



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA HUELLA INVISIBLE:
ANÁLISIS ESTILÍSTICO-TEMÁTICO
DE LA NARRATIVA DE GUIDO MORSELLI

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)

PRESENTA

ISRAEL MIRELES CRISTINO

ASESOR DE TESIS
DR. FABRIZIO COSSALTER



NOVIEMBRE 2012



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.

Agradecimientos

Quizás la mejor forma de dar gracias sería ofrecer una hoja en blanco en la que todas las personas que me han acompañado de una u otra manera lo largo de estos años escribieran su nombre. Sin embargo, sería un error no mencionar a las personas que más me han apoyado hasta hoy en día.

No puedo más que comenzar dando gracias a mis padres. A mi madre, Enriqueta Cristino, quien me ha apoyado incondicionalmente todo este tiempo. A mi padre, Armando Mireles, quien siempre me ha inculcado el valor de la responsabilidad. De ambos he recibido todo el apoyo necesario para llegar hasta este punto.

A mi hermana, María Eugenia Mireles, quien ha sabido comprender mi vocación y apoyarme en todo momento.

Al Dr. Fabrizio Cossalter; sin su invaluable apoyo esta investigación habría perdido mucho en rigor y contenido.

A las tres personas que forjaron e impulsaron mi interés por las letras italianas: a la Dra. Maria Pia Lamberti, a quien debo el rigor que todo investigador requiere; a la Mtra. Sabina Longhitano, por la disposición y entrega a su profesión; y a la Prof. Paola Leoni, que me ha enseñado a ser mejor alumno y, más importante aún, mejor ser humano.

A mis maestros de la Facultad: Fernando Ibarra, Sergio Rincón, José Luis Bernal, Fabio Morabito, Clara Ferri. Todos me dieron las herramientas para mejorar a lo largo de mi formación.

A la distancia a Andrea Santurbano, entusiasta promotor de la obra de Morselli. Sus comentarios y sugerencias sin duda enriquecieron esta investigación.

Finalmente, a mis amigos, que son pocos pero siempre han estado presentes. A los de aquí: Daniela, Laura, Leonardo, Marco, Montserrat y Sara, quienes hicieron llevaderos mis años en Filosofía y Letras. A los de allá: Astrid, Carlos, Eduardo, Jaime, Juan Carlos y Zuri, quienes para mí encarnan el significado de la amistad. A Karen, con quien discutir es siempre edificante. A Avril, sin su apoyo a lo largo de los últimos años toda esta etapa habría sido mucho más difícil.

La vita ancor oggi ha tutta l'aria di essere una situazione precaria, instabile e persino improbabile, in un universo la cui vocazione ultima è il silenzio e l'immobilità, il "grado zero" e cioè il livellamento al livello più basso.

Guido Morselli.

Índice

Introducción	5
Capítulo I. Guido Morselli: retrato de un hombre incomprendido	9
1.1 Morselli y la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX	17
1.2 Valorización por parte de la crítica	22
Capítulo II. La obra novelística de Guido Morselli	25
2.1 <i>Uomini e amori</i>	25
2.2 <i>Incontro col comunista</i>	29
2.3 <i>Un dramma borghese</i>	33
2.4 <i>Il comunista</i>	39
2.5 <i>Brave Borghesi</i>	45
2.6 <i>Roma senza papa</i>	49
2.7 <i>Contro-passato prossimo</i>	52
2.8 <i>Divertimento 1889</i>	57
2.9 <i>Dissipatio H.G.</i>	62
Capítulo III. Temas recurrentes en la obra novelística de Guido Morselli	66
3.1 La <i>parentesizzazione</i> de la experiencia individual como reacción ante la Historia: Morselli realista	66
3.2 Contro-Historia y Fanta-Historia: Morselli fantástico	71
3.3 Conflicto entre individuo y sociedad	76
3.4 Crítica de la sociedad italiana contemporánea	79
Conclusiones	92
Bibliografía	96

Ci scrivevano divertentissime lettere:
nelle prime sei righe ci facevano
chiaramente capire che noi potevamo
con tutta tranquillità porre la nostra candidatura
fra i grandi del secolo: nelle ultime due si
rammaricavano che la difficoltà del momento
li costringesse a rifiutare l'offerta. Incolpavano
il pubblico, eccetera. Soprattutto si preoccupavano
di mostrare a nostro favore una specie di sdegno civile.
Facemmo male a pigliarcene.

Silvio D'Arzo

Introducción

Pocas veces me he encontrado con un autor cuya obra coincida plenamente con mi sensibilidad. Quizás el caso más evidente ha sido el de Guido Morselli. A lo largo de la novela *Dissipatio H.G.* me encontraba con imágenes y sensaciones que correspondían casi perfectamente con mi sensibilidad. Esta primera novela fue fundamental para despertar mi interés por la obra de este autor, a quien poco a poco he ido conociendo. Ésta fue entonces la primera razón que me inspiró a escribir un trabajo sobre Morselli.

Además de lo anterior, este trabajo nace de otro de mis grandes intereses desde que estudio literatura. Siempre he creído que es necesario revalorar a todos aquellos autores que han sido olvidados o simplemente rechazados por la crítica y el público. Es por esto que otro de mis intereses al realizar este trabajo es dar a conocer a uno de dichos autores. Guido Morselli me ha dado la ocasión perfecta para hacerlo.

Así pues, esta investigación se propone ofrecer un panorama general sobre la figura de Guido Morselli y se divide en tres partes. En la primera se ofrece una amplia biografía del autor, ya que muchos detalles importantes de su vida aún son desconocidos por gran parte de los lectores. Así mismo, en este apartado se ofrece un breve panorama de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX y se aborda el tema del conflicto entre el escritor y la crítica, tratando de explicar las razones que llevaron al rechazo del escritor.

La segunda y tercera parte del trabajo están dedicadas al análisis literario de la narrativa de Morselli. El segundo apartado ofrece un panorama general de las novelas de este escritor. Se tratan las particularidades más importantes de cada novela para, de esta manera, observar la evolución de Morselli.

El tercer y último capítulo es la parte medular de la investigación. Aquí se habla de los temas recurrentes en la obra de Guido Morselli, para así poder valorar la importancia y particularidad de este escritor italiano. Las dos facetas del autor, es decir una realista y una fantástica, el conflicto entre el individuo y la sociedad y, por último, el reflejo de los vicios de la sociedad contemporánea, son los ejes conductores que nos sirven para trazar un panorama detallado de la narrativa y el pensamiento del autor.

Antes de comenzar con nuestro análisis, hay que tomar en consideración algunos conceptos que nos ayudarán a establecer las bases para comprender más a fondo las razones y el desarrollo de esta investigación. El primer concepto del que parte todo es el del llamado canon. No podemos dejar de lado este aspecto, pues precisamente a través

de la construcción del canon de la segunda mitad del siglo XX, es que un autor como Morselli pasa en automático a esa categoría de escritores medianos conocidos sólo por una minoría. Hay que aclarar que no pretendemos profundizar en el concepto,¹ ni mucho menos establecer un canon de la literatura italiana del siglo XX. Nuestro principal objetivo es entender por qué ciertos escritores son casi por completo ignorados por la crítica.

Dos autores que se han ocupado del concepto de canon aplicado al periodo que trataremos, es decir los años 60 y 70, son Romano Luperini y, sobre todo, Alfonso Berardinelli. Luperini, en un ensayo titulado “Il canone oscilante. Postmoderni e neomoderni nell’ultimo trentennio”, nos dice que

un canone è il risultato di una negoziazione continua cui concorrono agenti diversi (la critica, le istituzioni educative, l’industria culturale, il pubblico dei lettori, la politica culturale del ceto dirigente). È per sua natura relativamente stabile e, insieme, relativamente fluttuante. Deve avere una stabilità perché in esso deve riconoscersi un corpo sociale; non può che essere fluttuante perché è soggetto a spinte e contospinte continue essendo il prodotto di un incessante conflitto delle interpretazioni.²

Con lo anterior queda claro que el canon es fundamental para establecer una cultura hegemónica. La primera pregunta es entonces ¿cuál es esa cultura dominante de los años 60 y 70, periodo de constantes conflictos y debates literarios? Con la distancia mínima necesaria para poder analizar un pasado cercano, podemos decir que muchos de los escritores que se habían afirmado durante los años de la *neoavanguardia* no resistieron al paso del tiempo, fenómeno que se había verificado anteriormente con el neorrealismo. Casi de inmediato quedó atrás la figura del “giovane autore di nuova avanguardia che non doveva più aspettare anni o decenni prima di essere capito: balzava immediatamente ai primi posti, entrava subito nelle antologie scolastiche non appena gli veniva riconosciuta la qualifica di neo-moderno.”³

Así pues, siguiendo a Berardinelli, existen algunos elementos que pueden ayudar a comprender la dificultad de establecer un canon para el periodo en cuestión. Dejando de lado a la poesía y el ensayo, el autor nos dice que “il romanzo italiano negli ultimi cinquant’anni è diventato un genere crepuscolare. Le maggiori imprese narrative sembrano opere senza futuro (*Menzogna e sortilegio, Il Gattopardo, Una questione*

¹ A parte del texto clásico de Harold Bloom, *El canon occidental*, es fundamental para entender dicho concepto en el contexto de la literatura italiana del siglo XX el breve texto *Il canone letterario* de Massimo Onofri.

² Romano Luperini. *La fine del postmoderno*, p. 67.

³ Alfonso Berardinelli. *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, p. 27.

privata, Il giorno del giudizio) o potente dimostrazioni di impotenza (il *Pasticciaccio, Corporale, Se una notte d'inverno un viaggiatore*).⁴ Si bien no aparece mencionado, sin duda Guido Morselli puede ser fácilmente emparentado con varios de los autores mencionados, como veremos más adelante cuando vuelvan a aparecer algunos de estos nombres.

Ahora bien, con lo anterior no pretendemos imponer la inclusión de la obra de Morselli en el canon italiano de la segunda mitad del siglo XX, pues esta investigación no es una antología ni muchos menos una historia literaria. Por otro lado, tampoco creemos que sea oportuno establecer un anticanon que acomune a las figuras menores y olvidadas de este periodo, pues dicha tarea sólo establecería una cultura hegemónica en sentido opuesto. Lo que puede ser más enriquecedor para esta investigación es retomar el concepto de constelación.⁵ Según lo que nos dice Berardinelli “una costellazione è solo una porzione di cielo, raggruppa autori e libri secondo speciali affinità e magnetismi che spetta al critico motivare, componendo una figura mitica in cui sembrano custoditi un carattere e un destino.”⁶ La constelación puede entonces ofrecer más posibilidades que el canon, pues, siguiendo con la metáfora, no pretende abarcar una totalidad y se enriquece mucho más a medida que se descubren y estudian nuevas constelaciones. Esta investigación pretende entonces analizar la figura de Morselli y desarrollar un contexto literario a partir del concepto de la constelación, por lo que podrían parecer arbitrarios los autores y las obras de las que se hará mención.

Un segundo aspecto que hay que aclarar previamente es la razón por la que hemos elegido a un autor cuya obra se basa prácticamente en el género de la novela, situación poco común entre los escritores de este periodo, cuya curiosidad intelectual los llevaba a explorar otros géneros. La relación de Morselli con la novela es muy peculiar, pues él es uno de los pocos autores de los años 60 que, en medio del debate sobre el futuro de dicho género, defendió y creyó firmemente en la posibilidad de seguir escribiendo novelas en el sentido tradicional. Lo anterior se oponía a los postulados de la nueva vanguardia: “si parlava di romanzo e di rinnovamento di tutte le strutture del linguaggio narrativo (vicende, ambienti, personaggi, organizzazione del tempo narrativo, lingua da

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ Dicho concepto fue establecido por Massimo Onofri, Silvio Perrella y Emanuele Trevi en el texto *Costellazioni italiane (1945-1999)*. Otros críticos han retomado el concepto, entre ellos Alfonso Berardinelli.

⁶ Alfonso Berardinelli. *Op. cit.*, p. 36.

usare, ecc). Ma d'altra parte l'interesse per il romanzo diminuiva.”⁷ En la práctica, estos postulados dieron como resultado la proliferación de la anti-novela: “il romanzo doveva, per essere legittimo, trasformarsi in *anti-romanzo*, mettendo in primo piano la contestazione del linguaggio narrativo tradizionale e avvicinandosi molto, di fatto, al linguaggio poetico.”⁸ Más adelante veremos las implicaciones que tuvo la proliferación de este tipo de literatura.

Si el debate sobre la novela se hubiera limitado a una discusión teórica, quizás la relación de Morselli con el género no se habría diferenciado de la de cualquier otro autor del periodo. Sin embargo, las implicaciones del debate fueron mucho más allá, y durante los años sesenta hubo casi una ausencia absoluta de novelas en el sentido tradicional del término. En Italia se presentó entonces una verdadera

sfiducia che bloccò devìò e dissuase per alcuni anni anche narratori come Italo Calvino e soprattutto Paolo Volponi. La stessa Morante si tenne lontana dal romanzo per un lungo periodo. Molti furono allora gli scrittori italiani, più o meno giovani, che misero da parte i loro progetti, tennero nel cassetto i loro manoscritti, dedicandosi o fingendo di dedicarsi ad altro.⁹

En cambio Morselli demostró una confianza absoluta en los instrumentos de la novela tradicional, y lo hizo no a partir de discusiones o debates, en los que participó en menor medida a través de su *Diario*, sino escribiendo casi ininterrumpidamente una serie de novelas precisamente en estos años de desconfianza. Para confirmar esto basta con revisar las fechas que comprenden el periodo creativo más importante del autor, desde *Un dramma borghese* (1961) hasta *Dissipatio H.G.* (1972), justo los años centrales del debate.

Podemos comenzar entonces nuestra investigación estableciendo, a partir de lo anterior, que Morselli es un escritor atípico pues en él conviven una fuerte dosis de modernidad (que se ve reflejada en sus temáticas) y un arraigado tradicionalismo (evidente en su uso del lenguaje y en los instrumentos estilísticos de los que se vale). Y no hay duda de que esto es un signo de originalidad.

⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 291.

Capítulo I. Guido Morselli: retrato de un hombre incomprendido

Uno de los casos más interesantes y polémicos de la literatura italiana del siglo XX es sin duda el de Guido Morselli. En él confluyen muchos de los elementos que hacen emblemática la figura del escritor. Incomprendido, rechazado, atormentado y en constante conflicto consigo mismo, Morselli es un escritor que poco a poco, en los últimos años, ha sido redescubierto y valorado. Por esta razón, nos hemos propuesto elaborar un estudio que no sólo revalore su obra, sino que también reúna datos biográficos que se encuentran esparcidos un poco por todas partes. Esto último, como hemos dicho, gracias al mito que se ha creado en torno a la figura de Morselli.

Para llevar a cabo esta biografía contamos con un testimonio invaluable que el mismo Morselli nos ha dejado: su diario, del que la editorial Adelphi publicó una parte en 1988. Trazaremos entonces un viaje íntimo-intelectual no sólo a través de los acontecimientos importantes en la vida del escritor, sino siguiendo también las profundas huellas que nos ha dejado a través de su diario. Esto nos ayudará pues a observar detalladamente la evolución en el pensamiento de Morselli, lo que más tarde será fundamental para entender su obra.

La historia de Guido Morselli comienza en la ciudad de Bolonia el 15 de agosto de 1912. Su padre fue Giovanni Morselli, encargado de una importante industria química. Su madre era Olga Vincenzi, perteneciente a una familia de importantes abogados de Bolonia. Guido fue el segundo de cuatro hijos: Luisa, Maria y Mario. Guido Morselli pertenecía entonces a una familia de clase alta, lo que desde un principio le trajo ventajas para su actividad como escritor, pero también obstáculos.

En 1914 la familia Morselli se traslada a Milán, ciudad a la que Guido siempre estará ligado. Desde muy temprana edad, el pequeño comienza a mostrar interés por la lectura y la escritura. Con tan sólo ocho años comienza a escribir una novela llamada *La mia vita*. Ya desde estos años comienza a mostrarse como “un bambino vivacissimo, ribelle, scontroso, a volte stranamente remissivo come per un improvviso smarrimento sbigottimento.”¹⁰

En 1922 la madre de Guido se enferma gravemente de gripe española. Aunado a esto, el pequeño resiente las constantes ausencias de su padre, quien se dedica de lleno a sus negocios. En 1923 Olga Vincenzi se traslada a Gardone, donde permanece casi un

¹⁰ Valentina Fortichiari. “Cronologia” en Guido Morselli. *Romanzi*. I, p. LXVIII.

año intentando curarse de su grave enfermedad. Un año más tarde, ya en Milán, muere la madre de Morselli, por lo que su hermana mayor, Luisa, asume el papel materno.

Durante su juventud, Guido Morselli sigue mostrando una actitud rebelde, lo que le trae constantes conflictos con su padre. Recibe educación por parte de los jesuitas en el Istituto Leone XIII. Sin embargo, “non ama le regole, costrizioni. Avverte nell’insegamento tradizionale una limitazione alla propria libertà. [...] Preferisce dedicarsi a letture e ricerche personali.”¹¹ En 1920 se inscribe al liceo Parini, donde muestra gran interés en las materias literarias, pero las ciencias naturales y las matemáticas le crean constantes problemas. De hecho, reprueba el examen del bachillerato, por lo que abandona el liceo y se dedica a estudiar con un maestro particular. Durante estos años conoce al filósofo Antonio Banfi, que será uno de sus lectores y amigos durante toda su vida. En su tiempo libre, el joven Guido visita los cines, los teatros y los salones de bailes.

Finalmente, en 1931, aprueba el examen del bachillerato y en este mismo año se inscribe a la facultad de derecho de la Università Statale di Milano. Esta elección responde más a la presión de su padre que a un verdadero interés por parte de Morselli. A pesar de esto, asiste a las clases de filosofía de Antonio Banfi y a clases de arte y literatura. Durante estos años comienza a publicar algunos artículos en *Libro e Moschetto*, el semanario del Grupo Universitario Fascista (GUF). En 1935 se titula en derecho con altas calificaciones, pero de inmediato se desentiende de su título universitario.

En este mismo año realiza su servicio militar, por lo que se traslada a Bassano del Grappa, donde permanece durante todo su servicio. Mientras tanto, continúa su colaboración con *Libro e Moschetto*. En 1936 es nombrado oficial y regresa a Milán. Unos meses más tarde realiza un viaje por distintos países: Argelia, Túnez, Francia e Inglaterra. Durante 1937 continúa sus viajes por distintos países de Europa, perfeccionando su conocimiento de distintos idiomas; visita Inglaterra, Noruega, Dinamarca y Alemania. Al regreso de su viaje, su padre lo emplea en una de sus empresas, pero Guido “sia pure abile, estroso, creativo e pieno di idee originali, non è tagliato per la vita d’ufficio, scandita da orari e doveri.”¹² Esta experiencia laboral durará menos de un año.

¹¹ *Ibid.*, p. LXX.

¹² *Ibid.*, p. LXXIV.

En 1938 sufre otra fuerte tragedia familiar, pues muere su hermana Luisa, que anteriormente también había sido víctima de la gripe española y desde entonces había sufrido constantes problemas de salud. En este año comienza a escribir su diario, por ahora sólo unos apuntes dispersos que más tarde se convertirán en un espacio ordenado en el que Morselli plasmará su evolución íntima-intelectual. Estos primeros apuntes, si bien con grandes lagunas, van desde el año 1938 hasta 1943.

En esta primera parte del diario aparecen ya los temas que preocuparán a Morselli durante toda su vida. Hay apuntes sobre religión, filosofía, literatura, historia y ciencia. También aquí aparece una primera consideración sobre el suicidio. A esto se agregan recuerdos, sueños, divagaciones y breves escritos con tonos ensayísticos. Entre sus lecturas aparecen los clásicos como Manzoni, Nietzsche, Goethe y Proust.

Durante este periodo continúan los conflictos con su padre, que nunca logrará entender la vocación literaria de su hijo. En 1938, después de una acalorada discusión, Guido logra convencer a su padre y obtiene una modesta renta de terrenos, lo que le permitirá dedicarse por completo a sus propios intereses. Más tarde, en diciembre, publica su primer cuento, “I vecchi e i giovani”, en *Il Popolo d'Italia* con el seudónimo de Mario Puccini. Durante estos años se afianza su asidua aplicación al estudio de la literatura y la filosofía. Lee a grandes autores como Manzoni, Fogazzaro, Dante, Leopardi, Rousseau, Montaigne, Balzac, Croce, Anceschi, Banfi, entre muchos otros.

En 1940, con la entrada de Italia en la guerra, Morselli es llamado otra vez como oficial y es enviado a Cerdeña. Aquí continúa escribiendo ensayos y artículos aún hoy inéditos. Un año más tarde se reúne con su familia en Varese, donde retoma con mayor ahínco la lectura de Proust, uno de los autores que ejercerá más influencia en la obra del escritor italiano. De hecho, en 1942 comienza a escribir el ensayo *Proust o del sentimento*, que en agosto de 1943 será publicado por la editorial Garzanti, aunque pagado por el padre de Morselli. Ésta será quizás la única aventura editorial feliz durante toda la vida del escritor. Sin embargo, ya desde este momento su carrera parece estar marcada por la desgracia, como él mismo lo presagia:

Mi chiedo se sia possibile desumere un orientamento, ricavare una indicazione sul senso della nostra vita, di ciò che il destino – o la Provvidenza – ci ha riservato o ci viene apprestando, e che spesso ci sembra irragionevole e ingiusto se non assurdo ed iniquo. Ad es., vi è forse sottinteso un oscuro disegno nel fatto che la mia prima opera venga in luce lontano da me e senza che io ne possa avere notizia.¹³

¹³ Guido Morselli. *Diario*, p. 10.

También en 1942 conoce a Maria Bruna Basi, la única mujer a la que Morselli podrá llamar realmente amiga y que estará destinada a ocupar un lugar trascendental en su existencia.

Morselli transcurre los años de la guerra en distintas ciudades italianas. Pasa gran parte de estos años en Calabria, donde lleva una vida aburrida con sus compañeros de cuartel, pero siempre utilizando la literatura y la escritura como escape. De hecho, en 1943 comienzan a aparecer en su diario anotaciones sobre su primera novela, *Uomini e amori*, a la que dedicará muchos años y que al final tildará de “infelice romanzo”. También aquí inicia la redacción del ensayo *Realismo e fantasia*. Tras el armisticio del 8 de septiembre de 1943, Morselli abandona las armas pero permanece en Calabria ejerciendo varios oficios para sobrevivir. Este mismo año, en Bolonia, se suicida su tío Goffredo, acontecimiento que dejará una huella muy profunda en la vida del escritor. Finalmente, en julio de 1945, Guido se reúne con su familia en Varese.

En 1946 termina el ensayo *Realismo e fantasia* y lo entrega personalmente a la editorial Bompiani. Un año más tarde su padre negocia la publicación de este ensayo con las editoriales Garzanti y Mondadori. Finalmente, el 30 de agosto de 1947, la editorial Bocca publica el ensayo. Este será el segundo y último libro que Morselli publicará durante toda su vida. Durante estos años continúa la revisión de *Uomini e amori*, que ocupa gran parte de los apuntes de su diario.

En 1947 Morselli comienza a anotar obsesivamente su peso, talla y la ropa que lleva puesta. Estas obsesiones reflejan perfectamente la personalidad del escritor, un hombre atormentado con la necesidad de establecer un control y una rutina en su vida. De hecho, él mismo explica esta obsesión en un apunte de 1943: “L’abitudine non è (come asseriscono) fatto utilitario o economico: è fatto del sentimento. Ciò che accomuna gli uomini non sono le idee ma le abitudini.”¹⁴

En este mismo año su familia se traslada a Milán, pero él ya no se siente atraído por la vida citadina; ahora prefiere la tranquilidad del campo, por lo que decide vivir solo en la casa de Varese. Continúa escribiendo ensayos y artículos, de los que algunos fueron publicados en periódicos y otros permanecen aún hoy inéditos. Los temas de sus escritos son muy variados y van desde la arquitectura hasta la historia, la política, la filosofía y, por supuesto, la literatura.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

En febrero de 1948 aparece en *La Provincia* un capítulo de *Uomini e amori*, novela que Morselli sigue intentando publicar. También en este año termina la novela corta *Incontro col comunista* y personalmente entrega copias a las editoriales Rizzoli, Baldini & Castoldi, Garzanti, Mondadori y Corbaccio. Un año más tarde inicia una colaboración estable con los periódicos *La Prealpina* de Varese e *Il Tempo* de Milán. Entre los artículos que publica en estos diarios se encuentran “Appunti sul marxismo”, “Ricordando Francesco De Sanctis”, “Il romanzo fra cronaca e storia”, “Il suicidio” y “Senso della civiltà”, entre muchos otros.

En 1949 escribe la comedia teatral *L'amante di Ilaria*, basada en su novela *Incontro col comunista*. Escribe también el cuento “Gli ultimi eroi”, que saldrá el año siguiente en *Il Mondo* con el título de “Irrenanstalt”. Continúa durante estos años su colaboración periodística con distintos diarios, en los que sigue publicando artículos de temas muy variados.

En 1950 continúa con su intento de publicar su primera novela y entrega una copia a la editorial Garzanti junto con el cuento “Una missione fortunata”. Siempre interesado en distintos temas y distintos géneros, escribe también en este año un guión cinematográfico llamado *Il secondo amore* y una comedia teatral titulada *Cesare e i pirati*. Sin embargo, también estas pruebas son rechazadas tanto por la Muestra de Cine de Venecia como por la Muestra de Arte Cinematográfica de San Remo.

Un año más tarde Giovanni Morselli le regala a su hijo un pequeño terreno en Sasso di Gavirate, cerca de Varese. Esta nueva propiedad representa la tranquilidad para Guido Morselli, pues ahí transcurre los días en soledad, rodeado por la naturaleza que tanto ama.

En 1952 conoce al filósofo Guido Calogero, uno de los escritores que tuvo más influencia en su desarrollo intelectual y del que se encuentran muchas anotaciones en su diario. Comienza también a esbozar otro de sus grandes ensayos: *Fede e critica* y al mismo tiempo continúa publicando en *La Prealpina* algunos de sus artículos. En mayo de este año en Gavirate se comienza la construcción de una pequeña casa que el mismo Morselli diseña. Éste será su hogar casi hasta el final de sus días; aquí, alejado de la sociedad, olvidándose de cualquier tipo de tecnología, se dedicará por completo a la actividad literaria.

En 1953 publica el cuento “Fantasia con moralità”. Más tarde comienza a interesarse en el cine y con una pequeña cámara comienza a hacer algunas grabaciones. De hecho, años más tarde realizará los cortometrajes *Il mendicante del Sacro Monte*, *Santa Trinità*

y *Le stagioni*. Un año después, Morselli realiza repentinamente un viaje a Alemania, donde permanecerá durante tres meses. Aquí escribe un par de artículos para *Il Mondo* e intenta publicar fallidamente el cuento “L’avventura dell’Esmeralda”.

En 1955 pasa por una profunda crisis espiritual, tal vez debida a que la mayoría de los artículos que intenta publicar en este año son rechazados. Obsesionado por publicar un libro, escribe incluso un *Dizionario dietetico*, que también será rechazado por la editorial Cantini.

A partir de 1956 se vuelven cada vez más frecuentes los rechazos por parte de distintas editoriales. Tan sólo en este año recibe respuestas negativas o nulas a textos como *Cose d’Italia*, *Cesare e i pirati*, *L’amante d’Ilaria*, *La felicità non è un lusso* y *Fede e critica*. Algunos de estos escritos permanecen inéditos hasta hoy.

En diciembre de 1957 se enferma su padre y unos meses más tarde, el 8 de febrero del ’58, muere en la ciudad de Milán. Una anotación de Morselli nos hace entender la relación tan conflictiva con su padre, a quien sólo le dedica las palabras “dottor Morselli exit.” Durante estos años siguen los intentos fallidos por publicar varios artículos.

En 1959 vive un par de conflictos amorosos que le dejarán huellas profundas. Primero, su prometida de muchos años rechaza su propuesta de matrimonio, pues no está dispuesta a abandonar la vida en sociedad. Unos meses después vive una relación conflictiva, con constantes abandonos y regresos; relación que estará destinada a terminar un año más tarde.

A causa de las constantes decepciones y crisis espirituales, hacia finales de los años ’50 se produce en su vida “una frattura che segnò a metà due stagioni in opposizione: dall’entusiasmo passò alla consapevolezza di un fallimento.”¹⁵

En 1960, tras haberlo olvidado casi por completo, retoma su diario y vuelve a escribir con frecuencia. Durante estos años continúa su desgracia editorial, pues no publica prácticamente nada. Inicia, en 1961, la escritura de la novela *Un dramma borghese* y, un año más tarde, retoma su correspondencia con el filósofo Guido Calogero.

1963 es un año productivo para Morselli, ya que comienza algunos proyectos importantes e inicia una relación epistolar con escritores de importancia. Escribe el “Commento a Umberto a Eco” y lo manda al *Menabò di letteratura*, dirigido por Italo Calvino y Elio Vittorini. No se publica el artículo, pero Morselli inicia una

¹⁵ Valentina Fortichiari. “Introduzione” en *Guido Morselli. Romanzi. I*, p. XXXIV.

correspondencia con Calvino destinada a durar hasta finales de los sesenta. Realiza también la traducción del ensayo *Black Mother* de Basil Davidson y la manda sin éxito a las editoriales Mondadori y Einaudi. Intenta también publicar la novela *Un dramma borghese*, pero de igual manera es rechazado por Einaudi, Rizzoli, Feltrinelli y Mondadori. De esta última editorial le responde Vittorio Sereni, con quien mantendrá una relación epistolar que durará casi hasta el final de sus días. Hacia finales de este año inicia la redacción de la novela *Il comunista*.

De 1964 a 1966 continúa escribiendo una gran cantidad de artículos, de los cuales algunos se publican en periódicos poco reconocidos; sin embargo, la mayoría de los textos permanecen inéditos. Los artículos siguen abarcando una gran gama de intereses: política, religión, filosofía, antropología, literatura, ciencia, etc.

En 1965 comienza la redacción de la novela *Contro-passato prossimo* y unos meses más tarde inicia una nueva lucha para publicar *Il comunista*. Esta novela parece tener una suerte distinta, pues el 8 de abril de 1966 la editorial Rizzoli manda una carta a Morselli comunicándole la aceptación del libro. Así pues, se dedica a la corrección del texto y al mismo tiempo escribe las novelas *Brave borghesi* y *Roma senza papa*. La primera será rechazada a finales de año por las editoriales Rizzoli, Longanesi y Lericci. Un año después revisa nuevamente el viejo proyecto de *Un dramma borghese*, buscando una vez más, en vano, la publicación.

Poco a poco la paciencia de Morselli va desgastándose debido a los constantes rechazos editoriales. En 1968 manda la novela *Roma senza papa* a Feltrinelli, Bompiani, Mondadori y Einaudi. Sólo respuestas negativas. Aunado a esto, debido a los constantes retrasos, Morselli decide abandonar el proyecto de publicación de *Il comunista* en la editorial Rizzoli.

Durante los últimos años de su vida se dedica a revisar algunas de sus novelas, especialmente *Contro-passato prossimo*, para poder publicarlas. Todo en vano. Sigue escribiendo artículos, de los que se publica una pequeña parte. Escribe un guión cinematográfico llamado *È successo a Inzago Brianza* y una comedia titulada *Marx*. Continúa su correspondencia con Vittorio Sereni.

En 1971 trabaja en la novela *Divertimento 1889* y comienza la redacción de la novela *Mia celeste patria*, que, sin embargo, abandona poco tiempo después. Este texto, que consta sólo de algunos esbozos de capítulos, fue descubierto en el fondo Morselli sólo hasta hace algunos años.

En el '72 escribe *Dissipatio H.G.*, su última novela, y los cuentos “Romana”, “Estate in Germania” y “La Vendicazione”. Poco tiempo después abandona la propiedad de Gavirate y regresa a Varese. En 1973 comienza a escribir apuntes para una nueva novela llamada *Uonna*. En mayo se cierran definitivamente las negociaciones para publicar *Contro-passato prossimo*. La última opción de Morselli es publicar *Dissipatio H.G.*, por lo que manda copias a Adelphi, Fabbri, Bompiani, Rizzoli y Cappelli. Las copias regresan rechazadas al remitente.

El 31 de julio de 1973 Guido Morselli se suicida con un disparo de su pistola Browning, a la que llamaba en sus novelas “la ragazza dall’occhio nero”. Deja sólo una pequeña nota: “Non ho rancori.” Así termina la vida de Guido Morselli, como él quiso, sin “nessun avviso sui giornali, con un funerale semplice, senza solennità, funzione ecclesiastica nè fiori, sepoltura in terra aperta nel cimitero di Giubiano, non nella cappella di famiglia, una semplice lastra di pietra con il solo nome (nessuna fotografia).”¹⁶

Quizás el suicidio de Morselli obedeció a su desdicha literaria, a los constantes rechazos de casi cualquier cosa que escribiera. Sin embargo, también es cierto que el suicidio estuvo presente a lo largo de toda su vida e incluso le dedicó algunas páginas de ensayos y apuntes. De entre estos apuntes destaca uno que bien podría haber sido una nota suicida y que, sin embargo, fue escrito en 1959. En el apunte se lee:

Tutto è inutile.

Ho lavorato senza mai un risultato; ho oziato, la mia vita si è svolta nella identica maniera. Ho pregato, non ho ottenuto nulla; ho bestemmiato; non ho ottenuto nulla. Sono stato egoista sino a dimenticarmi dell’esistenza degli altri; nulla è cambiato né in me né intorno a me. Ho amato sino a dimenticarmi di me stesso; nulla è cambiato né in me né intorno a me. Ho fatto qualche poco di bene, non sono stato compensato; ho fatto del male, non sono stato punito. – Tutto è ugualmente inutile.¹⁷

Este apunte más que ningún otro resume claramente la personalidad conflictiva de Morselli, que siempre estuvo aislado de la sociedad, viviendo una existencia que a veces le parecía insoportable.

Así fue la vida de un hombre a quien le gustaba definirse como agricultor, amante del deporte y de la naturaleza, que tenía como compañeros a un caballo y una vaca; un hombre que buscaba encajar en el mundo elitista de la cultura, lo que desarrolló su gusto por la correspondencia, escribiendo cartas a actores (Vittorio Gassman y Tullio

¹⁶ Cit. por Valentina Fortichiari. “Cronologia”, p. CXVII.

¹⁷ Guido Morselli. *Diario*, p. 182.

Buazzelli), escritores (Italo Calvino, Vittorio Sereni, Alberto Moravia, Giovanni Arpino), filósofos (Guido Calogero y Antonio Banfi), editores (Alberto Mondadori, Mario Pannunzio), políticos (Giovanni Spadolini) y científicos (Hermann Bondi y Konrad Lorenz). Pero incluso aquí fue un solitario, pues sus cartas casi siempre fueron un ejercicio de autoconfesión al que faltó la consoladora respuesta del destinatario.

1.1 Morselli y la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX

“Es más frecuente de lo que nos inclinamos a creer el que obras excelentes, estética e históricamente fundamentales no se acepten o comprendan fácilmente. [...] Algo semejante está previsto incluso por algunas de nuestras modernas ideas sobre la naturaleza del arte y su encuentro con la sociedad y la cultura.”¹⁸ Estas son las palabras que usa Alfonso Berardinelli para referirse a *Il Gattopardo*, el caso por excelencia de un libro incomprendido y rechazado por motivos prevalentemente ideológicos. Sin embargo, lo mismo puede decirse de Morselli, cuyo primer libro publicado incluso llegó a ser considerado por el crítico Giulio Nascimbeni como un *Gattopardo* del norte de Italia, debido a la gran revelación de esta obra y al paralelismo entre el caso de Morselli y el de Lampedusa.

Gracias a una de esas aparentes injusticias del destino, poco tiempo después de la muerte de Guido Morselli comenzó su éxito editorial. Todo inició en la casa de Dante Isella, escritor con el que Morselli había mantenido una cordial relación. Aquí “Vittorio Sereni e Luciano Foà si ritrovarono a commentare la recente scomparsa di quel solitario *outsider* della letteratura, pregevole dilettante, che gli editori avevano ostinatamente e ripetutamente respinto.”¹⁹ Tres meses después de este encuentro, Giuseppe Pontiggia, lector de la editorial Adelphi, aprobó la gradual publicación de la obra de Morselli.

Así pues, en 1974, Italia conoció a Guido Morselli con la publicación de su novela *Roma senza papa*, que de inmediato recibió críticas positivas. Entre los defensores de este escritor incomprendido destacaron Giorgio Manganelli, Giovanni Raboni, Geno Pampaloni, Natalino Sapegno, Giuseppe Pontiggia y Vittorio Coletti, entre otros.

¹⁸ Alfonso Berardinelli. “*Il Gattopardo* desde entonces hasta hoy” en Mariapia Lamberti (ed.). *El narrador y el crítico: un panorama de la narrativa italiana del siglo XX*, p. 345.

¹⁹ Valentina Fortichiari. “Introduzione”, pp. XII-XIII.

Morselli completó nueve novelas, que escribió en este orden: *Uomini e amori* (que empezó en 1943 y en la que trabajó hasta 1958), *Incontro col comunista* (1948), *Un dramma Borghese* (1961), *Il comunista* (1964), *Brave borghesi* (1966), *Roma senza papa* (1966), *Contro-passato prossimo* (empezada en 1965 y en la que trabajó casi hasta el final de sus días), *Divertimento 1889* (1971) y *Dissipatio H.G.* (1972). Como hemos visto, cada una de estas novelas fue rechazada por las editoriales más importantes de Italia. Ahora debemos entonces preguntarnos el por qué de este asiduo rechazo.

Para comprender más a fondo las razones del rechazo hacia la obra de Morselli, es necesario considerar, si bien brevemente, el contexto de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX. Para llevar a cabo esto, retomaremos la división cronológica que hace Massimiliano Capati en su *Storia letteraria del '900 italiano*, considerando de antemano que cualquier tipo de división resulta arbitraria, sobre todo en un periodo de cambios drásticos y constantes como lo es la segunda mitad del siglo XX. Más específicamente, y siguiendo la lección de Romano Luperini, tomaremos en consideración los años que van de 1956 a 1979, época en la que se inscribe gran parte de la experiencia morselliana.

La primera etapa del *secondo Novecento* corresponde a los años de la posguerra y, retomando un poema de Carlo Betocchi, Capati resume éste como un periodo en el que la *realtà vince il sogno*. “Per la letteratura fu un periodo felice, di energiche iniziative editoriali e di molti bei libri. Il fenomeno più evidente fu quello del *neorealismo*.”²⁰ Fue también una época de furor literario, en la que muchos hombres y mujeres se encontraron ante la necesidad de escribir el dolor de la reciente guerra. “Nella memoria di molti la seconda guerra restava l’evento capitale, anche perché a essa era intrinsecamente connessa l’esperienza del fascismo, del nazismo, la Resistenza, la prigionia. Tutti prima o poi scriveranno la propria guerra.”²¹ Morselli no será la excepción.

En este cuadro de la posguerra se ubican entonces no sólo los escritores del neorealismo, sino también aquellos que “fuori dai canoni neorealisti, non riuscivano o non volevano distogliere lo sguardo dalla realtà civile e ideologica.”²² Surgen entonces los nombres de Carlo Levi, Elio Vittorini, Beppe Fenoglio, Primo Levi, Natalia Ginzburg, Carlo Mazzantini, Ignazio Silone, Vasco Pratolini, entre otros. Junto a estos

²⁰ Massimiliano Capati. *Storia letteraria del '900 italiano*, p. 176.

²¹ *Ibid.*, p. 178.

²² *Ibid.*, p. 185.

importante escritores se encuentra un numeroso grupo de autores menores que sólo dejaron “prodotti ritardatari che si accumulano per decenni dopo la fine di una stagione letteraria.”²³ Hay que resaltar que la gran mayoría de los escritores de esta época escribieron al menos un libro cercano al contexto del neorrealismo: de Pier Paolo Pasolini a Italo Calvino y de Alberto Moravia a Elsa Morante, por mencionar sólo algunos. Capati cierra esta estación literaria con un libro de ruptura: *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, novela que no podía ser catalogada en los cánones de la literatura de la posguerra.

Resulta también revelador analizar la crítica de los años cincuenta, que de igual manera resintió fuertemente los acontecimientos del pasado reciente. “Leggendo recensioni e saggi di quegli anni cinquanta, si ha spesso l’impressione che il *gusto* e il *giudizio* fossero ormai moneta fuori corso. Al loro posto subentravano l’*impegno* e l’*ideologia*, in coincidenza con una reviviscenza del marxismo, che per pochi fu uno strumento conoscitivo efficace, e per molti divenne un dogma di tipo ideologico.”²⁴ De esta forma podemos entender mejor el rechazo hacia Morselli por parte de Vittorini y Calvino, quienes se habían cimentado en los años del furor literario de la posguerra.

Sin embargo, ya hacia finales de los años cincuenta “sopraggiunse la stanchezza per questa letteratura, e tutti i suoi protagonisti se ne dichiararono prima o poi disgustati. Persino Pasolini parlerà degli anni cinquanta come di ‘un ridicolo decennio’.”²⁵ Es por esto que en los años 60 surgen dos movimientos que inauguran una nueva época y que ostentarán la hegemonía de la literatura italiana durante estos años: la *neoavanguardia* y el *neosperimentalismo*. Este segundo periodo del secondo Novecento se caracteriza por ser un periodo de *mutazioni*, concepto que Pasolini utilizó “per definire, in senso negativo, la trasformazione antropologica degli italiani durante l’irruzione della cultura dei consumi.”²⁶

Por un parte se encontraba entonces la *neoavanguardia*, representada por una generación de jóvenes escritores que se reunieron en torno al Gruppo 63. Entre estos escritores se encontraban Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Alberto Arbasino, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli y Edoardo Sanguineti. En términos muy generales la neoavanguardia se caracterizó por una “allergia al neorrealismo, un idoleggiamento delle avanguardie storiche,

²³ *Ibid.*, p. 187.

²⁴ *Ibid.*, p. 182.

²⁵ *Ibid.*, p. 185.

²⁶ Emanuele Zinato. *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 a oggi*, p. 125.

un'attenzione alla nuova critica statunitense e una rapidità nell'appropriarsi di tutti i termini dell'attualità culturale occidentale.”²⁷

Por otra parte se encuentra el *neosperimentalismo*, liderado por Pasolini y al que pertenecían escritores de una generación anterior a la del Gruppo 63. Programáticamente Pasolini proponía que “la rottura con la ‘libertà stilistica’ del novecentismo e il rifiuto delle precettistiche di partito imponevano ‘esperimentazioni’ stilistiche di tipo radicalmente nuovo e affidate alla libera invenzione individuale. [...] Sul piano formale, si trattava di portare avanti una ricerca stilistica esattamente opposta rispetto a quella novecentesca.”²⁸ A este grupo de escritores pertenecieron el ya citado Pasolini, además de Roberto Roversi, Francesco Leonetti y, en mayor o menor medida, autores como Calvino, Leonardo Sciascia y Paolo Volponi.

Durante este periodo, tanto una parte como la otra, se trazaron como objetivo “fare il punto sulla narrativa sperimentale e soprattutto di gettare le basi del ‘nuovo romanzo’”. [...] Fra il 1961 e il 1966 erano già usciti vari romanzi sperimentali, e l'ondata proseguirà sino al 1971.”²⁹ Desde su propia trinchera, Morselli también participó en esta polémica sobre el futuro de la novela; de hecho, en su diario existen varios apuntes que retoman el tema. Sin embargo, Morselli no adhiere con ninguna de las posiciones predominantes, lo que resulta evidente al analizar sus novelas.

La crítica de estos años estuvo también marcada por estas dos tendencias. Por un lado la revista *Officina* se convirtió en el órgano oficial del *neosperimentalismo*, mientras que el *Verri* fue la revista fundada por el Gruppo 63. Como ya hemos dicho, Morselli no simpatizaba con ninguna de las dos posturas o, al menos, no se inclinaba por ninguna de ellas, lo que lo excluyó también del panorama cultural de estos años, que fueron sus años de mayor actividad.

“Alla fine degli anni sessanta si assiste a una riunificazione delle varie tendenze,”³⁰ al tiempo que la novela experimental comienza a entrar en decadencia. Durante los primeros años de los setenta “il filone sperimentale continua senza un profondo rinnovamento, fronteggiato in modo sempre più invadente dal romanzo di consumo.”³¹ Y como se anunciaba ya inevitable “la caterva di scrittura sperimentale riversata in

²⁷ Massimiliano Capati. *Op. Cit.*, p. 204.

²⁸ Romano Luperini. *Il Novecento*, p. 755.

²⁹ *Ibid.*, p. 857.

³⁰ *Ibid.*, p. 755.

³¹ *Ibid.*, p. 866.

saggi e pseudoromanzi si rivelò un mero esercizio formalistico e retorico,³² como sucedió con gran parte de los novelistas pertenecientes al Gruppo 63.

Comienza entonces en la década de los setenta un nuevo periodo en el que la literatura se afirma como producto de consumo, lo que trajo cambios fundamentales en la figura del escritor y en la concepción misma de la literatura. Estos años están marcados por la explosión de los *mass media*, por lo que la literatura, ahora aún más, debió confrontarse con el cine, la televisión, la radio y los periódicos. “Qui si realizza il sogno di rompere le barriere tra alta cultura e produzione di consumo.”³³

Este periodo ha sido llamado postmodernismo, término que claramente alude al fin de una época. En efecto “scomparivano uno dopo l’altro gli scrittori che avevano dato il tono del discorso letterario. [...] Intellettuali che si erano fatti conoscere per l’impegno politico, ideologico, moralistico, avevano sempre meno ascolto.” Y en cuanto a la crítica “vivevano la stagione di successo quei critici che fornivano modelli stilistici lontani dalle disavventure dell’impegno militante.”³⁴ Esto permitió revalorar o incluso rescatar a escritores olvidados como Silvio D’Arzo, Emanuel Carnevali, Antonio Delfini, Salvatore Satta y el mismo Morselli.

Sin embargo, la apertura de la literatura a las dinámicas de la sociedad del consumo trajo también efectos negativos que se reflejan hasta hoy en día. Quizás el mayor problema es la enorme cantidad de publicaciones que salen a la luz acompañadas de una gran campaña publicitaria inversamente proporcional a la calidad de estos escritos. No está dicho que todos estos libros estén destinados al olvido. De hecho, en medio de esa mole de autores que surgen y se olvidan rápidamente, queda una pequeña cantidad de escritores cuya sensibilidad refleja el espíritu de una época y cuyas palabras llegan al hombre del presente y del futuro.

Una vez que hemos hecho este breve cuadro de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX, podemos analizar el caso específico de Morselli y su relación con la crítica, que estuvo inevitablemente marcada por los aspectos de los que hemos venido hablando.

³² Massimiliano Capati. *Op. cit.*, p. 205.

³³ *Ibid.*, p. 217.

³⁴ Vease *ibid.*, pp. 217-219.

1.2 Valorización por parte de la crítica

Para analizar la postura de la crítica ante la obra de Morselli, revisemos primero algunas de las respuestas que recibió por parte de las editoriales. Cuando en 1961 intentó publicar *Un dramma borghese*, recibió respuestas negativas de las editoriales Feltrinelli, Einaudi y Garzanti. La primera de éstas respondió: “Ha buone pagine e scene felicemente riuscite. Ci sembra tuttavia, che nel complesso l’opera presenti non pochi difetti: tra i quali, principale, quello del dettaglio non sempre indispensabile. Al punto che la storia si appesantisce; diventa, spesso, una cronaca circostanziata: e l’agilità, la vivezza della narrazione ne subiscono le conseguenze.”³⁵ Por su parte, Einaudi argumentaba: “Il racconto è sostenuto con attenta abilità, ma diremmo che gli si può proprio rimproverare quel che di artificioso spira dall’intera costruzione. Si ha cioè l’impressione che un caso patologico venga ricostruito a freddo, come in laboratorio.” En cambio, Vittorio Sereni, en ese entonces director de Mondadori, si bien no aprobó la publicación de su libro, lo alentó a seguir escribiendo, pues reconocía en Morselli “qualità intellettuali assai rilevanti e al libro caratteri di rilievo tutt’altro che trascurabile.”

Se criticaba entonces en Morselli precisamente esos elementos que lo diferenciaban de la mayoría de los escritores contemporáneos: su gusto por el detalle, su ritmo pausado y el minucioso análisis sobre ciertos conflictos del ser humano.

La novela *Il comunista* nos ofrece una de las críticas más detalladas que recibió Morselli aún en vida. Tenemos primero la respuesta de Garzanti, que una vez más le reconoce dotes de escritor, pero que al final rechaza el proyecto, pues “secondo il parere dei consulenti, la narrazione procede laboriosa e a volte stentata e la trattazione dottrinarica non si svolge sempre in modo sufficientemente chiaro e convincente.” Pero la respuesta más interesante y aguda la ofrece Italo Calvino, que trabajaba en Einaudi. La carta de Calvino a Morselli refleja un interesante debate sobre el tema de la novela durante estos años. La principal razón por la que Calvino rechaza el manuscrito es porque no tiene ya ninguna esperanza “quando si tratta di romanzi politici.” Al igual que Sereni, Calvino alienta a Morselli a seguir adelante con su labor de escritor.

En esta segunda novela vemos que se siguen criticando los elementos propios del estilo de Morselli. Sin embargo, en la carta de Calvino aparece el elemento ideológico,

³⁵Ésta y las siguientes citas aparecen en Valentina Fortichiari. “Introduzione”, pp. XXXIX-LXI.

lo que una vez más nos hace pensar en *Il Gattopardo*, que no por casualidad fue rechazado por la editorial Einaudi y su entonces director Elio Vittorini.

Y así continuaron los rechazos. De *Roma senza papa* Sereni escribió:

Ma dove, come collocare questo libro di cui si può dire solo ciò che non è? Diciamo che appartiene a una sorta di divertimento stravagante, di ‘scommessa’ intelligente, di ‘ipotesi’ narrativa forse, pubblicabile magari, e anche godibile, ma secondo me ‘sfasato’ rispetto alle necessità di un libro, del quale gli manca la struttura e l’equilibrio espressivo delle parti.

Quizás es una paradoja que Sereni, rechazando esta novela, haya descrito los elementos que después fueron reconocidos como lo mejor del estilo de Morselli.

Las últimas respuestas editoriales, también de Sereni, corresponden a *Contro-passato prossimo*, el libro que quizás generó más debate entre Morselli y el editor mondadoriano. Sobre esta novela observaba Sereni: “Nella prima parte ci troviamo di fronte all’opera di uno scrittore, nella seconda il libro perde a parere quasi generale in vivacità, in evidenza e dà l’impressione di un manuale di storia scritto in stile tutt’al più giornalistico.” Al final, Morselli abandonó también este proyecto, pues no estaba dispuesto a eliminar la segunda parte de su novela, como se lo proponía la editorial.

Con esto podemos observar que el conflicto entre Morselli y la crítica, en este caso las editoriales, respondió a criterios de gusto y de ideología:

Il paradosso fu che la contemporaneità nella quale cercò di inserirsi aveva sviluppato canoni e modelli di riferimento nei quali la sua scrittura quasi impercettibile, nuda, trasparente, inconfondibile mescolanza di realismo e fantasia, invenzione e tesi, narrativa e saggistica, mimesi e surrealismo, non poteva rientrare, anzi veniva concepita come corpo estraneo, inassimilabile, inqualificabile, stravagante rispetto alle tendenze dominanti.³⁶

Una vez superada la etapa en la que un escritor como Morselli resultaba inaceptable, poco a poco se fueron publicando sus novelas. La encargada de esto fue la editorial Adelphi, que años antes también se había negado a publicar los libros del autor. Tras *Roma senza papa* salieron a la luz *Contro-passato prossimo* (1975), *Divertimento 1889* (1975), *Il comunista* (1976), *Dissipatio H.G.* (1977), *Un dramma borghese* (1978), *Incontro col comunista* (1980), *Uomini e amori* (1998) y *Brave borghesi* (2002). También fueron publicados los ensayos *Fede e critica* (1977) y *La felicità non è un lusso* (1994), además del ya mencionado *Diario* (1988). La editorial NEM publicó en 1999 la colección de cuentos *Una missione fortunata e altri racconti* y en el año 2009 una selección de cartas bajo el título de *Lettere ritrovate*.

³⁶ Valentina Fortichiari. *Ibid.*, p. XXXV.

Tras la aparición de la obra de Morselli, se puede hablar entonces de su valorización por parte de la crítica. A grandes rasgos, se puede decir que ha habido un juicio positivo hacia Morselli, reconociéndolo siempre como un escritor alternativo respecto a sus contemporáneos. Esto no quiere decir que se le atribuya un valor de visionario o vanguardista, pues su obra no carece de defectos importantes. Quizás el más importante es su ya mencionado ritmo que puede llegar a ser pesado, además de su estilo periodístico. A esto hay que agregar su constante afán por plasmar en sus obras su cultura omnívora. Todo esto se puede entender si tomamos en cuenta que Morselli fue siempre un escritor que nunca pudo confrontarse con el público, que sólo se tuvo como juez a sí mismo.

Con todo esto, aún es necesaria una revalorización de la obra de este escritor, pues tras el clamor de sus primeras novelas, se ha ido apagando el interés hacia él. De hecho, su nombre no aparece casi en ninguna de las historias literarias más importantes. Cesare Segre, en *La letteratura italiana del Novecento*, le dedica sólo algunas líneas y lo coloca en un capítulo llamado “La novela burguesa y la novela política”. Aparece junto a escritores como Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Paolo Volponi, Natalia Ginzburg y Vitaliano Brancati. Si bien Morselli comparte algunos aspectos con estos escritores, y si bien escribió un par de novelas que podrían definirse burguesas y políticas, el mismo Segre reconoce en él un caso “assolutamente fuori delle nostre tradizioni.”³⁷

En el mundo de habla hispana, la presencia de Morselli es casi nula. La editorial Anagrama publicó *Divertimento 1889* en 1985 y *Roma sin papa* en 1987. Recientemente, en 2009, la editorial española Laetoli publicó *Dissipatio H.G.* Sin embargo, las publicaciones de Anagrama no se volvieron a reeditar y la edición de *Dissipatio H.G.* sólo circula en el mercado español.

Para terminar con la figura de este autor, sólo nos queda decir que aún hay muchos escritos que deben salir a la luz. Su obra cuentística es poco conocida, además de que aún permanecen inéditos muchos de los ensayos que escribió.

Ahora el primer paso para revalorizar la obra de Morselli es adentrarnos en cada una de sus novelas y analizar sus particularidades.

³⁷ Cesare Segre. *La letteratura italiana del Novecento*, p. 62.

Capítulo II. La obra novelística de Guido Morselli

El punto de partida obligatorio de esta investigación no puede ser si no una revisión de la narrativa morselliana; es decir un recorrido que nos lleve a analizar brevemente las particularidades de cada una de las novelas del escritor. Así pues, este segundo capítulo será fundamental para entender la evolución de la narrativa del autor. También nos servirá para ir delineando el panorama temático en el que ahondaremos en el tercer capítulo.

Se analizarán aspectos fundamentales de cada una de las novelas. Partiremos de una breve síntesis de la trama, para después desarrollar los aspectos temáticos, ideológicos y estilísticos, sin dejar de mencionar, en la medida de lo posible, las fuentes del autor.

Para llevar a cabo este análisis, seguiremos un orden estrictamente cronológico; aspecto que, si bien se puede dar por sentado, es fundamental para entender plenamente la obra de Morselli. Y es que como hemos visto ya en diversas ocasiones, son completamente diversos los tiempos del autor y los tiempos de las editoriales.

Aclarados estos puntos, podemos comenzar con nuestro análisis.

2.1 *Uomini e amori*

Como ya hemos dicho, la primera novela de Guido Morselli fue *Uomini e amori*, en la que trabajó durante muchos años. Antes de escribirla, Morselli ya había adquirido mucha experiencia como ensayista, aunque como narrador sólo había escrito algunos cuentos dispersos.

Esta primera novela nació en el corazón de la Segunda Guerra Mundial, mientras Morselli se encontraba en Calabria como oficial del ejército italiano entre los años de 1943 y 1945. El primer indicio de *Uomini e amori* aparece en el diario del escritor, en la fecha del 5 de diciembre de 1943. Esta primera anotación muestra sólo los nombres de los dos protagonistas. Los apuntes en torno a esta novela se van haciendo cada vez más frecuentes y sustanciales. Con el fin de la guerra, el autor abandona este proyecto, que por ahora consta sólo de algunos esbozos. Más tarde, en 1948, regresa a esta primera novela, en la que trabajará en 1949, 1951 y 1957. Finalmente, el escritor renuncia a este libro llamándolo “infelice romanzo”. La publicación de *Uomini e amori* se dio sólo hasta 1998, siendo uno de los últimos textos morsellianos en ser publicado.

La novela se desarrolla en la ciudad de Milán en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra mundial. Protagonistas de la historia son Saverio Maggio y Vito Cambria. Saverio Maggio es un hombre maduro de cuarenta años, médico de profesión y apasionado del arte. Vito Cambria es en cambio un hombre joven y una promesa de la pintura. Los dos personajes tienen una amistad que podríamos llamar intelectual, es decir, basada principalmente en un intercambio de ideas sobre el arte en general. La novela gira en torno a estos dos personajes y, como lo dice el título, narra la historia de estos dos hombres y sus amores. La trama está contada en tercera persona, por un clásico narrador omnisciente. Cada capítulo está dedicado, alternadamente, a uno de los protagonistas, que entrelazan sus vidas gracias a una serie de personajes delineados con suma atención.

Saverio Maggio es un importante doctor de Milán, recién casado con la joven Elena, conocida como Nene. El doctor Maggio es descrito en pocas palabras como

bisognoso degli uomini e insieme timido negli approcci con loro, curiosamente sensibile al loro giudizio benché poi incline a svalutarlo intellettualmente, non possedeva amici, e anche con quelli che per abitudine chiamava così, egli, parlatore facile ed elegante, non amava aver l'iniziativa della conversazione, come non gradiva argomenti che lo riguardassero da vicino.³⁸

Esta breve descripción, así como muchas otras mínimas características, en especial la relación conflictiva con el padre, nos muestran que este personaje está basado en el mismo Morselli. A través de Saverio el escritor transmite sus propias ideas, sus posiciones, su forma de concebir el arte, que son rebatidas por los personajes que rodean al protagonista.

Del otro lado está Vito Cambria, que representa la contraparte de Saverio. Vito es un joven pintor que poco a poco adquiere fama en Milán. Vive una relación conflictiva primero con una mujer madura, Marina Danzi, y poco después con una joven, Lucia. Si bien en menor medida, Morselli utiliza también a Vito para exponer parte de sus ideas en torno a la pintura y al arte en general, pues lo describe como un hombre que “vedeva e sentiva le cose nella loro autonomia, e l'arte per lui era ancora accostamento a un mondo valido per sé, non una sua qualsiasi trasfigurazione.”³⁹

La historia tiene como transfondo el mundo pequeño burgués de los años cuarenta. Además de los protagonistas, desfilan toda una serie de personajes que reflejan a la

³⁸ Guido Morselli. *Uomini e amori*, pp. 6-7.

³⁹ *Ibid.*, p. 55.

perfección la banalidad y el cansancio de la burguesía milanesa de estos años, que poco después se verá afectada por la guerra. Son figuras menores pero que el autor delinea con delicadeza.

La novela se divide en dos grandes partes perfectamente marcadas. La primera nos narra la mencionada realidad burguesa de la ciudad de Milán, y la segunda tiene como transfondo la guerra. En esta segunda parte desaparecen entonces todas las pequeñas figuras y Saverio y Vito se vuelven casi el único centro de atención de la historia. Ahora Milán y todo su entorno son sólo un recuerdo borroso, el recuerdo de un pasado quizás perdido y que nunca se podrá recuperar. Los protagonistas añoran la felicidad pasada que nunca creyeron haber tenido. Al final, en un campamento del sur de Italia, sin que la guerra haya llegado aún realmente hasta ellos, Vito Cambria muere en un ataque aéreo, mientras Saverio Maggio sólo asiste a la agonía de su compañero. Vito muere con el recuerdo del amor perdido de Lucia, y a Saverio sólo le resta saber que su matrimonio se dirige hacia un inminente fin.

Si bien los grandes protagonistas de la historia son dos hombres, la relevancia de las mujeres es fundamental. Por esto, las figuras femeninas están construidas con mucho detalle, lo que deriva en personajes complejos e interesantes. Marina Danzi es quizás la mujer mejor lograda de esta novela, pues demuestra un carácter muy particular que le confiere una especial relevancia en la historia. Por el otro lado están Nene y Lucia, que son la contraparte de Marina. Estas dos mujeres representan la debilidad y la sumisión de la mujer ante la figura masculina, ya que su despertar a la vida se da sólo gracias a Saverio y Vito.

Las mujeres de *Uomini e amori* nos remiten incluso a los personajes femeninos de Cesare Pavese. Marina representa a la mujer con carácter fuerte, casi masculino, que opaca completamente a la figura de su marido. Nene y Lucia representan en cambio la debilidad de la mujer ante la figura masculina. Son las dos caras que se ven en una novela emblemática como *La bella estate*, representadas por Ginia y Amelia. Si bien no se ha explorado mucho este tema, al menos en esta primera novela de Morselli es innegable una impronta pavesiana, especialmente en los personajes femeninos, pero también en la descripción de ciertos ambientes. Hay que recordar que *La bella estate* había sido publicada en 1949, es decir diez años antes de que Morselli empezara a escribir la versión definitiva de *Uomini e amori*.

Esta novela de Morselli nos muestra entonces a un escritor que comienza a hacer sus primeras pruebas narrativas. Es por esto que aún son evidentes muchas carencias y

defectos. Si bien más tarde alcanzará un equilibrio que será parte fundamental de su estilo, en esta novela el ritmo de la historia todavía llega a ser muy lento y tedioso, especialmente en los momentos en los que el escritor se entrega a una vena ensayística. Basta con citar un ejemplo, en el que se habla del personaje de Vito Cambria:

In una delle cronache d'arti aveva per qualche tempo contribuito a una nota rivista letteraria, si era spinto sino a dire che se la pittura si distingue da una materiale riproduzione degli oggetti, non è perché essa elabori mediante una facoltà spirituale il dato sensibile alterandolo più o meno arbitrariamente: ma per il fatto che solo l'artista coglie "tutto" l'oggetto, e non già colui che si limita a fissarne con un mezzo meccanico le apparenze.⁴⁰

Y esta disquisición continúa así durante un largo párrafo. Es éste quizás el mayor defecto de *Uomini e amori*, lo que deriva en una novela de grandes dimensiones. Al ser una novela extensa, en algunos momentos el escritor también pierde el hilo de ciertas historias, que en un principio tienen relevancia y que más tarde se desvanecen sin una verdadera conclusión. Esto quizás porque *Uomini e amori* fue una novela en constante evolución, que el autor retomó en varias ocasiones y que al final abandonó sin dejar una versión realmente definitiva.

Sin embargo, desde este momento se perciben ya las características de un talentoso escritor. Cuando Morselli se entrega completamente a la vena narrativa, la novela alcanza sus mejores momentos, pues la historia fluye con naturalidad. Esto también gracias a la detallada construcción de los personajes, que es una de las grandes virtudes de Morselli.

También hay que destacar la actitud que asume el narrador, pues en un par de ocasiones adopta la voz del escritor y reflexiona sobre la historia y sus personajes. Éste es el caso más interesante:

Noi non abbiamo che il dovere di narrare, o più esattamente, di riferire; il nostro racconto, oltre che veridico, è pragmatico: presenta fatti, e non giudizi; che sono il succo dei fatti strizzati al torchio dei nostri prediletti principi. Ci basta ricordare che dei fenomeni umani l'amore è forse quello dove riesce più arduo sceverare ciò che è sano e naturale dal suo contrario.

[...]

In questo delicato argomento ci siamo trattenuti assai e addentrati anche troppo. A rischio di veder frainteso il nostro scrupolo di rapportatori fedeli, aggiungeremo che Cambria conosceva una generosità, che non è delle più comuni, mentre basta a temperare la veemenza dell'istinto e a elevare l'uomo sopra la brutale foia ferina.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 152-153.

No obstante, también este interesante aspecto estilístico se pierde y no adquiere la suficiente importancia como para tratarlo a fondo. A pesar de esto, se percibe ya un cierto carácter experimental por parte de Morselli.

Para concluir con esta novela, no podemos dejar de lado un aspecto fundamental. Los años de la redacción de *Uomini e amori*, son también los años en que Morselli se dedicó al estudio de la obra de Marcel Proust. Esto dejó una gran influencia en la primera novela del escritor italiano. *Uomini e amori* es una historia de recuerdos, de añoranzas, precisamente de esa búsqueda del tiempo perdido. Todos los personajes, a partir de una sensación, un sonido, un olor, regresan a una etapa de su pasado: “L’altro giorno al Quartetto la dolce *Sonata op. 9* di Szymanowski ha destato in me le stesse immagini di quando l’ascoltai l’ultima volta giusto qui in Svizzera.”⁴² O un ejemplo aún más evidente:

Sotto la celiante apparenza, il suo interesse per Lucia aveva però ragioni particolari, profonde e remote.

Vienna, primavera del 1914. Fra le grazie mondane che la novella stagione ha visto fiorire sotto i tigli del Ring e nel ridotto del Burgtheater, rifulge la baronessa von Bock-Carossi, giovane moglie di un maturo generale di cavalleria.⁴³

Así comienza toda una regresión que se extiende durante varias páginas. Esta marcada influencia de Proust nos muestra entonces a un escritor en sus inicios, en el que aún es muy fuerte la presencia de los autores de su formación literaria. Esto se seguirá viendo en sus novelas posteriores, pero poco a poco la presencia de los maestros se volverá mucho menos evidente. Al final logrará dar el paso de la influencia a la asimilación.

2.2 Incontro col comunista

En medio del laborioso trabajo de revisión y reescritura de *Uomini e amori*, se coloca la segunda novela de Morselli: *Incontro col comunista*. Este segundo trabajo representa una marcada etapa en la evolución literaria del escritor; si su primera novela había sido extensa y elaborada, su segunda obra es en cambio breve y ligera.

El primer apunte de *Incontro col comunista* aparece en el diario del escritor el 6 de diciembre de 1947. La completa redacción de la novela le llevará poco tiempo,

⁴² *Ibid.*, p. 108.

⁴³ *Ibid.*, p. 134.

terminándola algunos meses después. La historia de este texto es muy particular, ya que casi toda la novela nació a partir de apuntes de diario; de hecho, no existe como tal un manuscrito integral de la obra. Los cuadernos XI y XII del diario morselliano están casi en su totalidad dedicados a apuntes, esbozos y en ocasiones auténticos fragmentos de narración que más tarde aparecerán casi idénticos en la redacción definitiva. Además de ser el punto de partida para *Il comunista*, de esta novela se deriva la obra teatral *L'amante di Ilaria*, escrita entre 1949 y 1956. La segunda obra de Guido Morselli fue publicada sólo hasta 1980, es decir poco más de treinta años después de su escritura.

La historia de *Incontro col comunista* se desarrolla en la ciudad de Milán en 1943, es decir, un par de años antes del final de la Segunda Guerra Mundial, acontecimiento que sirve como trasfondo de la historia, elemento característico de las primeras obras de Morselli. La gran protagonista de la novela es Ilaria, uno de los tantos personajes en los que el autor “proietta la sua passione per la scrittura giornalistica e letteraria.”⁴⁴ Ilaria, viuda y con un hijo ya mayor, es una mujer madura perteneciente a la burguesía milanesa, además de una escritora de novelas rosas.

El mundo de Ilaria sufre una completa transformación cuando conoce a Gildo Montobbio, proveniente del frente italiano y convaleciente en un hospital de Milán. La relación de estos dos personajes empieza como una mera formalidad que tiene como punto en común a Roberto, el hijo de Ilaria y a su vez compañero de guerra de Gildo. Por petición de su hijo Ilaria visita al enfermo, aunque ella misma declara: “Io non ho nessuna tutela su quest'uomo. Né altro dovere che quello di una generica assistenza e simpatía.”⁴⁵ Sin embargo, en muy poco tiempo Ilaria comienza a sentirse fuertemente atraída por Gildo.

Gildo Montobbio es un personaje complejo, que esconde muchas más cosas de las que muestra su apariencia: “uomo fuori del comune e personalità complessa,”⁴⁶ lo define el hijo de Ilaria. A simple vista es un soldado italiano que antes de la guerra trabajaba como obrero en la industria siderúrgica. Sin embargo, casi de inmediato descubrimos que es un importante líder del partido comunista italiano clandestino. Pero Gildo no es un comunista cualquiera, es decir no es un dogmático; es un iniciado, como él mismo declara, ya que conoce y critica las debilidades del comunismo italiano, al que considera ingenuo.

⁴⁴ Valentina Fortichiari. “Introduzione”, p. XXV.

⁴⁵ Guido Morselli. *Incontro col comunista*, p. 498.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 507.

De esta manera, comienza una relación entre dos personajes que representan polos opuestos de la sociedad italiana, es decir la burguesía y el proletariado. Incluso Gildo le declara a Ilaria: “Voi non sapete, ma io sono un vostro nemico. Non è uno scherzo, ricordatevi quel che vi dico.”⁴⁷ Rápidamente la relación se vuelve más compleja, convirtiéndose en una reeducación para Ilaria, como lo declaraba programáticamente el mismo Morselli: “Descrivere la ‘rieducazione all’amore’ che avviene nella donna e per cui Ilaria si avvede a un certo punto di essere finalmente l’amante di Gildo, e si accorge di amarlo fisicamente come non aveva mai amato il marito.”⁴⁸ Esta reeducación es entonces el punto central de la obra.

Sin embargo, la relación es sólo fugaz, ya que después de tres meses Gildo debe regresar al frente italiano. Pero la guerra no es la única causa de la separación de los amantes, pues la misma Ilaria reconoce que “l’amore, per Gildo, non può essere che un episodio.”⁴⁹ Al final, la protagonista vuelve a su realidad, consciente de que la relación con Gildo fue sólo eso, un episodio. Se mira al espejo y encuentra su rostro “ridiventato vecchio in un giorno.”⁵⁰

Uno de los aspectos interesantes de esta novela, y que será una constante de la obra morselliana, es la descripción de los ambientes en los que se desarrolla gran parte de la historia. Por un lado tenemos el hotel en el que se hospeda Ilaria, “albergo di ricchi e gaudenti,”⁵¹ es decir, una vez más el símbolo de la decadencia de la burguesía. Como contraparte está el pequeño departamento de Gildo, que se vuelve un refugio para los dos amantes, y al que Ilaria considera “casa nostra.”⁵² Es importante resaltar el aspecto de los ambientes porque será fundamental para entender un elemento de la narrativa morselliana, es decir su gusto por los espacios cerrados, en los que el individuo se aísla, olvidándose por completo de la realidad, es decir, de la Historia.

No podemos dejar de lado el aspecto político de la novela, que si bien no es el fundamento, ocupa un lugar importante en ciertas partes de la historia. La descripción de los dos protagonistas se da también desde la perspectiva política, pues Gildo define a Ilaria como una “figlia del plusvalore [...]; ossia un classico prodotto del capitalismo.”⁵³

⁴⁷ *Ibid.*, p. 504.

⁴⁸ Guido Morselli. *Diario*, p. 125.

⁴⁹ Guido Morselli. *Incontro col comunista*, p. 600.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 507.

⁵² *Ibid.*, p. 602.

⁵³ *Ibid.*, p. 569.

Ilaria en cambio piensa en su amante como un hombre “venuto fuori dal connubio fra le università popolari e il sistema Bédoux, fra Hegel e l’ingegner Diesel.”⁵⁴

Como ya hemos dicho, *Incontro col comunista* no pretende ser un libro doctrinario, ya que el aspecto ideológico ocupa una parte mínima de la historia. Quizás lo más interesante al respecto es que el autor muestra la realidad del comunismo italiano frente al comunismo soviético, como se aprecia en las ideas de Gildo:

nei confronti del regime sovietico vige l’antico sistema delle due verità. Ce n’è una per gli estranei, come quel soldato ferrarese, reduce da tre mesi trascorsi nelle retrovie del fronte russo; e un’altra, per gli iniziati. Per questi ultimi il regime sovietico è quello che è, le durezze, i limiti, i difetti esistono; solo, sono spiegati, sono giustificati in qualche maniera.⁵⁵

De esta manera, se muestra la ingenuidad de los comunistas italianos y de la sociedad italiana en general, quienes consideran que “Proudhon e Lenin sono rivoluzionari della stessa specie”⁵⁶ y creen que “la Rivoluzione d’ottobre è soltanto una presa della Bastiglia in iscala gigantesca.”⁵⁷

El comunismo aparece como contraposición a la sociedad burguesa, producto del capitalismo. Si ya en *Uomini e amori* Morselli había comenzado a señalar la decadencia de la burguesía italiana, en *Incontro col comunista* la crítica se vuelve mucho más evidente. Más adelante retomaremos este tema al hablar de cómo Morselli refleja los vicios de la sociedad italiana contemporánea.

Para terminar con el análisis de esta novela, debemos tomar en cuenta algunos aspectos estilísticos. Como ya hemos dicho, *Incontro col comunista* representa aún una fase de experimentación del autor y se coloca a las antípodas de su primera novela. Morselli aún busca su voz narrante, por lo que en esta novela abandona la tercera persona y al narrador omnisciente para adoptar la primera persona con un estilo completamente subjetivo, es decir el del diario.

El desarrollo de la historia se encuentra completamente fragmentado, presentado a través de breves anotaciones del diario de Ilaria:

Visita a Montobbio. Mentre stavo per venir via ho avuto una confidenza.⁵⁸

Stamane, ancora quattro lineette, tosse, indolenzimento. Ho preferito reagire, mi sono vestita per intraprendere il viaggio alla lontana via Battaglia.⁵⁹

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 533.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 568.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 499.

En ocasiones la protagonista incluso habla consigo misma, mostrando sus más profundos pensamientos:

La verità è che ti ha dato una indicibile pena. [...] E del resto, sii sincera: se tu sapessi che tuo figlio in questo momento ha un'amante, ti affliggeresti poi tanto? Non penseresti che un uomo giovane, sano, senza impegni ha il diritto di cercarsi la compagnia?⁶⁰

La utilización de la primera persona y del estilo diarístico no responde sólo a una necesidad de subjetividad narrativa. En *Incontro col comunista* aparece el otro gran maestro de Morselli, el escritor suizo Henri-Frédéric Amiel. Los *Fragments d'un journal intime* son el punto de partida de *Incontro col comunista*, como el mismo Morselli lo declara en su diario: "Imitare, per un'apertura di capitolo, il rapido scorcio che Amiel dà della volubile vicenda del tempo in una giornata di aprile."⁶¹ Pero Morselli no sólo se "limita a citazioni traslitterate, a calchi, ma mutua dal francese lo spirito stesso del 'giornale' intimo, inteso come lucido strumento di conoscenza, come spazio totale dell'io che narcisisticamente si ripiega su se stesso, come sperimento sospeso tra la vita e la pratica della scrittura."⁶²

Con *Incontro col comunista* se cierra esta primera etapa de experimentación del autor. En las siguientes obras comenzará a ser más evidente el estilo propio de Morselli, lo que también lo llevará a alejarse cada vez más de sus fuentes.

2.3 *Un dramma borghese*

Entre septiembre de 1961 y agosto de 1962 Morselli escribe *Un dramma borghese*. Contrario a lo que sucede con la mayoría de sus escritos, en el diario del autor no se encuentran apuntes preparatorios o reflexiones sobre esta novela. *Un dramma borghese* representa también el inicio de la correspondencia entre Morselli y Vittorio Sereni, en ese entonces colaborador de la editorial Mondadori, que, como ya hemos visto, rechazó la publicación del texto. La novela se publicó en 1978.

Cabe mencionar que, un año después de que apareció la novela, se realizó una adaptación cinematográfica que lleva el mismo título. La película fue dirigida por

⁵⁹ *Ibid.*, p. 539.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 540-541.

⁶¹ Guido Morselli. *Diario*, p. 134.

⁶² Elena Borsa y Sara D'Arienzo. "Note ai testi" en Guido Morselli. *Romanzi. I*, p. 1558.

Florestano Vancini. Este hecho nos demuestra cómo en estos años hubo un gran interés por el caso Morselli. Sin embargo, casi como si la fatalidad rodeara a todo lo que involucra a Morselli, hoy en día la película es prácticamente desconocida.

Un dramma borghese es la primera de las historias morsellianas que se desarrolla en Suiza, en este caso en un hotel a las afueras de la ciudad de Lugano. Se dice muy poco sobre la época en que transcurre la trama; a partir de pocos indicios podemos inferir que se trata de la década de los sesenta. En este hotel se encuentran dos personajes, Mimmina y su padre, quienes, a pesar de lo que podría pensarse, se conocen muy poco o casi nada.

Tras muchos años de no verse, hija y padre se reencuentran para estrechar su relación e intentar construir una familia. Mimmina recién ha salido de un internado, mientras que su padre se encuentra de vacaciones, lo que representa la ocasión perfecta para acercarse a su hija. Sin embargo, en primera instancia lo que une a los dos personajes es la convalecencia, ya que Mimmina ha sido recién operada, mientras que su padre se encuentra en cama debido a un ataque reumático. Estos primeros días son entonces la oportunidad para acompañarse y conocerse más de cerca. Pero en muy poco tiempo nos damos cuenta de que la relación padre e hija es mucho más compleja de lo que parece, ya que el padre no está dispuesto a indagar sobre la vida de su hija y ésta en cambio pretende una relación mucho más estrecha e íntima de lo normal.

El padre, de quien deliberadamente y en diversas ocasiones se omite el nombre, es un personaje completamente morselliano, pues en él confluyen los traumas, los gustos y las ideas del autor. “Uomo non lontanissimo dai cinquant’anni, età in cui l’egoismo ha bene il diritto di farsi consapevole, di esibirsi in dignitosa autodifesa,”⁶³ el protagonista es un escritor y periodista, características que comparte no sólo con Morselli sino con una gran parte de sus personajes. El padre de Mimmina, viudo desde hace varios años, es un personaje inteligente, culto e irónico, pero también egoísta y solitario. Como ya hemos mencionado, no le interesa mucho conocer a su hija, asumir un rol de padre, como él mismo lo declara: “ho qualcuno vicino a me e non mi dà piacere. Fra me e il mio male non dovrebbero esserci intrusioni; mi accorgo che preferisco essere solo con lui e ascoltarlo. Concentrarmi. [...] Ogni altra cosa mi disturba; è sconcertante.”⁶⁴ Vemos entonces a un personaje que disfruta sus emociones a solas; no sólo el dolor, la rabia y el sufrimiento, sino también la alegría y la tranquilidad.

⁶³ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 622.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 610.

El padre de Mimmina es pues uno de los paradigmas del personaje morselliano, aspecto en el que ahondaremos más adelante. Por ahora hay que mencionar que la actitud de este personaje nos dice mucho de su relación con las personas que lo rodean, incluida su hija. Por esto el protagonista de esta historia habla de su “destino, senza vera infelicità, senza rivolta, quel logorarsi quotidiano degli individui coi quali la vita non è stata particolarmente severa, ma indefettibilmente grigia e faticosa.”⁶⁵ Esto deriva en una “vita monotona, senza urti né attriti, una vita a cui il prossimo non ha dedicato altro che una incuriosa neutralità. O una distratta indulgenza.”⁶⁶ Es innegable aquí una vena leopardiana, que recorre gran parte del pensamiento morselliano.

El otro gran personaje de *Un dramma borghese* es Maria Luisa. Mimmina, como la llama su padre, es a la vez contraparte y complemento del protagonista, una joven de dieciocho años con una personalidad diametralmente opuesta a la de su padre, quien considera que su hija “in senso rigoroso non si potesse giudicare intelligente. Quanto alla sua cultura potrà avere per colonne d’Ercole Edith Piaf e il quindicinale ‘Elle’”.⁶⁷ Como muchas de las jóvenes de su edad, Mimmina es fantasiosa, “a quasi diciannove anni è ancora sospesa, idee e sentimenti, in un indistinto favoloso, elementarmente poetico.”⁶⁸ Sin embargo, tras esta aparente inocencia, Mimmina es también una joven madura que “alla sua età, è monocorde e concentrata come qualcuno lo diventa, se mai, sotto la pressione del tempo e dell’isolamento.”⁶⁹

Como lo hemos mencionado, Mimmina es el complemento de su padre, y lo podemos observar en la manera en que ella se comporta ante los demás. Como lo dice su padre “è una di quelle creature evangeliche e calamitose, che per generosità di cuore sono costrette a occuparsi strenuamente degli affari degli altri.”⁷⁰ De aquí que con los demás Mimmina “si accontenta di una tattica frontale, d’urto, sul terreno di un’affettuosità un po’ lineare, ovvia, tutta tenerezza protettiva.”⁷¹

El gran conflicto de la novela surge cuando los dos personajes se encuentran viviendo juntos, tratando de encontrar en el otro esa parte que los complementa. Mimmina es un personaje falto de afecto y sobre todo de contacto físico, mientras que su padre es un hombre frío y apartado, que sólo siente un vínculo con sus objetos

⁶⁵ *Ibid.*, p. 631.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 638.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 654.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 662.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 614.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 647.

⁷¹ *Ibid.*, p. 613.

personales: la Browning calibre 765, una máquina de escribir, una grabadora de voz y sus preciados libros. “Di questi oggetti si compone di giorno in giorno il mio mondo, e non ce n’è altri che manifestino meglio all’esterno il mio essere,”⁷² son las palabras del protagonista. Por estas razones pronto la relación de los dos personajes se muestra compleja y problemática.

Los sentimientos de Mimmina van mucho más allá del amor de una hija hacia su padre. Ella pretende que él sea sólo suyo y como lo dice el protagonista “vuole me, per padre, per padrone, per marito, per figlio.”⁷³ Por esto, en repetidas ocasiones la relación aparece como una relación protectora y de dependencia. La protección de una maestra: “Io sono grande e grossa come una maestra. E tu invece. Mi sembri un ragazzo, da tanto sei magro;”⁷⁴ o de una madre: “Certo non sono mai stato così vezzeggiato e, effettivamente, sorvegliato come in questi giorni, Mimmina ha il genio delle prestazioni materne.”⁷⁵ De esta forma, alimentada por Mimmina y ante la indiferencia de su padre, gradualmente comienza a insinuarse una relación que se encamina hacia el incesto.

La relación está rodeada de un erotismo ambiguo y velado. El contacto físico entre padre e hija es constante y cada vez más intenso, pero siempre rodeado por esa espesa niebla que “si abbassa verso il lago scoprendo il color lavagna compatto dei monti.”⁷⁶ Así “si apre la strada dell’ambiguità, sottile linea su cui camminano funambolicamente i complessi sentimenti dei protagonisti.”⁷⁷

La relación no llega a ese inminente fin gracias a la intervención de un tercer personaje: Teresa, “la femminetta dal fascino occulto e penetrante.”⁷⁸ Teresa es una joven amiga de Mimmina que llega al hotel de Lugano para romper con la monotonía de los dos protagonistas. A diferencia de su amiga, Teresa es una mujer seductora, que demuestra una ostentada soltura y madurez. Casi como un *deus ex machina*, Teresa evita la tragedia, ya que seduce al padre de Mimmina y evita así el fatal incesto.

Al final, el padre de Mimmina decide que es mejor estar separado de su hija, por lo que se prepara para partir. Sin embargo, de esta manera sólo se conjura la otra gran tragedia. Traicionada por su padre y su amiga, Mimmina se encuentra sola con su dolor:

⁷² *Ibid.*, p. 628.

⁷³ *Ibid.*, p. 825.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 615.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 617.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 619.

⁷⁷ Elena Borsa y Sara D’Arienzo. *Op. cit.*, p. 1598.

⁷⁸ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 882.

“La douleur vertueuse De Phèdre, malgré soi perfide, incestueuse,”⁷⁹ palabras que rondan en la mente del protagonista. De esta forma, en algunas de las páginas más intensas de Morselli, casi como en un melodrama, el padre de Mimmina se encuentra perdido en un laberinto sin salida, que se vuelve casi un purgatorio. Al enterarse de que Mimmina ha sufrido un accidente, su padre corre desesperadamente a buscarla. Al llegar al hospital se pierde entre caminos oscurecidos por la noche y la niebla. En medio de esta oscuridad piensa en su esposa, quien también murió en un accidente, y poco a poco la fatalidad comienza a sentirse con todo su peso. Finalmente, al salir del laberinto el protagonista llega al lugar donde se encuentra su hija, sólo para confirmar lo que desde un inicio parecía inevitable, es decir, el suicidio de Mimmina. Suicidio que había estado latente a lo largo de toda la historia y que al final es aludido con una frase fría y tajante: “Parte un colpo.”⁸⁰

Como hemos visto ya con las dos anteriores novelas, en *Un dramma borghese* el ambiente y el espacio juegan un rol fundamental. En este caso, la habitación del hotel se convierte en el único mundo de los protagonistas; fuera de las paredes de su habitación no existe nada más o existe sólo un mundo poblado de personas extrañas y ajenas a los sentimientos de los protagonistas: “Questi venti metri quadrati di pavimento circoscrivono la realtà esterna, oggettiva.”⁸¹ El padre de Mimmina reflexiona incluso sobre su condición de recluso y al final concluye: “le pareti di questa mia prigione sono tutt’uno coi limiti della mia anima.”⁸²

En esta novela al aspecto espacial tenemos que agregar el elemento temporal que circunscribe aún más la realidad de los protagonistas. Dentro de la habitación del hotel el tiempo transcurre con una “lentezza misteriosa. Passa una mezz’ora, un’ora, o forse sono soltanto minuti.”⁸³ Incluso los relojes dejan de funcionar y el momento de la comida es lo único que “rimane a segnare lo snodarsi delle ore.”⁸⁴ Los dos personajes pierden entonces la noción de los días ya que “l’intera giornata non è che un fiacco crepuscolo.”⁸⁵

Es importante resaltar estos dos aspectos, ya que nos demuestran un elemento fundamental de la narrativa morselliana, al menos de sus primeras novelas. Este aspecto

⁷⁹ *Ibid.*, p. 703.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 924.

⁸¹ *Ibid.*, p. 737.

⁸² *Ibid.*, p. 741.

⁸³ *Ibid.*, p. 680.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 717.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 718.

es el que podríamos llamar de la *parentesizzazione*, es decir de una realidad ajena a la sociedad y por lo tanto a la Historia. Más adelante, al hablar del Morselli realista, profundizaremos sobre la importancia del elemento espacio-temporal como forma de construir esta *parentesizzazione*.

Para terminar con este aparatado, no podemos dejar de lado los aspectos estilísticos y las fuentes. Como hemos mencionado, en el laboratorio morselliano, el escritor está constantemente en la búsqueda de su voz narrante. En *Un dramma borghese* retoma la primera persona, con un estilo muy similar al ya visto en *Incontro col comunista*. Sin recurrir una vez más a la forma del diario, en *Un dramma borghese* Morselli pretende mostrar una profunda subjetividad. Por esto, el padre de Mimmina es la única voz narrante y, debido a los escasos diálogos, (característica fundamental del estilo morselliano) sólo a través de él inferimos lo que siente y piensa su hija. Incluso en determinados momentos la narración parece divagar, hasta que una voz o un sonido nos regresan a la realidad. Estos son los momentos en que el protagonista dicta sus apuntes a la grabadora de voz. Podemos citar este ejemplo, en el que tras un breve monólogo-digresión, el padre de Mimmina se da cuenta de la presencia de su hija: “Di là, Mimmina si muove nel suo letto. Smetto di dettare, sto in ascolto.”⁸⁶

Así pues “l’aspetto diegetico è condizionato da una circostanza narrativa ben precisa, vale a dire dal fatto che il narratore sembra raccontare vicende dettandole di volta in volta al magnetofono.”⁸⁷

En *Un dramma borghese* encontramos una página interesante y reveladora en cuanto al estilo de la prosa morselliana. En palabras de su personaje, Morselli nos define el suyo como “uno stile piuttosto sostenuto, anche nell’impianto del periodo, con opportune discese di tono, ossia incursioni di una modernità incisiva, non semplicemente a variare il ritmo ma a un fine sostanziale, di ‘stringere la stoffa sulla carne’. La qualità di prosa che piace a me, e che mi riesce, quando abbia un po’ d’agio e un argomento che non ripugni.”⁸⁸ Este desdoblamiento personaje-autor nos dice también mucho sobre la autocrítica y autoironía de Morselli.

En cuanto a las fuentes de esta novela, una vez más el desdoblamiento personaje-autor nos dice mucho. El protagonista de la historia repasa los libros que lleva consigo y que representan a los autores que Morselli considera fundamentales para la construcción

⁸⁶ *Ibid.*, p. 618.

⁸⁷ Elena Borsa y Sara D’Arienzo. *Op. cit.*, p. 1590.

⁸⁸ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 699.

de esta novela: “Stendhal, il meno intimo fra i quattro o cinque del mio nécessaire. Montaigne, l’ispiratore. E poi Lucrezio: il tonico.”⁸⁹ A estos tres autores habría que agregar a Henri Bergson, específicamente su obra llamada *La evolución creadora*, texto fundamental para Morselli durante los meses de la redacción de *Un dramma borghese*.

2.4 *Il comunista*

Tras la escritura de *Un dramma borghese* comienza la gran estación narrativa de Morselli. Justo en los años en que comienza a agudizarse su crisis existencial, Morselli realiza sus obras mejor logradas. Esta estación se inaugura con *Il comunista*, novela escrita entre los meses de febrero y noviembre de 1964 y publicada sólo hasta 1976.

Il comunista es sin duda la novela de Morselli que ha desatado más polémica, desde el momento de su escritura hasta su publicación y posterior reedición. Como ya hemos visto, Italo Calvino, como editor, fue uno de los primeros en externar su crítica sobre esta obra. También hemos mencionado que la editorial Rizzoli estuvo interesada en publicar la novela, firmando incluso un contrato con Morselli. Sin embargo, dicha publicación se vino abajo debido a los retrasos por parte de la editorial. Es importante tomar en cuenta esto, ya que *Il comunista* es quizás la obra mejor trabajada de Morselli, aspecto que sin duda deriva de su contacto con editores y correctores.

En 1976, cuando se publicó la novela, inmediatamente surgieron críticas tanto positivas como negativas y provenientes tanto de militantes de izquierda como de intelectuales ajenos al partido comunista. Entre los críticos que reseñaron *Il comunista* se encuentran Lucio Lombardo Radice, Angelo Guglielmi, Giovanni Raboni, Franco Fortini, Paolo Milano, Giorgio Manganelli y Geno Pampaloni. Muchos de estos críticos no pudieron apreciar el valor de esta novela, pues “il '76 era un anno sbagliato per *Il comunista*. L'anno della vittoria, mentre il romanzo parlava di una sconfitta.”⁹⁰ Pero ya los editores de Rizzoli supieron apreciar la importancia de la novela, pues en una de las cartas a Morselli declaraban:

Ora da noi la narrativa, mentre ha dedicato centinaia di opere alla lotta partigiana, ignora ancora la fase successiva, lo stadio attuale della realtà politica italiana, in cui domina appunto quel fattore. Il racconto è un tentativo, il primo, ch’io sappia, di “romanzo di un partito”: la

⁸⁹ Ibid., p. 627.

⁹⁰ Alberto Papuzzi. “Morselli profeta per il tramonto del PCI” en *La Stampa*. 14 septimebre 1991, p. 3.

rappresentazione, sotto certi aspetti persino di tipo documentario, della lotta di un partito e della lotta dentro un partito.⁹¹

Sólo hasta 1991, año en que se reeditó el texto y cuando aquel presente era ya una realidad superada, pudo entenderse la profundidad y la anticipación del mensaje morselliano.

Esa realidad de la que habla Morselli se ubica en una época de cambios radicales:

La “svolta” politica e culturale rappresentata dal 1956 (XX Congresso del PCUS e denuncia dello stalinismo; fatti di Polonia e di Ungheria; VIII Congresso del PCI e sostanziale rinuncia di questo partito ad alcuni capisaldi del leninismo; apertura del marxismo alle discipline neocapitalistiche e loro irruzione sulla scena culturale; superamento del crociogramscianismo) si situa all’inizio di un periodo di profondi mutamenti nell’assetto produttivo e sociale del paese, che cambia letteralmente volto nel breve giro di sette-otto anni (1955-62).⁹²

Fue ésta también una época de crisis de conciencia para muchos intelectuales. Durante este periodo, y en especial tras los hechos del ’56, abandonaron el partido comunista personajes como Italo Calvino, Alberto Moravia y Pier Paolo Pasolini. Sin embargo, esta experiencia fue poco plasmada en la obra de dichos autores. Calvino fue uno de los pocos que reflexionó sobre dicha decepción en la novela corta *La giornata di uno scrutatore* (1963) y, usando la parodia, en el cuento *La gran bonaccia delle Antille* (1957). Y, casi como un juego del destino, otro de los pocos autores que habló sobre esta crisis fue Morselli.

La crisis de conciencia de estos años es también la crisis de Walter Ferranini, personaje principal de *Il comunista*. Ferranini es un hombre ya maduro y que, a diferencia de los intelectuales ya mencionados, es “un genuino elemento della base, abituato al contatto politico vivo e immediato, umano, della base.”⁹³ Tras una importante carrera como cooperativista en la Emilia Romagna, llamada la *Kiev* italiana, el protagonista se encuentra ocupando un puesto en el parlamento italiano como representante del PCI. Sin embargo, dicho puesto se aleja de los ideales de Ferranini, un hombre que “fu socialista anche prima di essere uomo. Arrivò al socialismo per suo conto, senza supporre che esistesse una dottrina, e una realtà, socialista.”⁹⁴ La monotonía de Montecitorio y su casi nulo interés en las actividades del parlamento no satisfacen las instancias políticas del protagonista, cuyo ideal es “lasciare il segno nelle

⁹¹ Cit. por Valentina Fortichiari. “Introduzione”, p. XLVIII.

⁹² Romano Luperini. *Op. cit.*, p. 715.

⁹³ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 929.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 938.

cose e nella gente.”⁹⁵ Por esto se preocupa por establecer una ley “per fare in modo che i lavoratori soffrano un poco di meno di quanto hanno sempre sofferto, da quando esiste la collettività umana.”⁹⁶

A lo largo de la novela repasamos la vida de Ferranini. Tras una juventud como trabajador en las ferrovías, en 1938 decide partir hacia España y luchar con las brigadas internacionales. Sin embargo, esta experiencia se aleja de sus expectativas, pues debido a una enfermedad no puede tomar parte en la lucha armada. Poco tiempo después, junto con un grupo de italianos, huye hacia París, donde conoce las carencias y el sufrimiento. Finalmente parte hacia Estados Unidos, donde su espíritu combativo y socialista sucumbe ante los embates de “la Centrale del Capitalismo.”⁹⁷ Esta experiencia representa un cambio fundamental para Ferranini, quien incluso se casa con una joven americana. Aquí el protagonista se vuelve “un individuo nuovo e prevaricante, sordo alla voce della coscienza sociale.”⁹⁸ Pero tras su fallido matrimonio, Ferranini escucha la voz de Sacco y Vanzetti, símbolos de su juventud, y concluye que “non è possibile che uno che è fedele al comunismo sia fedele e leale verso gli SU.”⁹⁹

El protagonista regresa entonces a Italia hacia finales de los años '40, justo a tiempo para vivir esa época de grandes cambios. Su verdadera crisis de conciencia comienza cuando conoce a Roberto Mazzola, un joven comunista acusado por el partido de desviacionismo. Ferranini debe fungir como juez, pero descubre que comparte muchas de las ideas del joven Mazzola. Así pues, en un determinado momento, el protagonista debe entonces decidir entre considerarse también un desviacionista o un hipócrita. La situación se agrava cuando en la revista *Nuovi argomenti*, dirigida por Alberto Moravia (que se vuelve aquí personaje de la ficción), publica un artículo sobre el marxismo y la teoría evolucionista. Sin embargo, poco antes de ser también juzgado, Ferranini viaja a un congreso a Rusia, país que él considera “il paradiso in terra.”¹⁰⁰ Aquí busca “spiare i suoi peccati ideologici,”¹⁰¹ pero se encuentra con una realidad similar a la del resto del mundo. Al regresar a Italia, Ferranini afronta el juicio del partido que intenta obligarlo a retractarse de su artículo sobre el trabajo y la alienación. Así se cumple la crisis de

⁹⁵ *Ibid.*, p. 1206.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 984.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 992.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1005.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1022.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1032.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1221.

Ferranini, “una crisi di coscienza. La delusione, la disperazione di vedersi inascoltati.”¹⁰²

El punto final de esta crisis llega cuando Ferranini, llamado por su ex esposa, regresa a Estados Unidos. Aquí, como ya habíamos visto en *Un dramma borghese*, el protagonista se pierde en un solitario limbo en medio de la nieve. Desesperadamente camina en medio de una ciudad indiferente a su dolor y a su sufrimiento, mientras intenta llegar al hospital donde se encuentra su ex esposa convaleciente. Por una casualidad del destino, Ferranini, a punto de morir congelado, es llevado al hospital donde se encuentra su ex esposa. Tras unos días en el hospital y después de hablar con ella, Ferranini reflexiona sobre los años pasados y concluye que “non erano stati, con tutta la vita che racchiudevano, che un intervallo.”¹⁰³ Y así, poco antes de regresar a Italia el protagonista se descubre como “un essere senza radici”¹⁰⁴ y declara: “Sono a zero. Mi hanno cavato tutto. ‘Non ho un’idea che sbatta contro un’altra’; e a parte le idee, non una speranza, una prospettiva.”¹⁰⁵ Al final el protagonista se encuentra viajando sobre el mar con la esperanza de que su existencia se detenga en un punto medio de ese inmenso océano.

Si bien Ferranini es el gran protagonista de la novela, alrededor de él giran una serie de personajes que complementan el cuadro de la realidad del partido comunista italiano durante estos años. Estos personajes, delineados brevemente pero con gran exactitud, encarnan los ideales y también los vicios de la clase política italiana de este periodo.

De igual manera, Morselli pone en el centro del debate las dos grandes realidades mundiales, es decir el Comunismo, representado por Rusia, y el Capitalismo, con Estados Unidos a la cabeza. Dejando de lado la realidad de la naciente guerra fría, Morselli, a través de Ferranini y su contacto con ambas naciones, analiza y confronta la ideología de ambas posturas. En una frase sintética pero cargada de significado, como las que suele ofrecer Morselli, uno de los personajes declara: “il capitalismo è il sistema dove un uomo sfrutta un altro uomo. Mentre col socialismo si ottiene il viceversa.”¹⁰⁶ El Capitalismo es entonces un sistema donde impera “l’idolatria del profitto e della proprietà.”¹⁰⁷ Por otra parte, el autor no critica tanto al Comunismo sino al partido comunista, preguntándose: “come fa a essere la nostra coscienza, se non è omogeneo, se

¹⁰² *Ibid.*, p. 1158.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1259.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1273.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1307.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 1217.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 983.

non ha coerenza, se è un mucchio?”¹⁰⁸ Dicha crítica se vuelve aun más cruda cuando Ferranini analiza la realidad del partido comunista italiano:

Si logorano nella routine. Difendono il cornuto Lonati ricco borghese profittatore e buttano fuori Mazzola, povero e pulito, estremista perché non è capace di transigere. In Curia brava gente occupatissima a tenere su la baracca, a mandare avanti il tesseramento, l'organizzazzione, la stampa, le ispezioni, l'Archivio e la politica parlamentare. [...] Intanto qualche isolato prende la parola per dire: attenti, mica tutto è perfetto. [...] È un ribelle, un pericolo potenziale, mettiamolo fuori dei piedi!¹⁰⁹

Es ésta una de las razones por las que, no sólo Ferranini, sino una gran parte de los intelectuales de esa época, abandonan el partido comunista y deciden seguir su propio camino: “Se volete al vostro fianco, con voi no.”¹¹⁰

Al final, tras haber vivido directamente tanto una realidad como la otra, el protagonista concluye que todo es lo mismo. Observa el sufrimiento de los campesinos de Ucrania y en ellos reconoce el mismo dolor de los trabajadores de su Emilia Romagna: “sono tutti capitalistici i regimi dove è utile dire la menzogna che il lavoro ‘fa bene’,”¹¹¹ son los pensamientos de Ferranini.

Por diversas razones *Il comunista* es la obra más atípica de Morselli. Ésta es su novela de más amplio respiro, donde los personajes se mueven a través del mundo y no se aíslan en una realidad (espacio físico) ajena al tiempo. En este sentido, podemos decir que, a diferencia de sus otras novelas, aquí Morselli hace un llamado a la Historia. Es por esto que a lo largo de la narración desfilan figuras de la realidad italiana de este periodo. Personajes como Palmiro Togliatti, Luigi Longo, Giuseppe di Vittorio y Alberto Moravia se vuelven parte de la ficción, dejando de lado a los personajes míticos y resaltando el aspecto íntimo de cada uno de ellos.

En el laboratorio morselliano, *Il comunista* representa también un punto de inflexión. En medio del debate sobre el futuro de la novela, y con la explosión de la novela experimental, Morselli toma una postura definida al escribir esta obra siguiendo los cánones de la novela tradicional, es decir, un narrador omnisciente en tercera persona. Si en sus obras pasadas el autor había buscado a toda costa un máximo grado de subjetividad (ya sea con una narración en primera o tercera persona) en *Il comunista* busca la objetividad que conviene a la Historia. Sin embargo, en ciertos momentos, casi

¹⁰⁸ Ibid., p. 1165.

¹⁰⁹ Ibid., p. 1253

¹¹⁰ Ibid., p. 1159.

¹¹¹ Ibid., p. 1247.

como un guiño al lector, el narrador se identifica con la voz del protagonista, como en este caso:

Benissimo. Bravo. Niente di più giusto. Sì, ma intanto io devo restare solo come un cane. Anche questo è un fatto. Buttò via il breviario, cercò di coprirsi. Aveva freddo.¹¹²

No existe aquí una solución de continuidad entre la voz del personaje y la del narrador, lo que crea un efecto de desdoblamiento entre el autor, el narrador y el personaje.

Finalmente nos queda analizar el aspecto de las fuentes. *Il comunista* es el resultado de una amplia reflexión sobre el marxismo y sus diversas implicaciones. Como ya hemos visto, el tema había ya estado presente en obras anteriores, como la novela *Incontro col comunista* y su posterior adaptación teatral *L'amante d'Ilaria*, así como en el ensayo *Appunti sul marxismo*, escrito en 1947. En este sentido “il nuovo romanzo, che nasce per ‘filiazione’ sulle spoglie di due opere precedenti, è sentito come loro superamento, come ultima parte di una saga che però non fa seguire alla prima una seconda e poi una terza prosecuzione, ma ingloba le precedenti, dando loro, grazie a minimi cambiamenti, nuova forma e nuova vita.”¹¹³ Por lo anterior Morselli evidencia la genealogía de *Il comunista* retomando figuras y situaciones de dichas novelas que sirven como “trade-union”¹¹⁴ con el pasado.

Así pues el núcleo temático de la novela deriva de los textos de los padres del comunismo, en especial de Marx, pero también de Engels, Lenin, Trotsky y Stalin, así como de los tantos exponentes del marxismo. Pero hay que recordar que durante estos años “il marxismo non è più ‘uno’: non è più, in altri termini, un sistema organico, di cui esiste una interpretazione ufficiale. Si producono vari ‘marxismi’, spesso caratterizzati dal loro rapporto con le nuove discipline del mondo neocapitalistico.”¹¹⁵ Morselli no es la excepción, ya que trata de conciliar las ideas del marxismo con las tesis evolucionistas de Charles Darwin y sus seguidores. En este sentido, resulta fundamental el ensayo que escribe Ferranini llamado “Il lavoro, il mondo fisico, l'alienazione”.

¹¹² *Ibid.*, p. 1140.

¹¹³ Elena Borsa y Silvia D'Arienzo. *Op. cit.*, p. 1637.

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ Romano Luperini. *Op. cit.*, pp. 720-721.

De esta manera, en la cumbre del realismo, se cierra la primera estación de la narrativa morselliana. La siguiente novela será entonces una especie de enlace entre este mundo y la fantasía que definirá a la segunda estación.

2.5 *Brave borghesi*

Sólo hasta hace algunos años salió a la luz la última de las novelas inéditas de Morselli: *Brave borghesi*. Colocada también en los años de máxima polémica sobre el futuro del género, esta novela representa el único y verdadero experimento narrativo del autor. Como hemos venido observando, y como será aún más evidente en la segunda estación narrativa, la gran innovación de Morselli consiste en el tratamiento de ciertos temas y en la manera en que éstos construyen la ficción. Si bien existe una constante experimentación estilística, los modelos morsellianos corresponden a los de la novela tradicional, que él tanto defendía frente a las radicales posturas de algunos de sus contemporáneos.

Esta novela fue escrita entre los meses de abril y julio de 1967, aunque, como es costumbre en el autor, la fase de revisión se prolongó hasta bien entrado el año siguiente. Sin embargo, pareciera que Morselli no quedó muy satisfecho con el resultado, ya que mandó copia sólo a un par de editoriales. El texto se publicó en 2002 y, hasta hoy en día, se puede encontrar sólo en el primer volumen de las novelas completas de Morselli, publicado por Adelphi.

Brave borghesi, que lleva como subtítulo, *Un'inchiesta*, es precisamente una investigación sobre una clase de personas bastante peculiar, “una specie sociale che si sta stinguendo. Delle donne appartenenti alle upper-middle classes italiane, si è occupata soltanto la letteratura, racconto o romanzo e cinema (letterario). E senza interesse. [...] È ora di dare un po' di attenzione a una inesplorata categoria.”¹¹⁶ Así, con esta breve y programática introducción, el narrador comienza su investigación de campo, inmiscuyéndose en este mundo tan poco conocido y estudiado.

El protagonista y narrador es llamado De B, calabrés de origen y profesor en una pequeña ciudad cerca de Milán. La trama se sitúa entonces en la ciudad símbolo del progreso italiano y de una burguesía en decadencia, ya narrada por Morselli en *Incontro*

¹¹⁶ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1327.

col comunista y, sobre todo, en *Uomini e amori*. Estas novelas forman pues una especie de trilogía cuyo tema central es ese mundo burgués tan cercano a Morselli. En esta ocasión, el contacto para entrar a esta realidad es representado por Giuseppina R., arquetipo, en apariencia, de esta sociedad burguesa.

Establecidas las premisas, sociológicas e incluso estadísticas, de su investigación, De B. comienza a narrarnos la vida de estas buenas burguesas, por él llamadas b.b. La buena burguesa comienza su “carrera” a los 20-22 años, casándose con un profesionalista o un comerciante; como sea, “uomini d'affari”¹¹⁷ Poco años después vienen los hijos; dos, según dicta la norma. Tras esta iniciación, y ya cerca de los treinta años, la b.b. tiene una vida por delante, una vida dedicada a no hacer nada o, mejor dicho, a aparentar hacer algo: “sono persone che preferiscono fermarsi in riva a un disagevole mondo e stare a vedere in che maniera se la sbrignano gli altri.”¹¹⁸

Nos encontramos entonces con un mundo lleno de frivolidades y apariencias. Estas mujeres se preocupan por “conocer” el antiguo arte japonés del Ikebana de la misma manera en que salen de “safari” para buscar sirvientas. Y están también las infaltables “meetings intellettuali,”¹¹⁹ reuniones en las que un profesor da cátedra de filosofía a un grupo sólo de mujeres, “signore anche non più verdi o vecchie addirittura, abbondanza di pellicce e cappellini viola e topo, qualche bellezza che si presenta occhialuta forse per il décor, ragazze sui 25 dall'aria di laureande perdutoamente fuoricorso.”¹²⁰ Obviamente, de estas lecciones las buenas burguesas aprenden poco o nada.

Al describir la jornada diaria de una de estas mujeres, pensamos incluso en el “giovin signore” descrito por Parini: “alla sveglia, un po' di relax a letto, tè e fettine, il roseo e celeste rompiscatole al suo fianco che squilla aprendo al relax lunghe parentesi verbali, il primo contatto con le altre, amiche, madre, sorelle, che alla stessa ora cominciano la stessa giornata.”¹²¹

Tras esta ardua investigación de campo, De B. lanza un elogio a la buena burguesa, elogio que es a la vez una perfecta y sintética definición: “Ebbene, viva, o sopravviva, la b.b. che ancora porta in tante dimore, a beneficio di tanti mariti, la sua disponibilità, la sua apertura senza riserve, lei che inonda di giusto orgoglio (e di quattrini) i gestori

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1330.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 1347.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1390.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1386.

¹²¹ *Ibid.*, p. 1370.

delle agenzie di viaggio, che vince gli uomini nella passione del volante.”¹²² Es éste además un ejemplo de la típica, si bien complicada, ironía morselliana.

Entremezclada con esta investigación que pretende ser objetiva, se encuentra la pasión de De B. por Giuseppina R. Esta última comparte genealogía con Mariana Danzi, la mujer fuerte y a la vez fría de *Uomini e amori*. La pasión de De B. se topa entonces con el rechazo de Giuseppina; a pesar del rechazo, en este punto inevitablemente se compromete ya la objetividad de la investigación.

Con *Brave borghesi* Morselli complementa un cuadro que había ya iniciado con *Uomini e amori*. Sin embargo, si la primera cara de la moneda (la novela juvenil) era un retrato serio sobre la vida y los vicios de esta sociedad, el reverso (resultado de la madurez) es una representación basada totalmente en esa ironía que tanto se apegaba a la falsedad de un mundo en decadencia. Así pues, en *Brave borghesi* se enumeran gran parte de los vicios de la sociedad italiana contemporánea. Por ahora no ahondaremos en dicho tema, ya que forma parte de uno de nuestros próximos apartados.

Lo que no podemos dejar de tratar en este momento es el estilo de la novela, que sin duda representa un caso único en la literatura de este periodo. Para entender mejor los fundamentos teóricos del autor, resulta reveladora una anotación del diario del 8 de junio de 1966, es decir justo los meses en los que el autor trabajaba en el texto de *Brave borghesi*:

Da una parte, si sbaglia e si fa torto al romanzo moderno non vedendo che esso è oggi tutta la letteratura, senza residui o quasi.

Da un'altra parte, se ne esagera l'importanza identificandolo con la funzione del narrare. Il narrare domani assumerà forme estra-letterarie in quanto estra-romanzesche.¹²³

De esta premisa parte entonces *Brave borghesi*, que representa “un curioso caso di sperimentalismo romanzesco e di contaminazione dei generi giocato sui temi di riflessione cari all'autore.”¹²⁴

Come hemos ya observado, la novela es también una investigación y este elemento se ve reflejado en el narrador; un narrador en primera persona que pretende describir una situación objetivamente. Por esta razón, el protagonista construye la narración casi como una investigación científica: cita datos estadísticos, refiere cuestionarios recopilados por él mismo, se vale de la opinión de expertos en ciertos temas y, lo más

¹²² *Ibid.*, p. 1467.

¹²³ Guido Morselli. *Diario*, p. 270.

¹²⁴ Elena Borsa e Silvia D'Arienzo. *Op. cit.*, p. 1674.

importante, pone una considerable cantidad de notas a pie de página, en su mayoría referencias a artículos periodísticos.

Es éste entonces el arquetipo del narrador morselliano, que recopila información y a partir de ésta construye la ficción, como él mismo lo declara en una nota: “quello che ho esposto sin qui e che verrò esponendo, anticipando certe conclusioni della mia inchiesta, è desunto da fonti diverse.”¹²⁵ Por esto abundan formas como “riferisco fedelmente,”¹²⁶ “riporto la nostra conversazione”¹²⁷ “riferisco puntualmente,”¹²⁸ etc. De esta manera se absuelve al narrador “da ogni responsabilità che non sia quella di un dichiarato ed esplicito commento fuori campo, e vuol dare un’impressione di lucida obbiettività, esattamente come un articolo di cronaca o una tabella statistica.”¹²⁹ Este narrador se convierte entonces en la más clara representación del característico desdoblamiento morselliano autor-narrador-personaje.

La cuestión de las fuentes resulta también interesante en esta novela. Según lo que nos dice el narrador, la historia de la b.b. se puede encontrar en la novela y el teatro burgueses, por lo que cita nombres como Henry Becque, Robert Musil y James Joyce. Sin embargo, los grandes emblemas de la mujer burguesa se encuentran en las figuras de Madame Bovary, Ana Karenina y Julie d’Étanges, personajes de Flaubert, Tolstoi y Rousseau, respectivamente. Morselli retoma estos modelos para volverlos parte de la ironía, pues propone que dichos autores no hicieron un retrato fiel de estas mujeres, verdaderas heroínas de la sociedad italiana contemporánea.

Desde el punto de vista sociológico, e incluso metodológico, para la redacción de esta novela Morselli se basó en los estudios de la escuela de Frankfurt, especialmente en los escritos de sociología recopilados por Max Horkheimer y Theodor Adorno.

Casi inmediatamente después de haber revisado el texto de *Brave Borghesi*, Morselli comenzó la redacción de su siguiente novela, como si sus esfuerzos tuvieran que ser encaminados ya hacia otro horizonte. No obstante, en este experimento narrativo se perciben ya ciertas inquietudes que anticipan una nueva estación literaria.

¹²⁵ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1368.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 1352.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1418.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 1439.

¹²⁹ Elena Borsa e Silvia D’Arienzo. *Op. cit.*, p. 1683.

2.6 *Roma senza papa*

Roma senza papa es quizás la novela más emblemática de Morselli. Por una parte, porque fue la carta de presentación del autor ante el público italiano. Por otro lado, representa un punto de inflexión de la narrativa morselliana; a partir de ahora el escritor se entregará por completo a la vena fantástica, lo que, como veremos, derivará en sus mejores resultados.

En medio de la intensa polémica sobre el futuro de la novela (polémica en la que el autor participa desde su muy personal trinchera, es decir, su diario), Morselli “esplorava strade nuove, cercava una voce diversa, andava controcorrente.”¹³⁰ De esta búsqueda, en 1966, surgió *Roma senza papa*, novela única en el panorama de la narrativa italiana de este periodo. El libro fue publicado en 1974 y de inmediato la crítica comenzó a hablar del llamado caso Morselli.

Si ya en *Il comunista* el autor había criticado los fundamentos de una Institución, en *Roma senza papa* continúa desarrollando este tema, dirigiendo en esta ocasión su crítica hacia la Iglesia católica. Para reafirmar esta continuidad, el autor retoma el nombre de su anterior protagonista: Walter. El comunista de la base es sustituido por un sacerdote suizo. La historia se sitúa en una Roma de finales de milenio, en un hipotético año 199?. Don Walter regresa a la mítica ciudad para tener una audiencia con el Papa, un imaginario Giovanni XXIV. El protagonista narra los días que pasa en Roma previo a su audiencia con el santo padre. A partir de estas narraciones descubrimos una ciudad completamente cambiada y una Iglesia reformada hasta en sus más importantes fundamentos.

Al centro de la novela se encuentra Roma, una ciudad en decadencia a partir de la transferencia del Papa hacia otra sede. Para Don Walter, que vivió en la ciudad durante su juventud, “tutta la Roma urbana è impigrita, svuotata, con un che di depresso.”¹³¹ La ciudad del Vaticano en especial sufre los estragos de la “grande Trasferta;”¹³² “il Vaticano aveva la sua sorte segnata sino da quel momento: era destinato a non essere più che un museo.”¹³³ En la Via de la Conciliazione “adesso ci stanno le teletipiste del Centurvat, o Centro Turistico Vaticano.”¹³⁴ San Pedro se ha convertido en la “vedova

¹³⁰ Valentina Fortichiari. “Introduzione”, p. LV.

¹³¹ Guido Morselli. *Roma senza papa*, p. 30.

¹³² *Ibid.*, p. 152

¹³³ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

piazza.”¹³⁵ Perentoriamente uno de los personajes declara: “Roma ha finito di essere caput mundi. È una capitaletta di terz’ordine, sperduta nel Mec.”¹³⁶

Roma es el escenario donde se encuentran y dialogan una serie de personajes que representan el nuevo espíritu del Catolicismo que, como hemos dicho, ha sido reformado a todos niveles. El sacerdocio es ahora muy distinto a como solía serlo, empezando por la fundamental *Foederis mirandi narratio*, encíclica que declara la abolición del celibato de los sacerdotes. Los jóvenes curas ya casi no usan la túnica, se pasean en sandalias y al momento de la consagración sustituyen el vino con Coca-Cola; en cambio consumen LSD y GR6, un alucinógeno producido en los mismos monasterios.

El protagonista se encuentra entonces dividido entre dos mundos, ya que por una parte acepta el matrimonio de los sacerdotes, está incluso casado, aunque por la otra no acepta muchas de estas reformas. Al haber vivido entre el mandato de los papas conservadores Pio XII, Giovanni XXIII y Paolo VI (personajes de la Historia) y los reformadores Libero I y Giovanni XXIV (personajes de la Fantasía), Don Walter considera entonces que “i preti della sua leva, venuti avanti in un periodo di transizione fra due costumi e due mentalità, sono pateticamente votati all’incertezza, non possono restare col vecchio mondo e non si adattano al mondo nuovo.”¹³⁷ Por esto es fundamental la importancia del protagonista como “ponte ideale attraverso il quale due mondi in successione e in contrasto comunicano ancora.”¹³⁸

La doctrina y las creencias de la Iglesia están entonces en un periodo de profunda transformación. Al centro del debate se encuentra la figura de la Virgen María, que es ahora por muchos considerada sólo como “una pia donna, che, dopo avere figliato in piena regolarità fisiologica, ebbe il merito di ‘allevare bene’ (!) il suo rampollo.”¹³⁹ Esto deriva en un intenso debate entre quienes se consideran pro-Iperdulia, es decir quienes defienden el culto mariano, (incluido Don Walter, quien ha escrito incluso un tratado al respecto) y aquellos que en cambio sostienen la contro-Iperdulia (apoyados en la figura del difunto papa Libero I): “insomma, i cattolici si schierano pro e contro la loro Patrona, pro e contro il culto che venti secoli le hanno decretato.”¹⁴⁰

¹³⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 57. MEC, siglas de Mercato Europeo Comune, en español Mercado Único Europeo, precursor de la Unión Europea.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

En un momento de lúcida y sofisticada ironía, se pone en duda incluso la aparición de la Virgen de Fátima, uno de los máximos símbolos del Catolicismo en el siglo XX; hay quienes consideran que la aparición de la Virgen de Fatima “è il frutto di una tecnica precorritrice (nel 1917) del 3-D Movielife, ideata in segreto da un físico svizzero agli stipendi dell’Intesa.”¹⁴¹

Vemos entonces que con una visión completamente innovadora, y anticipando cambios ya en curso, Morselli retrata, con ironía, un mundo en el que el Catolicismo ha dejado de ser uno sólo: “di cattolicesimi, dichiara Don Walter, supposto sia tale la specie statunitense, ne so descrivere per lo meno tre, io che non ho viaggiato molto.”¹⁴² Y las implicaciones van mucho más allá del mismo Catolicismo, ya que la Iglesia no sólo se protestantiza, sino que acoge al Budismo, al psicoanálisis e, incluso, al ateísmo. Hasta en materia de moral la Iglesia traspassa sus arraigadas posturas: “la Chiesa volta a volta si è messa contro l’uso del tabacco, la vaccinazione, il parto indolore, gli anticoncettivi, l’eutanasia, e alla fine ha dovuto approvare tutto.”¹⁴³ Todas estas reformas han derivado en un aumento de los fieles católicos, confiriéndole a la Iglesia un gran influencia que, superada la carrera espacial, se extiende incluso hasta la Luna.

Tan sólo en unos días, mientras Don Walter espera su audiencia, somos testigos de todos estos cambios y reformas. Al final aparece en escena la emblemática figura del Papa, que también ha sufrido grandes transformaciones. “Giovanni XXIV rimanda le udienze, si fa sostituire alle cerimonie. Lo dicono agorafobo, scarso di oratoria, timido. È un pontefice ombroso. Forse, misterioso. [...] Giovanni, in tre anni di pontificato, ha parlato *ventinove* volte.”¹⁴⁴ Es por esto que, como encarnación de la antítesis del Papa, Giovanni XXIV abandona el fasto del Vaticano y se traslada a la pequeña y vilipendiada ciudad de Zagarolo. Aquí es donde se lleva a cabo la audiencia en la que participa Don Walter, quien al final reflexiona sobre las pocas palabras del Santo Padre: “i preti sono portati a vedere il buon Dio a loro propria immagine e somiglianza, anche mentre predicano che siamo noi a immagine e somiglianza Sua. Invece bisogna persuaderci che Dio è diverso, Dio non è prete.”¹⁴⁵ Don Walter se convence entonces de que el cambio de sede hacia Zagarolo es sólo el primer paso; “l’ultimo sarà forse alla grotta di Betlemme. O agli ombrosi pendii di Gethsemani. In quel sacro e fatidico Oriente che

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴² *Ibid.*, p. 26.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 176.

grazie ai progressi della tecnologia, i sentori, e i furori, del petrolio non ammorzano più.”¹⁴⁶

Como novela de transición, y quizás debido a una profunda decepción hacia el presente, en *Roma senza papa* Morselli se entrega a su vena irónica. Si bien ya en sus anteriores novelas había dado muestra de su capacidad para criticar los valores de una sociedad en decadencia, en esta novela, con la licencia de una proyección hacia el futuro, el autor ironiza sobre todos estos elementos del progreso.

Hemos visto que *Roma senza papa* surge en medio del debate sobre el futuro de la novela, aspecto que hay que considerar a la hora de analizar el estilo de esta obra. En esta ocasión el autor regresa a la subjetividad de sus primeras novelas, en especial *Incontro col comunista*, y, si bien la narración de Don Walter no es propiamente un diario, lo que leemos son las crónicas de su visita a Roma. De aquí el subtítulo de la novela que hasta ahora, deliberadamente, habíamos evitado nombrar: *Cronache romane di fine secolo ventesimo*. El protagonista, fiel a la genealogía morselliana, funge como corresponsal de un periódico local, lo que resulta evidente en una nota al interior del texto: “dovrò ricordarmi di dare in appendice, o in fondo ai pezzi da mandare al giornale, la traduzione degli incisi italo-romaneschi di cui sto infiorando la mia prosa.”¹⁴⁷ De esta manera, adquiere aún más importancia la figura de Don Walter, no sólo como puente sino como cronista de nuevas y viejas creencias.

A diferencia de las obras anteriores, en este nuevo periodo fantástico comienzan a ser menos evidentes las fuentes del autor. A pesar de esto, en *Roma senza papa* se siente la influencia de los textos clásicos de la tradición católica, así como la voz de las nuevas tendencias reformadoras, en especial la de Paul Tillich.

En el entramado morselliano, *Roma senza papa* representa entonces la primera, y una de las pocas, sonrisas del autor. Poco a poco esta vena irónica se convertirá en pesimismo y desencanto total.

2.7 Contro-passato prossimo

Hemos ya mencionado que, durante la segunda mitad de la década de los sesenta, Morselli, desde su diario, participó en la polémica sobre el presente y futuro de la

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

novela. *Roma senza papa* fue el primer resultado de estas reflexiones. Sin embargo, *Contro-passato prossimo* es la culminación de los ideales morsellianos sobre dicho género. Los cuadernos del *Diario* que van de 1965 a 1967, es decir los años de la redacción de *Contro-passato prossimo*, son la base teórica de esta novela.

Como ya había sucedido con *Il comunista*, esta nueva novela desató una íntima polémica entre el autor y algunos editores, especialmente Vittorio Sereni. De igual manera, Morselli envió el manuscrito de esta obra a Calvino y a Giovanni Arpino, obteniendo el ya conocido resultado. En particular, la discusión con Sereni fue intensa, ya que, con miras de publicación, le proponía a Morselli una reducción de la novela. Tras varios años de propuestas y contra-propuestas, finalmente la relación entre ambos escritores terminó resquebrajándose. En 1975 *Contro-passato prossimo* se convirtió en la segunda novela de Morselli en ser publicada.

Si ya en su novela anterior Morselli había proyectado la fantasía hacia un futuro hipotético, en esta ocasión construye un pasado hipotético. *Contro-passato prossimo*, que lleva el revelador subtítulo de *Un'ipotesi retrospettiva*, parte de esta idea: ¿Qué habría sucedido si los países de la Triple Alianza hubieran ganado la Primera guerra mundial? Con una enorme capacidad de reconstrucción y lógica reelaboración, Morselli reescribe detalladamente la Historia.

En esta ocasión, a diferencia de las otras novelas, no encontramos un protagonista al centro de la trama. Sólo aparece la pequeña pero decisiva figura de Walter von Allmen, mayor del ejército austro-húngaro. La novela comienza la tarde del 15 de abril de 1910, es decir, cuando aún no era inminente la posibilidad de una guerra. La exactitud de la fecha es emblemática, ya que de aquí surgirá el embrión que cambiará el destino no sólo de Europa sino de todo el mundo. Von Allmen recorre el territorio del Tirolo, aún en manos del Imperio austro-húngaro, y reflexiona sobre la confluencia de diversas realidades, lo que ya anticipa la futura guerra y sus consecuencias. En medio de los Alpes, von Allmen repara en una vieja mina abandonada y, tras una breve investigación, descubre que era también el proyecto de una ferrovía hacia la Valtellina, en territorio italiano. A partir de entonces, comienza a pensar en la idea de una ruta y una estrategia para una eventual guerra. Así pues, el Mayor explora territorio italiano y esboza el proyecto de una ferrovía estratégica. Sin embargo, los altos mandos del ejército imperial rechazan dicho proyecto, considerándolo un gasto innecesario. Finalmente, y tras una serie de equívocos que al final serán fundamentales para la cercana guerra, von Allmen se presenta ante el *Ka-é-ha*, el archiduque heredero. Este personaje aprueba el plan y da

la orden de concluir la construcción de la antigua ferrovía. Así nace entonces la “E.E.” (Edelweiss Expedition) y von Allmen se convierte en el “Ulisse di quel surrogato di cavallo di Troia.”¹⁴⁸ Tres años después, en 1913, se concluye la ferrovía y una fuerza latente espera sólo el inicio de las hostilidades.

Al inicio del segundo capítulo de la novela, tras la planeación y elaboración de la “E.E.”, nos encontramos ya en plena guerra, precisamente a finales de 1915. El ejército austro-húngaro se encuentra ocupado en dos frentes, pero dirige su atención hacia Italia, ya que “per gli austro tedeschi rimane un *locus minoris resistentiae*, e è la pianura Padana.”¹⁴⁹ Así la situación, la noche del 23 de mayo de 1916 las fuerzas austriacas irrumpen en territorio italiano, con la intención de que la “E.E.” se convierta en la punta de lanza de un plan más ambicioso, la Strasse Expedition, operación que realmente existió pero que en la fantasía morselliana lleva a resultados distintos. En el curso de pocas horas el norte de Italia pasa a las manos del Imperio austro-húngaro: “nessun incidente, nessun ostacolo serio, la marcia, un exploit strategico-tattico senza precedenti.”¹⁵⁰

Los italianos observan indefensos la derrota de su ejército y buscan en vano el apoyo de la Monarquía o de la Iglesia. Al final, la esfera política, representada por Giovanni Giolitti, pacta los términos de la rendición: “il Trentino sino a Salorno, confine linguistico; qualche rettifica delle restanti frontiere; per Trieste, facoltà alla popolazione di decidere fra lo statu quo, l’annessione al Regno, o l’internazionalizzazione. Inoltre: scambio di prigionieri e sgombero, non appena ciò fosse ‘attuabile’, dei territori italiani occupati.”¹⁵¹ Italia se convierte pues en “el” medio para que las potencias de la Alianza invadan el resto de Europa.

En uno de los primeros puntos del territorio italiano, una columna de la “E.E.” se separa y se dirige hacia Francia. Desafiando la guerra de trincheras y cortando inmediatamente todas las comunicaciones, las fuerzas austro-húngaras propinan un fuerte golpe al ejército francés. Con esto se facilita también la invasión por parte de las fuerzas alemanas. Siguiendo el plan Schlieffen (otro préstamo de la realidad histórica) en veinte días Francia es derrotada por las fuerzas del general alemán Erich Ludendorff. A diferencia de Italia, en el país vecino la clase política se divide en cuanto a las decisiones que hay que tomar. Sin embargo, tras la captura de Raymond Poincaré,

¹⁴⁸ Guido Morselli. *Contro-passato prossimo*, p. 50.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

contrario a pactar con el enemigo, Aristide Briand comienza a negociar un acuerdo de paz. A partir de este momento el ejército alemán comenzará a tomar cada vez más fuerza, mientras que, por el contrario, las fuerzas austro-húngaras se verán mermadas.

Tras la derrota de Francia surge la figura de Walther Rathenau, un importante empresario alemán que sentará las bases para el futuro de Europa. Junto al ya citado Briand y a los representantes de las naciones derrotadas, es decir Italia y Bélgica, Rathenau propone la creación de una Confederación europea, la UNOS (Union des Nations Occidentales Socialistes) o en alemán la SVWE (Sozialistischer Verein Westeneuropas). Con la parcial unión de estos países, para concluir con la guerra sólo hay que resolver las cuestiones de Inglaterra y Rusia.

La derrota de Inglaterra se produce de la manera menos pensada, es decir, en una batalla marítima. Apoyando los movimientos separatistas irlandeses, los alemanes logran establecer una base cercana al territorio inglés. Ante la marcada superioridad de la flota inglesa, los alemanes planean una estrategia basada en el engaño. Dicha estrategia se resuelve en la batalla del Dogger Bank, que, contrario a lo que realmente sucedió, en la ficción es ganada por las fuerzas alemanas. De esta manera para Alemania “il circolo si chiudeva: in meno di cent’anni, da arcipelago di principati semifeudali all’unità pangermanica e al primato in Europa, con una seria ipoteca sull’egemonia mondiale.”¹⁵²

Finalmente el conflicto con Rusia termina con la conocida revolución bolchevique guiada por Lenin. Así “si ebbe la cessazione delle ostilità, con un armistizio firmato da russi, tedeschi e austriaci a Stoccolma, e ispirato alla formula socialista: né annessioni, né riparazioni.”¹⁵³

De esta manera, con Austria “vedova dell’amato reame d’Ungheria [...] e con il cosmo britannico che se ne andava a pezzi”¹⁵⁴ se perfilan las dos grandes potencias europeas: por un lado Rusia y por el otro la ya establecida UNOD o DVWE con Alemania a la cabeza.

Después de todo esto surge una primera pregunta fundamental: ¿por qué hacer un esfuerzo por reescribir la Historia? La respuesta la encontramos al final de la novela, cuando, terminada la guerra, a bordo de un tren el mayor von Allmen encuentra a un joven pintor austriaco llamado Adolfo Hitler. Con el triunfo del Germanismo, este joven

¹⁵² *Ibid.*, p. 193.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 244-245.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 217.

se olvida de la política y dedica sus fuerzas a su otra pasión, es decir, la pintura. Pareciera que el autor deja una nota de optimismo al final de la novela, pues con el establecimiento de la Confederación europea al naciente Nacionalismo se opone “l’edificio politico sopranazionale.”¹⁵⁵ De esta manera se apaciguan las voces de hombres como Hitler, que en una eventual derrota alemana habrían visto el triunfo “della razza ebraica e ‘l’espansionismo giudeo’, a spese della stirpe biondo-cerulea, la cui storica supremazia è stata riconosciuta dagli Spiriti più illuminati dell’Occidente.”¹⁵⁶

Ahora se podría objetar el porqué de todo este entramado de nombres, fechas, lugares, planes, estrategias, etc. Es fundamental la reconstrucción de todos estos elementos ya que, de esta forma, el autor evita interpretaciones erróneas. Nos deja claro que todo esto no se trata de un juego de la fantasía, sino de un serio juicio sobre la trascendencia de la Historia. Con toda esta detallada reelaboración nos dice que “troppo spesso ciò che ci colpisce, del non-accaduto, è la sua ovvietà, l’urgenza con cui la data situazione lo reclamava. Il paradosso sta dalla parte dell’accaduto: dall’altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo ‘logica delle cose’.”¹⁵⁷

Esto nos lleva al tema fundamental de la novela, es decir, la crítica a la Historia o, mejor dicho, al Historicismo, tan en boga durante estos años, que sostenía que “non esiste fatalità, non esiste caso ma solo la Storia, sempre sacra e provvidenziale.”¹⁵⁸ ¿Y qué mejor manera de fundamentar esta crítica que lanzándose contra el hito de la patria italiana, es decir, el triunfo en la *Grande guerra*? Morselli nos dice entonces que la Historia no es intocable y que no debe identificarse con una especie de Providencia. Retomando un binomio similar al de Machiavelli, el autor declara que la Historia sólo la determinan el hombre y la casualidad. “*Quid est Historia?* Secondo me, ci sono soltanto uomini che hanno agito, o che agiscono, per i loro scopi.”¹⁵⁹

Desde el punto de vista estilístico, *Roma senza papa* y *Contro-passato prossimo* son novelas hermanadas, producto de las reflexiones del autor sobre la polémica alrededor de la novela. Desafiando lo que ciertos autores (véase Edoardo Sanguinetti) declaraban sobre la inviabilidad de una novela tradicional, Morselli retoma la tercera persona y el pasado remoto. Nos encontramos entonces con un narrador omnisciente que, sin embargo, es un tanto atípico, ya que su conocimiento de los hechos viene de un estudio

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 221-222.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 240.

detallado de fuentes no siempre especificadas. Así pues, algunos hechos los conocemos gracias al diario de von Allmen mientras que otros provienen de diarios de la época o de documentos oficiales, como podemos ver en estos ejemplos:

In uno dei suoi diversi diari, intitolato *Journal de ma guerre à moi*, scriveva von Allmen, alla data 21-9.¹⁶⁰

Questo resoconto, redatto, un po' abusivamente, in prima persona, è solo il sunto, qua e là la parafrasi, degli interventi di Rathenau.¹⁶¹

Con esto, Morselli forma parte de una serie de narradores que construyen la trama a partir de una aparente recolección de testimonios orales u escritos; tradición de la que forman parte *I promessi sposi* de Manzoni y *La Storia* de Elsa Morante, por citar sólo algunos ejemplos emblemáticos.

Un aspecto fundamental de la construcción de *Contro-passato prossimo* es el llamado “Intermezzo critico”, precisamente un intermedio en el que, con un espíritu leopardiano de fondo, el autor dialoga con su editor. Estas páginas son el resultado de las discusiones entre Morselli y Sereni, por lo que en ellas el autor expone las razones para que su novela sea publicada. ¿Pero qué se puede hacer con esta obra que resulta incluso difícil catalogar como novela y que va “à rebours”, non solo della storia passata, ma ciò che è peggio, della narrativa presente?”¹⁶² Esta interrogante del editor preanuncia el desdichado futuro de la novela.

2.8 Divertimento 1889

La idea para esta novela había estado presente en Morselli ya desde muchos años antes de su escritura. En un apunte del 8 de mayo de 1954 el autor menciona “il crepuscolo dei re”¹⁶³ como uno de los posibles temas a tratar para una futura novela. Morselli retomará este tema mucho tiempo después, en 1971, es decir, un par de años antes de su muerte. Esta es una de las novelas morsellianas que menos fue sometida al escrutinio de las editoriales; de hecho, el autor mandó manuscritos a las revistas *Grazia*, de la

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁶² *Ibid.*, p. 119.

¹⁶³ Guido Morselli. *Diario*, p. 162.

editorial Mondadori, y *Amica*, de Rizzoli, y a la editorial Garzanti. En 1975, *Divertimento 1889* fue la tercera novela de Morselli en ser publicada.

Tras las polémicas a partir de las cuales habían surgido sus anteriores novelas, en esta estación Morselli se abandona a sí mismo, dando rienda suelta, en un primer momento, a su ya preanunciada vena irónica. Así se perfila entonces la figura de uno de los más entrañables personajes del escritor: Umberto I, rey de Italia de 1878 a 1900.

Divertimento 1889 se sitúa precisamente en este año, en la ciudad de Monza, donde Umberto I “vacaciona” alejado de sus deberes. En las primeras páginas el autor delinea a la perfección el hastío y la monotonía de la vida del monarca. Umberto I, un hombre cercano a los cuarenta años, pasa sus días leyendo y firmando documentos cuyo contenido ignora o le es indiferente: todo “è routine [...] Carte, carte: ‘Tutto finisce in carta’.”¹⁶⁴ El mismo rey considera que su trabajo es inútil, ya que nada puede (o pretende) hacer para cambiar la situación de Italia; la suya es una “stupida faticaccia, di commesso viaggiatore e d’impiegato d’ufficio.”¹⁶⁵

A toda esta situación hay que agregar la precaria economía de la casa real: muchos gastos y pocas entradas. El cuadro se complementa finalmente con la presencia de la esposa y la amante del rey, quienes suelen volverse un fastidio. Sin embargo, a diferencia de lo que normalmente dicta la Historia, en esta ocasión se le presenta al Rey la oportunidad de una breve fuga de esa vida monótona. Y, como ya lo habíamos visto en *Contro-passato prossimo*, dicha posibilidad viene de un “pequeño” personaje, es decir, no de un protagonista de la Historia. Así pues, al monarca Umberto I se le presenta la posibilidad de viajar a Suiza para resolver un asunto de negocios. Y es a partir de este momento donde comienza la gran farsa.

“Viaggiare per mare o per terra, fare visita a amici, cacciare o pescare, tutto si risolveva in orari fissi e percorsi obbligati, in impegni più o meno ufficiali. Stavolta qualche cosa di nuovo. Un incognito che non sarebbe stato una burla.”¹⁶⁶ Para evadir entonces gran parte de sus responsabilidades, pero, sobre todo, para alejarse por un momento de su vida monótona, el rey decide partir en incógnito junto con una pequeña comitiva. Así, Umberto I se convierte en el conde Filiberto di Moriana.

La acción se traslada entonces a un pequeño pueblo del sur de Suiza, donde el Conde y sus acompañantes se hospedan en un modesto hotel mientras resuelven el negocio con

¹⁶⁴ Guido Morselli. *Divertimento 1889*, p. 14.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

una importante señora de la burguesía alemana. Y justo aquí, con los Alpes como trasfondo, por primera vez el rey Umberto I siente lo que es ser una persona común y corriente. Experimenta el banal juego de “tirare fuori la moneta, ritirare gli spiccioli, fare come fanno ogni giorno invidiabilmente gli altri.”¹⁶⁷ Así el Rey, convertido en Conde, por primera vez siente la libertad absoluta que representa “il ventaglio dei possibili,”¹⁶⁸ justo como se titula la primera parte de la novela.

En la segunda parte, llamada “Una coppia a mezzadria”, comienza una intrincada farsa de equívocos, representada por personajes “à double- face.”¹⁶⁹ Como suele suceder en una comedia de enredo, especialmente a la italiana, el Conde tiene amoríos con la señora alemana (que, a diferencia de lo pensado, es una bella dama) y comienza a cortejar a la prometida de uno de los personajes de la comitiva. En esta farsa también participan dos personajes que parecen sacados de una comedia de Goldoni: el doctor personal del Rey y su secretario particular.

Todo esto hasta que la evasión del Rey es amenazada por dos personajes. Primero por un periodista (también personaje “à doublé-face”) que escribe un pequeño artículo en el que revela la ubicación del monarca y detalla los negocios que está llevando a cabo. La segunda amenaza, aún más peligrosa, es el emperador Guillermo II que, sabiendo de la ubicación del rey de Italia, manda una carta que, para no variar, se vuelve motivo de equívocos.

Al final, con el negocio resuelto y ante la inminente amenaza de que se vuelva público todo este asunto, el rey y su comitiva deciden regresar a Monza. Así concluye este “bell’imbroglio, in terra elvetica ma molto italiano.”¹⁷⁰

Hemos dicho que Umberto I es uno de los personajes más entrañables y mejor delineados de la narrativa morselliana. Esta afirmación podría resultar un tanto contradictoria, ya que dicho personaje es un préstamo de la gran Historia. La importancia del rey de Italia radica en el hecho de que surge como figura única y dominante de la narración, rodeado por esos pequeños personajes que tanto gustan a la fantasía del escritor. Sin embargo, es también interesante resaltar la mirada del autor hacia su personaje, ya que lo retrata como representante prototípico de la burguesía italiana. El autor además hace esto sin emitir ningún juicio de valor, por lo que el rey Umberto I aparece como un ser humano con virtudes y defectos; imagen alejada de los

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 145.

juicios de valor que emite la Historia. Más adelante retomaremos este tema para hablar de la forma en que Morselli refleja los vicios y defectos de la sociedad italiana contemporánea.

De esta manera, al igual que *Contro-passato prossimo, Divertimento 1889* surge como una novela en la que se mezcla la Historia con la fantasía o, mejor dicho, en la que ésta es el medio para reescribir aquella. El autor retoma a algunos de los personajes de la sacra Historia pero sólo para introducirlos en un paréntesis ajeno a ella. De hecho, justo a la mitad de la novela aparece un episodio importante en el que el rey sufre un aparatoso accidente. Pero en esta ocasión el autor no reta a la Historia, quien “assisa in trono, globo terracqueo ai piedi, deve decidere del destino finale di uno dei suoi attori.”¹⁷¹ Mientras toma su decisión interviene el otro gran protagonista de la vida del ser humano: la casualidad. “Mentre ella medita, interviene, non richiesto, il Caso. E decide per conto proprio.”¹⁷² Así Umberto I se salva de este accidente y firma una cita fatal con la Historia. En esta ocasión, dicha cita importa poco pues está más allá del paréntesis de la fantasía.

Pasemos ahora a los aspectos estilísticos de la novela. En *Divertimento 1889* se condensan varias de las voces y los estilos experimentados por el autor. Tenemos entonces a un narrador omnisciente en tercera persona. La voz narrativa retoma varios aspectos ya vistos en anteriores novelas. Por ejemplo, tenemos el juego del escritor, que por momentos se identifica con su narrador, mandando una especie de guiño irónico al lector, como podemos ver en este ejemplo:

Così il grande Hegel (che mi diverto a scomodare, proprio perché tanto fuori di proposito, in questa cronachetta).¹⁷³

De igual manera observamos al narrador cuya omnisciencia es adquirida y no determinada; es decir, todo lo que sabe lo ha recabado a partir de diarios íntimos, periódicos, crónicas, etc. Incluso en un momento el narrador funge como traductor de lo que ha visto y leído. Al final pareciera incluso que el episodio es contado por un biógrafo del rey. Así pues, el narrador de *Divertimento 1889* se coloca en esa lista de narradores morsellianos cuya omnisciencia proviene de la búsqueda y recolección de fuentes.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 76-77.

Otro aspecto que ya hemos visto plasmado en la narrativa del autor es el elemento teatral. El teatro estuvo siempre presente en Morselli, lo que se refleja en algunas de sus novelas. Sin embargo, aquí este aspecto adquiere mayor importancia, pues ayuda a evidenciar la farsa de la que somos testigos. Así entonces, en un determinado momento el teatro interrumpe la narración, que es sustituida por diálogos y acotaciones.

Está de más decir que el autor se sirve de todos estos elementos estilísticos para dar rienda suelta a su ironía; terreno sobre el que se construye todo este “divertimento”.

En un epílogo final, que forma parte de los breves textos que sustentan la narrativa morselliana, el autor, de manera particular, nos habla de sus fuentes: “Ora che rileggo, la commedia mi fa pensare a Meilhac e a Halévy. Senza, purtroppo, la musica-champagne di Offenbach. O a Daudet, senza l’epica di Tartarin e la polemica paleo-ecologica.”¹⁷⁴ En estas líneas podemos ver la gran deuda de Morselli hacia la tradición francesa que se vio siempre reflejada en su obra.

Para concluir hay que decir que *Divertimento 1889* es una obra con un espíritu diverso al de las demás novelas de Morselli. En esta ocasión, como nunca antes lo había hecho, el autor se olvida de los grandes temas que lo atormentaban y de las tesis de fondo. Contrario a lo que podría pensarse analizando la vida del escritor, esta es la única novela que es una verdadera evasión, en esta caso “una fuga fra i fantasmi della bell’epoca.”¹⁷⁵ Parafraseando el epílogo de la novela, un estudioso de Morselli nos dice que “l’evasione di re Umberto I, allora, non è solo l’avventura del re in incognito ma anche quella di Morselli, che la describe per consumarla e goderla intenzionalmente, trasformando il proprio piccolo libro in un esercizio gratuito e svagato, divertimento appunto, storia semplice, che non implica niente non insegna niente.”¹⁷⁶ Morselli, quizás hundido en una inaparente y enmascarada desesperación, nos pide entonces que nos divirtamos así como él lo ha hecho y, de esta manera, nos ofrece su última y más sincera sonrisa.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ Rinaldo Rinaldi. “Morselli: disgregazione e profezia” en *Mosaico Italiano*, n. 96, p. 7. Cfr. Guido Morselli. *Divertimento 1889*, p. 187.

2.9 *Dissipatio H.G.*

En 1972, en los meses anteriores a su muerte, Morselli trabajó en su última novela: *Dissipatio H.G.* En un intento final, quizás el más desesperado, el autor mandó copia de esta novela a las editoriales Adelphi, Fabbri, Bompiani, Rizzoli y Cappelli. Todo esto sólo para concluir la rutina del rechazo. Una de las cartas de estas editoriales llegó incluso pocas semanas después de la muerte del autor. El libro se publicó cinco años después de su escritura, es decir, en 1977.

Podemos decir que sólo con la publicación de *Dissipatio H.G.* el público pudo finalmente conocer al verdadero Morselli, al ser humano con todas sus ideas y preocupaciones; “altrove Morselli è stato più inventivo, più abbandonato alla felicità dello stile; mai forse è stato così diretto, attraverso una registrazione quasi diaristica, nel denunciare le severe, nordiche predilezioni della sua cultura.”¹⁷⁷ Por esta misma razón, en dicha novela se condensan y subliman todos los temas que hasta ahora hemos venido observando.

La novela comienza con algunas de las mejores páginas morsellianas. Un solitario personaje camina por las calles de una ciudad abandonada, en medio de “relitti fonico-visivi,”¹⁷⁸ únicos vestigios o reliquias de lo que “ellos” solían ser. Así, este protagonista (en el más estricto sentido de la palabra) contempla Crisopoli, ciudad emblema de una sociedad ahora inexistente. Tras una magistral apertura apocalíptica, que inevitablemente recuerda las múltiples versiones de *El último hombre sobre la Tierra*, el personaje de *Dissipatio H.G.* se aleja de la ciudad y se dirige a su solitario refugio en lo alto de las montañas.

Sólo entonces nos remontamos al inicio del “Evento”. El solitario personaje comienza a rememorar su vida pasada y lo que lo llevó a tomar la decisión del suicidio. Así, la noche del 1 de junio, unas horas antes de cumplir 40 años, se dirigía a una gruta donde pretendía morir ahogado en un pozo de agua. Sin embargo, sentado a la orilla de la muerte (física y metafóricamente) se arrepiente de su decisión. Al salir de la gruta, y en un arrebató de socialización, el protagonista busca una voz, cualquier persona que pueda traerlo de vuelta a la realidad. Extrañamente no aparece nadie. Al día siguiente, aún con la confusión de la noche pasada, comienza a percatarse de la extraña situación. Primero en el pueblo cercano a su casa, después en el pueblo vecino y finalmente en la

¹⁷⁷ Lorenzo Mondo. “L’Apocalisse di Morselli” en *La Stampa*, 16 marzo 1977, p. 3.

¹⁷⁸ Guido Morselli. *Dissipatio H.G.*, p. 9.

gran ciudad; ni una sola persona, ni una sola voz, todos han desaparecido. Son suficientes cuatro breves capítulos para llegar hasta este punto y a partir de aquí “si chiude la cronaca esterna dell’evento, si apre quella interna.”¹⁷⁹ Comienza entonces un monólogo delirante en el que el protagonista comienza a plantearse distintos escenarios y preguntas.

La primera gran duda es saber adónde fueron, cuáles son las razones de este “mega esodo”, de esta “disserzione in massa.”¹⁸⁰ Así pues, el protagonista elabora sus hipótesis: quizás fueron glorificados por una divinidad (“Volatilizzazione – sublimazione. Sublimazione – assunzione”¹⁸¹); tal vez, metafísicamente, el Evento fue el lógico resultado de una sociedad materialista (“per un analogo contrappasso puntuale, materialismo estremo avrebbe prodotto immaterialismo”¹⁸²); quizás todos se fueron de vacaciones a las Bahamas o a alguna otra isla del Caribe. El personaje se plantea incluso la hipótesis de que todo sea un sueño. Sin embargo es optimista, no piensa en un “genocidio a mezzo di raggi-della-morte, a epidemie sparse sulla Terra da Venusicoli malvagi, a nubi nucleari di remote esplosioni.”¹⁸³

La otra gran pregunta que se presenta es por qué él no fue parte del Evento. El protagonista piensa irónicamente que el único representante del ser humano es precisamente alguien que estaba a punto de renunciar a la vida. Entonces comienza a preguntarse si ha sido el elegido o el condenado, alternando una u otra opción: “concluderò che sono *il prescelto*, se suppongo che l’umanità ha meritato di finire, e la ‘dissipatio’ è stata un castigo. Concluderò che sono *l’escluso* se suppongo che è stata un mistero glorioso, assunzione all’empireo, angelicazione della Specie, ecc.”

Desarrollando entonces estas premisas, en un lúcido monólogo y con una aguda ironía, el protagonista reflexiona sobre los vicios de la sociedad contemporánea, aspecto que retomaremos más adelante. Sin embargo, dicha lucidez comienza a ceder campo a la locura y al delirio. El sueño del solipsismo se vuelve una pesadilla; el mundo deshabitado que hasta hace poco era soportable e incluso divertido comienza a volverse “un sepolcro, spalancato e vuoto.”¹⁸⁴ Todo esto cuando el protagonista comprueba que es el último hombre sobre la Tierra; nadie responde las llamadas en París y en Nueva York, y ningún vuelo llega al aeropuerto de Crisopoli.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 80-81.

¹⁸² *Ibid.*, p. 60.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 108.

En este delirio aparece la figura del doctor Karpinsky, la única persona que realmente se interesó por la vida de nuestro personaje. En este mundo sin humanos, se perfila entonces, paradójicamente, la figura de un muerto, ya que el protagonista sabe que el doctor falleció muchos años antes del Evento. Así el llamado de Karpinsky se vuelve cada vez más insistente y el solitario personaje comienza a buscarlo por todas partes, sabiendo que tienen una cita decisiva e irremediable. En una Crisopoli poblada por perros y gatos callejeros y en cuyas calles comienzan a vislumbrarse algunas plantas silvestres, en medio de un silencio que “non scorre, si accumula,”¹⁸⁵ el último ser humano espera sentado en una banca mientras contempla “la vita che si prepara in questa strana eternità.”¹⁸⁶

En esta novela el autor retoma puntualmente todos los temas que había tratado en los años anteriores. A través de un extenso monólogo el protagonista divaga sobre cuestiones de filosofía (*Fede e critica* y una gran cantidad de ensayos), religión (*Roma senza papa*) y política (*Il comunista, Incontro col comunista*); retoma también el tema de la inmunidad de la Historia frente al poder de la Casualidad (*Contro-passato prossimo, Divertimento 1889*). Pero quizás lo más evidente es que elabora una síntesis perfecta de los vicios de la sociedad contemporánea, poniendo especial atención en uno de los subproductos de dicha sociedad, es decir, la cultura. Como esta crítica a un mundo burgués al que él mismo pertenecía, ningún otro tema está tan presente en toda la producción morselliana. Más adelante este aspecto será fundamental para el desarrollo de uno de nuestros apartados.

Al ser *Dissipatio H.G.* una especie de confesión y de declaración testamentaria, el autor naturalmente encuentra su voz en la primera persona. De igual manera, dada la situación, el argumento se presta para dar rienda suelta al monólogo, elemento recurrente en la narrativa del escritor. Sin embargo, un aspecto interesante es que, ya en el delirio, el monólogo se vuelve un diálogo en el que el protagonista exterioriza y da voz a sus temores. Así pues, el personaje de esta novela culmina con esa serie de narradores típicamente morsellianos, cuya historia, relatada casi como apuntes de un diario, es el resultado de una serie de testimonios encontrados.

En esta última obra el tema de las fuentes nos lleva también a un compendio de la inspiración de Morselli. El autor evidencia como punto de partida al filósofo neoplatónico Jámblico, del que precisamente retoma el tema de la “dissipatio”, y una

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 154.

epístola del escritor latino Salviano da Treviri en la que trata el tema de la sublimación de la especie. Sin embargo, es también evidente la presencia de una novela poco conocida: *La nube púrpura*, escrita en 1901 por el británico Matthew Phipps Shiel. Dicho texto retoma también el tema de la casi extinción del género humano.

A nivel teórico, en el monólogo del protagonista aparecen casi todos los autores que acompañaron a Morselli durante toda su vida: Montaigne, Hegel, Marx, Pascal, Descartes, Nietzsche, Proust, Amiel, Borges, Dostoyevski, San Agustín, entre muchos otros. Todo esto acompañado por los violines de un concierto de Alban Berg o de Johann Sebastian Bach.

Para concluir con esta novela, y de igual manera con nuestro recorrido narrativo, hay que plantear una pregunta, a nuestro parecer, fundamental: ¿Qué quiso decirnos Morselli con esta última obra? ¿Es un último llamado a la esperanza o, por el contrario, una decisiva renuncia? Sin duda podemos decir que es las dos cosas. Al final, el último hombre sobre la tierra, emblema de la condición morselliana, espera poder escuchar una voz amiga. Pero a su alrededor sólo hay soledad y un eterno e insoportable silencio.

Capítulo III. Temas recurrentes en la narrativa de Guido Morselli

Tras este breve análisis de las novelas de Morselli, que ya anticipado varios de los temas que a continuación trataremos, podemos comenzar a amalgamar y analizar los temas. Sin embargo, es necesario hacer una aclaración previa. Temas que algunos estudiosos consideran fundamentales en el pensamiento del autor (como la cuestión del mal), no han encontrado cabida en nuestro estudio, debido tanto a la naturaleza como a la extensión del mismo.

A las anteriores consideraciones hay que agregar el hecho de que la cultura omnívora de Morselli lo lleva por muchas direcciones, ocupándose de una gran cantidad de temas. “La storia, ovvero la controistoria, la politica o fantapolitica, la religione o fantareligione, la filosofia, le vicende umane: raccontando storie da una solitudine appartata, nutrita di letture, Morselli tesseva i temi favoriti, cambiando ogni volta lo sfondo, combinando generi diversi e diversi registri letterari.”¹⁸⁷ Esto en muchas ocasiones llevó al autor a una falta de certeza que se vio reflejada en su obra: “i dubbi morselliani ruotano indefinitamente, poiché non hanno uno scopo preciso, non sono un ponte per raggiungere sponde più solide: sono molto di più l’effetto di perdita di qualsiasi certezza.”¹⁸⁸

Esto nos ayuda a entender la problemática de un estudio que analiza los temas de la narrativa de Morselli. Si bien puede considerarse arbitraria nuestra elección, existen razones que la justifican. Hemos elegido los temas que, de alguna u otra manera, se apegan más a la dimensión literaria, dejando de lado cuestiones como la religión, la filosofía o la política.

Con estas breves pero importantes consideraciones podemos entonces iniciar el estudio de los grandes temas de la narrativa morselliana.

3.1 La *parentesizzazione* de la experiencia individual como reacción ante la Historia: Morselli realista

Al utilizar la etiqueta de Morselli realista nos referimos exclusivamente a sus primeras cinco novelas, es decir *Uomini e amori*, *Incontro col comunista*, *Un dramma borghese*,

¹⁸⁷ Valentina Fortichiari. “Introduzione”, p. IX.

¹⁸⁸ Maurício Santana Dias. “Cronaca di uno scrittore scomodo” trad. Andrea Santurbano en *Mosaico Italiano*, n. 96, p. 11.

Il comunista y Brave borghesi. Como ya hemos visto, la división entre las dos etapas de la narrativa del autor es tajante. Sin embargo, no podemos adentrarnos en el aspecto realístico de las novelas de Morselli sin antes establecer qué entendemos por realismo.

Para comenzar hay que decir que tomamos la etiqueta como contraparte y complemento del concepto de lo fantástico. Hay que recordar que dichos conceptos habían sido ya enunciados por el autor en el ensayo *Realismo e fantasia*, publicado en 1947. Sin embargo, desde ahora hay que aclarar que para definir la primera parte de la obra de Morselli el concepto de realismo puede resultar insuficiente o confuso. Y es que, tal como lo dice Giulio Ferroni, “la teoria non può aspirare in nessun modo a sovrapporsi alla letteratura stessa, pretendere di catturarla in categorie predeterminate.”¹⁸⁹ Entonces es sólo por cuestiones prácticas que utilizaremos la palabra realismo.

Ahora bien, el siguiente paso es determinar entonces qué entendemos por realismo en la literatura de Guido Morselli. Comencemos por descartar algunos aspectos ligados a dicho concepto. En primer lugar hay que considerar el aspecto del compromiso, palabra fundamental para la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX. En la obra de Morselli no encontramos un retrato de una Italia marcada por la guerra y el fascismo, ni mucho menos el relato de una experiencia personal como partisano o soldado en el frente. En este sentido, quizás causando que se decretara su ostracismo, el autor se aleja del movimiento neorrealista, cuya base era precisamente el compromiso histórico y político. En Morselli no existe un verdadero compromiso o una verdadera crítica hacia un sistema específico, lo único que hay es el reflejo del sufrimiento universal del ser humano, llámese comunista, capitalista, católico, protestante, etc.

Una segunda acepción del concepto de realismo que es necesario descartar está mucho más ligada a la visión del mundo que tenemos hoy en día. “Raffigurare con la massima precisione possibile la realtà è ritornato negli ultimi tempi un compito ineludibile per i media più diversi, tra cui anche la letteratura. Anzi, sta circolando una vera e propria parola d’ordine alla quale sono chiamati ad adeguarsi tanto l’universo della comunicazione quanto l’intero sistema delle arti.”¹⁹⁰ Esto ha llevado al establecimiento de una verdad soberana y en la literatura a un realismo exasperado que bien puede ser llamado hiperrealismo, cuyo modelo y epítome es la novela *Gomorra* de Roberto Saviano.

¹⁸⁹ Giulio Ferroni. *I confini della critica*, p. 13.

¹⁹⁰ Arturo Mazzearella. *Politiche dell’irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, p. 7.

Si estos dos aspectos que hemos enunciado, y que están a las antípodas de la experiencia morselliana, nada tienen que ver con la obra del autor ¿entonces qué es lo que define el realismo morselliano? En pocas palabras lo que lo define es la dimensión de la Historia, concepto fundamental para entender la narrativa de Morselli. La Historia no es sólo el trasfondo de la experiencia del ser humano, es también la causa directa de muchos de sus sufrimientos.

Como hemos visto, las primeras cuatro novelas del autor se colocan en un contexto específico y ya desde el título preanuncian una realidad tangible. Aunque la experiencia de los protagonistas de estas novelas se coloca al interior de la Historia, el autor, como contraposición a ella, crea un espacio y un tiempo que momentáneamente liberan al individuo del peso de la realidad histórica. Es en este constante juego que se basa el realismo morselliano.

Ahora podemos pasar entonces a analizar la dimensión de la Historia y la experiencia del individuo en las novelas que hemos citado al inicio de este apartado.

En cada una de estas novelas, con diversas representaciones, aparece la Historia como trasfondo de la experiencia personal. Quizás el elemento más presente en la obra temprana de Morselli es la guerra, que él había vivido en carne propia. Dicho evento es fundamental para los protagonistas, “è un fattore essenziale nel loro svolgimento in quanto induce a riesaminare la loro vita precedente.”¹⁹¹ En el caso de *Uomini e amori* los dos protagonistas ven como su vida da un vuelco debido a la guerra, experiencia que dejará una huella profunda en ellos y que al final se volverá incluso un fatal emisario de la Historia. De igual manera, en *Incontro col comunista* Gildo conoce a Ilaria debido a la guerra, que al final será también la encargada de separarlos. Finalmente, en *Il comunista*, viendo hacia el pasado los años de la guerra aparecen como una experiencia aún dolorosa. Así pues, los personajes de estas novelas, igual que Morselli, llevan dentro de sí el dolor de haber vivido una guerra, sólo que, a diferencia de los autores neorrealistas, dicha experiencia nunca explota, siempre es un breve murmullo que viene de un pasado cercano.

Si bien la guerra aparece como el mayor emisario de la Historia, existen otros elementos que determinan la experiencia individual. Un ejemplo es el trabajo, otro de los conceptos recurrentes en el pensamiento morselliano. El trabajo aparece como una enorme carga que le impide al ser humano ser feliz. En este sentido, las llamadas

¹⁹¹ Guido Morselli. *Diario*, p. 24.

novelas políticas de Morselli, es decir *Incontro col comunista* e *Il comunista*, reflexionan sobre dicho aspecto. Incluso el personaje principal de *Il comunista* escribe un ensayo al respecto, “Il lavoro, il mondo fisico, l’alienazione”, lo que le cuesta la casi expulsión del partido.

A lo anterior se puede ligar el aspecto político de estas primeras novelas. Los personajes reflexionan sobre la realidad política y critican tanto al Capitalismo como al Comunismo. Pero, como habíamos anticipado, la balanza no se inclina hacia ningún lado y ambos sistemas políticos se muestran como uno más de los instrumentos de la Historia. La reflexión final de Ferranini es iluminadora al respecto, ya que contempla el dolor y el sufrimiento tanto en los rostros de los obreros rusos como en el de los campesinos italianos.

Sin embargo, lo más interesante en estas novelas es cómo se desarrolla la experiencia personal al interior de la Historia. Para analizar este aspecto debemos retomar el ya mencionado concepto de la *parentesizzazione*; “comune denominatore della narrativa morselliana: la parentesizzazione dell’esistenza, la descrizione di un punto esterno alla linea del tempo storico e come sospeso in una dimensione a sé, un non-luogo e un non-tempo come quelli che desidera il viaggiatore in cerca di evasione, ma che condannano chi li vive a un’anormale intensità.”¹⁹²

Lo anterior es llevado a su máxima expresión en una novela como *Un dramma borghese*. Aquí los personajes se aíslan en una realidad donde sólo ocasionalmente la Historia “si fa strada attraverso lo spazio e il tempo, arriva da un altro mondo.”¹⁹³ Son constantes las referencias a la ausencia del tiempo y “venti metri quadrati di pavimento circoscrivono la realtà esterna, oggettiva.”¹⁹⁴ De igual manera, en *Incontro col comunista* los personajes se aíslan de la dimensión de la Historia, y un pequeño departamento se convierte en su única realidad. Aquí podemos encontrar también una de las explicaciones de un elemento característico del estilo del autor, es decir la descripción minuciosa de los pequeños detalles. Estos detalles se convierten entonces en una reacción ante la dimensión de la Historia: “l’aggressività dei *petits faits* rispetto agli avvenimenti umani capitali.”¹⁹⁵ Sin embargo, al final, frente al peso de la Historia, estas experiencias no pueden ser más que un intervalo que llega a su fin con el regreso al mundo real o con la muerte, como en el caso de Mimmina.

¹⁹² Elena Borsa y Silvia D’Arienzo. *Op. cit.*, p. 1589.

¹⁹³ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 715.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 737.

¹⁹⁵ Guido Morselli. *Diario*, p. 89.

En *Uomini e amori* e *Il comunista*, la experiencia individual como intervalo se extiende hasta la vida misma, ya que los protagonistas de la primera novela reflexionan sobre su vida pasada sólo gracias a un evento como la guerra, mientras que Ferranini, tras su crisis de conciencia, contempla los años pasados y llega a la conclusión de que “non erano stati, con tutta la vita che racchiudevano, che un intervallo.”¹⁹⁶ Sin embargo, el caso de esta última novela es peculiar. Como habíamos dicho *Il comunista* es quizás la novela más atípica de Morselli, pues en ella el protagonista se mueve en la dimensión de la Historia, sin buscar aislarse de alguna manera. De hecho, parte fundamental de su existencia es el compromiso político, aspecto que sólo se había visto, en mucho menor medida, en un personaje como Gildo Montobbio. Incluso en esta novela los personajes de la Historia se colocan como parte de la ficción y, de manera concisa, el autor retrata el carácter de personajes como Palmiro Togliatti, Luigi Longo o Alberto Moravia. *Il comunista*, por lo tanto, puede ser considerada como una última llamada a la Historia que, sin embargo, cae con todo su peso sobre la existencia del ser humano una vez más. Por esta razón el final de la novela es revelador y premonitorio, pues declara una renuncia definitiva, “un rinvio o, piuttosto, la sospensione. Trovare un intervallo che durasse. Non essere né di qua né di là. Non dovere mettere piede a terra.”¹⁹⁷ Y es en esta nueva dimensión donde se desarrollarán las futuras novelas de Morselli.

La novela *Brave borghesi* representa un caso aparte dentro de este periodo que hemos llamado realista.

A metà fra trasposizione romanzesca e indagine sociologica, spesso usate entrambe, in anni di intensa militanza socio-politica, con intenti di denuncia, lo scrittore varesino propone invece un'opera originale, da lui stesso definita “un'inchiesta” che, sotto le mentite spoglie della finzione, offre al lettore un ritratto documentato e nelle intenzioni assolutamente reale di un ambiente sociale dall'ambigua fortuna letteraria. Nel contesto letterario del romanzo di denuncia sociale, Morselli rivendica il proprio diritto a utilizzare narrativamente non solo il mondo dei diseredati, ma anche quello dei socialmente privilegiati, quasi per una forma di ironica rivincita dell'incompresa borghesia sul proletariato.¹⁹⁸

Desde esta perspectiva, *Brave borghesi*, con todo su aparato de datos e investigaciones, podría ser parte de esa línea que hemos llamado hiperrealismo. Sin embargo, lo que separa a esta novela de los autores contemporáneos, es la intención que está detrás de la narración. El concepto fundamental para entender esta novela de transición es la ironía. Al comprender la insuficiencia de la *parentesizzazione* de la experiencia individual

¹⁹⁶ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1259.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 1317.

¹⁹⁸ Elena Borsa e Silvia D'Arienzo, *Op. cit.*, p. 1675.

como reacción a la Historia, Morselli se entrega a una vena irónica que refleja las grandes incongruencias de esa Historia que muchos consideran sacra: “dietro l’orgogliosa sicurezza di chi scrive un romanzo storico si profila il sorriso incerto di uno scettismo storiografico.”¹⁹⁹ Este será entonces el camino que seguirán sus futuras novelas y que analizaremos en el siguiente apartado, puntualizando a qué nos referimos con ironía en el caso específico de Morselli.

Tras este breve análisis de la producción realista podemos entender la complejidad de un autor como Morselli dentro del contexto de la literatura de los años 50 y 60. “Come intendere uno scrittore eminentemente realista che, se ben si osserva, non crede nella Storia e, di conseguenza, nella possibilità del romanzo di riflettere o anche rappresentare la Storia, come postulavano i creatori neorealisti?”²⁰⁰ Este recelo hacia la Historia y quizás una crisis de conciencia determinarán la ruptura del autor con su futura producción narrativa.

3.2 Contro-Historia y Fanta-Historia: Morselli fantástico

Para hablar de la producción fantástica de Morselli son necesarias consideraciones similares a las que hemos expuesto en el apartado anterior. La que hemos llamado etapa fantástica de la narrativa morselliana corresponde a las novelas *Roma senza papa*, *Contro-passato prossimo*, *Divertimento 1889* y *Dissipatio H.G.*

La primera pregunta obligada es entonces qué entendemos por “fantástico” al referirnos a la obra de Morselli. Es necesario descartar algunas acepciones del término que podrían llevar a confusiones. En primer lugar no nos referimos a una tradición fantástica que se identifica con lo sobrenatural o lo macabro, como es el caso de Edgar Allan Poe o, en la tradición italiana, Tommaso Landolfi. Esta tradición implica para el lector “una presa di distanza, una levitazione, l’accettazione d’un’altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell’esperienza quotidiana.”²⁰¹ De igual manera hay que descartar una dimensión onírica con reminiscencias vanguardistas, como puede ser el caso de Alberto Savinio. Finalmente, y mucho más cercano al contexto del autor, la obra de Morselli tampoco se puede emparentar con las novelas fantásticas de Calvino en

¹⁹⁹ Daniele Giglioli. *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, p. 50.

²⁰⁰ Maurício Santana Dias. *Op. cit.*, pp. 9-10.

²⁰¹ Italo Calvino. “Definizioni di territorio: il fantastico” en Italo Calvino. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, p. 215.

las que lo primordial es “l’*ordine* che il fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d’immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d’un cristallo.”²⁰² ¿Qué es entonces lo que hace la diferencia entre Morselli y los autores que hemos citado? La respuesta se encuentra una vez más en la dimensión de la Historia, que en esta segunda etapa se convierte en la dimensión de la Contro-Historia o Fanta-Historia, según el caso, como veremos más adelante.

Resulta fundamental, para comprender más a fondo el concepto de lo fantástico, el artículo escrito por Giovanni Arpino llamado “Perché fare un romanzo?”, artículo que Morselli leyó durante la redacción de *Contro-passato prossimo*. En dicho escrito Arpino hace hincapié en la tarea del novelista, que consiste en “intervenire sulla realtà, ridurla in fatti inventati e linguaggio, in un blocco fantastico che la superi e la rinnovi.”²⁰³ Con esto en mente, Morselli no pretende evadir la dimensión histórica sino reconstruirla y llevarla hacia el universo de lo posible: “non specchio della realtà, ma sfida condotta nel cuore del reale.”²⁰⁴

De aquí nacen entonces las realidades alternativas en las que se desarrolla la experiencia individual del personaje. La base teórica de las novelas fantásticas de Morselli se encuentra en el “Intermezzo critico” de *Contro-passato prossimo*. Ahí el autor expone que “la contro-realtà è un po’ piú che semplice realtà di segno contrario,”²⁰⁵ mientras que “il famigerato prefisso ‘fanta-’ allude a escogitazioni rivolte all’avvenire.”²⁰⁶ En este sentido, no se pueden utilizar indiscriminadamente, como suelen hacerlo algunos estudiosos, los términos de Contro-Historia y Fanta-Historia. A la primera categoría, cuya orientación es hacia el pasado, pertenecen las novelas *Contro-passato prossimo* y *Divertimento 1889*, mientras que en la segunda categoría se colocan *Roma senza papa* y *Dissipatio H.G.*, aunque esta última puede ser cuestión de polémica.

A partir de esto surge entonces la Contro-Historia de una primera guerra mundial ganada por los alemanes, el episodio contro-histórico de Umberto I, la experiencia fantareligiosa de una Roma del futuro y el delirio fanta-histórico de *Dissipatio H.G.* De hecho, así como las primeras novelas del autor anticipaban ya una realidad tangible, en

²⁰² *Ibid.*, p. 216.

²⁰³ Giovanni Arpino. “Perché fare un romanzo?” en *La Stampa*, 17 octubre 1970, p. 3.

²⁰⁴ Paola Mildonian. *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, p. 232.

²⁰⁵ Guido Morselli. *Contro-passato prossimo*, p. 124.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 117.

los títulos de este segundo periodo se delinea ya una dimensión o realidad casi paradójica.

Sin embargo, hay que aclarar que en Morselli el concepto de lo fantástico no responde a una cuestión evasiva, por un lado, ni utópica, por el otro. No se ubica en esa otra lógica de la que hablaba Calvino, ni mucho menos pretende reflejar una sociedad futura utópica ni distópica, como resulta al leer el irónico apunte sobre un proyecto de novela fantástica:

Titolo:
Nel 2400
Saggio (o romanzo):
Tutto (quello che serve per tormentarci) esattamente come adesso.²⁰⁷

¿Qué es entonces lo que está detrás de estas realidades alternativas construidas con tanta precisión? Al igual que con las novelas realistas, aquí el autor mueve una crítica hacia la Historia, sólo que, a partir de lo fantástico, dicha crítica funciona mediante otros mecanismos. El elemento que sostiene este nuevo mecanismo es la ironía, aspecto fundamental en las últimas cuatro novelas del autor. Hablar de ironía en la obra de Morselli se ha vuelto casi un lugar común para la crítica, pero pocas veces se ha explicado a qué se hace referencia usando dicho concepto. Hay que aclarar pues que al referirnos a Morselli no hablamos tanto de una ironía verbal, es decir de una

interpretación (mención no literal) de un discurso atribuible a alguien diferente del hablante al momento de la enunciación, implícita, y acompañada por una actitud implícita de disociación que le permite a quien comunica disociarse indirectamente del mismo contenido que está expresando: en otras palabras, se utiliza, como escribía Aristóteles, el lenguaje del adversario para burlarse de él.²⁰⁸

Si se quiere retomar el concepto de ironía es necesario entonces puntualizar y hablar de ironía general, estableciendo así un concepto mucho más amplio. La ironía en un sentido general abarca entonces casi todos los aspectos de la vida, como lo expone D. C. Muecke: “life itself or any general aspect seen as fundamentally and inescapably an ironic state of affairs. No longer is it a case of isolated victims; we are all victims of impossible situations, of universal Ironies.”²⁰⁹ Es éste un concepto que tiene injerencia

²⁰⁷ Guido Morselli. *Diario*, p. 301.

²⁰⁸ Sabina Longhitano. “Pragmática y literatura: un análisis cognitivo del primer párrafo de *Baol* de Stefano Benni” en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni (ed.). *Italia a través de los siglos. Lengua, ideas, literatura. VI jornadas internacionales de estudios italianos*, p. 272.

²⁰⁹ Cit. por Wayne C. Booth. *A Rethoric of Irony*, p. 241.

en toda la humanidad y, por lo tanto, Morselli lo usa como mecanismo para exponer el absurdo de la Historia y, por ende, de la vida misma.

Dicho lo anterior, “Morselli dimostra la straordinaria capacità di manipolare i fatti storici, piegandoli alla bizzarria di una immaginazione che si prende il gusto di reinventare la realtà, di suggerire l’alternativa di un mondo possibile, un teatro dell’assurdo dove ai personaggi storici, liberamente reinterpretati, si affiancano con pari dignità e coerenza figure di pura invenzione.”²¹⁰ Así pues, al describir una religión reformada en el futuro el autor retrata ya los vicios y defectos de esa misma religión en el presente; con la reconstrucción de la Primera Guerra Mundial salen a la luz muchas de las incongruencias que dieron como único resultado el estallido de una nueva guerra; y, finalmente, la tierra sin humanos es el pretexto idóneo para reflexionar sobre los vicios de la humanidad. “L’invenzione non ha funzione fantastica, bensì, diciamo, ironico-polemica,”²¹¹ escribe el mismo Morselli.

En esta segunda etapa narrativa la ironía sustituye entonces al mecanismo de la *parentesizzazione* como reacción ante la Historia, pues “la ironía pone en evidencia la naturaleza casual, arbitraria e insensata de las posibilidades de vida y muerte; una ironía general en la que un aspecto de la vida es presentado como inevitablemente absurdo, y por ende irónico de por sí, como una contradicción irremediable de la vida misma de la que todos somos potenciales víctimas.”²¹²

Existen, sin embargo, dos casos particulares que no se apegan del todo a lo que hemos venido exponiendo: *Divertimento 1889* y *Dissipatio H.G.* Por un lado, no podemos asegurar que la última novela del autor se ubique en un futuro posible, ya que no existe ninguna referencia temporal, como sí la hay en las otras tres novelas de este periodo. ¿Entonces por qué la hemos definido con el prefijo fanta-, que el mismo Morselli utilizaba para referirse a historias que se desarrollan en el futuro? Por dos razones. La primera es por la descripción del entorno, en el que el progreso y la tecnología parecen haber sustituido la presencia del ser humano, como resulta evidente al leer el primer capítulo. La segunda razón la ofrece el autor mismo, cuando declara que “chi anticipa un mondo futuro, inevitabilmente lo fa vuoto di uomini, popolato solo di fantasmi.”²¹³ Este mundo no es otro que el que describe en *Dissipatio H.G.*

²¹⁰ Valentina Fortichiari. “Introduzione”, p. LVII.

²¹¹ Guido Morselli cit. por Valentina Fortichiari. *Ibid.*, p. LIX.

²¹² Sabina Longhitano. *Op. cit.*, p. 278.

²¹³ Guido Morselli. *Contro-passato prossimo*, p. 119.

La segunda, y aún más importante excepción, se encuentra en *Divertimento 1889*. Es éste el único caso de evasión por parte del autor, la única novela en la que Morselli se permitió reír por el simple hecho de hacerlo, “*storia semplice, che non implica niente: e che non insegna niente, [...] una fuga fra i fantasmi della bell’epoca, [...] un piccolo libro che consuma e gode l’evasione intenzionalmente.*”²¹⁴ No existe aquí entonces un juicio a la Historia, al final el protagonista deberá cumplir su fatal cita con el destino.

Esta forma tan peculiar de concebir lo fantástico fue otro de los factores que determinaron la exclusión de Morselli por parte de las editoriales.

I lettori delle case editrici, questi oscuri mecenati che fanno la letteratura, erano preparati ad uno scrittore tradizionale, realista, che racconta qualche aneddoto di infanzia e sesso; o allo scrittore di allucinazioni, di avventure psichedeliche, dalla prosa scarmigliata e astratta; ma questo signore che raccontava con deliziosa pedanteria eventi futuri, o riscriveva la storia, o fantasticava istanti mai esistiti, era proprio impossibile.²¹⁵

Ni desde la perspectiva realista ni desde la fantástica, Morselli obedecía a los cánones imperantes. La crítica comprometida no podía concebir a un autor que declaraba que “*l’irreversibilità non esclude la critica*”²¹⁶ y que ponía en evidencia “*l’assurdità dell’accaduto.*”²¹⁷ Con el peso del pasado reciente a cuestas, no había lugar para novelas que parecían sólo juegos bastante elaborados. Por esto mismo pocos pudieron ver que la literatura fantástica de Morselli “*non appartiene alla letteratura evasoria, non è fuga all’indietro.*”²¹⁸ Para comprender a fondo el significado de estas novelas era necesario estar dispuestos a aceptar “*che le modalità tradizionali attraverso cui la realtà viene raffigurata non sono le uniche.*”²¹⁹

Todo esto es una demostración más de que Morselli no podía ser catalogado bajo ninguna etiqueta, no era un autor que encajara en las colecciones que tanto gustaban a las editoriales durante este periodo: en cambio, “*esplorava strade nuove, cercava una voce diversa, andava controcorrente.*”²²⁰

²¹⁴ Guido Morselli. *Divertimento 1889*, p. 187.

²¹⁵ Giorgio Manganelli cit. por Valentina Fortichiari, “Introduzione”, p. XXXVI.

²¹⁶ Guido Morselli. *Contro-passato prossimo*, p. 118.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 123.

²¹⁸ *Id.*

²¹⁹ Arturo Mazarella. *Op. cit.*, p. 85.

²²⁰ Valentina Fortichiari. “Introduzione”, p. LV.

3.3 Conflicto entre individuo y sociedad

Hemos llegado al tema más sentido y, sin duda, el más personal de la obra de Guido Morselli. Como ya hemos visto al repasar su biografía, Morselli fue un solitario, apartado de la sociedad y en contacto con la naturaleza en su amado pedazo de tierra en la colina de Santa Trinità. Es por esto que pudo comprender a fondo la condición del ser humano ante la indiferencia de la sociedad. Sin embargo, la reflexión morselliana no lleva a un absoluto rechazo de la vida en sociedad y mucho menos a la celebración del eremita. Lo que en cambio caracteriza a estas reflexiones es el conflicto que nace entre la soledad del ser humano y la necesidad del contacto con otras personas. Con el análisis de este tema surge entonces el gran elemento autobiográfico de la narrativa morselliana. Todos sus personajes, en mayor o menor medida, llevan la impronta de este conflicto entre la soledad del espacio interior y la necesidad de contacto con el mundo exterior. Son pues el reflejo de un autor que vivía en soledad pero que buscaba respuestas en el exterior: de aquí la gran cantidad de cartas sin respuesta y los constantes intentos fallidos de publicación.

Ya en *Uomini e amori*, la novela más autobiográfica del autor, uno de los personajes principales es descrito como “bisognoso degli uomini e insieme timido negli approcci con loro, curiosamente sensibile al loro giudizio benché poi incline a svalutarlo intellettualmente.”²²¹ No existe una mejor definición del carácter morselliano que la que ofrece él mismo con estas palabras. Reflejan esa constante necesidad de aprobación por parte de la cultura dominante al tiempo que muestran el rechazo ante los juicios de la misma. Todos los grandes protagonistas morsellianos, quienes más quienes menos, encarnan el espíritu de las palabras citadas.

Esta condición del ser humano se refleja en mayor medida en las novelas realistas del primer periodo. Esto quizás debido al mayor peso de la Historia (en este caso la sociedad) en la vida del individuo. Retomando el aspecto de la *parentesizzazione* de la existencia, en estas novelas los protagonistas se aíslan de la sociedad, construyendo un mundo interior que al final requiere la intervención de otros individuos. Dicho aislamiento llega a su máxima expresión en una novela como *Un dramma borghese*, en cuya primera parte el mundo exterior llega a una casi completa anulación. En diversas ocasiones el protagonista reflexiona sobre el aislamiento total que vive a pesar de que,

²²¹ Guido Morselli. *Uomini e amori*, pp. 6-7.

tras una ventana o una puerta, se encuentra el mundo exterior: “rimango affacciato a ascoltare, e dalla strada, dalla città non arriva un richiamo, un rumore, un segno di vita purchessia. E so che qua dietro, a mezza costa della collina c’è la stazione, e il giardino dell’albergo è lambito dal grande viale che porta al centro;”²²² “non una visita, non una lettera, dal regno dei vivi da cui ci separano la nebbia, il silenzio, il nostro stato di malati-a-mezzo che non meritano nemmeno l’interessata sollecitudine del medico.”²²³ Esta condición se resume en el concepto de “la solitudine sociale; una solitudine tanto più complessa e sottile, che non sia quella di chi vive relegato in campagna o fra i monti.”²²⁴ Como habíamos anticipado, no se refleja la condición del eremita, este aislamiento social es algo que va mucho más allá, es pues una cuestión del espacio interior; más que aislamiento, paréntesis: el fugaz “privilegio [di] vivere fuori e sopra, vivere solo.”²²⁵

El gran conflicto del individuo nace cuando se enfrenta a la sociedad, estableciendo una paradójica relación de rechazo y dependencia. A pesar de ser solitarios por naturaleza, los personajes morsellianos, en su *parentesizzazione* interior, añoran el contacto con otras personas, como lo declara el padre de Mimmina: “non so che darei, io che mi credo un individuo poco socievole, per avere qui qualcuno.”²²⁶ De aquí la constante necesidad de contacto físico por parte de Mimmina que, al perder casi cualquier relación con el mundo exterior, vuelca todo su afecto hacia su padre. Esta contradicción se refleja aún más claramente en el carácter de Ferranini, personaje principal de *Il comunista*. “Se non lo disturbavano, gli riusciva meglio di stare chiuso così in se stesso, alla presenza di qualcuno che non da solo,”²²⁷ son las palabras con las que es descrito y que sintetizan el ya mencionado conflicto.

Sin embargo, la máxima representación de la condición del individuo frente a la sociedad se encuentra en la novela *Dissipatio H.G.* El protagonista de esta historia es un hombre apartado, solitario y decepcionado (enésima máscara del carácter morselliano), al grado de declarar, con ese característico dejo de ironía: “sono, a intervalli, *fobantropo*, ho paura dell’uomo, come dei topi e delle zanzare, per il danno e il fastidio di cui è produttore inesausto.”²²⁸ Con la desaparición de todo el género humano parecen

²²² Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 712.

²²³ *Ibid.*, p. 726.

²²⁴ *Ibid.*, p. 757.

²²⁵ Guido Morselli. *Dissipatio H.G.*, p. 17.

²²⁶ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, pp. 659-660.

²²⁷ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1128.

²²⁸ Guido Morselli. *Dissipatio H.G.*, p. 45.

materializarse los deseos de solipsismo del protagonista y se cumple su sueño de “parentesizzare l’esistenza dei miei simili, figurarmi come l’unico pensante in una creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s’intende.”²²⁹ Pero la ausencia sólo conduce al delirio y a la desesperada búsqueda de los “otros”: “io che coltivavo il vizio raro del solipsismo e avevo per insegna il ‘vietato l’ingresso’ (agli altri), mi trovo vietata l’uscita indefinitamente,”²³⁰ declara el protagonista ante su absoluta e inminente soledad.

Ahora hay que pasar a preguntarnos de dónde nace el conflicto entre el individuo y la sociedad. Para Morselli está muy claro que el problema de la sociedad moderna es la indiferencia; de aquí surge la condición de sus personajes. El autor reflexiona sobre esto en algunos pasajes de su diario, declarando que “non esistiamo, siamo morti a tutto ciò che non ci tocca, o non ci incuriosisce; a ciò che succede, non dico sulla Luna o fra i Pigmei, ma fra i nostri simili e prossimi, che stanno di casa dirimpetto a noi,”²³¹ “ognuno di noi – retorica a parte – è vincolato a un suo minuscolo frammento di realtà, e di fatto *non ne esce*.”²³² Todo esto porque el ser humano ha dejado de creer en el otro creando una incomunicabilidad casi absoluta: “ogni rapporto che abbiamo col prossimo implica una serie di atti di fede: credere che il prossimo ci veda, ci capisca, ci ascolti, abbia simpatía con noi – e anzitutto, che *esista*.”²³³

Los protagonistas morsellianos son conscientes de esta situación al reflexionar sobre su vida pasada, a la que el prójimo ha dedicado tan sólo una mirada de indiferencia y fastidio. “Una vita a cui il prossimo non ha dedicato altro che un’incuriosa neutralità. O una distratta indulgenza,” declara el protagonista de *Un dramma borghese*. Es por esto que en las novelas de Morselli la sociedad aparece siempre entre sombras, oculta por la niebla. Los personajes se refieren a la realidad exterior como “il mondo dei viventi”, “il regno dei vivi” y a sus habitantes como “ombre, fantasmi”.

Del tema del conflicto entre el individuo y la sociedad, que parecería tener sólo implicaciones filosóficas, se deriva uno de los aspectos estilísticos propios de la narrativa morselliana: el uso del monólogo. Y no nos referimos sólo a *Dissipatio H.G.*, historia construida a partir del monólogo interior del único ser humano sobre la tierra. Gran parte de las novelas de Morselli tienen como base el uso del este elemento, incluso cuando la trama gira en torno a la relación entre dos o más personajes. Es también el

²²⁹ *Ibid.*, p. 51.

²³⁰ *Ibid.*, p. 112.

²³¹ Guido Morselli. *Diario*, p. 307.

²³² *Ibid.*, p. 310.

²³³ *Ibid.*, p. 266.

caso de *Un dramma borghese* o *Incontro col comunista*, donde la narración fluye casi sólo a partir de las reflexiones personales de los protagonistas. Y esto se extiende también a aquellas novelas con un narrador omnisciente, en las que la casi identificación narrador/protagonista se construye precisamente a través de la preferencia del monólogo frente al diálogo; monólogo que también funge como símbolo de la incomunicabilidad del individuo con la sociedad.

Para concluir con el tema hay que destacar que en esta reflexión sobre la condición del ser humano es donde se percibe con mayor fuerza una vena romántica y, más específicamente, leopardiana. Hay que recordar que Leopardi fue una de las constantes lecturas de Morselli, lo que sin duda dejó una huella sutil pero determinante. Por esta razón, en *Divertimento 1889* el autor habla de “il Weltschmerz, la tristezza di questo nostro vivere inutile,”²³⁴ concepto acuñado por el escritor alemán Jean Paul y retomado por el Romanticismo y, ya en el siglo XX, por Eugenio Montale cuando habla de “il male di vivere”.

En sus novelas Morselli no elabora entonces un juicio contra el ser humano; a pesar de todas las decepciones no existe rastro alguno de odio. Por el contrario, se refleja una gran compasión por el sufrimiento del individuo. Morselli cree aún en el “otro” a pesar de la indiferencia y, paradójicamente, a “il timore del mondo, degli uomini, si affianca la più sincera commozione e compassione per l’umanità intera.”²³⁵

3.4 Crítica de la sociedad italiana contemporánea

Otro de los grandes temas de Morselli, quizás el más presente y el que más lo acerca al debate de los años 60 y 70, es la crítica de la sociedad contemporánea y, específicamente, de la sociedad italiana. Dicha crítica parte de un punto que ya hemos tratado, es decir el del conflicto entre el individuo y su entorno. Como hemos visto, para Morselli la indiferencia y el egoísmo son dos de los grandes males del ser humano, resultado de un antropocentrismo exasperado que tiene su origen en el Renacimiento. De aquí que el autor haya reflexionado en varias sedes sobre el concepto de antropocentrismo, como aparece en el siguiente apunte del *Diario*: “Per noi l’io è tutto,

²³⁴ Guido Morselli. *Divertimento 1889*, pp. 93-94.

²³⁵ Mariacristina Faraglia. “Guido Morselli: l’eclittismo di uno scrittore ancora da scoprire” en *Mosaico Italiano*, n. 96, p. 12.

centro e misura dell'universo. Da questo antropocentrismo la filosofia, o la storia, idealista, trae motivo di un'ottimistica glorificazione di sé stessa e dei fatti."²³⁶ Y no sólo la cultura se ve afectada por la mistificación del yo, ya que incluso el trabajo y la política sufren las consecuencias, como resulta evidente en una novela como *Il comunista*, en la que el personaje principal constantemente hace referencia al particularismo como el gran mal a evitar dentro del partido.

Por lo anterior se entiende la importancia de *Dissipatio H.G.*, novela que representa la gran y última crítica a los fundamentos del antropocentrismo. El fin del mundo, o mejor dicho de la humanidad, se vuelve la excusa para ridiculizar las pretensiones de la aparente centralidad del ser humano:

La fine del mondo?

Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si ammette che le cose possono cominciare *prima*, ma *non* che possano finire *dopo* di noi.

Andiamo, sapienti e presuntuosi, vi davate troppa importanza. Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo.²³⁷

Esto reflexiona el último ser humano sobre la Tierra y sus palabras están lejos de reflejar al individuo como centro del universo. Esto no implica que Morselli no crea en el ser humano, ya que, como hemos visto, su relación con la sociedad era ambivalente, como se observa en el siguiente apunte: "Dare all'uomo il suo posto, e cioè negargli la caratteristica di 'valore' assoluto, fondamento di 'valori' assoluti – non significa mancare d'interesse per l'uomo."²³⁸

Hasta aquí hemos analizado la crítica de Morselli hacia la sociedad moderna en general, pero dicha crítica está aún más presente cuando el autor hace referencia específicamente a la sociedad italiana. Para comenzar hay que dejar en claro a qué sociedad se refiere Morselli y quiénes son sus representantes, ya que, como afirma Giulio Bollati en su fundamental ensayo sobre la identidad italiana, "non esiste l'italiano", ma esistono gli 'italiani', diversificati, per cominciare, dalla appartenenza a classi sociali diverse."²³⁹ Tomando en cuenta la anterior anotación, hay que decir que para Morselli la burguesía es la gran representante, y culpable, de los vicios de la

²³⁶ Guido Morselli. *Diario*, p. 154.

²³⁷ Guido Morselli. *Dissipatio H.G.*, p. 56.

²³⁸ Guido Morselli. *Diario*, p. 154.

²³⁹ Giulio Bollati. "L'italiano" en Ruggiero Romano e Corrado Vivanti (ed.). *Storia d'Italia. I. I caratteri originali*, p. 953.

società contemporanea. Hay que resaltar que el autor parte de importantes fundamentos para evidenciar la trascendencia de la clase burguesa en la construcción del carácter del italiano *post-risorgimentale*.

Siguiendo con el ensayo de Bollati, son dos los momentos esenciales en la construcción del carácter nacional. En primer lugar se encuentra el periodo umbertino de finales del siglo XIX.

È, com'è noto, una delle caratteristiche dell'età umbertina la nostalgia sempre sospesa nell'aria di una soluzione di tipo tedesco: un re feudale, circondato dall'aristocrazia dei signori della terra e della guerra, un governo forte capace di tenere a bada i "politici borghesi" e la "piazza" e al tempo stesso di promuovere lo sviluppo industriale a sostegno di una politica di espansione e potenza. [...] L'Italia umbertina non riuscì nell'impresa di scegliere. Oscillò tra la politica del piede di casa e le impennate militaresche, tra l'idillio sociale del *Cuore* e il pugno di ferro antipopolare, e finché poté cercò di tenere a bada quel "mondo moderno" che le cresceva dentro sotto forma di "questione sociale", per competere col "mondo moderno" di fuori ed essere una potenza tra le potenze. Lasciò così di sé al nuovo secolo un'immagine tediosa, accompagnata da un senso di frustrazione e di impazienza.²⁴⁰

Es éste el mundo que tan bien describe Morselli en *Divertimento 1889* y que representa uno de los puntos de inflexión en el desarrollo de la identidad nacional. Por esto mismo el personaje de Umberto I se vuelve el representante por excelencia de la nueva clase burguesa. En la ficción pierde todo rasgo de magnanimidad para convertirse sólo en "un borghesone ben messo e ben portante. Contento di godersi la mattina 'in un bel sito' fuori dei piedi."²⁴¹

El otro momento del que habla Bollati es la Primera Guerra Mundial: "la guerra mondiale è il punto d'approdo di tutti gli elementi confluiti nel corso di un secolo a formare, senza soluzioni di continuità, l'ideologia italiana."²⁴² Y es que sin duda la primera guerra mundial constituyó el gran mito de la italianidad; mito que sólo fue puesto en duda hasta bien entrado el siglo XX, siendo Morselli, al menos en la literatura, uno de los primeros en mover una fuerte crítica hacia el historicismo que consagraba el papel de Italia en la guerra.

"Il risultato di tutto ciò è la formazione di una cultura cauta, diffidente, rinunciataria, pronta a chiudersi a riccio anche quando esibisce una facciata di ottimistica solidarietà con le avanguardie culturali della borghesia europea."²⁴³ No es casual entonces que

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 1016-1017.

²⁴¹ Guido Morselli. *Divertimento 1889*, p. 122.

²⁴² Giulio Bollati. *Op. cit.*, pp. 1019-1020.

²⁴³ *Ibid.*, p. 1000.

Morselli haya escrito novelas precisamente sobre estos dos momentos, ya que con ellas buscaba el origen de esta cultura representada por la clase burguesa a la que él mismo pertenecía.

El burgués encarna entonces la máscara del italiano moderno y, más tarde, post-moderno. Es el promotor de esa cultura media que, a finales del siglo XX, llevará a la sociedad del consumismo. “I borghesi, che conosco Rousseau e si professano adoratori della libertà e del *plein air* ma sono attaccati come ostriche alla tribù, e non vivono bene che nel bel mezzo di Milano, Roma o Parigi.”²⁴⁴ Son estos los personajes pertenecientes a las “upper-middle classes italiane” que aparecen en las primeras novelas de Morselli y que también son motivo de sátira en sus novelas fantásticas.

A partir entonces del carácter de la burguesía Morselli define a la Italia misma. En *Brave borghesi* la llama “la patria del mammismo,”²⁴⁵ en *Roma senza papa* la define como una “bambino-crazia,”²⁴⁶ en *Divertimento 1889* es descrita por un extranjero como un lugar en el que abundan muchas cosas: “le polizie, gli ammazzamenti, le folle di braccianti disoccupati nelle piazze dei paesi, il frastuono vasto e infaticabile grazie al quale a Firenze, a Genova, a Milano, non c’è caso pel forestiero di sprecare tempo a dormire, vuoi di giorno o di notte. La quantità prodigiosa di cartacce e bottiglie vuote che incrementano la bellezza naturale del paesaggio.”²⁴⁷ Finalmente, en *Il comunista*, un lugar donde las personas “stanno nei caffè o osterie, vanno alle partite di calcio, oppure scorrazzano per le strade.”²⁴⁸

Si bien estas descripciones pueden caer en los lugares comunes, con ellas el autor caricaturiza la situación de una sociedad sólo aparentemente moderna: “troppo poco moderna, insomma, l’Italia, incapace di esserlo, ma al tempo stesso, però, moderna in modo cieco e perciò radicale e assoluto.”²⁴⁹ Como veremos más adelante, en esto radica la aproximación de la narrativa morselliana al debate que se venía dando desde los años 60.

Hemos venido hablando de la burguesía sin hasta ahora definir realmente su carácter o, mejor dicho, sin analizar cómo es que Morselli lo retrata. A lo largo de todas sus novelas, y en especial en aquellas que pertenecen al periodo realista, aparecen distintas figuras que reflejan a la perfección los vicios de la clase burguesa y, por ende, de la

²⁴⁴ Guido Morselli. *Incontro col comunista*, p. 550.

²⁴⁵ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1339.

²⁴⁶ Guido Morselli. *Roma senza papa*, p.17.

²⁴⁷ Guido Morselli. *Divertimento 1889*, p. 101.

²⁴⁸ Guido Morselli. *Il comunista*, pp. 1184-1185.

²⁴⁹ Ernesto Galli della Loggia. *L’identità italiana*, p. 140.

sociedad italiana.²⁵⁰ Analicemos pues algunos de estos vicios que abundan sobre todo en los personajes menores de la narrativa morselliana.

Para comenzar, la burguesía encarna los grandes males de los que ya hemos venido hablando: “l’egoismo, l’ipocrisia, sono elementi costitutivi della società a cui appartengo io,”²⁵¹ declara Ilaria, personaje principal de *Incontro col comunista*, haciendo clara referencia a la clase burguesa a la que ella misma pertenece. Reflexionando sobre el mundo del trabajo, Ferranini en *Il comunista* habla de la “concorrenza, l’invidia, la gelosia degli altri uomini, oppure la loro indifferenza, disamore, tenacia nel respingerci e nel fraintenderci”²⁵² y define la costumbre burguesa como “un voltare le spalle ai lavoratori che crepano, muoiono, intanto che noi ci incarogniamo coi simboli di una classe corrotta e sempre corruttrice.”²⁵³ Finalmente en *Brave borghesi*, un estudio casi “científico” sobre dicha clase social, las famosas b.b. aparecen como “persone che preferiscono fermarsi in riva e stare a vedere in che maniera se la sbrigano gli altri.”²⁵⁴

Por otro lado se describen también los hábitos y la monotonía de la sociedad italiana moderna. En *Un dramma borghese*, aislado casi por completo del exterior y meditando sobre su propia existencia, el protagonista puede reflexionar sobre dicha monotonía: “meschine abitudini, grette necessità sollecitano milioni di uomini; buttarsi dal letto, il caffè, la sigaretta, i quattro piegamenti davanti alla finestra per salvarsi dalla pinguedine; la perentorietà dell’orario: il tempo degradato a qualcosa di meccanico e miserevole, lo scatto ansioso dei secondi sulla mostra d’un orologio: e l’individuo che fa tutt’uno con quel meccanismo, il palpito del suo cuore identificato con quello scattare.”²⁵⁵ Se delinea también en esta novela la figura del italiano medio con “il quotidiano cittadino, i giornali sportivi rosa e gialli, i quindicinali a mezzo foglio dei partiti locali: non manca la settimana dell’enigmista, l’ebdomadario della curia, il bollettino delle estrazioni del lotto. E l’informatore del totocalcio.”²⁵⁶

²⁵⁰ De entre los muchos personajes menores que encarnan el espíritu burgués podemos destacar a algunos: Marina Danzi (*Uomini e amori*), Giuseppina R. (*Brave borghesi*) y Francesca (*Incontro col comunista*), representantes por excelencia de la buena burguesa; Süssmilch (*Incontro col comunista*), promotor de los regímenes totalitarios; Boatta, Reparatore y Cesare Lonati (*Il comunista*), miembros del partido comunista pero con un evidente espíritu burgues.

²⁵¹ Guido Morselli. *Incontro col comunista*, p. 509

²⁵² Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1094.

²⁵³ *Ibid.*, p. 962.

²⁵⁴ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1347.

²⁵⁵ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 728.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 857.

Así el carácter de la burguesía puede resumirse en dos palabras: conformismo y formalismo, dos de los grandes vicios de la sociedad italiana moderna y post-moderna.

Otra de las cosas que define a la modernidad es el consumismo, vicio que también ayudó a encumbrar la clase burguesa. “Mettere fuori roba e consumarne,”²⁵⁷ “consumare e produrre,”²⁵⁸ son las máximas de la sociedad contemporánea. Son estas las razones por las que la sociedad del consumismo tiende a “tenere il superfluo come necessario,”²⁵⁹ lo que deriva en una constante y frenética “corsa al benessere; la motoretta, l'utilitaria, la TV.”²⁶⁰

Con este retrato queda claro que para Morselli la clase burguesa es la gran culpable y representante de los vicios de la sociedad moderna y post-moderna. Sin embargo, no se limita delinear y criticar el carácter de dicha clase social, ya que también retrata cómo las esferas política y cultural se vieron afectadas por la influencia de la clase media italiana.

Pasemos ahora entonces a la crítica de la clase política italiana. Siguiendo un criterio histórico, hay que comenzar diciendo que para Morselli la burguesía es la clase que llevó al poder a los regímenes autoritarios tanto en Italia como en Alemania. En la península ésta fue una de las consecuencias que se derivaron tras el periodo umbertino y la Primera Guerra Mundial, como ya hemos visto. Tras el término de la guerra “la cesura rivoluzionaria non si verificò e andò perduta anche l'alternativa democratico-riformista: l'alleanza tra le forze tradizionali dello Stato liberale e le torbide aspirazioni della piccola borghesia nazionalista, alleanza già in atto nel modo in cui la guerra era stata decisa e diretta, sfociò in una repressione violenta culminata nella reazione fascista.”²⁶¹ De igual manera en Alemania la clase burguesa tuvo una fuerte incidencia para el establecimiento del régimen nazista, aspecto que se refleja en un par de figuras menores de origen alemán que aparecen en la novela *Incontro col comunista*. De aquí la trascendencia de una novela como *Contro-passato prossimo*, en la que la crítica al historicismo se vuelve también una crítica a la ideología burguesa, como queda evidenciado al final de la novela, en el que la breve aparición de Hitler anuncia la desaparición del régimen nacionalsocialista y la presencia fugaz de Mussolini lo perfila como una figura menor dentro de la esfera política italiana.

²⁵⁷ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1283.

²⁵⁸ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1363.

²⁵⁹ Guido Morselli. *Uomini e amori*, p. 21.

²⁶⁰ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1074.

²⁶¹ Giulio Bollati. *Op. cit.*, p. 1020.

Hasta aquí Morselli se apega a las ideas imperantes en torno a los regímenes autoritarios. Sin embargo, una fuerte discrepancia se anuncia cuando llegamos a la situación política en Italia tras la segunda guerra mundial. Es sabido que distintas fuerzas políticas se unieron en contra del régimen fascista, lo que tras el fin de la guerra llevó a la constitución de la República italiana. Las fuerzas políticas rápidamente encontraron grandes dificultades para la consolidación de dicha república, lo que fue aún más difícil gracias a la fuerte presencia de los partidos políticos:

questa fortissima incidenza della politica sulla società italiana ha reso difficile, se non impossibile, la formazione e l'ascesa ad un ruolo d'influenza significativa di qualsiasi gruppo sociale che non si ricollegasse alla politica, dove con questa parola s'intende, come si capisce: la politica di partito, il vincolo delle appartenenze, degli equilibri e degli schieramenti politici.²⁶²

Por esto la historia de la política en la Italia de la posguerra no se puede entender sin analizar la historia de los partidos, sobre todo de las dos fuerzas imperantes: la Democrazia Cristiana y el Partito Comunista Italiano. Y como vimos en las palabras recién citadas, esta situación no es algo que atañe sólo a la política, ya que la cultura también sufrió una gran influencia de la fuerte presencia partidista. Es por esto que durante los años 50 y 60 fue fundamental la importancia del intelectual orgánico de extracción gramsciana, que entró en decadencia tras los hechos del '56, y que cedió ante la figura del intelectual comprometido.

Ya hemos hablado de la crisis de conciencia de muchos escritores, sobre todo tras los hechos de 1956, pero hay que resaltar que Morselli fue uno de los pocos que retrató los defectos de esta “nueva” política. No nos detenemos aquí en la crítica que hace Morselli al sistema capitalista, pues ya hemos hablado de ello al analizar la novela *Il comunista*. Lo que nos interesa es observar cómo el autor pone en evidencia los grandes defectos del Partido Comunista, pues es aquí donde radica la originalidad de sus llamadas novelas políticas.

A través de las reflexiones de Ferranini poco a poco van surgiendo los vicios del Partido Comunista, que pretende ser el partido del proletariado y, en consecuencia, estar en contra de los intereses de la clase burguesa. Para comenzar, en el parlamento no existe realmente una política activa de ninguno de los partidos, sólo “la routine parlamentaria, la funzione gregaria che è tipica dei deputati di un grande partito”²⁶³ Esta

²⁶² Ernesto Galli della Loggia. *Op. cit.*, p. 150.

²⁶³ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 930.

indiferencia va minando el ánimo de Ferranini, que va descubriendo una profunda influencia burguesa radicada en el partido, y es que una gran parte de los grandes dirigentes son “gente che ama la vita comoda, la vita bella, servirsi del partito perché vogliono comandare, emergere, distinguersi, farsi la posizione.”²⁶⁴ Dichos ideales representan a la perfección al italiano-burgués del siglo XX, recordando los arraigados conceptos de formalismo y particularismo. El ánimo burgués se percibe también cuando alguien se inscribe al partido comunista “come poteva andare dal profumiere a comprarsi l’acqua di Colonia.”²⁶⁵

Il comunista no es entonces sólo un libro sobre una crisis de conciencia, sino también el reflejo de una decepción que para muchos había sido un triunfo; es la prueba de que la resistencia fue un periodo que duró poco tiempo y que al final no logró todos sus cometidos. Por esto la escritura de Morselli incomodaba, pues demostraba que “avere rischiato il muro combattendo i nazifascisti non immunizza un uomo dalle tentazioni della routine, o della vita buona,”²⁶⁶ y que en Italia “ce n’è di rosei, con trapunto il nodo di Savoia in azzurro.”²⁶⁷ Al final el Comunismo se convertía sólo en una doctrina más; una doctrina que no toleraba a rebeldes como Ferranini.

Con la crítica hacia la política italiana salen otra vez a la luz los grandes vicios de los que hemos venido hablando: la indiferencia, el consumismo, el egoísmo exasperado, etc. Es aquí entonces donde las palabras de Morselli reflejan lo que debió haber sido el espíritu de la política tras la guerra: “non vale la pena di lottare per una rivoluzione se si conserva l’elemento caratteristico della vita borghese.”²⁶⁸

El siguiente aspecto a considerar es la cultura post-moderna, también producto de la clase burguesa encaminada al consumismo. En diversas ocasiones Morselli critica a la cultura ridiculizando a sus representantes, es decir los catedráticos y los intelectuales.

En referencia a los importantes profesores que dan cátedra en las universidades, encontramos un agudo apunte en el *Diario*: “d’‘incolti’ vi è dovizia anche tra quei che seggono in cattedre o in accademici seggi: gente che non ha mai sentito il bisogno d’andar oltre il segno che le è bastato toccare per conseguire il seggio o la cattedra.”²⁶⁹ Profesores que son también producto de la clase burguesa, como aparece en *Brave*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 1116.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 1049.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 1006.

²⁶⁷ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1458.

²⁶⁸ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1107.

²⁶⁹ Guido Morselli. *Diario*, p. 31.

borghesi, pues están dispuestos a presidir las llamadas “meetings intellettuali”, reuniones que no van más allá de una simple pretensión.

Por otra parte, es aún más mordaz la crítica a la figura del intelectual militante o vanguardista. Desde su particular postura de exclusión forzada, y a la vez autoimpuesta, Morselli pone en evidencia el elitismo de la cultura imperante, refiriéndose a sus representantes como “la casta degli illuminati di fronte a profani presuntuosi come lui”²⁷⁰ y aludiendo a “i dogmi delle conventicole estetiche recenti e recentissimi.”²⁷¹ Como hemos visto, Morselli se aleja de las corrientes dominantes de la época y critica los exagerados debates sobre la cuestión de la novela, llamando a los escritores de la neoavanguardia “‘romanzologi’ o notomizzatori nostrani della letteratura,”²⁷² refiriéndose directamente, en este caso, a Alberto Arbasino y, más en general, a la “littérateur illustre e alle opere della trans-narrativa; scuola sperimentale affermatasi di recente.”²⁷³

Otro preciso reflejo, esta vez no tanto de la figura, sino del estilo de los intelectuales de la época, se encuentra en la descripción de un aspecto típico de la cultura italiana, es decir la página cultural de los periódicos: “dico la terza pagina. La forbita precisione degli articoli di terza pagina, il loro eclettismo non impegnativo e il loro conformismo pieno di originalità. Il distacco, temperato di simpatia, la saviezza, l’ottimo gusto e la discrezione, la superficialità delle intelligenze che, discordi e accordatissime, in questa terza pagina si esercitano giorno per giorno.”²⁷⁴ Esta *terza pagina* que tuvo una gran importancia en la consolidación de una cultura media, importante sobre todo para las aspiraciones de la mediana burguesía, como lo evidencia claramente Alfonso Berardinelli:

Da quando la Borghesia esiste, da quando la Classe Media ha cominciato a occupare il centro della società occidentale, da allora, con alti e bassi, accelerazioni e rallentamenti, questa che è la classe sociale moderna per eccellenza e che oggi, in Occidente, sembra aver ingoiato il proletariato, si è sempre dimostrata duttile, versatile, onnivora: dunque anche assetata di cultura. [...] Così la società industriale ha creato l’industria della cultura. La società dei più intensi scambi commerciali ha intensificato il commercio culturale. La società di massa ha dovuto creare una cultura di massa. La società dei consumi si è preoccupata del consumo culturale. La società dello spettacolo ha concepito la cultura soprattutto in forma di evento spettacolare.²⁷⁵

²⁷⁰ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1250.

²⁷¹ Guido Morselli. *Uomini e amori*, p. 49.

²⁷² Guido Morselli. *Diario*, p. 255.

²⁷³ Guido Morselli. *Roma senza papa*, p. 111.

²⁷⁴ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 829.

²⁷⁵ Alfonso Berardinelli. *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, p. 85.

La afirmación de esta cultura media tuvo también implicaciones en la lengua de la clase culta, “parlanti il ‘patois’ sociologico-fenomenologico-marxian-strutturalistico, con sfumature keynesiane e, s’intende, freudiane, che accomuna i letterati (e i pubblicisti), i managers e i politici delle nuove leve, i teatranti del Piccolo Teatro: l’idioma ormai vulgato in tutte le grandi città della Penisola, che fiorisce sulle bocche di Emilio Colombo, Luciano Anceschi, Leopoldo Pirelli, Ceccato, Zeffirelli, ecc.”²⁷⁶ Hoy más que nunca se puede apreciar la homologación de esta lengua culta que define a la post-modernidad y que unifica a políticos, escritores y empresarios por igual.

Ahora hay que decir que la relación de Morselli con el mundo de la cultura, como todas sus relaciones personales, es ambivalente e incluso contradictoria. Si bien, hasta cierto punto, él mismo se autoexcluye de las elites dominantes, es también cierto que en el fondo aspira a ser parte de ellas. Nutre la esperanza de todo escritor y mira los pocos artículos que publica “con la compiacenza candida del ragazzo a cui è stato stampato il primo articolo,”²⁷⁷ aunque sabe que su inclusión es poco probable pues pertenece a “una specie di intellettuali. Superstiti oramai, perché assediata, circoscritta, da un ambiente ostile, tiscizzata da un’atmosfera irrespirabile (si esige l’impegno, si pone l’alternativa brutale: o schierarsi o sparire; e quelli, invece, a ingegnarsi di sfuggire, se non proprio di resistere).”²⁷⁸

Así como cuando analizamos la crítica hacia la política italiana, para concluir con el tema de la cultura podemos citar un apunte del *Diario* que resume los grandes defectos de la consolidación de una cultura burguesa: “la cultura, anche se è dilettantismo, non è mai ‘turismo’ della mente.”²⁷⁹

En esta nueva sociedad del consumismo poco a poco se afirman nuevas formas de entretenimiento que corresponden al ánimo de la clase burguesa. Estas formas son lo que Morselli llama “stupefacenti sociali, come lo sport o il cinematografo,”²⁸⁰ que contribuyen a la formación del carácter moderno del italiano de clase media.

Es un conocido cliché la pasión de los italianos por el fútbol, pasión que Morselli considera producto de una fuga innecesaria creada por la misma burguesía: “lo sport nasce dall’astuzia borghese. La lotta di classe è una caldaia sotto pressione. I borghesi

²⁷⁶ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1391.

²⁷⁷ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 700.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 827.

²⁷⁹ Guido Morselli. *Diario*, p. 189.

²⁸⁰ Guido Morselli. *Il comunista*, p. 1003.

aprono una fessura nella caldaia così la pressione cala. Non per niente a finanziare il calcio sono i grandi monopolisti.”²⁸¹ Por lo anterior, en un par de ocasiones el autor declara perentoriamente: “il calcio è la molla della nazione, è il motore della vita nazionale,”²⁸² “‘vivimur et movemur’ all’ombra del gioco del calcio.”²⁸³ Incluso este deporte llega a sustituir a la política: “al ‘partito’, nella giornata festiva nella quale la passione politica si farebbe sentire di più, si sostituisce la ‘partita’.”²⁸⁴ Con esto Morselli demuestra su aversión hacia un deporte que implica la anulación del individuo y su completa confusión con las masas.

El otro gran producto que define a esta nueva sociedad consumista es el turismo, concepto recurrente en la obra de Morselli. Cabe aclarar que para el autor, viajero empedernido, la crítica no es tanto hacia el hecho de viajar sino a esa nueva forma de “‘viaggiare con la testa nel sacco’, apporto della b.b. alla vita di oggi.”²⁸⁵ El turismo es entonces uno de los máximos orgullos de la clase burguesa, pues es una muestra de ese nuevo poder de adquisición, enésima prueba de la ya citada *corsa al benessere*. El primordial fenómeno de viajar se vuelve por lo tanto “evasione, ma soprattutto divagazione e dispersione, il diffondere i propri interessi e quindi il ridursi a non averne di effettivi.”²⁸⁶ De aquí que el hotel, lugar recurrente en la narrativa morselliana, se vuelva el lugar por excelencia de la clase burguesa y, por lo tanto, símbolo de los vicios de la sociedad contemporánea.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar un aspecto que ha sido motivo de estudio a lo largo de los años y que Morselli, si bien brevemente, logró distinguir: es decir, el fenómeno de la americanización del estilo de vida italiano, como se describe en el siguiente fragmento: “c’è tanta di quella pubblicità, e poi quel che di convenzionale, quell’obbedire alle regole fisse, moda, amore, arredamento, come ci fosse un Minculpop del mobilio, delle minigonne, dei tipi che piacciono alle donne, uffa, è sempre la stessa minestra democristiana o demoitaliana condita alla Hollywood o all’Oxford Street.”²⁸⁷

El fin de todos los vicios de los que hemos venido hablando llega sólo con la extinción del género humano. En esta fantasía apocalíptica aparece una metáfora que refleja y resume los grandes defectos de la sociedad contemporánea:

²⁸¹ *Ibid.*, p. 1205.

²⁸² Guido Morselli. *Roma senza papa*, p. 52.

²⁸³ *Ibid.*, p. 56.

²⁸⁴ Guido Morselli. *Diario*, p. 141.

²⁸⁵ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1409.

²⁸⁶ Guido Morselli. *Diario*, p. 227.

²⁸⁷ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1475.

Tre angeli neri, gli stessi a cui, in vita, quelli si prosternavano idolatri, e ognuno dei tre porta uno scudo, e su uno degli scudi si legge: Sociologismo, sull'altro, Storicismo, sul terzo, Psicologismo. A piè del monte, due serpi loriccate strisciano sibilando e buttando fuoco. E ognuna sulle scaglie ha una scritta, e su una si legge: Advertising, e sull'altra: Marketing.²⁸⁸

Con esa actitud irónica, a la que ya hemos hecho referencia, el autor personifica entonces a estos grandes vicios y los coloca casi como los emisarios del Apocalipsis, es decir como los promotores, y a la vez destructores, de la sociedad contemporánea. Sin embargo, esto es sólo una fantasía, pues en un mundo sin humanos los vicios de la clase burguesa han quedado en el pasado, y el protagonista les dedica sólo un último réquiem:

L'ideologia, oppio dei popoli, *requiem*; il dogma bugiardo 'Voi siete il prodotto della Produzione', *requiem*; il balordo e luttuoso grido di guerra, 'Politique d'abord', *requiem*. O genti, esulto per me ma anche per voi, o in vece vostra, visto che della liberazione non potete godere.²⁸⁹

Con lo que hemos analizado en este capítulo podemos concluir que Morselli era consciente del cambio que vivía la sociedad italiana, quizás ya anticipando, como otros escritores de la época, el concepto de post-modernismo, término que incluso hoy en día sigue teniendo importancia. Morselli, sin saberlo, nos habló del postmoderno "dove tutto è intercambiabile, dove tutto è consumabile e infinitamente riciclabile: allo sguardo storico e saggistico si sostituisce l'archiviazione, alla cultura l'accumulo e la disseminazione di 'beni culturali', di effetti pubblicitari e turistici."²⁹⁰

No podemos concluir este tema sin resaltar cómo a través de la crítica de la burguesía, Morselli se coloca en un acalorado debate activo, sobre todo, durante los años 60 y 70. Durante este periodo fue de gran importancia el tema de la modernidad y de sus implicaciones en la sociedad italiana; aunque dicho tema encontró su espacio sobre todo en el ensayo, género en el que se volcaron las voces más importantes y originales de la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Primero entre todos, Pier Paolo Pasolini, que con *Scritti corsari* (1975) y *Lettere luterane* (1976), retrató los grandes vicios de una sociedad corrompida por la indiferencia y el consumismo. Sin embargo, se pueden citar otros tantos nombres como Elsa Morante, Eugenio Montale, Italo Calvino o, más recientemente, Giorgio Manganelli.

²⁸⁸ Guido Morselli. *Dissipatio H.G.*, p. 92.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 54.

²⁹⁰ Giulio Ferroni. *Op. cit.*, p. 34.

La originalidad de Morselli estriba una vez más en haber retratado esta problemática a través de los instrumentos de la narrativa, género del que se declaraba su muerte durante estos años. Otro punto innovador en la obra de Morselli es el reflejo que ofrece de la burguesía como origen de los grandes males del postmodernismo. Y hay que aclarar que la innovación consiste no tanto en criticar a dicha clase social, cosa que hicieron otros escritores, sino en colocarla al centro de la ficción como símbolo de la decadencia de la sociedad. Hay que recordar que en la literatura italiana (a diferencia de otras literaturas, como la francesa o la inglesa), nunca se afirmó la novela burguesa, como el mismo Morselli, irónicamente, lo declara: “mentre dei calzolari di Vigevano o degli operai della Olivetti abbiamo ritratti minuziosi, volonterosi se non adeguati, per le donne borghesi devono bastarci i figurini di un repertorio andante e comodamente ripetuto, gratuito oltretutto. È ora di dare un po’ di attenzione a una inesplorata categoria.”²⁹¹

Retomando el tema de las constelaciones, quizás el escritor que más se aproxima a Morselli, en cuanto a la centralidad de la burguesía en su narrativa, es Antonio Delfini, otra de las voces poco escuchadas del siglo XX. Delfini, al igual que Morselli:

Ha potuto assistere alla trasformazione della letteratura in facciata culturale borghese. I libri assumono nuovi valori, nuove formule di prestigio: “nella borghesia, massime tra le signore, si ammettono solo due specie di libri: quelli per pubblico sollazzo [...] e quelli coi quali *ci si fa una cultura*”. La “cultura” diventa un balletto di nomi famosi, con “lo spiritoso vociare di qualche salotto mondano. [...] Il modernismo si diffonde come stile della nuova vita borghese; e tutto tende a trasformarsi in posa, atteggiamento, culto, cliché, stile decorativo.”²⁹²

Emparentar a Morselli con Delfini no responde sólo a una afinidad de temas, sino también a una similitud de tono, lo que es aún más interesante. Ambos escritores, cada uno con sus estilo, afrontan los vicios de la sociedad italiana con una aguda ironía, una ironía que nunca es evidente y que, sin embargo, expone las entrañas de una clase en decadencia. Los dos personajes, con su peculiar personalidad, encaran el problema de la modernidad con una sonrisa que ayuda a hacer mucho más ligero el peso de la existencia.

²⁹¹ Guido Morselli. *Brave borghesi*, p. 1327.

²⁹² Gianni Celati. “Antonio Delfini ad alta voce”, p. XI. Las cursivas pertenecen a Delfini.

Conclusiones

Como al final de toda investigación, en este punto nos encontramos con certezas perdidas e incertidumbres encontradas. Al recorrer este camino, muchas de las ideas que se habían planteado *a priori* perdieron importancia, mientras que aspectos que parecían secundarios han adquirido una relevante centralidad. En el caso de Morselli, podemos decir que hemos encontrado más aseveraciones que objeciones. Condensando el resultado de este trabajo, podemos afirmar que, a partir de la publicación póstuma de sus novelas, la figura de Guido Morselli ha sufrido una fuerte mistificación, al grado de identificar al personaje con su escritura. De aquí las reservas de muchos críticos ante la obra de este escritor, pues lo clamoroso del caso invita a una inicial desconfianza ante la cantidad de autores que, sobre todo en los últimos años, se presentan bajo la etiqueta del llamado caso literario.

Lo anterior nos lleva a un tema que parecería ser inevitable tratar dadas las circunstancias que rodean a la vida del escritor, es decir el tema del suicidio. Sin embargo, hay que resaltar que es precisamente aquí donde hemos encontrado la mayor y más importante objeción. El suicidio no adquiere nunca en la narrativa de Morselli un papel fundamental. Esto no quiere decir que a lo largo de su vida el autor no haya reflexionado sobre el tema, sin embargo dichas reflexiones se limitan en la mayoría de las ocasiones a textos de carácter filosófico o apuntes del *Diario*. En su narrativa, género del que nos hemos ocupado en esta investigación, el suicidio, cuando aparece, lo hace entre sombras, difuminado por esa niebla que tanto permea los pasajes morsellianos. De hecho, haciendo un breve repaso, observamos que el suicidio aparece sólo insinuado en la novela *Un dramma borghese*, mientras que en *Il comunista* existe sólo una breve mención del fallido intento de suicidio de la ex esposa del protagonista. La única novela en la que el tema es motivo de una amplia discusión es *Dissipatio H.G.*, ya que la narración parte precisamente de un gesto suicida.

Estas conclusiones nos pueden permitir entonces hablar brevemente del conflicto de Morselli ante el tema del suicidio, pues a lo largo de su vida se enfrentó al tema con una ambivalencia a veces incluso contradictoria. Una de las primeras anotaciones aparece en un apunte del 20 de febrero de 1940, es decir cuando el autor tenía 28 años: habla del juicio que la sociedad hace del acto suicida, afirmando que “l’única ragione per la quale noi condanniamo il suicidio è questa: che il suicida, in quanto tale è un negatore della

speranza, ossia del nostro istinto vitale.”²⁹³ Dejando de lado implicaciones éticas y religiosas, podemos observar que también en este tema tiene una fuerte influencia el ya mencionado conflicto entre el individuo y la sociedad.

El primer texto del autor que gira ya exclusivamente en torno al tema es un breve artículo llamado *Il suicidio*, publicado el 7 de septiembre de 1949 en el periódico *Il Tempo* de Milán. En este escrito de no más de dos páginas, Morselli encuentra las razones del suicidio en las grandes catástrofes del siglo XX, es decir las guerras y las enfermedades. Una vez más entonces aparece el peso de la Historia como elemento determinante en la vida del individuo.

En el otro texto, hasta hace no mucho inédito, titulado *Capitolo breve sul suicidio* y escrito en 1956, el autor aborda implicaciones más filosóficas, alejándose de los postulados del artículo de su juventud. Morselli habla aquí sobre una ley superior que ante los ojos de los demás puede parecer justa o, por el contrario, absurda, pero que “se in certe condizioni comanda all’individuo di darsi la morte, colui che vi ubbidisce, lungi dall’essere un ‘disertore della vita’, è vittima di un dovere; e poco monta, per tale riguardo, se siffatto dovere sembri a noi artificioso o arbitrario, stoltamente ferreo o crudele.”²⁹⁴ Dicha ley y su consiguiente deber pueden ser de carácter moral, religioso o incluso militar. Desarrollando esta premisa, el autor concluye que el suicidio no existe, ya que “in sostanza non vi è scelta, perché la scelta implica un bivio, mentre qui una delle due vie è di fatto chiusa, e lo è per motivi così forti, che la loro inibizione rende evidente, e per così dire accertabile a ogni coscienza normale.”²⁹⁵

Hay entonces una gran diferencia entre las razones que están detrás de ambos textos:

là, nell’articolo, malattie e disagi di natura esistenziale, di ordine pratico e politico-sociale; qui la mancanza di beni morali o affettivi. [...] Se il suicidio veniva condannato da un Morselli ventottenne, in quanto negatore della speranza, quasi vent’anni dopo il suicidio comincia ad assumere il significato e il valore di un diritto, il diritto alla negazione di un’esistenza alla quale mancherebbero le condizioni necessarie, elementari, un’esistenza dolorosa, insopportabile.²⁹⁶

²⁹³ Guido Morselli. *Diario*, p. 4.

²⁹⁴ Guido Morselli. *Il suicidio e Capitolo breve sul suicidio*, p. 9.

²⁹⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁹⁶ Valentina Fortichiari. “Nota al testo” en Guido Morselli. *Il suicidio e Capitolo breve sul suicidio*, p. 24.

Observamos entonces cómo en la madurez de Morselli adquiere una gran importancia el ya citado concepto de la *Weltschmerz*, el dolor cósmico o cansancio del mundo o en otras palabras “il prevalere del negativo sul positivo.”²⁹⁷

Es evidente que, ante la constante amenaza del suicidio, las reflexiones del autor se basan en una elaborada retórica que apunta a la justificación del acto suicida. Sin embargo, hay que aclarar que Morselli nunca se encuentra del todo convencido de dicha justificación, pues sigue creyendo en el instinto vital de la existencia, es decir nunca niega la esperanza. Esto se ve reflejado en su narrativa, pues, a pesar del desencanto, sus protagonistas no se abandonan a la desesperación y a la muerte. El autor trata incluso de exorcizar la inevitable presencia de la muerte, personificada por un arma: “la Browning calibre 7 e 65, che sporge dalla fondina la sua impugnatura brunita, nella valigia in mezzo ai libri, e mi tiene dietro da vent’anni, guerra e pace.”²⁹⁸ La misma arma que años más tarde será fatal emisario, instrumento de “una condanna a morte della cui esecuzione il giudice incarica il condannato.”²⁹⁹

El segundo aspecto importante de estas conclusiones, que podría parecer obvio pero que no siempre se cumple, es la confirmación de que hablar de un escritor implica hablar de toda una época. En el caso de Morselli de una época de cambios fundamentales para el desarrollo de la cultura italiana y su paso a la modernidad; paso que en Italia, si bien llegó con cierto retraso, fue vertiginoso y trajo importantes cambios que llevaron a la afirmación de la sociedad del consumo. Hemos ya visto brevemente cuáles fueron las implicaciones de estos cambios en la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX. Esta investigación entonces no sólo es el análisis de la obra de un escritor en particular, sino que también aporta un cuadro conciso de las problemáticas de la literatura italiana de los años 60 y 70.

Otro de los resultados de mayor importancia que nos deja este estudio es la comprobación de que incluso categorías sumamente consolidadas, como realismo y fantasía, pueden ser flexibles al momento de abordar la obra de un autor en especial. Dicha comprobación ha sido posible debido a que la obra de Morselli presenta aspectos muy peculiares en comparación con otros escritores del periodo. Esto quizás debido a la importante convivencia de elementos de modernidad y tradición en la narrativa de autor.

²⁹⁷ Guido Morselli. *Dissipatio H.G.*, p. 19.

²⁹⁸ Guido Morselli. *Un dramma borghese*, p. 628.

²⁹⁹ Guido Morselli. *Diario*, p. 138.

Para terminar con este trabajo podemos plantear una pregunta, signo de que nuevas inquietudes se proyectan ya en un futuro cercano: ¿cuál es el valor de Morselli en nuestros tiempos y, lo más importante, qué nos sigue diciendo para mantenerse vigente? Quizás el aspecto de mayor modernidad sigue radicando en la construcción de esas realidades alternativas que están tan en boga en la literatura, pues en hoy en día “i romanzi di genere ambiscono a proporsi, sotto il velo della finzione, come una vera e propria contro storia dell’Italia contemporanea, raccontata attraverso il ricorso sistematico a quella tematica del segreto, del mistero, del tradimento e del retroscena che è il primo articolo in carta costituzionale della narrativa di genere.”³⁰⁰ Con esto no pretendemos decir que Morselli haya sido un pionero de esta narrativa de género que tantos *best seller* produce en la actualidad y que, de manera efímera, deja en el olvido. La originalidad de Morselli radica sobre todo en convertir lo cotidiano en fantástico, en enfatizar que la razón no siempre está del lado de la Historia. Por lo anterior Morselli es uno de los pocos autores a los que se les puede atribuir el concepto de Contro-Historia.

Sin embargo, dejando de lado el caso literario y la vida privada, Morselli aún en hoy en día sigue hablándonos de la soledad y el sufrimiento del ser humano ante la indiferencia de la sociedad. Una sociedad que ha demostrado ser incluso aún más despiadada de lo que Morselli creía. Es por esto que en su obra, como en la de otros pocos escritores de esta época, se perciben ya las huellas de una realidad no tan esperanzadora y, lo que es peor, no tan alternativa como las que él mismo había elaborado. Para finalizar, hay que hacer hincapié en la férrea esperanza de Morselli en el ser humano. El autor, y sus personajes, nunca reflejan autocompasión, siempre transmiten una mirada, sí lejana, pero partícipe del eterno sufrimiento de la humanidad. De la misma manera lo hizo Morselli hasta aquella fatídica decisión que, injustamente, hizo que la sociedad se fijara en él.

³⁰⁰ Daniele Giglioli. *Op. cit.*, p. 23.

Bibliografía

- Berardinelli, Alfonso. *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata, Quodlibet, 2007.
- _____. “Il Gattopardo desde entonces hasta hoy”, en Mariapia Lamberti (ed.). *El narrador y el crítico: un panorama de la narrativa italiana del siglo XX*. México, UNAM, 2003.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Bollati, Giulio. “L’italiano”, en Ruggiero Romano y Corrado Vivanti (dir.). *Storia d’Italia*, vol. I. Torino, Einaudi, 1972.
- Borsa, Elena y D’Arienzo Sara. “Note ai testi”, en Morselli, Guido. *Romanzi*, vol. I. Milano, Adelphi, 2002.
- Calvino, Italo. “Definizioni di territorio: il fantastico”, en Calvino, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980.
- Capati, Massimiliano. *Storia letteraria del ‘900 italiano*. Venezia, Marsilio, 2004.
- Celati, Gianni. “Antonio Delfini ad alta voce”, en Antonio Delfini. *Autore ignoto presenta*. Torino, Einaudi, 2008.
- Clayson Booth, Wayne. *A Rethoric of Irony*. Chicago, The University of Chicago Press, 1974.
- Ferroni, Giulio. *I confini della critica*. Napoli, Alfredo Guida, 2005.
- Fortichiari, Valentina. “Cronologia”, en Morselli, Guido. *Romanzi*, vol. I. Milano, Adelphi, 2002.
- _____. “Introduzione”, en Guido Morselli. *Romanzi*, vol. I. Milano, Adelphi, 2002.
- _____. “Nota al testo”, en Guido Morselli. *Il suicidio e Capitolo breve sul suicidio*. Pistoia, Via del Vento, 2004.
- Galli della Loggia, Ernesto. *L’identità italiana*. Bologna, Il Mulino, 2001.
- Giglioli, Daniele. *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata, Quodlibet, 2011.
- Longhitano, Sabina. “Pragmática y literatura: un análisis cognitivo del primer párrafo de *Baol* de Stefano Benni” en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni (ed.). *Italia a través de los siglos. Lengua, ideas, literatura. VI jornadas internacionales de estudios italianos*. México, UNAM, 2005.
- Luperini, Romano. *Il Novecento*. Torino, Loescher, 1981.

- _____. *La fine del postmoderno*. Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005.
- Mazzarella, Arturo. *Politiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*. Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Mildonian, Paola. *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia, Marsilio, 2001.
- Morselli, Guido. *Contro-passato prossimo*. Milano, Adelphi, 2008.
- _____. *Diario*. Milano, Adelphi, 1988.
- _____. *Dissipatio H.G.* Milano, Adelphi, 2009.
- _____. *Divertimento 1889*. Milano, Adelphi, 2010.
- _____. *Il suicidio e Capitolo breve sul suicidio*. Pistoia, Via del Vento, 2004.
- _____. *Roma senza papa*. Milano, Adelphi, 2000.
- _____. *Romanzi*, vol. I. Milano, Adelphi, 2002.
- Onofri, Massimo. *Il canone letterario*. Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Onofri, Massimo, Trevi, Emanuele y Perrella, Silvio. *Costellazioni italiane (1945-1999). Libri e autori del secondo Novecento*. Firenze, Le Lettere, 1999.
- Segre, Cesare. *La letteratura italiana del Novecento*. Roma, Laterza, 1999.
- Zinato, Emanuele. *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*. Roma, Carocci, 2010.

Fuentes hemerográficas

- Arpino, Giovanni. "Perché fare un romanzo?", *La Stampa*, 222 (17 octubre 1970), p. 3.
- Faraglia, Mariacristina. "Guido Morselli: l'eclettismo di uno scrittore ancora da scoprire", *Mosaico Italiano*, 96 (enero 2012), pp. 12-14.
- Mondo, Lorenzo. "L'Apocalisse di Morselli", *La Stampa*, 54 (16 marzo 1977), p. 3.
- Papuzzi, Alberto. "Morselli profeta per il tramonto del PCI", *Tutto Libri*, 767 (14 septiembre 1991), p. 3.
- Rinaldi, Rinaldo. "Morselli: disgregazione e profezia", *Mosaico Italiano*, 96 (enero 2012), pp. 4-8.
- Santana Dias, Maurício. "Cronaca di uno scrittore scomodo" (trad. Andrea Santurbano), *Mosaico Italiano*, 96 (enero 2012), pp. 9-11.