuscita a sfamare i milanesi. (38-39)

No, nuestro protagonista no sabe esto, y a decir de nuestro autor “fu meglio per lui; altrimenti, la paura sarebbe stata totale” (39). Nuestro protagonista sabe sólo que el rey reina y no gobierna, y que él ha sido encarcelado por negarse a disparar y por haber gritado “Basta! non si può” (45). Y es que, como podemos leer en la segunda de forros del libro, Giovanni “non è chiamato a grandi scelte”⁴⁹. Pero, si bien es cierto que nuestro protagonista no es un hombre llamado a grandes decisiones, o acciones, no es menos cierto que es un hombre “abile nello svelare le verità nascoste dentro il quotidiano”⁵⁰, definición que, habría que decir, como bien señala Paola Leoni, se aplica perfectamente a nuestro autor: Antonio De Petro es un hombre hábil para develar las verdades, la Verdad, escondida dentro de la cotidianidad.⁵¹

En esta obra, Antonio De Petro nos presenta, y es casi como si se presentara él mismo, a un Giovanni capaz de reconocer que el hombre, para madurar, debe pasar por el huerto de los olivos, pero también a un hombre capaz de reconocer que detrás de este

⁴⁹ Segunda de forros de Antonio De Petro, *Giovanni*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1990; sin autor.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Paola Leoni, *op. cit.*, 150.

huerto, no obstante las apariencias, se esconde un Destino bueno:

Rivide il bene e il male. Riconobbe, nei polmoni e nelle viscere, l'infaticabile grandezza di suo padre, la tenacia silenziosa di sua madre, la magnanimità di Alice, il caldo abbandonarsi di Giuseppina e la gioia lontana di aver amato Elisabetta: tutto era stato bene. Ritrovava, anche, il segreto che era suo, ancora suo soltanto e che avrebbe portato sempre con sé, un segreto buono. Un segreto che rimaneva, insieme, la sua punizione, una riparazione al male. (188)

Sin embargo, si Giovanni es un hombre hábil para descubrir la extraordinaria inteligencia que se esconde detrás de las pequeñas cosas, si es un hombre capaz de reconocer que detrás de las apariencias se esconde un Destino bueno, lo es, en gran medida, gracias a las mujeres que, de una u otra manera, forman parte de su vida: Filomena, Angela, Elisabetta y Giuseppina.

Filomena, su madre, es una mujer silenciosamente tenaz, es la roca que sostiene e impulsa, primero a su esposo, y, después, a Giovanni, a ir al fondo de las cosas, a ir tras la justicia:

“Adesso resto proprio sola, Giovanni”.

“Mamma, qualche amica c'è che viene a trovarti. Poi, se hai bisogno, c'è lo zio”.

“Ah, non preoccuparti. Ce la farò, ce l'ho sempre fatta”.

“Quando il papà andava via, ti veniva sempre la malinconia, così?”

“Sì. Ma sapevo che era giusto che andasse. E sapevo arrangiarmi”. (21)

Elisabetta, el primer gran amor de Giovanni, es la mujer de la renuncia amorosa. Destinada a la muerte por un antiguo mal, que decide mantener en secreto, opta por renunciar a su felicidad y a Giovanni, decisión que este último, en un primer momento, no entenderá, pero que será tomada pensando sólo en él y en la hija de ambos:

“Io non prenderei nessun altro. Adesso né mai. Ma tu no: tu non pensarci. So fare da sola. Promettimi solo che ti ricorderai di lei, di tua figlia. Promettimi che l'aiuterai”. (171)

Angela es el secreto bueno de un amor bueno, y es, también, el castigo y la

reparación del mal de Giovanni. Nunca nadie sabrá que Angela es hija de Giovanni, ni siquiera ella, pero será precisamente ésta quien le hará encontrar la paz:

Pensó a tutti e a tutto. Rivide il bene e il male. Riconobbe, nei polmoni e nelle viscere, l'infaticabile grandezza di suo padre, la tenacia silenziosa di sua madre, la magnanimità di Alice, il caldo abbandonarsi di Giuseppina e la gioia lontana di aver amato Elisabetta: tutto era stato bene. Ritrovava, anche, il segreto che era suo, ancora suo soltanto e che avrebbe portato sempre con sé, un segreto buono. Un segreto che rimaneva, insieme, la sua punizione, una riparazione al male. (188)

Angela parece ser, pues, sin más, la elegida de Dios: la figura donde se manifiesta, pero también se esconde, la misericordia de Dios, pues para Antonio De Petro “chi Jahvè ha scelto deve attendersi sempre qualche sgradita sorpresa”⁵²; Angela es violada, pero sabe asumir y sublimar dicha desagradable sorpresa:

Angela si domandava se il braccio attraverso il quale sembrava Dio che colpisse avesse una spiegazione: se fosse, per caso, una vendetta del cielo. “Non sono contenta, ma vedo la giustizia del destino. Forse, però, anch'io ero stata punita da Dio per dei peccati che non conoscevo, miei o di mia madre”: così scrisse a Giovanni. (157)

Giuseppina, su esposa, es la mujer que gritará a Giovanni: “Ma tu chi ti credi di essere? [...] Dio?” (133). Giuseppina es la mujer que no lo dejará perderse en sus embrollos, la mujer que, una y otra vez, lo salvará de sucumbir al odio, de confundir la justicia con la venganza. Ante la alegría que Giovanni siente por las desgracias que les suceden a las personas que han violado a su hija Angela, será Giuseppina, su mujer, quien le recordará que no hay que alegrarse demasiado del mal que sufren las personas, ni siquiera cuando éstas nos han hecho daño:

Giovanni proseguiva impassibile, serio; ma in cuor suo, si diceva che quella sì era giustizia; mentre Giuseppina, che gli leggeva dentro, gli disse così: “Non è giusto essere troppo contenti del male altrui”. (108)

⁵² Antonio De Petro, *L'imbroglia*, 106-107.

Cuatro figuras femeninas, apenas esbozadas, pero con una gran fuerza vital, que Antonio De Petro hace que se conviertan en personajes memorables. Son figuras, de acuerdo con Paola Leoni, magistralmente creadas:

De Petro è magistrale nel creare le sue figure di donna: le figure femminili dei suoi romanzi sono –quasi a smentire Claudel– promesse mantenute. Hanno la forza delle montagne in cui vivono, hanno la capacità di una perseveranza non testarda, hanno quello spirito vitale che sa porre fine agli arzigogoli, e hanno anche quel realismo di chi è abituato a non cedere ai pregiudizi. Né ingenua né corrotta, le donne dei romanzi di De Petro sono –sia perdonata l’assonanza– rime pietrose, con tutta la carica di simbologia che la pietra ha nella poesia e nella letteratura.

Giovanni es, pues, junto con *Dies irae*, una novela en donde todas las cuerdas de De Petro resuenan al mismo tiempo –lo privado y lo público, la violencia carnal y el amor, las luchas políticas, el sentimiento presuntuoso de una justicia divina que se abate sobre la prepotencia de los hombres, la persuasión humilde de la humana incapacidad de leer los proyectos de Dios–, una novela de claros y oscuros, de serenidad y de violencia, de mezquindad y majestuosidad⁵³. Continuación ideal de *L’imbroglio*, *Giovanni* sigue siendo la historia de una humanidad leprosa, más sufriente que Job y más purificada que él, al final.

***Fuor della vita è il termine* (febrero de 1982)**

Fuor della vita è il termine es, desde un punto de vista muy particular, junto a *Dies irae*, una de las dos obras maestras de Antonio De Petro, al menos su preferida, y la más difícil. De esto también da cuenta, en su artículo, Paola Leoni:

La quinta ed ultima opera che ci resta da analizzare –terza in ordine di apparizione– è la più difficile. Il titolo è preso da un verso del Manzoni: *Fuor della vita è il termine*. È l’opera che De Petro –se De Petro era– in una delle interviste diceva di preferire fra tutte⁵⁴.

⁵³ Cf. Luigi Testaferrata, *op. cit.*, 11.

⁵⁴ Paola Leoni, *op. cit.*, 152.

Es, además, la obra que Città Armoniosa, su editorial, definió como una nueva provocación para la Europa literaria, aun si, señala Luigi Testaferrata, la Europa literaria parece no haberse dado cuenta de ello:

e anche se l'Europa letteraria, a dir la verità, non si accorse di essere provocata (ci vuol altro, lo sappiamo tutti, non è con *pulizia*, non è con la *pietà*, non è con l'amore del prossimo che si fa provocazione ai nostri giorni) [...]⁵⁵.

No obstante, se haya o no dado cuenta la Europa literaria de estar siendo provocada, *Fuor della vita è il termine* sin duda lo es, en primer lugar, desde el punto de vista del lenguaje, pues, ya desde las cursivas apostilladas en los títulos de los 54 capítulos, se implica declaradamente a los lombardos Carlo Cattaneo, Paolo Gorini, Carlo Dossi e, implícitamente, pero con una evidencia obsesiva, a Carlo Emilio Gadda⁵⁶.

Igualmente lo es en su construcción, pues, como en *Dies irae*, sin más, rompe con la estructura de la novela tradicional, mezclando a las partes narrativas crónicas periodísticas, páginas de diario, himnos y poemas.

No por nada se puede leer en la contraportada de *Fuor della vita è il termine*:

Con *Fuor della vita è il termine* ci troviamo di fronte a una storia (linguisticamente e strutturalmente giocata con notevole creatività e invenzione) non finita / infinita [...]⁵⁷.

Provocadora, además, de acuerdo con Luigi Testaferrata, por su origen, por su fuente de inspiración:

Ma sconvolgente soprattutto perché nato, alla maniera del *Dies irae*, dall'intarsio di due tragedie: quella del calabrese Pasquale Chieffo residente da sempre a

⁵⁵ Cf. *Ibid.*, 8.

⁵⁶ Cf. *Idem*. Véase también la primera advertencia de la obra: "Nei corsivi di commento ai titoli di ogni capitolo, è stata seguita la regola di accentazione de Carlo Cattaneo, di Paolo Gorini e di Carlo Dossi [...]" Antonio De Petro, *Fuor della vita è il termine*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981, 9.

⁵⁷ Contraportada de Antonio De Petro, *Fuor della vita è il termine*.

Milano, ma sceso al Sud dopo il terremoto del novembre '80 per cercare le tracce della moglie rapita, ammazzata, straziata (cioè, buttata ai porci dopo la morte orribile) e dei suoi rapitori pentiti e cambiati, e suicida per troppa disperazione; e quella del Meridione campano-calabrese distrutto appunto, dal terremoto dell'80 e diventato, specialmente nelle ultime pagine, protagonista con il suo peso di storia straziante, vissuta e patita da un'umanità di morti di fame, di umiliati, di sempre illusi, di sempre traditi⁵⁸.

Sin embargo, lo es, sobre todo, por su propuesta: la creación de una Compañía. Para Antonio De Petro, Dios, si de verdad de Dios se trata, no puede sino estar siempre vivo, siempre, también hoy. Por lo tanto, si Jesús es el Cristo de Dios, las palabras finales del evangelio de Mateo, pronunciadas por el propio Jesús, deben ser verificables incluso hoy: “Yo estaré con ustedes todos los días, hasta el fin del mundo”⁵⁹. O aquellas otras: “Donde están dos o tres reunidos en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos”⁶⁰.

Y de hecho, para De Petro, lo son: la compañía, la amistad de los cristianos, de aquellos que todavía hoy siguen de cerca a Jesús, es el signo físico de su presencia, de su Compañía: “E una promessa, insieme a questa preghiera: la promessa della nostra compagnia. La nostra compagnia è il segno fisico della Sua”. (174)

Ahora bien, Pasquale Chieffo, nuestro protagonista, es, quizás, el personaje que mejor representa a Antonio De Petro: un personaje totalmente lleno, enamorado, identificado con la figura de Cristo. Una idea clara sobre nuestro protagonista nos la podemos formar a través del diálogo-confesión de Mozart (M) con frate Placido (FP):

FP. Bene. Lei avrà letto il Vangelo. Perché quella gente ha lasciato moglie, figlie, figli, barche, reti per seguirlo? Era l'unico dal quale si sentivano compresi come uomini. E, inoltre, Cristo dimostrava autorità morale e superiorità in ogni occasione. Arrivava alla sera stanco di guarir gente, comandava ai venti e al mare. Conosceva, fino in fondo al cuore, gli uomini e le donne che incontrava: perciò essi si abbandonavano a lui. Sapeva parlare in modo che tutti capissero,

⁵⁸ Luigi Testaferrata, *op. cit.* 9.

⁵⁹ Mateo 28, 19.

⁶⁰ Mateo 18, 20.

pur dicendo cose profondissime. Era una personalità senza paragone. Con lui, si stava bene.

M. Era così col Pasquale.

FP. Con Cristo di più. C'era, in lui, qualcosa d'inspiegabile. Un margine indefinibile.

M. Ecco. È proprio questo che era grande col Pasquale.

FP. Ma, con Cristo, è Dio che si è fatto uomo. Che si è fatto carne: materia per la sofferenza.

M. Vede. Io non ho avuto visioni particolari per convincermi a venire qui da lei. Ho proprio incontrato, invece, uno così. O quasi. E anche lui mi parlava di Cristo in questo modo.

FP. L'aspetto più affascinante di Cristo è il perdono: ha perdonato anche a chi lo stava uccidendo.

M. Anche il Pasquale. Sa che aveva scritto una lettera in cui perdonava gli assassini di sua moglie? (48-49)

Pasquale Chieffo es un hombre con una capacidad extraordinaria para transmitir su encuentro, su compañía, con Cristo a los demás:

FP. Perché è venuto a confessarsi?

M. Perché voglio credere in Gesù Cristo e nella Chiesa.

FP. E perché vuol credere in Cristo e nella Chiesa?

M. Perché un amico me ne ha parlato e tutto mi è piaciuto. (46)

Es, sin más, la prueba de que Cristo vive, muere y resucita, también hoy, en aquellos que lo han encontrado, lo siguen y lo testomian:

M. Sì. Ho fatto il passo. Ma io voglio diventare come lui.

FP. Come chi?

M. Come il Pasquale

FP. Ma è come Cristo che bisogna diventare. O, almeno, vivere con lui.

M. Appunto. La mia breve esperienza col Pasquale è una prova che mi ha convinto: Cristo vive, muore e risorge anche oggi. (53)

Para nuestro protagonista, la presencia de Dios no es, no puede ser, algo abstracto: es, tiene que ser, algo concreto: una presencia concreta en la vida cotidiana, concreta, en el mundo. Por eso dirá:

No, non solo di quello. Le ho detto anche che le suore non servono più così come stanno al mondo: c'è bisogno di gente che sia dentro al mondo, nei luoghi

di lavoro. Dio ha bisogno di gente di carne e non di vergini sbiadite e smunte.
(124)

Y, como hombre totalmente identificado con Cristo, Pasquale Chieffo (¿o Antonio De Petro? ¿Es ésta la actividad no literaria para él importantísima de la que habla la contraportada de la obra?) parece tomar en sus manos la responsabilidad de construir la Compañía que la humanidad, aun sin saberlo, espera y exige: “quella grande compagnia [che], sulla bocca di Mosè, esprimeva la sua esigenza così: ‘Signore, se tu non cammini con noi, non ci muoviamo di qui’”. (173)

Después del asesinato de su esposa, Pasquale Chieffo abandona todo para ir a hacer verificable que Cristo, el vencedor del tiempo con la resurrección, Dios, el dominador del tiempo, del espacio, de la historia y del hombre, está presente, que él es el amor: “*Coselamòre?* E chi lo potrà mai spiegare? Secondo me, bisogna guardar Cristo: l’amore è lì” (115). Abandona todo para llevar la Compañía a quien no sabe de ella:

Ma, a questo punto, non ce la faccio più. Io voglio stare soltanto con coloro che han bisogno di sapere che qualcuno li ama.
Ma io non ho bisogno d’essere amato. Se non da Dio. Il bello della vita è proprio qui: saper che si è amati da qualcuno. Io lo so. C’è invece chi non lo sa. (119)

Para dedicar la vida a aquellos que encuentra: “Risposàrmi? Sei pazzo? Libero, ragazzo! Libero. Una vita dedicata a tutti quelli che incontri”. (109)

Y es que, para Antonio De Petro, la construcción de la Compañía es, sin más, la construcción de la nueva humanidad:

La compagnia tra voi [...] è segno di un’umanità nuova. La fede è un popolo che genera, non è qualcosa che rimane astratto nell’anima, né un elemento di paura per l’oltretterreno; è una realtà che corre e manipola e foggia in un modo nuovo questo mondo, lo foggia più umanamente, più umanamente essa lo conduce. Allora, questa compagnia (che dovrà essere, poi, compagnia con tutti gli amici con i quali avete fatto il cammino finora) sarà compagnia anche con tutti quelli

che si aggiungerano [...]. (175)

Así, pues, para Chieffo-De Petro la construcción de la compañía, de la amistad en Cristo, es el centro de la existencia. La amistad, la Compañía, es el sentido, el significado último de la vida, es un encontrarse y caminar juntos hacia el Destino, hacia la realización total, un reconocerse juntos en el origen y en el destino común. Por eso dirá:

Bèh, ho raccontato i miei guai perché credo all'amicizia sincera. Il problema è che l'unica amicizia sincera, veramente sincera, si può avere solo con chi spera in ciò in cui hai fiducia anche tu. (117)

Y Antonio De Petro espera en la Compañía, en ese caminar juntos hacia el Destino. Y es que para De Petro, sin más, “l'uomo è un essere che sa pregare. Ma pregare davvero: che non è tanto il dire le preghiere” (115). Y la oración, además de ser “un respiro dell'essere, un modo abituale di guardare e di giudicare” (47), es “riflettere di fronte al proprio destino. E, siccome il destino è diventato uomo, si può anche dargli del *tu*”. (116)

Para Antonio De Petro, pues, el Destino se ha revelado, ha hecho irrupción en la historia, y haciéndolo le ha dado al hombre la respuesta definitiva a su existencia: la compañía humana en Cristo, signo físico de la Compañía divina.

Así termina, *non-finita/infinita*, nuestra historia, la historia de la humanidad, bajo el signo de Job, que encuentra en la Compañía la purificación, la respuesta a su deseo de plenitud, de realización y de justicia. El fin está, pues, ahí: en la compañía que se vuelve Compañía: el fin, para De Petro, está *Fuor della vita*:

(*Che chiunque
lo voglia
può leggere,
senza scandalizzarsi.*)

Basta però
che nessuno
domandi
alla regìa
dove sia
la fine
– il fine
ovver
il tèmine –,
caro il nostro Chieffo,
del
lungo tuo martir.
La regìa
infatti risponderrebbe:
“Nel titolo, caro lettore. Nel titolo”). (293)

***Dies irae* (marzo de 1981)**

Dies irae, como anticipábamos, es el libro que dio pie al estallido del caso literario de Antonio De Petro, es el libro que hizo que el mundo de la crítica literaria italiana de los años ochenta volteara a ver a este nuevo escritor; hizo, en fin, que todos quisieran hablar de Antonio De Petro, que se dijera que había nacido un gran escritor, un nuevo Gadda, un nuevo Pasolini, un Brecht italiano, un verdadero novelista/antinovelista.

Obra de un autor que eligió permanecer en el anonimato, *Dies irae* es preanunciado, estando la novela aún en imprenta, por Giovanni Arpino en el periódico *Giornale nuovo*, más o menos de la siguiente manera: “Tal vez, *Dies irae* lo escribí yo, o, al menos, habría querido escribirlo yo, desde el momento en que inaugura una nueva era en la forma de hacer novela”.⁶¹

Por su parte, Ferdinando Castelli, el crítico literario de la *Civiltà Cattolica*, escribió: “Es una obra que intriga, fascina y pone nervioso. Intriga por la nueva manera de presentarse como novela; fascina por los temas que trata: amor, muerte, solidaridad, fin último, sentido de la vida; y pone nervioso, también, porque el autor se deleita

⁶¹ La reseña es ya imposible de conseguir. Ver nota 25.

desorientando al lector”.⁶²

Y es que, a decir verdad, *Dies irae* rompe con los esquemas tradicionales de hacer novela. No por nada el severo jurado del Premio Castiglioncello, originario del ambiente florentino o toscano (constituido aquel año, 1981, entre otros, por Geno Pampaloni y Marcello Vannucci), que buscaba novedad de lenguaje y de ideas, premió *Dies irae*.

Ahora bien, como ya anticipábamos, la novela se presenta como un tejido de voces, tonos, fórmulas lingüísticas, acciones dramáticas que pasan del cuento a la reflexión, del diálogo al diario, a la epístola, de la nota periodística al monólogo, a la poesía en verso, de la primera persona a la tercera, de lo trágico a lo grotesco, del lenguaje oral al confidencial, al grito, a la improvisación, del tono descuidado a la enunciación solemne, de lo banal a lo sublime, de la lengua moderna a la arcaica, al dialecto, en un juego que intriga, fascina y pone nervioso, en un juego que, en más de una ocasión, parecer alcanzar la verdad desde direcciones diversas, lejanas y convergentes.

En otras palabras, *Dies irae* es la novela que encierra y prefigura todos los temas y los estilos dispersos en el resto de sus obras. Y es que el estilo, el lenguaje, de De Petro es simple y sencillamente cautivador y polifacético. Por todo ello, *Dies irae* es la “novela” que mejor puede ayudarnos a tener una idea clara de Antonio De Petro.

Por otra parte, como se puede leer en su contraportada, ésta “parece estar constituida de siete novelas en una y de una octava que las engloba y las explica”:

La Silvia e il Vanni, Hitchcock e le sue bionde che non piacciono più, Padova e Milano. Fatti, luoghi, persone. Incidenti e catastrofi. Amore e morte. Ecco i personaggi di quest’opera, che sembra essere di sette romanzi in uno e di un ottavo che li ingloba e li spiega, in cui vita e morte giocano la loro sfida nel cuore dell’uomo⁶³.

⁶² *Idem*.

⁶³ “Contraportada” de Antonio De Petro, *Dies irae*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981.

Aunque, habría que decirlo ya desde ahora, como se puede leer más adelante en la misma contraportada, no se trata de una novela en cuanto tal:

Qui, più che di romanzo, si tratta di “invenzione”; la fiction, con l’appoggio dell’apporto popolare, è innalzata a un livello diverso dal romanzo in quanto tale⁶⁴.

De hecho, el propio Antonio De Petro, en uno de los capítulos finales de *Dies irae*, se preguntará:

Che fare? Disse Lenin, scrisse Černiševskij.
Fare un misto, un Manhattan di tutto.
Un romanzo?
Dopo Joyce, che romanzo vuoi scrivere e con quale schema? (130)

Así, pues, más que de una novela, tendríamos que hablar de una “invenzione”; y más que de una “invenzione”, como se puede leer en la “notizia” de la obra, de una “invenzione” reflexiva:

Ne emerge che la teoria che sottende, per così dire, l’invenzione non è né dogmatica né terrorista (come nella maggioranza dell’agone letterario-romanzesco attuale), ma è invece riflessiva, cioè viene seconda in rapporto all’essenziale, che è il piacere del testo, di leggere e di scrivere⁶⁵.

Y, también en ésta, como en prácticamente todas sus obras, el *ars poetica* de De Petro permite que una historia simple, una historia “menor”, vivida por una Silvia Costa cualquiera (coprotagonista y víctima de un acontecimiento que, se podría pensar, no merece más atención que la de una breve crónica en el periódico local), sea el nudo en torno al cual confluyen los grandes temas de la vida. Así, pues, *Dies irae* es siempre otra cosa: tiene cien caras y nace, en cada página, diferente, por una intención subversiva que, mientras parece tranquilizar al lector reentrando finalmente en el seno

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ “Notizia” a Antonio De Petro, *Dies irae*, 160; sin autor.

tradicional, de repente vuelve a aparecer con un nuevo giro, una salida más desconcertante, una divagación más fantástica e impensada, un arrebató más extravagante y original. Es el vuelco a las reglas, la suspensión temporal del buen sentido y del sentido común, el intento experimental de ver si de casualidad en el fondo del caos no se encuentra una verdad más verdadera, si en el fondo de la desesperación no es más fácil esperar, si en el dolor que parece aniquilar a la razón no se puede encontrar la esperanza que salva. Por eso, hay que subrayar que *Dies irae* no se queda nunca en la superficie: en la risa y en el llanto, escava y, escavando, denuncia las soluciones mágicas o mecanicistas.

Y también en ésta, como en prácticamente en todas las obras de De Petro, un personaje masculino es el hilo conductor de la “novela”. Su nombre es Vanni, claramente diminutivo de Giovanni⁶⁶. Y sí, también es esta novela, la Historia es cruel con los hombres: la masacre de Bolonia, acaecida el 2 de agosto de 1980, es el evento que cambiará todo en la micro historia de los pocos personajes de la novela.

Será en esta masacre donde Silvia, “prometida” de Vanni, perderá a su madre y con ello volverá a reflexionar sobre su vida entera, hasta la toma de aquella fatal decisión, un aparente suicidio que sólo al final se descubrirá que no es tal, que interrogará a todos aquellos que la han conocido. Y así como se entrelazan estilos, tonos, idiomas y dialectos, a la historia de Vanni y Silvia se entrelazará la historia de varios personajes:

Abbiamo un sacerdote giovane che pensa di convertire i ragazzi invitandoli a giocare a calcio e abbiamo un sacerdote già anziano che sa che questo non porterà a nulla. Sentiamo l'impronta di Giuseppe Berto nel descriverci la figura un po' meschina di un fratello che è preoccupato del costo del funerale di sua sorella. Ma c'è anche Chiara, che invece è forte e solida e sa accettare che esistono più cose, nel cielo e sulla terra, come direbbe Shakespeare, di quelle che possono stare nella mente di un uomo anche di genio⁶⁷

⁶⁶ Cf. Paola Leoni, *op. cit.*, 150.

⁶⁷ *Ibid.*, 151.

Sin embargo, aunque Silvia y Vanni, Hitchcock y sus rubias, Padua y Milán, hechos, lugares y personas, incidentes y catástrofes, amor y muerte sin duda acaparan nuestra atención, el gran eje de la novela de De Petro no es sino el drama de la existencia humana, el drama de toda alma peregrinante hacia el monte Sinaí, por lo tanto, también el drama de la existencia del lector:

Cambia e correggi, capii che la vita è un'insipida pappa senza l'Avversario che la condisca: di là il dolore e di là la via crucis degli uomini. Di questo materiale mi uscivan fuori i fatti da narrare, pensando a Circe e al gregge d'Epicuro cui stiamo somigliando. (131)

Por otra parte, hay que señalar, también, que a De Petro trata de cubrir al máximo el contexto en el que se desarrolla el drama humano. En una misma página podemos encontrar nombres como Ron Howard, Paul Newman, Hugh Hefner, Bob Marley, Peter Tosh, Francisco Petrarca, Caín, Fidel Castro, Bertrand Russell, Ovidio, Karl Marx, John Wayne, Pierpaolo Pasolini, Robert Redford y Cary Grant; referencias a lugares como Beverly Hills, Hollywood, Los Ángeles, Etiopía, Abano Monselice, Este Montagnana, Arquà Petrarca, Praglia, Padua, Mirano, Milán, Caslino, Venecia, Erba, Italia, Europa, China, Vietnam, Beijing, Checoslovaquia. En una misma página, lo mismo se puede hablar de música que de cine, lo mismo de amor que de revolución, lo mismo de filosofía que de religión, y no sigo, sólo insisto en que De Petro trata de cubrir al máximo el contexto en el que se desarrolla el drama humano.

Y es que sí, Antonio De Petro es consciente de la que la vida es una drama, un vía crucis lleno de dolor, del que sin duda tratamos de huir, pero también es consciente de que este vía crucis no termina en la cruz, con la muerte:

La via crucis di ognuno comincia col vivere stesso, al nascimento. Poi ha le sue cadute, le tre cadute, il cireneo, la madre e le pie donne, la morte e il cimitero. E infin si risorge. (131)

Así pues, este vía crucis no es un sinsentido. Ciertamente cabría preguntarse, como de hecho lo hace De Petro:

*Perché soffrire? noi ci si domanda.
Perché, se l'uomo Giobbe è un giusto e il Dio dei giusti è giusto, la sofferenza esiste?
Perché? chiede il poeta.
Non so rispondere, ammetto ciò che esiste: è un mistero essere uomini giusti; come Dio è un mistero. (132)*

Definitivamente es un misterio ser hombres justos, como Dios es un misterio, como un misterio es esta extraña pedagogía del sufrimiento y el dolor que, lo sepamos o no, nos encamina hacia el Misterio. Le dirá sor Chiara, hermana de Silvia, a Vanni: “Forse, con questa morte [la de Silvia], Dio ha fatto pace con noi”. A lo que responderá nuestro autor: “Ma il Vanni non capisce. I suoi occhi non sanno che in quella strada verso il cimitero egli sta già avanzando, passo passo, al mistero”. (109)

CONCLUSIÓN

Autor que eligió permanecer alejado de los reflectores, incluso a costa de una promisoría carrera literaria, Antonio De Petro llamó la atención de muchos de los críticos literarios más importantes de los años ochenta y marcó una época dentro de la historia de la literatura italiana por su propuesta experimental, digna de la mejor tradición de las vanguardias. De hecho, gran parte de la obra literaria de Antonio De Petro se presenta como un tejido de voces, tonos, fórmulas lingüísticas y acciones dramáticas que pasan por varios estilos y géneros literarios.

En cuanto al fondo, el centro de la obra literaria de Antonio De Petro es Dios. La realidad primera y última, que yace en el fondo de toda la obra literaria de nuestro autor y que define y moldea a cada uno de sus personajes, es el Dios cristiano. No obstante, como hemos podido apreciar en el recorrido que hemos hecho por la obra de Antonio De Petro, y que ha propósito no ha querido ser un recorrido cronológico, nuestro autor insiste en el hecho de que la razón es el instrumento para llegar a la existencia de Dios. Así, pues, la obra de Antonio De Petro comienza, en *Il questore*, afrontando el tema de la existencia de un dios, de un ser absoluto, que se conoce con la razón, a partir de la realidad, pero que está más allá de la razón, para dar paso, en *L'imbroglia*, a la revelación de este Dios en el Jesús histórico y, en *Fuor della vita è il termine*, en el Jesús que está presente en todos aquellos que todavía hoy lo siguen y se reúnen en su nombre.

De hecho, considero que precisamente en esto yace la gran novedad que presenta la obra literaria de Antonio De Petro: la articulación de postulados religiosos que no se suelen ver en tales formas literarias. Todo esto hace que la obra de nuestro autor pertenezca al reino de la literatura más exigente y gozosa: la literatura que ayuda a vivir.

En cada una de sus novelas, una página devora a la que le sigue, son novelas que logran que el lector tome consciencia de que lo que en este mundo está en juego es su propia existencia.

Por lo demás, importa subrayar que nosotros entendemos la literatura no como un juego, una diversión o una evasión, sino como una interrogante acerca del hombre: su destino, su confrontarse con la vida y la muerte, sobre el bien y el mal, la libertad y la conciencia, sobre el Misterio y sobre la historia. En pocas palabras, creemos, como diría Ortega y Gasset, que la literatura debe estar al servicio de la vida⁶⁸, y la obra de De Petro responde sobradamente a esta concepción específica de la literatura.

Así, pues, *Dies irae*, *Il questore*, *Fuor della vita è il termine*, *L'imbroglio* y *Giovanni* son novelas que, sin duda, merecen ser revaloradas y de las que incluso el lector más desprevenido puede obtener, como diría Ferdinando Castelli hablando del *Dies irae*, “entusiasmo y, sobre todo, inquietud, aquella inquietud de la que hoy hay tanta necesidad y que De Petro, con su manera de allegarse al Misterio, hace florecer a cada paso”.⁶⁹

Por eso, por ser la obra de De Petro una gran obra, debo resistir la tentación de seguir hablando de ella, y debo poner fin a este trabajo. No sea que, como decía Alfonso Reyes, “entre mis análisis tenga que soltar aquí y allá algunos secretos del enigma, y me pase así –sin desearlo– lo que a esos hombre mal educados que andan a todas horas diciendo verdades inoportunas, y ahuyentando todas las sorpresas gustosas de la vida”.⁷⁰

⁶⁸ “Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida”. *El tema de nuestro tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p.56.

⁶⁹ Cita tomada del artículo antes citado de Giovanni Riva.

⁷⁰ Alfonso Reyes, “Prólogo” a G. K. Chesterton, *El hombre que fue jueves* (traducción de Alfonso Reyes), FCE, México, 2009, 19.

BIBLIOGRAFÍA

1.- FUENTES

DE PETRO, ANTONIO, *Dies irae*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981.

_____, *Il questore*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981.

_____, *Fuor della vita è il termine*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1981.

_____, *L'imbroglia*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1982.

_____, *Giovanni*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1990.

2.- BIBLOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AQUINO, T., *Suma Teológica*, BAC, Madrid, 2001.

BORGES, J. L., “Siete noches”, *Obras completas III*, EMECE, Buenos Aires, 2005.

CASTELLI, F., *Dio come tormento*, Ancora, Milano, 2010.

DE LUBAC, H., *Il drama dell'umanesimo ateo*, Morcelliana, Brescia, 1982.

DE LUBAC, H., *Sulle vie di Dio*, Paoline, Alba, 1959.

DOSTOEVSKIJ, F., *I demoni*, Sansoni, Firenze, 1958.

DOSTOEVSKIJ, F., *Crimen y castigo*, Cátedra, Madrid, 2009.

GRUNFELD, I., *Lo Shabbàth*, Giuntina, Firenze, 2000.

LEONI, P., “El misterio de Antonio De Petro” en Mariapia Lamberti y Fernando Ibarra, *Italia y los italianos: lengua, literatura e historia*, UNAM, México, 2011.

3.- OBRAS CITADAS EN LA BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

GIDE, A., *Dostoïevski (Oeuvres complètes, t. XI)*.

AGOSTINO, *Le confessioni*.

4.- OTRAS

ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.

REYES, A., “Prólogo” a G. K. Chesterton, *El hombre que fue jueves* (traducción de Alfonso Reyes), FCE, México, 2009.

RIVA, G., “Presentación” a Antonio De Petro, *L’imbroglio*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1982.

TESTAFERRATA, L., “Notizia” a Antonio De Petro, *Giovanni*, Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1990.