



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**GIORGIO MANGANELLI: LA REALIDAD TRANSMUTADA
CON LA LUZ LITERARIA.**

**LA CRÍTICA MILITANTE Y EL ENSAYO
EXPERIMENTAL EN EL PERIODISMO DE UN ESCRITOR
ITALIANO DE FINALES DEL SIGLO XX.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)**

PRESENTA:

RODRIGO JARDÓN HERRERA

ASESOR DE TESIS:

DR. FABRIZIO COSSALTER

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Su ausencia sólo soy, que permanece.

Jorge Cuesta

Sergio Jardón Herrera

Belma Josefina Márquez Delgado

Fidel Herrera Balbuena

Celedonio Jardón Sandoval

Hoy he sembrado un hueso de durazno en tu nombre.

Juan Rulfo

Isabel Hernández Sanabria

La mia penna è al servizio della mia anima.

Carlo Emilio Gadda

Vorrei che i giornali portassero ogni giorno una scheggia
della favola che dà senso all'universo.

Giorgio Manganelli

Non si conosce la storia del popolo italiano, la sua intima, spirituale.

Antonio Gramsci

Índice

Introducción (La sombra de Giorgio Manganelli)	5
Capítulo I	
I. 1 El ‘boom’ económico y la crisis literaria de la posguerra	13
I. 2 La transformación durante el ‘boom’ económico: Manganelli en Roma	30
I. 3 Las consecuencias del ‘boom’ económico y el experimentalismo literario: el caso Gadda	43
Capítulo II	
II. 1 <i>Gruppo 63</i> : el binomio ideología-lenguaje	52
II. 2 La participación de Manganelli en el <i>Gruppo 63</i> : ¿esnobismo o compromiso político?	71
Capítulo III	
III. 1 <i>La terza pagina</i> : el periódico más allá de la noticia. La literatura de lo cotidiano	90
III. 2 La reactualización del soneto, según Giorgio Manganelli. La supervivencia y resignificación de la tradición literaria en el presente	99
Conclusiones	137
Bibliografía	138
Anexo	142

Introducción

La sombra de Giorgio Manganelli

Mi sveglia all'estremo limite del buio;
mi precede una notte interminabile, e
mi divide dalle tenebre un esile languore crepuscolare.
Giorgio Manganelli

Mi primer acercamiento a la obra de Giorgio Manganelli fue durante el segundo año de la licenciatura. En ese periodo el Dr. Fabrizio Cossalter impartió un seminario extracurricular que trataba sobre la cultura italiana de la segunda mitad del siglo XX. Debido a la brevedad a la que se tuvo que adecuar el curso, no pudimos profundizar en el tema; sin embargo, recordé el nombre del autor y al poco tiempo compré una novela suya: *Dall'inferno*. Hasta ese momento no me había enfrentado a ningún tipo de texto con esas características. Dos cualidades en específico me intrigaron de este libro: la ausencia de una trama definida y un lenguaje literario que sólo era posible comprender con ayuda de un buen diccionario. Me intrigaron porque, a pesar de la dificultad que conllevaba la lectura, su prosa lograba unificar temas propios de un discurso filosófico e imágenes colmadas de poesía. Semestres más tarde comprendí que su literatura era la mejor heredera de una constelación que, seguramente, se remontaba a Guido Cavalcanti, Giacomo Leopardi y que, en el siglo XX, había sido continuada por Carlo Emilio Gadda. A partir de mi primera lectura se instauró el nombre de Giorgio Manganelli como un punto de referencia constante, y a lo largo de la carrera me dediqué a leer en mis tiempos libres todo aquello que encontraba de su obra, ya fueran ensayos, cuentos, otras novelas, teatro, etcétera. Cada lectura me hacía más consciente del complejo corpus que este autor realizó.

Fue hasta mi primer año de especialización en traducción que pude trabajar de forma académica el tema. Se abrió la convocatoria de un coloquio de estudiantes que era ideal para presentar un trabajo sobre este escritor. El reto me interesó porque debido al perfil del coloquio, tenía que traducir al español los fragmentos que quisiera citar en la ponencia. Durante ese proceso pude comprender más a fondo su estilo. Cada palabra era más clara conforme la estudiaba y más sorprendidas cada una de sus oraciones. Además de que durante mi investigación leí por primera vez el periodismo de Giorgio

Manganelli. Una faceta que desde el inicio me pareció fascinante. En ese tiempo pude conseguir dos libros que son el detonante del presente trabajo: *Lunario dell'orfano sannita* y *Mammifero italiano*.

La producción novelística de Giorgio Manganelli inicia con la publicación de *Hilarotragoedia* en 1964 y culmina en 1990 con la publicación póstuma de *La palude definitiva*. A pesar de haber nacido en 1922, Manganelli participó activamente en la vida cultural italiana hasta la década de 1950. La segunda guerra mundial ya había terminado. El fascismo había dejado de detentar el poder definitivamente con las elecciones de 1948. La totalidad de la obra de Manganelli se desarrolla en el periodo conocido como La primera República, que según Alberto Asor Rosa va de 1956 a 1989.¹

Su nombre no pasa desapercibido en las historias literarias y los análisis de los críticos de finales del siglo XX. Sin embargo, durante la investigación encontré que en la crítica italiana del nuevo milenio se han profundizado los estudios sobre la obra de nuestro autor, en los que se aborda, entre otras cosas, su faceta como periodista. El ensayo dedicado a Manganelli, “La retta del tapiro”, por Marco Belpoliti en su libro *Settanta* (2001) plantea puntualmente hasta qué punto las ideas y las obras de este escritor incidieron en el panorama literario de Italia. Gracias al capítulo que Belpoliti le dedica a Manganelli, descubrí el papel fundamental de nuestro escritor como intelectual comprometido con su tiempo. Por esta razón quise explorar la riqueza teórica y conceptual que supuse estaban en la base de sus *corsivos* que, junto con los *elzevros* de Calvino y Parise, nutrieron *la terza pagina* con textos que luego se recopilarían en *Palomar*, *Silabari* o *Lunario dell'orfano sannita*. El único libro que encontré que se propone abordar casi la totalidad de su obra salió a la luz en muy recientes fechas, *Giorgio Manganelli: indagine per una riscrittura infinita* (2012) de Micol Argento.

Desde 1967 hasta su muerte, nuestro escritor se dedicó a redactar en periódicos de gran circulación en Italia: *Il Giorno*, *Il Corriere della Sera*, *Il Messaggero*, entre otros. Sintomático de la pasión periodística de Giorgio Manganelli, es el hecho de que de los libros que se han publicado recientemente por la editorial Adelphi, ocho de ellos son antologías temáticas de sus artículos. Y basta con retomar la breve descripción que Manganelli hace de sí mismo para constatar cuánto le importaban sus *corsivi*:

¹ La datación de este periodo cambia dependiendo del autor. Convencionalmente se considera que los años de “La primera República” van de 1946 a 1992. En el trabajo se respeta la periodización de Asor Rosa, porque en la suya premian los factores literarios.

Giorgio Manganelli, nato a Milano nel 1922, risiede –sebbene non si possa dire che viva– a Roma. Dal punto di vista sindacale è stato professore ed è giornalista e autore iscritto alla SIAE. Ha scritto saggi e pseudoracconti di cui non mena alcun vanto; di tutto il suo opus, è vanitoso, spesso in modo intollerabile, unicamente dei suoi corsivi; talora li legge da solo, e ride.²

Se trata de textos breves de rigurosa estructura, no superan en su mayoría una cuartilla, que Manganelli se dedicó a redactar por más de veinte años en la soledad de su apartamento en Roma. Una labor constante con la que creó poco a poco un corpus en el que, conforme pasaban las páginas, los géneros (crónica, cuento, ensayo) gradualmente fueron perdiendo el espesor de sus barreras para convertirse en un todo. Incluso se puede afirmar que una parte de su narrativa está muy ligada a su periodismo. Cuestión que me quedó del todo clara durante el último año de la carrera. Este vínculo es especialmente claro en su libro más famoso, el conjunto de cuentos *Centuria: cento piccoli romanzi fiume*, con el que se le galardonó con el premio Viareggio en 1979. En el curso de traducción impartido por el Mtro. Fabio Morábito tradujimos varios de esos cuentos y algunas prosas periodísticas de Manganelli. Al revisar los textos constaté que el lenguaje empleado en ambos géneros era muy parecido; al menos, completamente diferente del resto de su narrativa. Fue así que definí el rumbo de la investigación que quería realizar para mi tesis. Estaba seguro de que en ese periodismo había un trasfondo literario. Por ello la finalidad del trabajo tenía que consistir en cómo justificar esa intuición. El corsivo³ fue su género predilecto, al que más tiempo le dedicó y del que se apropió a tal grado, que estos textos en su conjunto, quizás, son uno de los ejemplos más originales de la literatura italiana del final del siglo pasado.

Gracias a que pude asistir en el último semestre de la carrera a otro seminario del Dr. Fabrizio Cossalter, la investigación se pudo encausar hacia donde me interesaba. En ese curso estudiamos libros que eran la antípoda de lo que había leído en el resto de las

² Centro Studi Giorgio Manganelli: <http://manganelli.altervista.org> (Consultado: 11/05/2013)

³ En adelante utilizaré como parte del texto en español la palabra corsivo sin ponerlo en cursivas e inclusive usándola en plural, porque se trata de un género periodístico italiano que no tiene un parangón exacto en el periodismo hispano. Por la libertad que le brinda al que escribe se parece al Editorial. Incluyo la definición que se da de este vocablo en el diccionario Zingarelli: “Corsivo A agg. Detto della scrittura a mano o del carattere a stampa inclinato verso destra: *carattere c.* B s. m. 1 Alfabeto latino o carattere a stampa la cui caratteristica sono le lettere inclinate normalmente verso destra. 2 Breve nota, spesso di carattere polemico, che i giornali stampano in corsivo.” [el subrayado es mío]

El único ejemplo más o menos cercano del género periodístico italiano que he encontrado hasta el momento, tanto por la extensión y el estilo, serían los artículos que Salvador Elizondo publicó entre 1977 y 1979 en el periódico *Unomásuno*. Recopilados por el FCE en el libro *Pasado Anterior* (2007).

materias de la licenciatura. Estas obras no pertenecían a ningún género en particular. Eran textos “inclasificables”, entre los que estaban tanto el *Lunario dell’orfano sannita*, como *Mammifero italiano*. Por obvias razones elegí como tema de investigación del seminario esos dos libros. En México se sabe poco su actividad como escritor y su labor periodista ha permanecido en las sombras, a pesar de que durante poco más de un cuarto de siglo Manganelli jugó un papel fundamental en el desenvolvimiento cultural italiano. Dentro de nuestro contexto mexicano, Manganelli ha sido encasillado como un autor que sólo se dedicó a la Metaliteratura, esto se debe posiblemente a la recepción que en el mundo hispano se tiene de su obra. Las dos editoriales que más se han dado a la tarea de darlo a conocer, Siruela y Anagrama, publicaron parte de sus novelas y cuentos (quizás la parte más crítica de la obra manganelliana), pero sólo Anagrama publicó un libro donde hay algo de su periodismo *A & B*. De estas ediciones, sólo de *Centuria* ha habido alguna reimpresión, el resto no lograron pasar de la primera; con lo que podemos afirmar y constatar que el caso de Giorgio Manganelli en español ha sido un rotundo fracaso comercial.

El presente trabajo se propone dar a conocer una faceta que dentro de nuestro contexto, se puede afirmar, es completamente desconocida de Giorgio Manganelli; por esta razón para analizar sus corsivos decidimos que era muy conveniente poner el acento en el contexto. Se trata de un contexto que, cabe destacar, tampoco se ha difundido con el suficiente cuidado en el caso de otros escritores italianos cuyas obras sí se leen bastante en nuestro país: Italo Calvino es el caso más claro de un escritor que se ha consagrado en México, pero del que no se menciona con el debido detenimiento su papel como intelectual comprometido con su sociedad. Durante todo el presente trabajo se habla constantemente de temas como *La questione della lingua*, la crisis de la posguerra y, sobre todo, las ideas de Gramsci y parte de la poética de Gadda, porque consideramos que a partir de éstos se pueden resumir y englobar las problemáticas del complejo panorama literario de Italia de la segunda mitad del sigloXX.

Para empezar a contextualizar a nuestro escritor, es importante señalar que a los veinte años de haber muerto su padre, Lietta Manganelli fundó la página Web del Centro Studi Manganelli. En ella está registrada una pormenorizada secuencia cronológica de las publicaciones de y sobre el autor; además de una biografía, conformada fundamentalmente por opiniones de su hija, que es una de las fuentes del presente trabajo. Originario de Milán, Giorgio Manganelli vive su infancia durante el periodo de entreguerras. Asiste al liceo Beccaria en su ciudad natal. Durante este

periodo escribe el cuento “La casa blanca”, publicado en la revista *La giostra*; tenía dieciocho años. Posteriormente se inscribe en la facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Pavia (1939), donde, a pesar de la guerra, concluye satisfactoriamente sus estudios. En septiembre de 1943 es llamado a las armas y forma parte del regimiento 78. Tras la disolución del ejército fascista, a causa del armisticio del 8 de septiembre de 1943, Manganelli se transfiere al sur de Italia junto con su familia; a Stagno di Roccabianca, pueblo de donde provenía su padre. Al enterarse de la creación del ejército de Salò, se niega a participar en el mismo y comienza a relacionarse con el Partido Comunista de Roccabianca. Así da inicio su periodo como partisano. En 1945 es elegido secretario del comité clandestino. En marzo de ese mismo año es capturado, y el oficial encargado de la ejecución le perdona la vida. A partir de ese momento se ocupa de curar a los heridos. Durante ese periodo conoce a su futura esposa Fausta Chiaruttini, Lietta relata el encuentro de la siguiente manera:

Lei faceva il mercato nero e la sera andava a ballare nelle balere. Mio padre non sapeva ballare, ma era affascinato da questa bellissima ragazza e rimaneva seduto a guardarla per delle ore. Siccome la guerra era appena finita e lui circolava armato e vestito da partigiano, con due pistoloni e un fucile, mia madre ne rimase attratta, convinta che fosse un uomo forte e molto coraggioso. In realtà mio padre era probabilmente l'essere meno bellicoso che esistesse sulla faccia della terra, uno che aveva paura persino dell'aria che respirava. L'idea che abbia fatto il partigiano, che sia diventato un membro della Resistenza, mi ha sempre lasciato incredula. Era capocellula del partito comunista. La cosa drammatica era che mia madre era invece fascista convinta, fascistissima, figlia di una tedesca implacabile. Per cui il matrimonio è durato quattro mesi esatti, giusto il tempo di mettere in cantiere me.⁴

La experiencia partisana no aparece en su obra. El silencio que decidió guardar con respecto a este periodo lo distingue de los escritores de su generación. No obstante, esta misma decisión será crucial en la lectura de su obra, porque la crítica de su tiempo no lo posicionó históricamente con los escritores que vivieron la Resistencia. Dos de sus coetáneos fueron Beppe Fenoglio (1922) e Italo Calvino (1923), para los que, a diferencia de Manganelli, la participación en la Resistencia fue de capital importancia en su obra literaria. Y si bien es cierto que la obra de los tres es muy diferente, tampoco es de soslayar el hecho de que comparten características generacionales similares, que repercutirán en el panorama literario de los años posteriores: su marcado experimentalismo formal y lingüístico, además de su profundo interés por la literatura inglesa.

⁴ “Biografía” en Centro Studi Giorgio Manganelli:
<http://manganelli.altervista.org/html/biografia.html> (Consultado: 11/05/2013)

Al terminar la guerra, Manganelli se titula con una tesis sobre la historia de las doctrinas políticas: *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del'600 italiano*, (publicada en 1999 por la editorial Quodlibet). En 1946 se publica su traducción de *Confidence* de Henry James. Durante algunos años vive con su familia en un apartamento en via Vigoni, Milán. Se gana la vida como profesor de inglés en un instituto de mujeres. En 1949 conoce a la futura poeta Alda Merini, con la que mantiene una breve relación amorosa. En 1953 huye a Roma, abandonando a la amante, a la esposa y a la hija. Con su llegada a la capital italiana, la vida y obra de Manganelli dan un vuelco. En la soledad, que con tanto celo protegió el resto de su vida, Giorgio Manganelli empezó formalmente su ambicioso proyecto narrativo. A partir de ese momento sus datos biográficos son difusos. El silencio que decidió guardar con respecto a su vida privada dificultan contar con información que no sean intermitentes recuerdos de su hija y ocasionales anécdotas con otras de las personalidades literarias de su tiempo.

El presente trabajo está dividido en tres partes. El primer capítulo es una contextualización de las ideas que predominaban en el panorama intelectual italiano durante la inmediata posguerra. Debido a que a los miembros del *Gruppo 63* se les calificó por varias décadas de escritores esnobes carentes de cualquier compromiso político, en esta parte del trabajo fue necesario recurrir a las ideas de Antonio Gramsci. De los conceptos gramscianos se resalta la relación entre sus ideas, sobre la estética y la crítica militante, con el trasfondo teórico que movilizó a estos escritores a crear sus obras. Con ello no sólo se pretende desligar a Giorgio Manganelli de este tipo de acusaciones, sino también sacar a la luz una posible influencia de las tesis sobre estética y la crítica militante de Gramsci en la obra de nuestro autor. Inmediatamente después se expone cómo, desde sus primeras participaciones en los medios masivos de comunicación, este escritor italiano definió las bases de conceptuales de sus corsivos. Para ello se analiza una cápsula radiofónica, *Vita di Samuel Johnson*, que realizó nuestro escritor y que se transmitió en 1961. La importancia de dicho texto radica en su estructura ensayística, porque parte fundamental de la tesis es demostrar que en su periodismo se conjugan la crítica militante y el ensayo experimental. En la última sección de este capítulo se termina de contextualizar la crisis literaria producto de los cambios económicos en la posguerra. Pero, sobre todo, se pondrá en relieve la gran influencia que tuvo la obra de Gadda en la literatura de la generación de Manganelli.

El segundo capítulo está dividido en dos partes. La primera trata sobre el *Gruppo 63*. Se explica la estrecha relación que existe entre esta agrupación y las ideas tanto de Gramsci, como de Gadda para su programa estético-político. Con ello se pretende evidenciar hasta qué punto la fundación del grupo tenía que ver con la voluntad de estos escritores por generar un vínculo con su sociedad; a pesar, de que buena parte de la crítica literaria de Italia se inclina por negarlo. Al final de esa parte se aclara que la formulación de poéticas y teorías literarias estaba muy ligada con la estrategia de innovar el compromiso político. Por esta razón, la segunda parte de este capítulo está avocada a exponer las bases de la poética de Giorgio Manganelli. Con finalidad de demostrar que este escritor usó en su periodismo un método de análisis que provenía de sus propias consideraciones sobre la literatura. Para esta sección se utilizan principalmente dos textos, “Hyperipotesi” y “La letteratura come menzogna”; en los que también se demuestra la presencia en ellos del ensayo experimental y la crítica militante. Esta estrecha relación entre su poética y su periodismo permitirá poder plantear las bases de la hipótesis central de esta tesis: Manganelli logró dotar a sus corsivos de un carácter literario.

El tercer y último capítulo inicia con una sección en la que se habla de la importancia del periodismo en Italia durante la segunda mitad del siglo XX, especialmente los años de la década de 1970. Se explica que debido a la vastedad de su producción corsivista es imposible dar una lectura exhaustiva del tema; sin embargo, gracias a su teoría y a lo que el autor escribió sobre su periodismo se puede describir la forma y el funcionamiento de este objeto literario: el corsivo. Esta descripción tiene la finalidad de demostrar que Giorgio Manganelli creó con el corsivo una crítica militante, a través de un ensayo experimental ideado expresamente para aparecer diariamente en los periódicos más importantes de la Italia de su tiempo. Con ello se busca demostrar que el interés que Manganelli y sus contemporáneos sintieron por participar en los medios masivos de comunicación, fundamentalmente en el periódico, respondía a la situación por la que atravesaba su sociedad. Posteriormente se aborda el tema de la necesidad de dotar a un discurso periodístico con un carácter literario; para ello se conjuntan las ideas de Gramsci con aquello que Walter Benjamin expuso en *El autor como productor*. En la segunda sección del capítulo se explica cómo es que el corsivo es un ensayo experimental con crítica militante. Se recurre a las ideas sobre el ensayo como género literario de Alfonso Berardinelli para fundamentar teóricamente la hipótesis; también se retoma lo que se analizó de la teoría de Gramsci, Gadda y de la propio Manganelli para

explicar detalladamente cómo es que a partir de textos literarios fue posible que nuestro escritor expresara su muy particular compromiso político. Se hace una revisión de algunos corsivos con la finalidad de dar ejemplos de las distintas temáticas que abordó en su ensayismo periodístico. Las diferentes temáticas que aborda el autor permiten hacer una comparación entre su trabajo y lo que otros intelectuales de la época escribieron acerca de éstos. Específicamente se trata de dos: Umberto Eco y Roland Barthes. Las ideas que el crítico francés expuso en *Mitologías* ponen en relieve la importancia de tratar los eventos de la vida cotidiana de forma literaria. Se exponen las ideas sobre las que basó su libro de la vida cotidiana porque nos servimos de ellas como contrapunto para la revisión de los corsivos manganellianos. También en este capítulo se retoman algunas ideas de Pasolini para que a partir de una comparación entre las posturas del escritor corsario y de Manganelli se pueda dar una lectura contextual de las ideas de este último. Por último, cabe agregar que para que se lograra una comprensión más cabal del tema, se tomó la decisión de incluir las transcripciones de tres corsivos que se incluyeron en el análisis del presente trabajo.

Capítulo I

I. 1 El 'boom' económico y la crisis literaria de la posguerra

Il futuro verrà dopo un gran dolore e un lungo silenzio.

Cesare Pavese

Después del final del fascismo y el comienzo de la democracia en la península itálica, con el referéndum que convierte el estado italiano en una república en 1946, y la entrada en vigor de la constitución el 1 de enero de 1948, Italia, tras afrontar la problemática reconstrucción post bélica, llega a alcanzar en menos de una década un bienestar económico inusitado. Como bien lo indica Alberto Asor Rosa en su revisión histórica de La Primera República, Italia de ser un país que basaba su economía en la agricultura desarrolló como nunca antes la industria (gracias a la infiltración norteamericana en Europa con el plan Marshall), poniéndose rápidamente a la par de las otras potencias del viejo continente. Debido a todos estos cambios surgió un fenómeno histórico que se denominó el milagro italiano o 'boom' económico (1958-1963). Durante la década de los años cincuenta se sentaron las bases para que aumentara considerablemente la exportación de productos concebidos y manufacturados en la península: compañías como Fiat y Olivetti lograron un alcance internacional en cosa de pocos años. Las condiciones de vida habían cambiado por completo. En 1954 Italia empieza a formar parte de la UEO (Unión Europea Occidental) fundada en 1948 por los países vencedores de la guerra.⁵ En ese mismo año, 1954, empiezan las transmisiones televisivas en Italia.

El repentino bienestar generaba un ambiente anímicamente positivo; no hay que olvidar que las guerras, sobre todo los dos últimos años después armisticio de 1943, habían dejado al país literalmente en ruinas. Silvio Lanaro, en su libro *Storia dell'italia repubblicana*, explica que debido a la rapidez con la que se adoptaron estas nuevas políticas económicas la prosperidad alcanzada durante los años cincuentas tendrá graves consecuencias que después de 1964 serán evidentes.⁶ Antes de esta constatación, la

⁵ Alberto Asor Rosa, "La prima Repubblica (1956-1989)" en *Storia europea della letteratura italiana*, III, *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 471-475.

⁶ Silvio Lanaro, *Storia dell'italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 252-279.

única contraposición y crítica al sistema vino por parte de la intelectualidad italiana. Sin embargo, a causa de la vertiginosa apropiación de este nuevo modelo económico los intelectuales italianos, en un inicio, fueron incapaces de prever la catástrofe. Esta incertidumbre traerá consigo una crisis en los círculos académicos y artísticos: “Dal più al meno, in definitiva, l’Italia si trasforma in tutto, dovunque e contemporaneamente. Ma cultura e produzione intellettuale, nell’insieme, sembrano percepire in modo ovattato i cambiamenti che si susseguono freneticamente, e comunque non ne colgono il significato epocale né predispongono gli strumenti necessari a comprenderli a pieno.”⁷

Sin lugar a dudas, la próspera situación económica y el cambio de régimen afectaron colateralmente la vida de los intelectuales italianos. Con la muerte de Mussolini, el panorama artístico empezó a transformarse aceleradamente. Para 1950 Cesare Pavese y Eugenio Montale ya se habían consagrado en Europa. La obra y vida de estos autores representaban en muchos sentidos la supervivencia de la literatura italiana, a pesar de la censura, durante el fascismo. Sin embargo, el Hermetismo y el Neorrealismo, sobre todo el segundo, poco a poco se fueron desvaneciendo al término de la guerra. El crítico francés Antoine Ottavi, plantea en su libro *La letteratura italiana contemporanea* que en el caso específico del Neorrealismo al no haberse tratado de “una escuela, sino de un estado del espíritu [...] con frecuencia interesado en las condiciones de vida del *popolino*”⁸ se resquebrajó ante la imposibilidad de poder comprender los repentinos cambios sociales, debidos a la apropiación italiana de la modernidad capitalista. Por otro lado, como bien lo indicó Italo Calvino, en su prefacio de 1964 a *Il sentiero di nidi di ragno* (1947), los representantes de la última etapa del Neorrealismo fueron los jóvenes escritores que sobrevivieron a la militancia partisana.

Se trató de una experiencia colectiva que era necesario pasar de la oralidad a la escritura⁹, pero como lo testimonian la primera novela de Calvino y casi la totalidad de la obra de Beppe Fenoglio las narraciones de estos autores hablaban más de una catástrofe, que de la feliz victoria sobre un sistema opresor. Gabriele Pedullà al introducir este periodo, “L’età del benessere”, en el *Atlante della letteratura italiana* explicita que la importancia de la generación de escritores de los años veinte radicó en que su politización no implicó la defensa ciega de un Partido. La libertad de expresión y

⁷ *Ibid.*, p. 293.

⁸ Antoine Ottavi, *La letteratura italiana contemporanea*, trad. Beatriz Álvarez Klein México, FCE, 1983, p. 86.

⁹ Italo Calvino, “Presentazione” en *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993, pp. IV-VII.

la bonanza económica permitieron que Manganelli y sus contemporáneos utilizaran la literatura como el instrumento ideal para escapar del dogmatismo político. La pertinencia de enmarcar la producción corsivística manganelliana en su contexto se debe a que sólo así es posible comprender que su periodismo es un buen ejemplo de la riqueza de la literatura italiana de esos años. Si antes era más fácil identificar el tipo de escritor con dos únicos bandos, los fascistas y los antifascistas, en la posguerra y el ‘boom’ económico una división partidaria no bastaba para comprender el panorama nacional. Las diferencias entre la derecha y la izquierda eran cada vez más complejas y evanescentes; aunque nuestro autor decidió guardar silencio con respecto a su experiencia durante La Resistencia, no se puede dudar que sus corsivos pertenecen, al igual que las obras de Calvino y Fenoglio, a un tiempo en que la militancia fue literaria, o bien la literatura fue militante:

Caratteristica del primo cinquantennio è stata dunque una varietà molto particolare di scrittore militante: slegato da qualsiasi appartenenza partitica dopo i “fatti” del 1956, ma desideroso di entrare nel dibattito pubblico con gli strumenti della propria arte per decifrare i piccoli sintomi di un mondo in rapido cambiamento [...] Se la cultura italiana del dopoguerra è stata così vivace ciò dipende verosimilmente anche dal fatto che questa generazione, giunta alla consapevolezza di sé nel conflitto e grazie al conflitto, ha continuato a guardare alla parola come uno strumento per cambiare il mondo [...] Con il risultato che probabilmente, al netto delle diversità caratteriali, non si è mai visto una generazione di formalisti così preoccupati dalle ricadute concrete della propria opera e di intellettuali militanti altrettanto ossessionati dalla forma.¹⁰

Se podría casi afirmar que cada uno de estos escritores definió de qué manera quería experimentar formalmente; al menos uno de los propósitos de este trabajo es demostrar que en el caso de Manganelli existe un vínculo estrecho entre sus corsivos y su poética literaria gracias a que ambos se sustentan en el ensayo experimental. El ‘boom’ económico significó la entrada de Italia en la sociedad de masas. Los medios masivos de comunicación, representados principalmente por la televisión, introducían una nueva ideología que muchos intelectuales veían con desconfianza. Un ejemplo del tipo de análisis y de la desconfianza de los intelectuales frente al nuevo sistema nos lo da Petronio en el capítulo de su historia literaria dedicado a esos años:

Se han transformado radicalmente todos los elementos esenciales del hecho literario: los canales de difusión del mensaje, es decir el conjunto de personas e instrumentos que permiten a una obra llegar a su público, el receptor del mensaje, es decir, el público al que la obra se dirige; el transmisor, es decir el autor (*sic.*) [...] el proceso editorial se ha convertido en una industria relacionada con las actividades como el periodismo, el cine, la radio o la televisión, obligada a obedecer a las leyes que regulan la actividad industrial. Ésta, por

¹⁰ Gabriele Pedullà, “L’età del benessere” en *Atlante della letteratura italiana*, III, *Dal Romanticismo a oggi*, comp. Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, p. 721.

tanto, debe imponer sus productos con medios publicitarios que condicionen el éxito de la obra, *independientemente de su valor literario*, y debe producir, como cualquier otra industria, productos vendibles en un mercado lo más amplio posible.¹¹

A partir de ese momento gran parte de la labor crítica en Italia se centró en estudiar y analizar el nuevo orden de las cosas. La respuesta de los intelectuales frente al optimismo generalizado que se vivía en Italia, debido a la bonanza económica, fue la elaboración de teorías que se opusieran a los supuestos beneficios del nuevo sistema económico que se había adoptado. El experimentalismo formal y las teorías para comprender el presente provocaron una suerte de revisionismo por parte de los intelectuales italianos de toda su tradición. Esta inquietud de los intelectuales italianos coincidió con el descubrimiento de los trabajos teóricos de Antonio Gramsci, en los que el fundador del Partido Comunista Italiano había abordado la discusión de esta problemática, anticipadamente, durante los casi diez años que estuvo encarcelado. El estudio de su obra se generalizó, porque ofrecía una lectura de su sociedad que nada tenía que ver con lo que hasta ese momento existía. Aun si en ese momento acercarse a las obras de Gramsci ya no implicaba seguir su programa político,¹² sus ideas modificaron el panorama intelectual de todos los bandos y partidos. Por lo que no se puede dudar en afirmar que sus ideas jugaron un papel fundamental en la cultura italiana a partir de la posguerra:

Se trató de un descubrimiento decisivo para la cultura italiana. El gran dirigente y teórico comunista, encarcelado por el fascismo y muerto en 1937, había dejado en sus cuadernos de prisionero político una de las mayores y más originales síntesis producidas por el marxismo occidental desde los años veinte hasta la segunda guerra mundial. Gramsci explora los problemas históricos, ideológicos e incluso psicológicos de una posible revolución socialista

¹¹ Giuseppe Petronio, “La época de la sociedad y la cultura de masas: los años del neorrealismo” en *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 973.

¹² Con respecto a esta afirmación, Alessandro Casellato explica la recuperación de la figura de Gramsci al término de la Segunda Guerra Mundial es controvertida y que, ciertamente, la imagen que se promovió nada tenía que ver el personaje real: “Mentre era in vita Gramsci non era stato un personaggio particolarmente popolare al di fuori della cerchia ristretta del partito [...] La cosa cominciò a cambiare subito dopo la sua morte, che venne infatti trasformata in un evento mediatico doppiamente utile: utile al tentativo di screditare il fascismo all'estero e insieme a costruire il personaggio che Gramsci sarebbe diventato. *Post mortem* la sua biografia poi riscritta, innanzitutto per eliminare frizioni e contrasti rispetto alla linea del partito. Sin dai primi necrologi furono occultati gli aspri rapporti che ebbe con l'Internazionale comunista, e i dubbi che lo rosero di essere stato abbandonato, se non addirittura condannato, dai suoi stessi compagni.” Alessandro Casellato, “Gramsci legendario” en *Atlante della letteratura italiana*, III, *Dal Romanticismo a oggi*, op. cit., pp. 729 y 730. Como bien lo explica Casellato, la idea que se promovió de Gramsci era la de un Santo contemporáneo con la intención de hacerle propaganda al partido.

italiana con una amplitud de visión y una agudeza analítica desconocidas en la cultura marxista italiana precedente (y también sucesiva).¹³

En el presente trabajo consideramos que el pensamiento de Gramsci puede funcionar como contrapunto para acercarnos al corsivismo de Manganelli. Es pertinente aclarar que en ningún momento se pretende postular ninguna influencia directa de Gramsci sobre Manganelli, más bien se trató de plantear una apertura de campo problemática que permita analizar bajo otra perspectiva –diferente pero legítima, según un debate crítico ya amplio y fecundo¹⁴– la obra de Giorgio Manganelli que si bien fue el “gran teologo della letteratura come menzogna”¹⁵, desde su debut como corsivista en junio de 1967, también se convirtió en “sociologo della vita quotidiana, moralista, e fustigatore dei costumi italiani [y en] descrittore di metropoli e costumi (‘interprete del suo tempo’) da affiancare al Manganelli poeta del nulla’, e creare ‘proficui disorientamenti nei critici e festosi assembramenti di pubblico.’”¹⁶

Se quiere contextualizar, a partir de su propia poética, analizar y definir los textos de Manganelli que afrontan los nudos problemáticos de la tardía integración de la sociedad italiana en la modernidad; a su manera los artículos de Manganelli midieron las paradojas de una modernización que combinaba crecimiento económico, nuevos consumos y génesis de una nueva industria cultural con amplias zonas de atraso que definen el camino italiano a la modernidad como “l’assenza di ‘centro’, cioè di un costume nazionale laico diffuso osmoticamente o esportato da alcuni luoghi-faro.”¹⁷ Es en este sentido que nos pareció pertinente acercar la interpretación de estos textos con el análisis de las costumbres y de la mentalidad de los italianos llevada a cabo por Gramsci: en efecto en los *Cuadernos* no aparecen tan sólo programas generales y estrategias políticas, sino que, como indica Berardinelli, “l’ottica del dirigente politico e dell’agitatore si trasforma così a poco a poco nell’ottica dello storico, dell’osservatore,

¹³ Alfonso Berardinelli, “La batalla por una nueva cultura: la segunda posguerra en Italia” en *La cultura del 900*, I, *Literatura*, trad. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 2011, p. 280.

¹⁴ En especial nos referimos al trabajo de Marco Belpoliti, quien se ha dedicado al estudio de la obra de Manganelli desde una perspectiva que enfatiza su labor como intelectual interesado en las problemáticas de su tiempo. Sobre este tema Belpoliti realizó un capítulo entero de su libro *Settanta*: “La retta del tappiro”.

¹⁵ Marco Belpoliti, “Mamma mammifero” en Giorgio Manganelli, *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007, p. 133.

¹⁶ En esta frase, Belpoliti aclara que está citando una carta de Italo Calvino del 25 de Octubre de 1972. *Ibid.*, p. 134.

¹⁷ Silvio Lanaro, *L’Italia nuova*, Torino, Einaudi, 1988, p. 81.

dell'educatore, del moralista, dell'antropologo della storia italiana".¹⁸ Berardinelli, al respecto cita el siguiente fragmento de los *Cuadernos*: "compito del moralista e del creatore di costumi è quello di analizzare i modi di essere e di vivere, e di criticarli, sceverando il permanente, l'utile, il razionale, il conforme al fine (in quanto sussiste il fine), dall'accidentale, dallo snobistico, dallo scimmiesco, ecc."¹⁹ p. 125. Los textos periodísticos de Manganelli representan un capítulo muy interesante de la relación entre intelectuales y sociedad italiana, en una época en la cual según Silvio Lanaro:

Esaurito del tutto il filone neo-realista, la narrativa vive frattanto in un limbo di attesa e perplessità, nel senso che sembra complessivamente riluttante ad assumere la "grande trasformazione" come oggetto di riflessione critica da sottoporre al vaglio della scrittura. Qualche grande interpone una lamina di noncuranza irridente fra se stesso e i mutamenti che lo circondano, come Tommaso Landolfi che nel suo diario del 1964 *-Des mois-* si dedica a uno scrutinio dei sentimenti privati più minuti e atemporali, o meglio scanditi dalle stagioni dell'esistenza biologico piuttosto che dai ritmi della vita sociale; qualcuno altro, come Giorgio Manganelli, mulina la sua lussureggiante penna barocca in una denuncia tutta snobistica del *kitsch* e della grossolanità che avvolgono i feticci del "moderno" (più che ai "trattati" penso a una raccolta di schizzi come *Il lunario dell'orfano sannita*, che comprende articoli del periodo del 1967-73 e spande imparzialmente i suoi acidi sul gioco del calcio, sul cinema, sul traffico, sulla caccia, sulla televisione, sul divorzio, sul turismo di massa, sull'Università); altri ancora, come gli esponenti della neo-avanguardia, celano lo smarrimento e la cronica allergia della prosa italiana al racconto dietro funambolismi che mimano il gioco erratico dei segni con uno stracco vagabondare fra le parole "indifferenti".²⁰ [Lanaro hace referenci también a lo que Luperini consideraba sobre este respecto] Mi riferisco alla "tendenza a un'eversione puramente linguistica e alla costruzione di un universo esclusivamente verbale che assorbe in sé la realtà sino a farla scomparire".²¹

Antonio Gramsci escribió durante el periodo que estuvo encarcelado una gran cantidad de textos, que fueron publicados *post-mortem* por la editorial Einaudi (de 1948 a 1951) bajo el nombre de *Cuadernos de la cárcel*. En ellos trató una gran variedad de temas, que van de la historiografía hasta la literatura, a partir de conceptos como "ideología nacional", "hegemonía", "subalternidad", etcétera. Como lo indica Alessandro Casellato, la difusión de sus obras fue un éxito, "fu un best-seller per i tempi: oltre a 43000 copie stampate, e 37000 vendute nei primi due anni."²² Dado que el tema del presente trabajo está avocado al estudio de un periodismo que denominamos literario, sólo se tomarán en consideración sus tesis en lo tocante al arte y a la literatura.

¹⁸ Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 124.

¹⁹ *Ibid.*, p. 125, *apud.*, A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, 1975, III, p. 1728.

²⁰ Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, *op. cit.*, p. 299.

²¹ *Idem.*, *apud.*, R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, II, Torino 1981, p. 758.

²² Alessandro Casellato, "Gramsci legendario", *op. cit.*, p. 730.

También cabe destacar que la pertinencia de retomar estas ideas se debe a que sin lugar a dudas las ideas de Gramsci forman parte fundamental del contexto en el que Giorgio Manganelli escribió sus corsivos. En la obra que se consultó para este trabajo, tanto de nuestro autor como de la crítica, no se hace una mención explícita de la relación entre los dos pensadores; no obstante, nos pareció que a la luz del pensamiento gramsciano fuera posible comprender cómo es que Giorgio Manganelli configuró formalmente un tipo de texto que fuera literario y, al mismo tiempo, expresión de su crítica militante.

Bajo la perspectiva de Gramsci, el arte no es una expresión exclusiva de la aristocracia; es, al contrario, la expresión más fidedigna de una manera de comprender y enfrentarse a la realidad; lo que en otros términos podríamos llamar visión de mundo o cosmogonía: ideología. Este planteamiento implica que hay un constante movimiento de información del que son partícipes todas las esferas sociales.²³ La lectura del arte en Gramsci partía desde un inicio del presupuesto de que aquello que se considera un producto artístico no puede depender de un solo individuo, sino que forma parte de lo que se denomina “cultura” o “civilización”:

Non si riesce a intendere concretamente che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà, e che lottando per riformare la cultura si giunge a modificare il “contenuto” dell'arte, si lavora a creare una nuova arte, non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica) ma dall'intimo, perché si modifica tutto l'uomo in quanto si modificano i suoi sentimenti, le sue concezioni e i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria.²⁴

Gramsci planteaba que el arte no podía ser concebido como algo externo a la sociedad. La obra, por lo tanto, no era el reflejo de un solo espíritu creador; el creador, más bien, era expresión de su tiempo, porque su obra inevitablemente iba a presentar

²³ Tenemos que señalar que la complejidad del pensamiento gramsciano radica en que sus planteamientos son notas que no derivaron en un sistema filosófico. Con ello nos referimos a que sus conceptos no tienen definiciones exactas, son ideas que retomó y construyó durante su periodo en la cárcel. Berardinelli apunta que “l'opera maggiore di Gramsci, dunque, è l'opera di un isolato che scrive per sé e per i suoi familiari. La saggistica più costantemente impegnata a riflettere sulla storia politica e culturale italiana, è stata elaborata in solitudine, in forma diaristica ed epistolare (...) l'autobiografía e il diario di un intellettuale cresciuto nella lotta e costretto dalla sconfitta a meditare sul presente e sul passato dell'Italia.” Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario. op. cit.*, p. 123 Ideología, hegemonía y subalternidad, por ejemplo, funcionan como puntos de fuga a través de los cuales elaboró su crítica a la modernidad. Queremos enfatizar que ideología lo entendemos como visión de mundo, como cultura; Berardinelli, con respecto, a este tema explica “Il suo marxismo è comunque sempre attento ai fenomeni culturali: una società è un organismo nel quale la struttura ideologica e l'organizzazione della cultura svolgono una funzione essenziale. Lo stato, la scuola, l'opinione pubblica, il senso comune, i modi di dire e di pensare, le abitudini sociali e le forme della vita quotidiana preoccupano e incuriosiscono costantemente Gramsci.” *Ibid.*, p. 124 Cuestiones que también le importaron y se dedicó a analizar Giorgio Manganelli.

²⁴ Antonio Gramsci, *Il lettore in catene*, Roma, Carocci, 2004, p. 86.

rasgos únicos de la civilización en que había sido concebida. El fundador del Partido Comunista Italiano explicaba que la expresión artística era uno de los indicios fundamentales para entender lo que se denomina “pueblo”. Su concepto de “pueblo” englobaba a todas las personas que habitaban en un cierto territorio, no era una definición clasista: Gramsci hacía énfasis en el hecho de que importar modelos extranjeros, sin cultivar las características únicas de la cultura popular, tenía como consecuencia la creación de obras estériles. El hombre, para tener identidad, debe contar con un arraigo en la tradición específica de lo que se denomina nación. A ojos de Gramsci no se había dado dicho proceso en Italia porque había prevalecido una postura de tipo paternalista del escritor hacia el resto de los italianos; lo que había provocado que muchas de las veces la literatura que buscaba llegar a un público más amplio se limitara a promover sistemas de valores que no respondían a la identidad del pueblo italiano. En Italia había, según Gramsci, un mundo literario que se había autoexiliado de la nación. Antes de poder pensar en la posibilidad de un arte nuevo, este teórico invitaba a la reflexión y a la configuración de una identidad italiana. El objetivo principal del análisis gramsciano se centraba en que los intelectuales y los artistas de su tiempo buscaran los medios para integrarse dentro de su sociedad; que rompieran el cerco entre ellos y el resto de sus conciudadanos, “los humildes”. Al dar ese primer paso sería posible alcanzar una verdadera expresión italiana:

Questa espressione –“gli umili”– è caratteristica per comprendere l’atteggiamento degli intellettuali italiani verso il popolo e quindi il significato della “letteratura per gli umili” [...] In Dostojevskij c’è potente il sentimento nazionale popolare, cioè la coscienza di una missione degli intellettuali verso il popolo, che magari è “oggettivamente” costituito di “umili” ma deve essere liberato da questa “umiltà”, trasformato, rigenerato. Nell’intellettuale italiano l’espressione di “umili” indica un rapporto di protezione paterna e padreternale, il sentimento “sufficiente” di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l’altra inferiore, il rapporto come tra adulto e bambino nella vecchia pedagogia o peggio ancora un rapporto da “società protettrice degli animali”, o da esercito della salute anglosassone verso i cannibali della Papuasìa.²⁵

Debido al hincapié de Gramsci en lo concerniente a la identidad y al papel del arte en la sociedad, su discurso fue muy importante durante los años de la posguerra. Gramsci trató y resumió una parte de las problemáticas que, desde la unificación de la península como nación, inquietaban a los intelectuales italianos. Una de las que había generado más debates era la que giraba en torno a la lengua nacional. Italia se consolidó como nación hasta 1861, lo que no permitió que se llevara a cabo un desarrollo lingüístico de

²⁵ *Ibid.*, pp. 90 y 91.

la escritura a partir del habla, como en el caso del español y del francés.²⁶ Esta falta de unidad se debió fundamentalmente a las varias invasiones de otras potencias que a partir del final del Renacimiento, comenzando con la corona española, lucharon por adueñarse de la península. Italia al concluir la Segunda Guerra Mundial no tenía ni cien años de ser una nación: factor que inevitablemente indicaba que todavía no se contaba una idea clara de la italianidad.²⁷

La unidad nacional, así lo había propugnado Gramsci, no dependía de una delimitación territorial. Las tesis gramscianas son herederas del debate en torno a la lengua del siglo XIX; en el que, como lo indica Petronio,²⁸ fue muy importante para los críticos que vivieron la tardía unidad nacional italiana delimitar y escribir una historia de la cultura literaria itálica, una de las más antiguas de Europa. Para ejemplificarlo, Petronio recuerda el caso del crítico italiano más influyente del siglo XIX, Francesco De Sanctis, que al abordar la literatura del romanticismo hizo una división de carácter partidario a partir de la lengua empleada por el escritor.²⁹ Manzoni representa, según esta teoría, la corriente de pensadores *católico liberales*, en contraposición a los *demócratas*, donde se encuentran tanto Foscolo, como Leopardi. Los primeros se abanderaban en el modelo de lengua de *I promessi sposi*, novela que concretaba los ideales políticos y religiosos de Manzoni, y que tenía como finalidad la conformación

²⁶ Con respecto a esta afirmación es importante señalar que en el censo que se realizó en 1861 se recabó que había un 80% de analfabetos en Italia. Gilles Pécout, *Il Lungo Risorgimento*, Milano, Bruno Mondadori, 1999. Tullio de Mauro, por su parte, afirmó que era un hecho que para los primeros años de la unificación nacional sólo ocho de cada mil habitantes de la península hablaban italiano. Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma, Laterza, 1963.

²⁷ El único rasgo que permitió considerar por tantos siglos todas las regiones de esa península como Italia fue que de forma relativamente uniforme en todo el territorio se compartía una lengua literaria que se había configurado desde la Edad Media. Esa lengua se basaba en la literatura que Dante y los poetas del *Dolce stil nuovo* habían escrito en Florencia en el siglo XIV, y que posteriormente tanto Boccaccio, como Petrarca adoptaron para la escritura del *Decamerón* y el *Cancionero*. Durante el Humanismo florentino se consolidó, cuestión que llevó a los escritores del Renacimiento a discutir sobre la posibilidad de adoptar unánimemente como lengua literaria ese toscano. Es así que surgió el debate conocido como *La questione della lingua*. Aunque era evidente que de alguna manera con ello se reducía bastante el lenguaje que se podría usar por escrito, las inminentes invasiones de otros pueblos no dejaban otra opción; ya que, de la adopción de un lenguaje tan delimitado dependía una estabilidad de la escritura que preservara la tradición literaria de Italia. Dada toda esta historia era de esperarse que los debates sobre la identidad italiana, desde la configuración de una posible unidad nacional, terminaran desembocando en la discusión sobre *La questione della lingua*.

²⁸ Giuseppe Petronio, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y M. De las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 604-606.

²⁹ Cfr. vid. Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX. La scuola liberale e la scuola democratica*, http://www.liberliber.it/libri/d/de_sanctis/index.htm. (Consultado:14/01/13)

de un estado italiano a través de una lengua escrita que, como lo indica en el ensayo *Dell'unità della lingua* el propio Manzoni, partía del supuesto de considerar a la lengua como un organismo vivo sujeto a constantes cambios en el devenir del tiempo.³⁰ Mientras que los segundos resolvían la unidad nacional retomando un pasado ilustre, que se remontaba al Imperio Romano; por esta razón se trata de una poesía con espíritu romántico, pero que lingüística y estructuralmente seguía siendo clasicista, con un uso muy constante de palabras que remitían a su etimología y no al uso cotidiano con el que se habían lexicalizado. Este binomio partido-literatura de De Sanctis, lo concreta Gramsci con otro binomio: ideología-literatura.

La importancia del discurso gramsciano radicó en que estaba cambiando por completo el punto de partida de la discusión. Hasta antes de él la cultura italiana parecía depender de una tradición. La tradición artística era la cultura italiana. Él cambió los factores de esa misma ecuación. Gramsci proponía que la literatura era sólo una parte de lo que se concibe como cultura. La literatura y el arte, por tanto, ya no eran el núcleo nodal de la cultura, sino uno de los tantos reflejos de una sociedad determinada. Por

³⁰ En específico se trata de este fragmento en que Manzoni hace un análisis de las lenguas vivas, como el francés, para la consolidación de una nación: “E non c'è nulla più da meravigliarsi che una lingua tale abbia potuto dar materia a un vocabolario come quello dell'Accademia Francese, il quale, e appunto perchè rappresenta intero, per quanto è possibile, un uso vivo, e per sapiente e feconda semplicità del suo metodo, che dà il modo di raccogliere tutte, per dir così, le forme speciali d'una lingua, potè registrare una copia di locuzioni, maggiore, e di molto, a quella che si possa trovare nel più abbondante de' nostri vocabolari. E vuol dire, riguardo al primo, locuzioni segnate d'uno stesso marchio, cooperanti a un tutto, realmente conviventi; e riguardo al secondo, qualunque sia, una congerie di locuzioni prese di qua e di là, quale per un titolo, quale per un altro, non mirando a un tutto, ma a un molto: congerie, per conseguenza, dove, mentre abbonda il superfluo e l'incerto, manca spesso il necessario, che si troverebbe inevitabilmente cercandolo in una vera lingua. Nel termine generico poi di locuzioni, comprendiamo, non solo i vocaboli semplici, ma e le loro associazioni consacrate dall'uso, e quelle frasi, chiamate anche idiotismi, per lo più traslate, e spesso molto singolari, ma che dall'uso medesimo hanno acquistata tutta la pronta e sicura efficacia di significazioni proprie [...] In verità, pensando a que' due gran fatti delle lingue latina e francese, non si può a meno di non ridere della taccia di municipalismo che è stata data e si vuol mantenere a chi pensa che l'accettazione e l'acquisto dell'idioma fiorentino sia il mezzo che possa dare di fatto all'Italia una lingua comune. Senza il municipalismo di Roma e di Parigi non ci sarebbe stata, nè lingua latina, nè lingua francese.” Alessandro Manzoni, *Dell'unità della lingua* en http://www.classicitaliani.it/manzoni/unita_lingua.htm. (Consultado: 10/06/12)

Cabe agregar que Gramsci no consideró que el modelo lingüístico de Manzoni fuera funcional, porque no había generado un cambio de lucha de clases. A su parecer seguía habiendo en la obra de Manzoni un posicionamiento oligárquico. Y se pregunta de forma un tanto irónica: “È necessario provocare in Italia una riforma religiosa come quella protestante? Cioè l'assenza di lotte religiose vaste e profonde determinata dall'essere stata in Italia la sede del papato quando fermentarono le innovazioni politiche che sono alla base degli Stati moderni fu origine di progresso o di regresso?” Antonio Gramsci, *Il lettore in catene, op. cit.*, p. 85.

ello, no es raro que fuera tan leído en esos años un autor que antes de abordar un tema comenzaba por definir qué era la “cultura”, o sea la identidad de un pueblo. Con Gramsci se daba el primer gran paso para que los intelectuales italianos definieran y teorizaran su identidad. La crítica gramsciana al lenguaje literario se basó en la afirmación de que éste, al estar alejado del contacto directo con la totalidad de la sociedad italiana, produjo por un largo periodo modelos literarios artificiosos exclusivos para la pequeña oligarquía que podía acceder a esa tradición.; situación que testimoniaba una ideología contraria al bien común:

In Italia il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con “popolare”, perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione” e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso: la tradizione è “libresca” e astratta e l’intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano.³¹

Así como se puede hablar de lengua muerta, el análisis de Gramsci consideraba que si la cultura era meramente anticuaria, se trataba de una cultura muerta. Esto porque poco a poco iba a llegar un punto en que toda esa tradición sería completamente incomunicable. Situación que en un país como Italia, en el que la identidad prácticamente había dependido de una tradición literaria, era muy preocupante. Gramsci fue un gran lector de los clásicos, conocía muy bien la tradición literaria de su país. No estaba en contra de la tradición en sí, sino de que no hubieran modelos nuevos que renovaran la forma en que se estaba haciendo literatura: modelos que no iban a modificarse si el escritor no se integraba conscientemente a la nación. Gramsci estaba convencido de que el arte, al ser parte de la cultura, era un medio ideal para comunicar y difundir una ideología determinada. Si la literatura no era la cultura en sí, sí era un elemento muy importante de la cultura. Esto, por otra parte, no quiere decir que Gramsci estuviera promulgando que la literatura fuera doctrinaria: todo lo contrario. La nación no podía crearse de forma espontánea; era necesario que el pueblo en general se sintiera identificado, en un pasado común y con una forma nueva de ver mundo, para que Italia se consolidara. Pasado e ideología a los que sólo se podía acceder a través de un contacto directo, es decir, a través de un arte que siguiera siendo comunicable. La idea gramsciana postulaba que la identificación tenía que surgir de una lectura personal y no mediada por un tercero, porque así el individuo podría construirse a sí mismo con libertad. Sin esa primera etapa iba a ser imposible que hubiera un cambio social en su

³¹ Gramsci, *Il lettore in catene*, op. cit., p. 95.

país. Este proceso sólo podía dar inicio si todos los miembros de ese pueblo se comunicaban con una misma lengua, porque a falta de una lengua nacional era imposible crear cohesión; razón por la que era lógico que aquellos que escribían, antes de poder lograr un cambio, tenían que abandonar su identidad de “casta” en pos de una identidad nacional unitaria. Para Gramsci una verdadera difusión de la literatura italiana era importantísima, porque de ello dependía la configuración de una ideología acorde con las necesidades reales del pueblo italiano, lo que denominó “nazione-popolo”. Para que dicha difusión fuera posible la literatura tenía que ser popular, tenía que contar con un público:

Un pubblico infatti vuol dire un insieme di persone, non soltanto che compra dei libri, ma soprattutto che ammira degli uomini. Una letteratura non può fiorire che in un clima di ammirazione e l'ammirazione non è, come si potrebbe credere, il compenso, ma lo stimolo del lavoro [...] Oggi questo contatto manca, cioè la letteratura non è nazionale perché non è popolare [...] manca una personalità eminente che eserciti una egemonia culturale [...] La “bellezza” non basta: ci vuole un determinato contenuto intellettuale e morale che sia l'espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè la nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico. La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte, altrimenti alla letteratura d'arte viene preferita la letteratura d'appendice che, a modo suo, è un elemento attuale di cultura, di una cultura degradata quanto si vuole ma sentita vivamente.³²

Estos temas estaban abordados con un enfoque afín a las condiciones de la época del milagro económico. Cuando Gramsci menciona que para que se alcance una cierta popularidad es necesario que haya una admiración por parte del público, habla de una personalidad que “ejerza una hegemonía cultural”. Este tipo de personalidad Gramsci no la busca en la literatura del canon. Como teórico era bastante innovador porque en sus estudios literarios se interesó por analizar los géneros populares, como las novelas de folletín francesas.

El acercamiento a las creaciones que podrían parecer menos literarias ampliaba las posibilidades del panorama de la crítica italiana; porque, si el objetivo de la literatura no se limita a abreviar en una tradición, sino en ser expresión de una ideología, entonces parte fundamental de la labor de un crítico es analizar la relación del arte con la “nación-pueblo”. Esta relación sí existía, lo que Gramsci lamentaba era que las novelas de folletín existentes en Italia fueran traducciones de novelas de otros países o meras copias de esas historias trasladadas a un contexto italiano. Obras, por tanto, que no contaban con una ideología italiana, lo que inevitablemente indicaba que si en Italia premiaba una ideología, ésta era de carácter regional o importada de otros países:

³² *Ibid.*, pp. 91 y 92.

in Italia c'è distacco tra pubblico e scrittori e il pubblico cerca la “sua letteratura all'estero, perché la sente più “sua di quella così detta nazionale [...] Ogni popolo ha la sua letteratura, ma essa può venirgli da un altro popolo, cioè il popolo in parola può essere subordinato all'egemonía intelectual e morale di altri popoli [...] mentre si costruiscono piani grandiosi di egemonía, non ci si accorge di essere objeto de egemonías straniere; così come, mentre si fanno piani imperialistici, in realtà si è objeto de altri imperialismi.”³³

La finalidad de los textos del teórico eran promover una reflexión en los escritores italianos, que en un futuro podrían crear modelos eficaces que logran una comunicación con su sociedad. No debe confundirse la lectura de la tradición, con su emulación. Gramsci consideraba necesario que los artistas configuraran estructuras nuevas para sus obras, porque éstas al ser una expresión históricamente determinada, tenían que contar con una forma renovada que les permitiera ser difundidas. Como fue el caso de la novela del siglo XIX, que se adaptó al periódico para seguir existiendo: el arte siempre tiene que salir de los estrechos límites tradicionales para contar con un público. El arte que Gramsci buscaba que se analizara era sobre todo el arte dirigido a participar de la vida cotidiana.

El interés de este teórico por *La questione della lingua* se debía a que la lengua nacional sólo podía surgir de la tradición literaria de su país. La búsqueda de una lengua diferente era por principio absurda; lo que había que cambiar eran los términos en los que se estaba haciendo literatura: adaptar ese lenguaje para la producción de un arte que, a través de formas novedosas, pudiera llegar a un público lo más amplio posible. En el caso de Gramsci la definición de una verdadera identidad nacional era primordial para que se pudiera lograr una revolución. La compenetración de los escritores con su sociedad podría dar pie a que se pusiera en marcha una subversión de la mentalidad impuesta por las altas esferas de poder: la hegemonía. Por esta razón era tan explícito en el hecho de que los escritores debían sumarse a los “humildes”. Al dar ese paso decisivo dejarían de ser una expresión de la hegemonía, para convertirse en una expresión de los subalternos.

Gramsci consideraba que así como en el siglo XIX los novelistas rusos y franceses mostraron que era posible crear un arte dirigido al pueblo, en Italia también podía surgir un arte que, no por ser para las masas, dejara de ser arte. La ideología, según Gramsci, no es algo que pueda inculcarse, no es una doctrina. La ideología es la expresión de una forma de comprender y relacionarse con el mundo. Los artistas, por ello, no son los encargados de divulgar un sistema de valores. La cultura engloba todas

³³ *Ibid.*, p. 142.

las cualidades de una sociedad, el arte sólo es uno de sus rasgos más evidentes. Si el artista debe sentirse identificado con su pueblo es porque sus creaciones tienen que ser un reflejo de la identidad de su nación; y para Gramsci la ideología tenía que provenir de los subalternos: todo el conjunto de la “nación pueblo”. En otras palabras, no es que Dostoievski enseñara con sus narraciones a los rusos a ser rusos; su obra era la expresión personal del espíritu ruso:

Il passato, compresa la letteratura, non è elemento di vita, ma solo di cultura libresca e scolastica; ciò che poi significa che il sentimento nazionale è recente se addirittura non conviene dire che esso è solo ancora in via di formazione, riaffermando che in Italia la letteratura non è mai stata un fatto nazionale, ma di carattere “cosmopolitico” [...] il tempo presente non ha letteratura aderente ai suoi bisogni più profondi ed elementari, perché la letteratura esistente, salvo rare eccezioni, non è legata alla vita popolare nazionale, ma a gruppi ristretti che della vita nazionale sono le mosche cocchiere.³⁴

Para que se lograra una verdadera unificación nacional, según su teoría, era de primordial importancia que los escritores italianos se concibieran como italianos, o sea como parte de su pueblo: así su arte será comunicable y lograrían concretar obras acordes a la expresión de la italianidad. La solución que Gramsci ofrecía al debate sobre la lengua nacional era que el lenguaje literario también cambiaba históricamente y lo que importaba era que la mayoría del pueblo se apropiara de ese lenguaje para que con el paso del tiempo se consolidara una unidad ideológica; proceso que los artistas podían ayudar a consolidar, buscando caminos diferentes a los tradicionales, como serían los medios masivos de comunicación. En el fondo, todas estas ideas pueden ser vistas como el detonador de los escritores de la segunda mitad del siglo XX para crear nuevas formas literarias, la militancia “formal” a la que se refiere Pedullà.

El fundador del Partido Comunista Italiano murió en la cárcel y no pudo atestiguar esa Italia en la que los medios masivos de comunicación se diversificaron y jugaron un papel decisivo en la vida nacional. No obstante, sus hallazgos fueron de capital importancia para los escritores de la posguerra. En ese periodo, como nunca antes, hubo una participación muy activa de los artistas en los medios masivos de comunicación. Es por esta razón que los textos de Gramsci son tan importantes para poder analizar los trabajos de los escritores de la segunda mitad del siglo XX, como es el caso específico del periodismo de Giorgio Manganelli; tema del presente trabajo.

Por otro lado, con lo anterior no se pretende afirmar que desde su unificación Italia no hubiera contado con grandes expresiones artísticas. Las tesis gramscianas sólo

³⁴ *Ibid.*, pp. 140 y 141.

evidenciaban que este arte había continuado siendo un tipo de expresión muy exclusiva, a la que accedía un número muy limitado de personas. Gramsci pretendía despertar el interés de los creadores para que se sumaran a un verdadero proceso revolucionario de unificación nacional. Se puede afirmar que el siglo XX italiano fue un periodo bastante rico en cuanto a la experimentación lingüística y formal literarias. Como bien lo apunta Berardinelli, la situación histórica tan compleja de ese siglo obligó a todos los escritores a tomar partido: “nel novecento gli scrittori sono stati spinti quasi a forza verso la politica dal comunismo e dal fascismo. E a un certo punto, nella seconda metà del Novecento, hanno cercato quasi tutti di essere o di sembrare di sinistra, antiborghesi, anticapitalisti e anche marxisti.”³⁵ Sin lugar a dudas la generación de escritores nacidos en los primeros años de la década de los veinte se formó a partir de las diferentes revistas en las que se replegaron los escritores antifascistas; de las que destaca *Solaria* (1926-1934) que contaba con la colaboración de Umberto Saba, Italo Svevo, Eugenio Montale, Elio Vittorini, Salvatore Quasimodo, etcétera.

Este tipo de publicaciones evidenciaba que gran parte de esos escritores italianos sintieron la necesidad de retraerse o aislarse de la retórica fascista que imperaba durante esos años, lo que los llevó a configurar experimentaciones formales que con toda seguridad influyeron en los futuros escritores de la segunda mitad del siglo XX. Aunque es verdad que la generación que precede a la de Manganelli también tuvo un carácter militante, se debe de reconocer que se trató de experimentalismos muy diferentes. Es importante tener en cuenta los antecedentes literarios, porque en la mayoría de los casos sólo a la literatura de la posguerra se le relacionó con el experimentalismo lingüístico y formal; sin embargo, la peculiaridad del formalismo militante de escritores como Manganelli tenía que ver con que su interés se centraba en su participación en los medios masivos de comunicación. La *Nuova questione della lingua*³⁶ fue la respuesta natural del desenvolvimiento literario en Italia. Esta discusión, cabe resaltar, se dio fundamentalmente en los periódicos más importantes de Italia durante el final de los años sesenta y buena parte de la década sucesiva.

Hay que recordar que uno de los medios de expresión más importantes de los escritores italianos del siglo XX fue el periódico. Aunque durante 1800 en Italia la

³⁵ Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 62.

³⁶ Cesare Segre en un artículo de 1966, “La nuova ‘questione della lingua’”, explica que este debate surge a partir de un artículo de Pier Paolo Pasolini donde el polemista se dedicaba a poner nuevamente sobre la mesa de discusión la pertinencia o no de una unificación lingüística.

participación de los escritores en el periódico no se desarrolló como en Francia o Rusia, desde 1901 se inauguró un espacio dedicado exclusivamente para artículos de corte literario: *la terza pagina*. A partir los años sesenta y sobre todo durante los años setenta, esa sección se caracterizó por ser muy inventiva. La tercera página había alcanzado tal importancia en la posguerra, que no se regía por una temática determinada. Los que publicaban en ella tenían la libertad de escribir acerca de lo que más les interesara, en la forma que consideraran más conveniente. Casi se puede afirmar que en Italia durante la década de 1970 todo aquel que quisiera debutar o consolidar su carrera literaria tenía que participar en los periódicos más importantes. Es así que para el final de 1960 de forma cotidiana era posible leer los artículos de Pasolini, Eco, Arbasino, Calvino, Sanguineti y, por supuesto, los corsivos de Giorgio Manganelli.

Las polémicas y los debates entre los escritores de esa época, generalmente no se daban en revistas especializadas o dentro de las academias. Sus discusiones adquirieron gran relevancia y fueron consideradas parte fundamental de la vida nacional. Para constatarlo, basta con revisar los libros publicados, desde 1970 a la fecha, de los principales protagonistas literarios de esos años. Muchos de ellos son el fruto de toda la labor periodística que realizaron día a día por más de veinte años. Uno de los ejemplos más claros de este fenómeno literario es el caso de Pier Paolo Pasolini. Es indudable que sus textos teóricos y sus ensayos se encuentran en su mayoría publicados en antologías de su periodismo como *Descrizioni di descrizioni*, *Lettere luterane*, *Scritti corsari*, por citar tres de las más conocidas.

Si no se tomara en cuenta la labor periodística de estos escritores, sería imposible comprender la literatura italiana de esos años. Todavía durante 1980 esta sección del periódico jugó un papel muy importante en su sociedad; sin embargo, en la última década del siglo XX *la terza pagina* desapareció por completo:

Nel periodo che va dalla fine degli anni sessanta ai primi ottanta del Novecento, si assiste in Italia a un fenomeno singolarmente ampio e in certa misura inatteso: il ritorno tra gli umanisti letterati per la disputa politica, per la critica orientata ai diritti del cittadino e ai mutamenti intervenuti sul lato delle ideologie, dei valori condivisi, del costume. Ne determinano l'insorgere figure dal profilo intellettuale molto diverso: prosatori di ispirazione settecentesca e ferventi cattolici, seguaci marxisti e campioni di una borghesia qualificata.³⁷

Como lo analizó puntualmente Bruno Pischetta, en su libro *Scrittori polemisti*, se trató de una época que se caracterizó por la gran variedad de posicionamientos políticos

³⁷ Bruno Pischetta, *Scrittori polemisti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 7.

y estéticos a los que era posible acceder gracias a la participación de los escritores italianos en los grandes periódicos. La prueba definitiva de la libertad de expresión alcanzada después del fascismo está en los artículos de la intelectualidad italiana de la posguerra. Ya no era necesario que los escritores se dividieran en bandos políticos tan definidos. Claro está, que ciertos periódicos iban a estar más inclinados a la derecha, al centro o a la izquierda; no obstante, en muchos casos los factores que determinaron la participación de los escritores en alguna de esas publicaciones fueron su calidad e ingenio literarios. No había un formato específico, a lo más se tenían que adaptar a un número limitado de caracteres: “molteplici, come ovvio, sono le strategie che essi concepiscono per rendere proficuo il colloquio. Da una tessitura linguistica fuor di dubbio sofisticata, ricca di specialismi, eleganti retoriche, sprezzature snobistiche, affiorano episodi di accaloramento emotivo e concessioni a una didattica di tenore tribunizio.”³⁸

Se trataba de textos fuera de lo convencional, en los que los escritores demostraban poseer un estilo único capaz de enfrentarse a cualquier temática en un espacio limitado. Por otra parte, este estilo se caracterizó por ser muy literario y experimental. Eran prosas en las que sus autores utilizaban juegos retóricos, extranjerismos o bien palabras dialectales, además de tecnicismos de cualquier campo del conocimiento. El género tampoco importaba, podían ser pequeños ensayos teóricos, crónicas, artículos de opinión sobre algún tema que consideraran importante, etcétera. El único límite era su propio ingenio.

El caso de Giorgio Manganelli a este respecto es singular, ya que gran parte de su obra ha sido rescatada ya sea de revistas, periódicos o guiones radiofónicos. Para nuestro escritor su faceta periodística fue la más gratificante de su carrera. Prueba de ello es que en sus últimos años de vida preparó una antología personal de su obra, *Antologia privata* (1989). Un poco más de la mitad del libro está compuesto por textos periodísticos de temáticas muy variadas. La literatura italiana de la segunda mitad del siglo veinte, aunque en ocasiones parece tan difusa, fue el resultado natural de todos los cambios que poco a poco se fueron gestando dentro de la península itálica. Y Manganelli, como se quiere mostrar en este trabajo, fue una de las voces más innovadoras y propositivas del pasado fin de siglo.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

I. 2 La transformación durante el ‘boom’ económico: Manganelli en Roma

Qualche ammicco è già nell’aria, una ilarità clandestina
e cauta, un parlare per complici enigmi.
Giorgio Manganelli

Con esa realidad se enfrentaba el joven Manganelli al llegar a Roma en 1953. Era un traductor del inglés que no conocía a nadie en esa ciudad en pleno movimiento. En el postfacio de *Vita di Samuel Johnson*, “La ruggine dell’anima”, Salvatore Silvano Nigro describe los primeros años romanos de Manganelli. El joven escritor desde su llegada a la capital ya tenía en mente un relato, que diez años más tarde culminaría en la redacción de su primera y paradigmática novela: *Hilarotragoedia*. Las nuevas condiciones de vida lo pusieron rápidamente en contacto con los medios masivos de comunicación: “il 30 dicembre del 1953, aveva ottenuto un contratto di collaborazione con il Terzo Programma della Rai, per una trasmissione sui ‘poeti laghisti’ nella rubrica ‘Bibliografie ragionate’”.³⁹ De esta forma da inicio su relación laboral con la emisora de más recursos y con más difusión en Italia, para la que preparará varias cápsulas radiofónicas dedicadas a la literatura inglesa. Dos años antes de que Manganelli fuera contratado, en ese mismo departamento de Rai empezó a colaborar uno de los autores que con toda seguridad influyó más a nuestro autor: Carlo Emilio Gadda. Escritor que hasta 1955 participó laboralmente con la emisora.

Desde el inicio, Manganelli mostró predilección por la literatura inglesa, razón por la que en 1959 presentó una serie de ocho cápsulas llamadas: *Il romanzo inglese del settecento*. Manganelli tenía que componer textos lo suficientemente concisos, para poder ser leídos en una transmisión de media hora. De este tipo de proyectos nace algunos años después la *Vita di Samuel Johnson* (rescatada y publicada íntegramente por Adelphi en el 2008). Texto donde ya es posible percibir el estilo periodístico manganelliano, razón por la que es muy importante analizar este texto, tan cercano a lo que años después serán sus corsivos. La redacción de sus cápsulas radiofónicas coincide con el primero de sus varios viajes al extranjero: la visita de un mes a Londres que realiza en 1953 gracias a una beca; evento que con toda seguridad influyó en el resultado final de su biografía de Samuel Johnson.

³⁹ Salvatore Silvano Nigro, “La ruggine dell’anima” en Giorgio Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi, 2008, p. 120.

Nigro especifica que el interés de nuestro escritor por hablar de la literatura inglesa de ese periodo tenía que ver directamente con que en ésta identificaba un momento crucial para la historia de la literatura: “Manganelli era interessato alla ‘morte’ della ‘eroica, nobile ed ecclesiastica, stagione delle metafore, dei simboli, delle splendide perorazioni’; e alla nascita del romanzo moderno: ‘prodotto di esperienza più morale e pratica che non letteraria.’”⁴⁰ El crítico no especifica el origen textual de los fragmentos entrecomillados, pero se sobreentiende que son de la autoría de Manganelli; lo que cabe destacar es que el escritor estaba resaltando que a partir de ese periodo histórico un elemento formal iba premiar sobre los demás en la literatura: la construcción del personaje. La pertinencia de analizar esta cápsula radiofónica se debe a que desde ese momento Manganelli definirá algo que será de crucial importancia en su periodismo: la profundización psicológica.

Nigro propone la hipótesis de que el texto compuesto para la cápsula radiofónica puede ser leído como una suerte de autobiografía de Manganelli. Después de una exhaustiva lectura de las cartas que Manganelli escribió a sus familiares y amigos durante esos años, Nigro muestra hasta qué punto el autor se identificó con la figura de Samuel Johnson: “Manganelli amò indossare la maschera di Johnson, e recitare la parte sua. Il più delle volte per celia. Si porgeva ad Anceschi come ‘un povero vecchio discinetico’, incontrollato nei movimenti delle gambe e delle mani. E discinetico era Johnson.”⁴¹ En un diario unos años antes, 1945, Manganelli había anotado: “I fatti non hanno senso al di fuori di chi li compie [...] io solo sono il protagonista della mia quotidiana avventura. Tutto ciò che mi passa accanto diviene me: nulla esiste che non sia me stesso.”⁴² En estas palabras ya es posible constatar una consciencia por parte del autor del desdoblamiento al momento de la escritura; por otro lado también dan cuenta del porqué su futura identificación con el literato inglés. Esto no quiere decir que la capsula radiofónica sea un diario íntimo de Manganelli. Se trata más bien de un acto crítico alejado de cualquier pretensión de verdad absoluta. Manganelli concebía la crítica como otra más de las tantas facetas de la literatura. La crítica para este autor era un ineludible acto creador, en el que era más factible leer al crítico en el análisis, y no una supuesta verdad sobre una determinada obra literaria.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁴¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴² La cita del diario de Manganelli la tomé del siguiente texto: Salvatore Silvano Nigro, “Il laboratorio di Giorgio Manganelli” en Giorgio Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011, p. 347.

El individuo, según Manganelli, está sujeto al devenir histórico. La mortalidad del hombre se contrapone a la naturaleza intrínseca del texto que, a pesar de ser leído en un presente, siempre se escapa de los límites temporales: aunque sólo el hombre puede comprender lo que las secuencias de palabras comunican, las palabras, al estar petrificadas en el papel, pueden pasar por muchos lectores a lo largo del tiempo. Este contacto con sujetos, que leen bajo filtros ideológicos tan distintos, tiene por resultado que una obra pueda ser comprendida de formas ilimitadas. Manganelli veía en el entramado de palabras de cualquier texto literario una especie de mapa, que dependiendo del lector, conduce a lugares diferentes. El lector sólo puede escoger uno entre los tantos senderos de ese espacio para recorrerlo. El sendero llevará al lector a dar una interpretación específica, y como intérprete no puede pretender haber captado la totalidad de esa obra. Si dicho proceso le sucede a quien lee, Manganelli iba a llegar en un futuro a preguntarse también cuál sería el papel del narrador. Estos cuestionamiento lo van a marcar como escritor, y gran parte de sus labor literaria girará en torno a todas estas interrogantes.

Su biografía de Samuel Johnson es una narración en la que, como lo indica Nigro, destaca que “Il giovane scrittore concepiva la produzione critica ‘in primo luogo’ come letteratura.”⁴³ Esta inquietud, con el paso de los años, se volverá el tema más recurrente de su obra, y a partir del cual, como veremos en el presente trabajo, girará su experimentalismo literario. Su biografía de Johnson parece el inicio de ese estilo narrativo periodístico donde los géneros se entrecruzan, que teorizará poco a poco al mismo tiempo en que lo llevaba a la práctica. Aunque en este texto todavía no hay una formulación explícita de lo que será su poética, sí lleva a la práctica un ejercicio muy similar al de sus posteriores corsivos: la narración que compone también puede ser vista como un ensayo. El mismo Nigro apunta que ya desde sus primeras reseñas de libros es evidente que Manganelli era propenso a un tipo de narración muy cercana al ensayo.⁴⁴ Se trata de una mezcla de géneros que en muchos casos, no importando de qué tema se trate, también está concebida para que el texto pueda ser interpretado como una lectura sobre la realidad que atravesaba Italia, como un acto de crítica militante.

Domenico Scarpa en un capítulo de su libro *Storie avventurose di libri necessari*, “Oscuro/Chiaro”, rescata un apunte fundamental de Manganelli escrito entre 1948 y 1956. En este texto que corresponde a la transición de su etapa de Milán a Roma,

⁴³ Salvatore Silvano Nigro, “La ruggine dell’anima”, *op.cit.*, p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

Manganelli declara su interés por rehuir a su cerebro y alma “traballanti”, para concretar un proyecto literario que participe de su momento histórico, que sea una expresión política. Seguramente Manganelli estaba consciente de la dificultad de dotar al discurso político con un carácter estético. Nuestro escritor expresa desde un momento muy temprano en su carrera la aspiración por conjugar el aspecto político y literario con la finalidad de conferirle una autonomía a la crítica. Se trata de un proyecto que, nosotros aventuramos, se tenía que concretar estilísticamente, con la armonía de forma-contenido de su peculiar ensayismo:

La letteratura come parte della storia (cioè teoria della storia della lett.<eratura>, come parte della teoria generale della storia); e poi, dentro a questa: la letteratura come politica; le scelte politiche in letteratura; le contraddizioni in letteratura; la critica come politica; la critica e la letteratura; la letteratura come attività; autonomia della critica [...] Insomma, questo mi importerebbe: vedere come sia possibile restituire alla letteratura la dignità che le spetta nella storia, come elemento attivo, produttivo, assertivo-politico. L'arte è un'arma, anche, un'arma politica e storica –ma secondo le sue speciali leggi. La letteratura va spogliata di quel tanto mistico che le viene dal crocianesimo, e ridotta a fatto umano.⁴⁵

En la sección anterior retomamos la idea de Pedullà acerca de que Manganelli perteneció a una generación muy preocupada por hacer de su literatura un instrumento para comunicarse con su sociedad en un momento de profunda mutación. De sus ideas pudimos recabar que nuestro autor pertenece a un momento histórico en el que los escritores estaban muy preocupados por resolver formalmente de qué manera su literatura podía ser partícipe de su presente, de Pasolini a Calvino, de Parise a Morante, de Sciascia a Arbasino; se trataba de un presente marcado por un abanico de problemáticas muy variadas, conectadas como dijimos antes con la naturaleza contradictoria de los procesos de modernización de Italia. Todos estos cambios se conjugaron con la necesidad de contrastar el pasado italiano con los nuevos cambios.⁴⁶

⁴⁵ Domenico Scarpa, “Oscuro/Chiaro” en *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Alberto Gaffi, 2010, p. 354.

⁴⁶ Aunque en el último capítulo se analizan varios de los corsivos de Manganelli detalladamente, con respeto a este tema vale la pena citar un fragmento del corsivo “Maschera italiana” en el que el escritor plantea los daños de la modernización en la identidad italiana que él metaforiza como una máscara: “Esiste ancora questo volto prestigioso, questa ipnotica allegoria? Si ha l'impressione che, da quando Roma divenne piemontese, e poi via via con precipitare sempre più accelerato, l'Italia sita lacerando con le proprie mani quel corpo antico, quel volto. Una tetra Italia da supermarket, prolifera attorno e dentro a quelle membra geniali, una muffa di plastica, di similvita. L'Italia della grazia sta diventando un pedante museo, con il campanile di Giotto appeso alla sua parete d'aria, fra il Colosseo e il Ponte dei Sospiri; un'Italia da ispezionare col catalogo, asterischi e lapidi. O forse l'occhio più arguto e amoroso dello straniero, l'erede di Shelly e di Goethe e di Stendhal, sa distinguere ancora i ruderi dai rottami, un frammento della maschera, la sapienza di una ruga?” Giorgio Manganelli, *Lunario dell'orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991, p. 34.

Una parte fundamental del presente trabajo es defender que los corsivos pueden ser entendidos como ensayos experimentales, y con esto nos referimos a que no responden a una estructura tradicional del ensayo. Uno de los propósitos es justamente poner el acento en el carácter ensayístico de la obra de Manganelli que se analiza a lo largo del trabajo. Para lograr el objetivo, se recurrió a la teoría que Alfonso Berardinelli desarrolló sobre este género.

Dentro de la crítica literaria de Italia, Alfonso Berardinelli ha sido quien más se ha dado a la tarea de explicar por qué es factible considerar el ensayo una expresión literaria. En su libro *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, el crítico no sólo rastreó la vasta producción ensayística en Italia, sino que también ofreció una tipología de este género en Occidente. Sin embargo, también cabe destacar que este crítico nunca se ha mostrado interesado por la labor literaria de Giorgio Manganelli. Berardinelli no considera que el escritor milanés haya realizado obras relevantes; opinión que, por otro lado, está presente en su libro dedicado al ensayo: se limita a calificar el estilo de Manganelli como “manierismo sulfúreo”.⁴⁷ Ante estos juicios negativos, utilizar su teoría para explicar y revalorar el periodismo de nuestro escritor parecería poco factible. Pero, si por un momento dejamos a un lado los juicios de valor del crítico, será posible explicar por qué es tan marcadamente ensayística la parte de la obra de Manganelli que nos compete.

Alfonso Berardinelli plantea que el ensayo siempre ha estado presente en la literatura occidental. Por esta razón no conferirle la importancia que se merece, deja espacios imposibles de colmar que impiden comprender la literatura europea. El crítico declara que desde el inicio, con Maquiavelo y Montaigne, este género se caracterizó en Occidente por su gran maleabilidad. De hecho, afirma que clasificar con exactitud en cuántos subgéneros se divide el ensayo es imposible: “il saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi. Il più esposto alle influenze di ogni altro genere, il più passivo nel suo orgoglio, il più impaziente nella sua irresolutezza. Il saggio ha avuto le sue epoche d’oro, ma poi non sarebbe così facile mettersi d’accordo su quali siano state.”⁴⁸

El ensayo presenta una historia fragmentada y su continuidad no depende, como otros géneros, de una delimitación temporal. Para trazar su cronología, Berardinelli propone los nombres de los autores que contribuyeron en su desarrollo: Guicciardini,

⁴⁷ Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, op. cit., p. 115.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

Maquiavelo, Montaigne, Pascal, Diderot, Lichtenberg, Kierkegaard, Marx, Freud, e incluso el crítico se aventura a decir que Proust. Es gracias a su intrínseco carácter subjetivo que el ensayo ha podido adaptarse y nunca desaparecer del panorama de las literaturas europeas. Es también debido a esta subjetividad, que Berardinelli considera que desde la Ilustración “il saggista diventa giornalista, divulgatore, pamphlettista, aforista: cioè critico del costume sociale e culturale”.⁴⁹

La primera parte de su libro concluye con el capítulo, “Critica letteraria e critica della cultura”, donde ahonda sobre la estrecha relación que existe entre el ensayismo sobre la literatura y la crítica social. Partiendo de las consideraciones de Gramsci, plantea que la vitalidad de la crítica literaria depende de si ésta está vinculada o no con su presente. A su parecer es gracias a que desde Maquiavelo y Montaigne el estudio de la literatura partió de lo estético para desembocar en el análisis de las problemáticas de la sociedad, que la crítica literaria europea en un inicio no pretendió ser objetiva. Para Berardinelli el hecho de poder considerar también a la crítica una expresión literaria, se debe a que de la misma forma en que la obra de arte es un acto autorreflexivo de la totalidad del mundo, la crítica literaria realiza ese mismo proceso a través de la lectura de un objeto estético: “la critica non è soltanto lo Studio organizzato di un oggetto linguistico, estetico e storico. È l'autocoscienza che la letteratura inevitabilmente produce se stessa. La critica è perciò uno strumento e un modo di conoscenza ed è *un genere letterario*.”⁵⁰

Esta idea de Berardinelli se relaciona directamente con el presupuesto gramsciano de que la literatura es sobre todo una expresión históricamente determinada. Dada la subjetividad de este tipo de creaciones, no es necesario que haya una mención directa de algún tema político. La sola enunciación trae consigo una lectura del mundo, refleja una ideología específica. Berardinelli se lamenta de la pretensión actual de las instituciones universitarias de querer fomentar una crítica literaria científica que busque una verdad en la obra de arte. Aunque desde su juicio de valor y de gusto, este crítico descalifique las obras de Giorgio Manganelli, se busca demostrar que en la obra de nuestro autor está muy presente la idea de que la crítica literaria y la crítica de las costumbres no sólo son expresiones literarias, sino que están íntimamente vinculadas entre sí, y que incluso pueden llegar a ser una sola cosa:

⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

Finché la critica della letteratura e della società hanno potuto fondarsi su filosofie della storia e teorie sociali, il gusto personale poteva nascondersi e sublimarsi in austere categorie generali [...] Credo che oggi la soggettività dell'atto critico non possa essere elusa, né possono essere liquidati i problemi che comporta. Se devo perciò, a mia volta, dichiarare in conclusione le mie preferenze, direi che vanno a quei critici che mostrano onestamente la parzialità dei loro interessi, non nascondono le loro simpatie e antipatie culturali, mettono in gioco la propria autobiografia intellettuale: non per fermarsi a questo, ma per convincerci, ragionando, delle loro ragioni.⁵¹

En el caso de *Vita di Samuel Johnson* se trata de una narración que, en apariencia, sólo pretende ser el recuento crítico sobre la vida y obra de un escritor inglés que vivió en los primeros años de 1700. Todo lo que el autor italiano plantea se apoya en citas, que son sus propias traducciones de fragmentos de la biografía de Boswell, textos del propio Johnson y de otros contemporáneos que conocían bien al autor inglés. Esto último es muestra de que Manganelli no sólo contaba con un profundo conocimiento del tema, sino que también tenía un dominio absoluto del lenguaje literario inglés.⁵² Al haber sido el propio Manganelli el que escogió la temática, no sería aventurado suponer que no sólo hay rasgos autobiográficos debidos a su identificación con la persona y la vida de Samuel Johnson; sino también una lectura de la Italia en pleno milagro económico.

La llegada a la capital, para Johnson Londres, para su doble italiano Roma, representa ante todo un proceso iniciático: es en la gran urbe donde “un giovanottone sui ventott'anni: goffo, malvestito, dal gran corpo impacciato, incredibilmente miope, sordastro, linfatico [...] uomo di bella cultura, animo rissoso e pio, e inalterabile, inveterata miseria”⁵³ nos ofrece la lectura de su encuentro con la modernidad. La gran ciudad es vista como un refugio, es un espacio que Johnson no abandonará, como, sin saberlo o tal vez planeándolo, el joven escritor italiano tampoco iba a abandonar Roma. La ciudad cosmopolita es propicia para la reflexión sobre la naturaleza humana, porque es el lugar en el que se conjuntan todas las pasiones, las virtudes y los vicios.

El escritor italiano narra que multitudes recorrían las calles, todo tipo de personas se presentaban ante el ojo creativo de sus artistas, que mientras contemplaban su entorno nutrían su arte del porvenir. Un panorama siempre rico en nuevas experiencias, donde la privacidad y la vida pública se intercalaban perfectamente: “Lì il cuore umano era più

⁵¹ *Ibid.*, p. 188.

⁵² Manganelli además de escritor y periodista, también fue un notable traductor del inglés. Entre sus trabajos más célebres destacan la traducción de los todos los cuentos de Edgar Allan Poe y *Manfred* de Lord Byron.

⁵³ Giorgio Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi, 2008, p. 11.

libero e meno cauto, la solitudine poteva contemperarsi alle delizie della conversazione, e la radicale tristezza dell'esistenza purgarsi delle sue inquietudini più provvisorie e sterili.”⁵⁴ La urbe que nos presenta Manganelli, a partir del texto de Boswell, ya mostraba los rasgos definidos de la sociedad de masas. Hay que recordar que este fenómeno social surgió en paralelo a la Revolución Industrial. Se trataba de una modernidad en ciernes como la que Italia experimentaba tan de improviso con el milagro económico.

La sociedad que nos describe Manganelli les brindaba la posibilidad a los escritores de percibir una paga, a tipo de salario, por sus trabajos. La nueva situación económica liberaba a los creadores de la figura del mecenas. Así como lo refiere Manganelli, las novelas de Fielding y de Radcliffe eran, sin lugar a dudas, los *best-sellers* de su tiempo, que le generaban a sus autores abundantes sumas de dinero. El futuro corsivista italiano también agrega: “Ma la mancanza di un giornalismo regolare, di quella che oggi tristemente diciamo ‘industria culturale’, rendeva assai precaria la quotidiana sopravvivenza dei letterati oscuri, e li spingeva a vita irregolare, disperata, non di rado canagliesca”,⁵⁵ como fue el caso de su admirado Samuel Johnson. Manganelli desde esta primera etapa de su labor literaria ya expresaba lo importante que le parecía el papel que los medios masivos de comunicación jugaban en las sociedades. Seguramente por esta razón se lamenta de que en su presente se les nombre con el triste apelativo de “industria cultural”.⁵⁶

Conforme se avanza en la lectura del texto, se puede confirmar la hipótesis de que no era mera casualidad que Manganelli se dedicara a esta temática durante pleno milagro económico. Johnson no sólo era un autor admirado por Manganelli, sino también un hombre que inspiró una obra paradigmática. A ojos del escritor italiano, la biografía que le dedica Boswell a Johnson presentaba los rasgos de una nueva época literaria:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 33 y 34.

⁵⁶ Debe tomarse en cuenta que dicho término formaba parte de las contribuciones teóricas de Adorno y Horkheimer y éste aparece por vez primera en *Dialéctica de la Ilustración*. Es importante mencionar que fue gracias al Germanista Renato Solmi que en Italia se dan a conocer las obras de la Escuela de Frankfurt con mucha antelación en comparación del resto de los países, ya desde 1952 había publicado su traducción de *Minima moralia* de Adorno. La traducción italiana de la *Dialéctica de la Ilustración* es de 1961, aunque Einaudi la publica hasta un año después. La primera traducción al español, de Héctor A. Murena, aparecerá hasta 1970 en *Sur*. El hecho de que en textos tan tempranos de la obra de Manganelli ya aparezcan términos provenientes de esta obras sólo es una muestra más de la riqueza del ambiente cultural de la Italia de esos años.

La sua *Vita di Samuel Johnson* è la prima biografia moderna: una data nella storia della letteratura. Non è la cronaca di eventi estrinseci, né panegirico, né saggio critico: ma la ricostruzione nella pagina di una figura complessa, la ricerca del ritmo, della qualità della sua vitalità [...] in codesta visione di un individuo, un gesto è più importante di un testo critico, una parola, una battuta, un dialogo rapido, nato per essere dimenticato, più importante di un documento.⁵⁷

Manganelli estaba introduciendo al público italiano al artista que consideraba como “il primo eroe di una società di massa.”⁵⁸ Le parecía que esa Inglaterra de 1700 constituía el primer núcleo de una sociedad con instituciones y formas de convivencias netamente burguesas; donde ya era posible rastrear las problemáticas de la modernidad. Su lectura positiva, de la participación de los intelectuales en los medios masivos de comunicación, aventuramos que tiene puntos de contacto con la parte de la teoría de Gramsci que se expuso en el apartado anterior. La riqueza de la interpretación de Manganelli se debe a que estaba tomando en cuenta que la literatura tiene un papel central en la sociedad y que dicha participación implica la transformación de la misma. A lo largo de la descripción que hace de Johnson, el escritor italiano resalta que la importancia de ese periodo radicaba en que los escritores, al dejar atrás el mecenazgo, se vieron impelidos crear un vínculo literario con sus conciudadanos. Llama especialmente la atención que Manganelli hiciera hincapié en que la popularidad tenía que ver con la creación de personajes que ejercieran, lo que Gramsci denominó, una hegemonía cultural:

Oggi questo contatto manca, cioè la letteratura non è nazionale perché non è popolare [...] manca una personalità eminente che eserciti una egemonia culturale [...] La “bellezza” non basta: ci vuole un determinato contenuto intellettuale e morale che sia l’espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè la nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico.⁵⁹

La ciudad de Londres del siglo XVIII ya contaba en esos años con un periódico de publicación regular *The spectator*, fundado en 1711 por Joseph Addison y Richard Steele. Lo que implicaba: “una massa capace di accedere a mezzi di informazione collettivi; una massa, occorre precisare, che appartiene a tutti gli strati sociali.”⁶⁰ Esto mostraba la existencia de un público que participaba en la formación de mitos colectivos. La importancia según el escritor italiano de que haya invenciones que forman parte de la sociedad en general, es que éstas no se suscriben a un grupo privilegiado. Manganelli ofrece el ejemplo de *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe: obra

⁵⁷ Giorgio Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 42.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁹ Gramsci, *Il lettore in catene*, op. cit., pp. 91 y 92.

⁶⁰ Giorgio Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 56.

que inaugura la novelística inglesa del siglo XVIII, altamente popular porque “non vuole scaltrezza di educazione letteraria, ma la capacità di pensare per immagini, la letizia di perdersi in una favola”.⁶¹ El Londres que describía el escritor italiano evidenciaba la existencia un ambiente cultural que contaba con una producción literaria capaz de alcanzar un público tan amplio como el de la otras publicaciones masivas, como era el caso del periódico de Addison *The spectator*, que estaba dedicado “alle famiglie della nuova borghesia, qualcosa di onesto e istruttivo, che, in casa, si poteva lasciare anche nelle mani di donne e domestici.”⁶²

Es interesante que Manganelli identifique que el factor que contribuyó a que se creara esa admiración, la hegemonía cultural, hacia Johnson tuviera que ver un elemento formal: la construcción del personaje. El escritor italiano remarca que al ser el primer héroe de una sociedad de masas, Johnson pasó a convertirse en una construcción ficcional: “materia di divertimento, di ammirazione, di devozione, di amore, ha generato intorno a sé una infinita proliferazione di miti apocrifi, di modi del parlare, del pensare”.⁶³ Esta lectura del papel que Johnson jugó en la sociedad inglesa de su tiempo Manganelli la evidencia a partir de su selección de citas provenientes de la obra de Boswell, en las que prevalece la sutileza con la que el biógrafo captó, en breves fragmentos, la naturaleza contradictoria de Johnson: hombre incisivo, gran conversador, poseedor de un punto de vista muy controvertido a causa de sus prejuicios, hedonista del comer y del beber.⁶⁴

¿Cómo es que se puede moldear un personaje así a nivel formal? Manganelli resaltó que para lograr centrar la atención del lector exclusivamente en Samuel Johnson, lo sucede es que se focaliza la narración no en eventos, sino en la descripción psicológica de su personaje. Manganelli consideró que el más grande acierto de la biografía que Boswell escribió fue que este autor escocés, de forma muy temprana en la historia de la literatura, supo captar las emociones de sus personajes. Recurso literario que era muy

⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibid.*, pp. 57 y 58.

⁶⁴ Acerca de esta temática, Manganelli sintetiza y aclara: “Egli odiava gli scozzesi, ma ebbe in uno scozzese l’amico più intelligente e devoto, il principale autore della sua leggenda. Era un uomo casto e severo, e i suoi migliori amici erano autentici libertini. Aveva in uggia gli Autori, e pertanto non si peritava di insolentire Garrick, massimo attore dei suoi tempi: ma non tollerava che alcun altro lo facesse, perché ‘era suo amico’. Era un pio, il che non gli impedì di gustare la deliziosa compagnia di Beauclerk. Dunque codesti suoi “volgari pregiudizi” erano bizzarrie dell’umore, estrosità della sua intelligenza: in nessun caso egli permise che diventassero pretesi per ideologie; per cui i suoi odii erano fundamentalmente onesti.” Manganelli, *Vita di Samuel Johnson, op. cit.*, p. 69.

innovador, porque le permitía a un número más amplio de lectores acercarse a la literatura. Para centrar la narración en las características psicológicas de los personajes era necesario que el escritor usara referentes compartidos por la mayoría de la sociedad, como lugares u objetos. Al hacer esto, previamente el escritor se había apropiado de la forma de entender el mundo de sus conciudadanos, había asimilado la identidad de la sociedad de su tiempo, y, por consecuencia, su obra se convertía en una expresión de esa ideología surgida de la “nación-pueblo”. Esto no quiere decir que desaparecieran las referencias mitológicas o de la literatura precedente, sólo que la atención del escritor ya no se basaba en su conocimiento literario, sino en las descripciones de la vida interior de sus personajes.

Boswell, según Manganelli, captó brillantemente la melancolía del escritor inglés. A este último punto el escritor italiano le dedicó la totalidad del último fragmento de su cápsula radiofónica: “La malinconia di Johnson”. Este interés en el factor psicológico tampoco es gratuito: para la publicación de su traducción de *Confidence* de Henry James, Manganelli preparó un breve texto introductorio bastante interesante. En él plantea que el escritor norteamericano era fiel heredero de una corriente literaria inglesa “delineatasi già nel ’700 [que se enfocó en] sostituire ad una narrazione sui fatti una nuova narrazione che cercasse in verità di creature e nelle loro avventure una maggiore validità umana.”⁶⁵

Si se vinculan esta introducción y su cápsula radiofónica es posible aventurar que Manganelli no tenía sólo la intención de difundir la obra de Boswell. Se puede entrever, más bien, en esta narración un planteamiento ensayístico. Manganelli estaba fundamentando su propia interpretación del momento que definiría el rumbo de la literatura del siglo XX. A partir del siglo XVIII encuentra que “il romanzo si avvia sulla strada di una pura ricerca psicologica, ove ai fatti si sostituiscono i moti dell’anima, e si prepara ed attua quella tendenza dell’analisi che si inserirà, al principio del nostro secolo, nelle correnti psicanalitiche, per generare la moderna narrativa...”.⁶⁶ Las citas con las que organizó su texto más que ejemplos de un texto literario, parecen una especie de aparato crítico con el que Manganelli fundamentaba su tesis sobre la profundización psicológica. Teoría que queda del todo clara al leer con atención lo que propuso en su introducción a la novela de Henry James:

⁶⁵ La introducción está citada en: Salvatore Silvano Nigro, “Il laboratorio di Giorgio Manganelli” en Giorgio Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011, p. 348.

⁶⁶ *Idem*.

Il personaggio non campeggia in uno splendido deserto che lo isola ed esalta: è esso stesso “paesaggio”, qualcosa di simile ad un’urna preziosa, è l’involucro cristallino di una realtà più interessante, più valida: un mondo magico, scomposto a sua volta in innumeri elementi di ricamo [...] La creatura umana è così rivolta in una dialettica interiore di elementi spesso in contrasto: se ne origina una serie di problemi di chiarezza interiore, di giudizio innanzi a sé medesimo, infine di buona o mala fede intima, che raramente giungono ad un risolvimento e superamento.⁶⁷

Al mismo tiempo en que proponía un origen de la modernidad literaria, Manganelli se estaba inaugurando ante los medios masivos de comunicación con una narración en la que ensayaba con las posibilidades del ensayo. En estos rasgos escriturales ya es posible entrever que nuestro autor estaba interesado en poder conjugar el experimentalismo formal, sobre todo el del ensayo, con una crítica directa a lo que acontecía en su país. Esta cápsula radiofónica nos muestra que Manganelli pretendía la concreción de una literatura que se adaptara a los esquemas y requerimientos de los medios masivos de comunicación, sin que estas exigencias demeritaran su labor como artista. En este texto, que podía haber sido sólo un ejercicio, el futuro corsivista demostró no sólo que era capaz de dar una lectura de su presente a través de un texto literario, sino que la crítica a los usos y las costumbres podía ser en sí literaria. Podríamos aventurar que la idea central de su cápsula radiofónica era la demostración de cómo la literatura forma parte de la cultura en general, y que, por tanto, los escritores están obligados continuamente a innovar formalmente el objeto literario.

Queremos recalcar que interpretamos que la obra de Manganelli es afín al pensamiento gramsciano. Al igual que el fundador del Partido Comunista Italiano se enfrentaba al arte como una expresión históricamente determinada que necesitaba encontrar en cada época una forma que se pudiera comunicar con los hombres de su tiempo. Se trata de una literatura en la que el escritor se siente parte de su sociedad, por esta razón creemos que este tipo de expresiones periodísticas pueden ser leídas como parte de la respuesta que Manganelli daba de la complicada integración de Italia en la modernidad. Esta literatura dirigida a lo que Gramsci denominó “nazione-popolo” formaba parte de una época que oscilaba entre anacronismos y atrasos pero, sobre todo, a rastrear la identidad italiana. Por esta razón creemos que Manganelli buscó desde el inicio de su participación en los medios masivos de comunicación los recursos formales adecuados, las estructuras, para comunicarse con su sociedad. También proponemos que en *Vita di Samuel Johnson* es evidente que Manganelli no tenía la intención de

⁶⁷ *Idem.*

rechazar la literatura del canon; simplemente demostraba que no era menester del escritor imitarla, sino nutrirse de su fuente para elaborar nuevas estructuras que le permitan al artista expresarse en un determinado momento de la historia. Ésta también era, cabe destacar, una actitud creadora cercana al pensamiento de Gramsci: “La disciplina è anche uno studio del passato, in quanto il passato è elemento del presente e del futuro, ma non elemento ‘ozioso’, ma necessario, in quanto è linguaggio, cioè elemento di una ‘uniformità’ necessaria, non di uniformità ‘oziosa’, impigrita.”⁶⁸ Aquí ya estaba presente el germen de su periodismo futuro. Un periodismo literario basado en la crítica militante y el ensayo experimental, como se verá más adelante.

Por otro lado *Vita di Samuel Johnson* también ofrece, junto con la introducción a la traducción de Henry James, los primeros indicios del interés que sentía Giorgio Manganelli por la profundización psicológica que, como veremos, está íntimamente relacionada con la elaboración de su poética; pero sobre todo con su posterior trabajo como corsivista, en el que todo gira en torno a una primera persona: una voz narrante juguetona, en perpetua búsqueda de los gestos, los diálogos destinados al olvido, los ritmos vitales de su sociedad. Manganelli se enfrentaba a la tardía industrialización y proceso de sociedad de masas italianas, a partir de su reflexión sobre lo que era la modernidad. Y aunque podría pensarse que su lectura de este fenómeno social era solamente positiva, la melancolía que acompañó a Johnson, así como lo plantea Manganelli, abre un espacio para la duda, se asoma un enigma: al final el artista sucumbe ante la enfermedad: “Codesta malattia torturò la vita di Johnson e insieme la fece intimamente solitaria quanto solenne; e forse in non piccola misura a quella dovette il non essersi tutto risolto nei compiti pittoreschi dell’eroe di massa. Un eroe infelice presenta una insormontabile difesa contro un destino eminentemente collettivo”, su propia muerte.⁶⁹

La *Vita di Samuel Johnson* salió al aire dividida en cuatro transmisiones diferentes, del 10 de junio al 1 de julio, en el año de 1961.

⁶⁸ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 31.

⁶⁹ Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, *op. cit.*, p. 80.

I. 3 Las consecuencias del ‘boom’ económico y el experimentalismo literario: el caso Gadda

Le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza
o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo,
d'una causa al singolare:
ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica
nella coscienza del mondo,
verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità
di causali convergenti.
Carlo Emilio Gadda

Después del optimismo alcanzado a causa del milagro económico, se empezaron a mostrar los síntomas del cambio a nivel general. Las tesis de Gramsci se veían confirmadas: para la unificación lingüística el papel que jugaron los medios masivos de comunicación fue primordial; sólo que, a diferencia de como lo hubiera querido el teórico, este cambio estaba suscitándose a una velocidad impresionante y sin que se hubieran formado los artistas de la “nazione-popolo” que había ideado. El panorama cambió abrumadoramente, y como lo refiere Asor Rosa: “Il ceto intellettuale, uscito in gran parte dalla Resistenza e dall'antifascismo, soffre in maniera profonda l'impatto con questa nuova realtà antropologica e sociale: tuttavia, per al meno due decenni (anni '60 e '70), s'industria a seguire con grande attenzione il mutamento in atto, cercando di conoscerlo e di descriverlo.”⁷⁰ El plurilingüismo tan característico de Italia se enfrentaba al cambio más radical de su milenaria historia. Por primera vez, a través de la televisión, se generaron las condiciones para una estandarización de la lengua. Sin embargo, uno de los temas que dará pie a más debates durante la década de los sesenta fue si la lengua promovida televisivamente dotaba a los hablantes de una plena libertad lingüística; o si, por el contrario, atentaba contra la libertad de pensamiento de los italianos.⁷¹ Así es como dio inicio la complicada época de los años sesenta; una década que se caracterizó por la multiplicidad de posicionamientos políticos y estéticos que surgieron en los distintos círculos artísticos de Italia.

Esta situación tan efervescente provocó que el entusiasmo de unos chocara con el pesimismo de los otros. Cabe señalar que los términos de la discusión a nivel teórico

⁷⁰ Asor Rosa, *op. cit.*, p. 475.

⁷¹ En lo que respecta a esta temática es muy importante señalar que son fundamentales las polémicas que Pier Paolo Pasolini desató, incluidas en su mayor parte en *Scritti corsari* y *Lettere luterane*.

fueron completamente distintos a como se habían planteado durante la primera mitad del siglo XX. La naciente democracia y el milagro económico facilitaron el contacto de los pensadores italianos con el resto de Europa. Bastaron sólo diez años para que la academia italiana estudiara a profundidad las teorías de análisis de texto y de estética que surgieron en paralelo a las vanguardias del resto de Europa. Se leyeron y asimilaron paralelamente movimientos teóricos tan disímiles entre sí como el estructuralismo ruso y la escuela de Frankfurt. Conceptos como “industria cultural” no sólo formaban parte del lenguaje especializado, sino que se volvieron familiares para la población que estaba al pendiente de todos estos debates. Italia había dejado atrás el provincialismo debido a las políticas de censura durante el fascismo. Se había alcanzado la muy esperada libertad de tránsito de los intelectuales italianos por el resto del viejo continente y sus ideas poco a poco se hacían escuchar de nuevo en todo Occidente. Como vimos con el caso de Giorgio Manganelli y su *Vita di Samuel Johnson*, en esos años se volvió imperioso que los intelectuales definieran qué era la modernidad, para poder proyectar una obra en el futuro. Empieza el frenesí, lo que por parte de la crítica significó un momento de crisis en el mundo del arte, como se puede constatar en la historia literaria de Giuseppe Petronio:

El artista de antaño vivía, en el transcurso de su existencia, una o dos modas culturales; el artista de hoy ve el mundo –el material pero también el intelectual –evolucionar a una velocidad vertiginosa, mientras también él evoluciona, modifica continuamente técnicas, lenguajes e ideologías, y rechaza los esquemas aun antes de haberlos asimilado plenamente.⁷²

El panorama literario de la península se caracterizó por el hincapié con el que se abordó la problemática de la lengua, sobre todo aquella que intervenía directamente en el desenvolvimiento de la vida nacional. La sociedad de masas y la industrialización fueron fenómenos que ya se habían desarrollado y provocado crisis en las grandes potencias europeas. Estas problemáticas se volvieron el centro u origen de muchas de las obras de los intelectuales italianos durante La Primera República por obvias razones. Italia era un país que para 1960 apenas iba a cumplir un centenario de su unidad nacional, por lo que adoptó tardíamente las mismas políticas económicas del resto de las potencias mundiales. Todo lo que en otros países podía parecer algo normalizado, en este país representaban problemas que estaban empezando a generar cambios, que era importante que los intelectuales y artistas analizaran: ya fuera para oponerse o adaptarse a esta nueva realidad social.

⁷² Petronio, *op. cit.*, p. 1008.

El experimentalismo lingüístico y formal que hasta ese momento habían sido una elección estilística por parte del autor, se convirtieron durante los años sesenta casi en un rasgo obligado de la literatura italiana. Como vimos anteriormente, éste era un tema que desde el romanticismo no había dejado de estar presente en la península; pero en el momento en que los escritores constataron que en casi todas las regiones de la península se empezaba a adoptar la lengua usada en la televisión, incrementó considerablemente su interés por experimentar literariamente, ya fuera para adaptarse a los medios masivos de comunicación o para hacer un arte contestatario. En algunos casos, como el de Pasolini y el de Manganelli, incluso se podían llevar a cabo en paralelo ambas posturas. La crítica italiana de esos años coincidió en que para los escritores de este periodo fue fundamental la lectura de la obra de Carlo Emilio Gadda.

L'ingegner Gadda, por su fecha de nacimiento, pertenece a la generación de la narrativa italiana del inicio del siglo XX, de la que Italo Svevo y Luigi Pirandello fueron los autores más destacados. Al igual que Montale y Ungaretti, Gadda nació en las postrimerías del siglo XIX. Como lo indica Segre en *La letteratura italiana del Novecento*, sus primeras obras importantes, al igual que las de los herméticos, se publicaron entre los años treinta y los años cuarenta, aunque con Gadda sucedió que “le opere più note diventeranno volumi solo dopo la guerra, e avranno un crescente successo”⁷³ durante los años cincuenta y sesenta.⁷⁴ Gabriele Pedullà apunta que en “L’età del benessere” el modelo literario de los jóvenes escritores deja de ser Cesare Pavese: el marcado “expresionismo” de Gadda se presentaba como un modelo más adecuado para los nuevos tiempos.⁷⁵

Gadda se presentaba como el continuador más evidente del verismo, sobre todo el que realizó Giovanni Verga en su novela *I malavoglia*. La importancia de Gadda a partir del final de la guerra fue en ascenso, porque sus obras podían fungir como modelo para cualquier escritor que quisiera usar un lenguaje literario con modismos dialectales, sin que esto impidiera que su obra fuera comprensible para un lector de cualquier zona del territorio italiano. Algo que también distinguió a Gadda fue que, aunque su

⁷³ Cesare Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 1998, p. 30. Emanuele Zinato apunta con respecto a Gadda: “l’individuazione della ‘funzione Gadda’ (cfr. Contini, 1989b), con la quale si interpreta –a ritroso –un’intera sezione della letteratura italiana, fondando la nozione continiana di *espressionismo* inteso in senso sovrastorico, come categoria stilistica.” Emanuele Zinato, *Le idee e le forme*, Roma, Carocci, p. 73

⁷⁴ *La madonna dei filosofi*, 1931; *Il castello di Udine*, 1934; *La cognizione del dolore*, 1941; *L’Adalgisa*, 1944. Por citar algunos de sus trabajos clave de ese periodo.

⁷⁵ Pedullà, “L’età del benessere”, *op. cit.*, p. 719.

experimentalismo resaltara por el lenguaje utilizado, también fue un autor que trabajó mucho con la forma de la narración. Cada una de sus obras se distinguía de la otra porque eran sustancialmente diferentes, cada una necesitaba de un modelo que se adecuara a lo que el autor quería expresar: “Con Gadda il romanzo esce definitivamente dalla sua chiusa e conclusa compattezza, aprendosi alla grande agli sperimentalmi piú audaci della ricerca letteraria novecentesca.”⁷⁶

Este escritor hacía explícito que el experimentalismo no podía limitarse a un solo aspecto de la obra, era necesario que hubiera una conexión entre lo lingüístico y lo formal para generar algo nuevo. Su popularidad en la posguerra se debió a que conjugaba un gran conocimiento literario, con una férrea voluntad innovadora. Gadda mostró que una obra heterogénea podía ser congruente y armónica: “un escritor a la vez barroco, un virtuoso del estilo y del culteranismo, un escritor satírico, un espíritu fríamente científico atento a los hechos que se sitúan al margen de la realidad y que habitualmente escapan al observador distraído, y por último, un moralista.”⁷⁷

Gadda planteó sus postulados estilísticos y literarios en un libro de ensayos: *I viaggi la morte*. Esta obra fue publicada por primera vez en 1958, un año después de haberse consagrado definitivamente con la aparición en la editorial Garzanti de su novela *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Es importante destacar que en *I viaggi la morte* se publicaban, por primera vez en conjunto, ensayos que habían aparecido en revistas literarias de forma independiente desde 1927. La antología permitía constatar el trabajo teórico que por más de veinte años Gadda se dedicó a formular. Estos textos son muy interesantes porque, aunque no fueron elaborados explícitamente para conformar una obra unitaria, cuentan con una armonía temática: logran dar una idea clara de la literatura que este autor defendía. Gadda parte del presupuesto de que “è bene che la materia dell’arte sia conosciuta e analizzata (oltreché tentata, sperimentata) da chi se ne vale ad esprimersi [al igual que] il legno dal falegname, la lega ferrosa dal siderurgista.”⁷⁸ Según Gadda era posible concebir el lenguaje escrito como una materia que el escritor, así como el escultor con el barro o el mármol, podía moldear a su voluntad. La materia a la que hacía referencia el escritor provenía no sólo de la lengua, sino de la totalidad de los rumores que rodeaban al escritor.

⁷⁶ Asor Rosa, *op. cit.*, p. 492.

⁷⁷ Ottavi, *op. cit.*, pp. 117 y 118.

⁷⁸ Carlo Emilio Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 2011, p. 81.

La finalidad de la escritura, según Gadda, radicaba en crear a partir de una gama amplia de sonoridades las bases de un estilo único: “Costruire, definire le proprie modalità espressive: raggiungere lo stile necessario: è il dramma di chi prima ignora, poi rompe i vincoli che avevano la sua ‘forma’ insorgente.”⁷⁹ En la visión gaddiana la meta del escritor consiste en que el uso de las palabras de un autor tenía que ser casi como una huella digital: un rasgo inimitable.⁸⁰ La reflexión de Gadda con toda seguridad fue muy importante para los escritores de la posguerra, porque a partir de los años sesenta se hacía imperioso que los autores definieran con claridad su postura política y estética, para poder aspirar a una carrera literaria. Todo experimentalismo tenía que estar justificado teóricamente. La crítica literaria de Gadda era un ejemplo de cómo un autor podía al mismo tiempo crear y definirse a sí mismo con el estudio y análisis de la literatura. Es pertinente tener en cuenta que la concepción literaria de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁰ Debido al gran número de expresiones literarias de esos años, consideramos que dar una definición exacta de experimentalismo literario no es factible. El único tipo en el que nos detenemos y definimos, a partir de la obra de Manganelli, es el de ensayo experimental. Sin embargo, en la cita anterior Gadda menciona el término “estilo”. Por el enfoque específico de nuestro trabajo lo retomamos constantemente al hablar de obras literarias experimentales.

Antoine Compagnon le dedica un capítulo a este tema en su libro *Il demone della teoria*. El crítico francés aclara que la definición de este término fue una de las preocupaciones principales de la teoría literaria durante el siglo pasado, porque desde que se insertó en la literaturas europeas adquirió significados muy variados: denota individualidad, escuela o género artísticos, periodo, modos o instrumentos expresivos, etc. A nosotros nos interesa, precisamente por las connotaciones que Gadda le da, la de periodo y la de modos o instrumentos expresivos. Compagnon explica que estilo “al meno a partire da Aristotele, si concepisce come un ornamento formale definito dallo scarto rispetto all’uso neutro o normale del linguaggio. Alcune ben note opposizioni binarie derivano dalla nozione di stile così intesa: si tratta di ‘sostanza e forma’, ‘contenuto ed espressione, ‘materia e maniera’.” Antoine Compagnon, “Lo stile” en *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, p. 183. Compagnon en este punto hace referencia justamente a lo que recupera Gadda: el escritor debe hacer un uso especial, único, de las palabras; para lo cual es necesario una armonía en la forma-contenido. Esta dualidad de la escritura es con la que relacionamos a Manganelli en su experimentalismo: una búsqueda estilística. Nuestra preferencia por definirlo así se debe a que el estilo es “*oggettivo* in quanto codice espressivo, e *soggettivo* in quanto riflesso di un’individualità. Fondamentalmente ambiguo, il termine indica al tempo stesso l’infinita varietà degli individui e la classificazione regolare della specie.” *Ibid.*, p. 185.

Otro aspecto del término que nos interesa recuperar, por el enfoque del presente trabajo, es su relación directa con “cultura”, entendida como lo que Gramsci considera ideología: visión de mundo. “*Lo stile, infine, è una cultura*, nel senso sociologico e antropologico che il tedesco (*Kultur*) e l’inglese, più di recente il francese, hanno dato a questo termine, per riassumere lo spirito, la visione del mondo propria di una comunità”. *Ibid.*, p. 186. Nos basamos en las anteriores acepciones de “estilo” porque la finalidad de este trabajo es mostrar cómo Manganelli creó un tipo de texto específico para el periódico, el corsivo, para expresar la identidad italiana de su tiempo. Finalmente como Compagnon explica: “il tratto di stile si offre all’interpretazione come sintomo, individuale o collettivo, della cultura nella lingua. E, come in storia dell’arte, di prende da un dettaglio o da un frammento, da un indizio minimo e marginale che consente di ricostruire una visione del mondo.” *Ibid.*, p. 202.

Gadda sólo puede ser entendida si se toma en cuenta que él perteneció al periodo de las vanguardias, por ello este autor enfatizaba que la obra tenía que representar un quiebre con lo establecido, un arte de ruptura con la tradición: “lo irrompere degli impulsi immaginifici, rivendicatori d’una autonomia del discernere. Le intime sollecitazioni di una gnosi propria.”⁸¹

Al igual que en el resto de Occidente, el espíritu de las vanguardias dejó de ser un acto espontáneo y se volvió objeto de estudio en las universidades. Lo que trajo como consecuencia que los nuevos artistas experimentaran de forma casi obligada para poder darse a conocer. Gadda en esos años era para los escritores italianos lo que el Surrealismo para los literatos franceses: una escuela literaria, un modelo a seguir. Su vanguardismo conllevó tanto una reconfiguración de la lengua italiana literaria, como la propuesta de nuevas formas de la narración. Su obra era el referente obligado de cualquier autor que quisiera adaptar con legibilidad los dialectos al lenguaje literario, sin caer en una literatura dialectal; aunque dicha influencia les pareciera negativa a algunos críticos, entre los que destaca Alfonso Berardinelli,⁸² el panorama literario de la época de la bonanza económica está profundamente marcado por Carlo Emilio Gadda.

Hay que resaltar también que la llamada literatura dialectal en Italia, desde el Renacimiento, se había mantenido casi por completo soterrada. En contraposición con estas limitaciones lingüísticas de la tradición italiana, Gadda había realizado de manera consciente obras que respondían al debate de *La questione della lingua* que tanto auge tuvo a partir del siglo XIX. Por el momento, basta con mencionar que la difusión a gran

⁸¹ Carlo Emilio Gadda, *I viaggi la morte*, op. cit., p. 137.

⁸² Su lectura del fenómeno no es positiva, no porque soslaye la importancia de la obra de Carlo Emilio Gadda; sino porque el crítico considera que debido, a sus características, la obra de Gadda es poco operante para partir de ella como modelo. Sin embargo, en la misma crítica que Berardinelli realiza, es posible comprender hasta qué punto fue profunda la huella de la obra de Gadda durante la época en que Manganelli comenzó formalmente su proyecto literario: “Imparano da Gadda sia Pier Paolo Pasolini che Giovanni Testori. Senza dubbio Alberto Arbasino e Giorgio Manganelli. In tutti i casi in cui squallore e caos urbano, dolore, degradazione e ripugnanza devono essere tradotti sulla pagina scritta, Gadda diventa un punto di riferimento inevitabile: perfino uno scrittore limpido e selettivo come Calvino (nella *Giornata di uno scrutatore*, 1963) o per alcuni poeti: come Elio Pagliarini, Giancarlo Majorino, Giovanni Giudici. Caotica, oscenamente vitale, orridamente grottesca, in letteratura la società del ‘miracolo’ è in buona parte gaddiana: è una realtà stratificata, a foglie di carciofo, che solo uno stile inglobante, accumulante, pieno di anacoluti e di ellissi, sovraccarico di enumerazioni e mescolanze, può riuscire a derivare. Anche un giornalista come Giorgio Bocca, che si impone all’attenzione del pubblico proprio in quegli anni, nei suoi articoli e libri sull’Italia del ‘miracolo’ procederà a briglia sciolta, fra sarcasmi ed eccitazioni, enumerando, affastellando, un po’ alla Gadda (o meglio all’Arbasino).” Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, op. cit., p. 239.

escala de las ideas de Gadda coincidió y se magnificó gracias al proceso de sociedad de masas del milagro económico. Entre otras cosas provocó una obsesión por la renovación continua, la ruptura del canon tan característica de las vanguardias europeas de inicio del siglo XX.

Giorgio Pullini, por ejemplo, identificó principalmente dos grupos a los que les preocupó fundamentalmente la transgresión de la tradición y en los que se puede percibir una relación directa con la obra de Gadda: los *miméticos* y los *estilistas*.⁸³ Del lado de los *miméticos* el crítico pone como mayor representante a Pier Paolo Pasolini y de los *estilistas*, a Alberto Arbasino; los primeros con una inclinación por recuperar los dialectos y los segundos, según Pullini, con un desinterés total por la tradición italiana, escritores esnobs. El crítico consideraba que en ambas tendencias las ideas poéticas y estéticas estaban fundamentadas en el tipo de lengua que sus autores utilizaban. Ninguno de los dos son movimientos que hayan creado esos artistas, la definición de los dos grupos es una contribución de Pullini que subraya sobre todo el interés que hubo por parte de los críticos de analizar cuál sería el origen del hincapié por el experimentalismo formal y lingüístico de esos años.

Es indispensable tener en cuenta que el caso de Giorgio Manganelli dentro de su contexto es problemático. En la bibliografía que se consultó para este trabajo al hablar de Manganelli se le suele relacionar preponderantemente con Arbasino,⁸⁴ porque ambos decidieron agruparse a inicios de la década con otros jóvenes escritores que preponderantemente pertenecían a la generación de la década de los treinta: *Gruppo 63*.⁸⁵ El propio Arbasino nace justo en el año de 1930. También cabe resaltar que

⁸³ Giorgio Pullini, *La novela italiana de la posguerra (1940-1965)*, trad. José Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 359.

⁸⁴ Es importante señalar que específicamente cuando Alfonso Berardinelli y Giuseppe Petronio relacionan a Manganelli con Arbasino, es fundamentalmente para expresar su rechazo de las obras de ambos escritores.

⁸⁵ Durante la investigación se descubrió que una de las razones por las que se consideró tan diferente a los miembros del *Gruppo 63*, con respecto a las generaciones pasadas, se debe a que se les relacionó con la entrada de la posmodernidad en Italia. De hecho, Marco Belpoliti rastreó que Arbasino fue quien por primera vez utilizó este término en el contexto italiano; además de que, el crítico afirma, ya en sus textos de finales de 1950 es posible identificar características específicas de ese fenómeno cultural. El crítico relata que antes de que iniciara la década de 1960 Arbasino había viajado como reportero a Estados Unidos. Sus estancias en California y Nueva York lo llevan a descubrir de forma temprana un fenómeno cultural muy particular: la posmodernidad. En este trabajo no nos interesa adentrarnos en este debate ni se lo abordará; sin embargo, de lo que apunta Belpoliti hay algo que nos llama especialmente la atención del encuentro de Arbasino con este fenómeno.

El crítico explica que para el joven escritor italiano fue muy importante descubrir en el naciente movimiento posmoderno la posibilidad de entrecruzar el *Masscult* y el *Midcult*: “Lo

Gabriele Pedullà, siendo muy exacto con las fechas, identifica sólo a Manganelli con la generación de la militancia “formal” de la década de 1920 y aclara que la siguiente generación será completamente distinta.⁸⁶ Por otro lado, Marco Belpoliti, en su libro *Settanta*, no duda en incluir tanto a Manganelli como a Arbasino dentro de la generación de escritores de la década de los veinte que identifica como intelectual-escritor. El crítico afirma que se propuso estudiar a la última generación donde prevaleció la figura del intelectual-escritor, que se caracterizó por su compromiso político tan ligado a la configuración de sus obras literarias; definición que muy bien podríamos vincular con la de militancia “formal” de Pedullà:

Questo libro racconta sette storie, sono storie di scrittori e di libri, e si svolgono quasi tutte tra il 1964 e il 1980. Riguardano una medesima generazione, quella nata negli anni Venti del secolo che si è appena concluso. Sono gli scrittori che con i loro libri, i loro articoli, le loro polemiche e i loro dibattiti hanno occupato il paesaggio letterario della fine degli anni Cinquanta all’inizio degli Ottanta: Pasolini, Parise, Calvino, Sciascia, Manganelli, Arbasino. Questa è stata una generazione che ha stabilito un legame tra attività narrativa e politica, tra scrittura saggistica e progetto di una società più giusta [...] Volevo raccontare la storia di una lunga crisi [...] di quel periodo, segnato dal trionfo delle ideologie politiche, dal terrorismo, da un crescente disordine nel sistema politico, mi interessava non tanto lo scacco della letteratura o l’assenza di romanzi più o meno importanti (qualcuno c’è, e di peso, come *La storia* della Morante), quanto piuttosto capore perché e in che modo entrava in crisi la figura dell’intellettuale-scrittore⁸⁷

Sin lugar a dudas la decisión de participar en el *Gruppo 63* será de gran relevancia en la carrera literaria de nuestro escritor. Su pertenencia a este movimiento lo marcará de forma particular, y podríamos afirmar que contribuyó a que su figura dentro del

scrittore coglie attraverso questa sorta di strabismo culturale l’energia implicita nei testi come nei nuovi comportamenti, verifica la forza di cambiamento che c’è nella gioventù americana prima che il fenomeno hippy e l’underground siano recepiti come tali. La letteratura è al centro dei suoi interessi, ma ha ottimo fiuto nel seguire tracce e segni del costume; questo gli consente di coniugare spettacolo contemporaneo e classicità, così da mettere sempre in primo piano gli aspetti più visivi. Il postmoderno è già qui, in questi reportage californiani, anche se la parola non c’è.” Marco Belpoliti, “Nascita del postmoderno” en *Atlante della letteratura italiana*, *op. cit.*, p. 871. No es parte de los propósitos del presente trabajo analizar la obra de Arbasino, pero la información que de él nos ofrece Belpoliti sí es muy importante para aclarar algunos puntos concernientes a Manganelli.

Desde el inicio de este trabajo se ha querido remarcar que la participación en los medios masivos de comunicación de Manganelli fue muy importante, y que esa actitud era muy consecuente con lo que el resto de los escritores de su generación estaban haciendo. Después de la revisión de *Vita di Samuel Johnson* podemos constatar que también para Manganelli fue importante explorar la relación entre la cultura alta y la cultura de masas; sin embargo, se quiere aclarar que no creemos que Manganelli haya sido un escritor posmoderno, a diferencia de Arbasino y Eco. Al relacionar durante este trabajo su pensamiento con las ideas de Gramsci se quiere enfatizar que su estilo y militancia son afines con un pensamiento de izquierda distinto a la relectura política y estética que se realizó, durante la posmodernidad, de toda la primera parte del pensamiento del siglo XX.

⁸⁶ Pedullà, “L’età del benessere”, *op. cit.*, p. 721.

⁸⁷ Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. IX.

panorama literario de su tiempo haya generado tantas interpretaciones. En este trabajo específicamente nos interesa leer a Manganelli en su contexto basándonos en las posturas de Pedullà y de Belpoliti; porque a la luz de ambas es posible interpretar su poética y su labor corsivística como el esfuerzo de un intelectual-escritor preocupado por expresarse a través de una militancia “formal”.

Capítulo II

II. 1 *Gruppo 63*: el binomio ideología-lenguaje

Dopo di noi il diluvio.

Edoardo Sanguineti

Debido a todos los abruptos cambios socio-políticos de la inmediata posguerra fue importante para los jóvenes escritores reunirse para definir el rumbo de sus obras futuras en contraposición con la literatura de su presente. La tendencia de una parte fue inspirarse en las agrupaciones y programas artísticos de las vanguardias de principio de siglo. En 1961 se publicó una antología de poesía que con el solo título se presentaba como el semillero de un movimiento de ruptura: *I novissimi: poesie per gli anni 60*. En este proyecto participaron los poetas Elio Pagliarini, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta y Alfredo Giuliani. Dos años más tarde ese mismo grupo de poetas se reunirá con otros escritores en Sicilia, como lo relata en su libro *Polemiche letterarie* la crítica Gilda Policastro:

È in occasione di un evento musicale, la *Settimana internazionale della Nuova Musica*, che un manipolo di scrittori e critici si raduna nell'ottobre del 1963 a Palermo, per confrontarsi, in parallelo ai musicisti (tra i quali Nono, Stockhausen, Berio, Bussotti), sulla cosiddetta "nuova letteratura": ci sono Arbasino, Balestrini, Barilli, Celati, Eco, Giuliani, Guglielmi, Leonetti, Malerba, Manganelli, Rosselli, Sanguineti e altri. Sul modello delle riunioni del Gruppo 47 tedesco, gli autori partecipano a incontri su musica, poesia, narrativa, teatro, arti, pittura, leggono i loro lavori in corso a porte chiuse, infine rappresentano una serie di atti unici presso il locale Conservatorio.⁸⁸

Es durante este encuentro multidisciplinario que nace el *Gruppo 63*; movimiento que, como lo indica Policastro, se inspiró en el Grupo 47 alemán. La elección de este modelo hablaba mucho de las expectativas y razones de ser de la agrupación italiana. En la experiencia literaria germana participaron autores que alcanzaron gran renombre dentro y fuera de Alemania: los futuros premios Nobel Gunther Grass y Heinrich Böll, junto a poetas y críticos entre los que destacan Paul Celan y Hans Magnus Enzensberger.⁸⁹ Suponemos que la idea de seguir los pasos de ese grupo alemán se

⁸⁸ Gilda Policastro, *Polemiche letterarie*, Roma, Carocci, 2012, p. 23.

⁸⁹ Para conocer qué fue el Grupo 47 es de bastante utilidad el segundo capítulo del libro *Detalles*, "La camarilla", de Enzensberger. Por la importancia que tuvo este movimiento para el

debió a que estos escritores italianos consideraron que sólo en conjunto iba a ser posible enfrentarse al difícil ambiente literario que vivían. Hay que tomar en cuenta que para 1960 las agrupaciones que surgieron en los círculos antifascistas ya estaban consolidadas. Estos grupos en su mayoría trabajaban para editoriales como Einaudi o Feltrinelli. Frente a esta centralización de los círculos literarios, era necesario que surgieran nuevos conjuntos de escritores que partieran de ideales distintos. Gabrielle Pedullà apunta cuáles eran sus marcadas diferencia con respecto a los escritores italianos de generaciones anteriores:

È solo all'inizio del nuovo decennio, però, che si compie la frattura decisiva. Raccolti in un movimento, il Gruppo 63, i nuovi poeti e narratori –anzi “Novissimi”, dal titolo della loro antologia di tendenza– puntano a riallacciarsi all'esperienza delle avanguardie di inizio secolo. E, proprio come i loro padri elettivi, accompagnano da subito le prove poetiche e narrative a un'intensa attività teorica a sostegno dei propri esperimenti: rivalutazione dell'espressionismo contro il naturalismo; rifiuto del tradizionale storicismo crociano e gramsciano; rapida assimilazione delle proposte culturali giunte dalla Francia (semiotica, strutturalismo, psicoanalisi lacaniana); appello alla politicità della forma contro la politicità dei contenuti; massima attenzione per le nuove tecnologie; critica della nascente cultura di massa e del kitsch. Tesi sostenute con toni spesso duramente polemici, e anche per questo destinate ad accendere uno scontro di eccezionale asprezza.⁹⁰

Se trataba de un conjunto de escritores polémicos, en su mayoría nacidos en la década de 1930, que se proponían introducir a la literatura italiana en los debates más actuales de su tiempo. El *Gruppo 63* surgió para crear un espacio de discusión en el que los asistentes pudieran tratar sobre cómo afrontar y llevar a cabo el experimentalismo literario de manera sistemática. Las reuniones, siguiendo el modelo alemán, funcionaban como talleres en los que los miembros leían sus textos con la mayor apertura posible, dispuestos a recibir cualquier tipo de crítica. Dada la originalidad de

Gruppo 63 italiano, retomo la siguiente cita de Enzensberger: “Sobre el *Grupo 47* se han redactado algunas tesis doctorales y se han escrito auténticos panfletos difamatorios. Existe, sin embargo, un punto en el que coinciden las elucubraciones especializadas de Indiana, las fantasmagorías elaboradas en Frankfurt, las referencias dadas desde Pekín y las pesadillas procedentes de Würtemberg: se trata de una agrupación de escritores alemanes, quizás de una asociación con todas las de la ley [...] Sobre esta conclusión abrigo serias dudas. Ningún distintivo particular luce en las solapas de los supuestos miembros del *Grupo 47*. Por triste que pueda parecer, éste no cuenta siquiera con un presidente honorífico, ni con un presidente ejecutivo. También carece de secretario y de tesorero. Ni siquiera tiene afiliados. No goza de una cuenta corriente para los cheques postales, ni figura en el censo de las asociaciones. No tiene sede ni estatuto alguno. Ningún extranjero puede valorar lo que esto significa en un país en el que hasta las exterminaciones masivas cuentan con un legajo de expedientes y en el que incluso el anarquismo ‘controla’ a sus afiliados por medio de un archivo que está siempre al día. Esto sólo puede significar dos cosas: que el *Grupo 47* sea pura fantasmagoría o, lo que es peor, una camarilla.” Hans Magnus Enzensberger, “La camarilla” en *Detalles*, trad. N. Ancochea Millet, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 91 y 92.

⁹⁰ Pedullà, “L'età del benessere”, *op. cit.*, p. 719.

sus propuestas literarias asistieron como oyentes otros escritores, entre los que destacaron Elio Vittorini e Italo Calvino. La relación de estos dos escritores con los miembros de la *neoavanguardia* fue cercana. Esto no sólo porque ambos eran parte central del comité editorial de Einaudi, sino porque desde 1959 fundaron la revista *Il menabò*; una publicación que nació del interés de Calvino⁹¹ y Vittorini por difundir las ideas literarias innovadoras que surgían paralelamente en Italia y el extranjero.

Experimentaban con la lengua y la estructura como el resto de los escritores europeos de esos años. Estos escritores italianos representaban en todos los sentidos el quiebre generacional producto del ‘boom’ económico: para 1963 estos escritores en su mayoría contaban con treinta años o menos, lo que indicaba que habían asistido a la universidad en la inmediata posguerra como lo indica Giulio Ferroni:

El impulso agresivo de la neovanguardia en los años sesenta y su voluntad de renovación se encontraron automáticamente con los efectos del *boom* económico y con el reformismo de la centroizquierda, reclamando para la cultura italiana la asunción de todos los instrumentos cognoscitivos más avanzados, adecuados a los puntos más altos del desarrollo capitalista. En esa búsqueda de objetos, métodos, lenguajes para una fase “avanzada” podían convivir los más diversos puntos de vista: desde el reformismo neutral de quienes aceptaban fenomenológicamente todos los caminos ofrecidos por la modernidad, sin plantearse más preguntas, hasta el nihilismo terrorista que consideraba que era indispensable alcanzar el nivel más alto precisamente para quemarlo mejor todo, y las más problemáticas tentativas de hacer converger la experimentación lingüística y metodológica hacia un marxismo crítico y dialéctico.⁹²

Perteneían a un ambiente cultural que se construyó en las ruinas de una Italia devastada, que gracias al bienestar producto de la naciente industrialización se presentaba optimista a los cambios. Fueron escritores controversiales, como lo señala

⁹¹ En el caso específico de Giorgio Manganelli, su relación con Italo Calvino fue fundamental. Aunque en pocas ocasiones se encontraron, Calvino sintió bastante admiración por la obra de su contemporáneo milanés. Cuestión que se refleja en las varias introducciones a obras de Manganelli que preparó con la finalidad de darlo a conocer. De estos textos, destaca la introducción a la edición francesa (1985) de *Centuria: cento piccoli romanzi fiume*. En este texto Calvino incluso postuló a Manganelli como uno de los escritores más importantes de su tiempo. Afirmó que sus obras eran capitales para entender el panorama de la literatura italiana: “Da vent’anni la letteratura italiana ha uno scrittore che non assomiglia a nessun altro, inconfondibile in ogni sua frase, un inventore inesauribile e irresistibile nel gioco del linguaggio e delle idee: e non era mai stato tradotto in francese prima d’ora. Questo vuol dire che l’idea che il lettore si è fatta della letteratura italiana negli ultimi decenni mancava d’un dato essenziale: dal momento in cui la sagoma di Manganelli si staglia all’orizzonte, cambiano tutti i rapporti di prospettiva del paesaggio intorno [...] Potrei cominciare col dire che Manganelli è il più italiano degli scrittori e nello stesso tempo il più isolato nella letteratura italiana.” Italo Calvino, “Introduzione” en Giorgio Manganelli, *Centuria, cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 9 y 10.

⁹² Giulio Ferroni, “La neovanguardia” en *La cultura del 900*, II, *Literatura, Teatro, Lingüística y Semiótica*, trad. Stella Mastrangelo y Silvia Tabachnik, México, Siglo XXI, 2011, pp. 63 y 64.

Policastro, porque se les consideró esnobs; cuando lo que pasaba era que leían a partir de un código que durante la censura del fascismo no era posible. El experimentalismo de esta generación no era una novedad, era parte del desenvolvimiento natural de la literatura italiana que con la generación de Montale y Pavese, o incluso desde antes durante el romanticismo con Manzoni y Belli, había empezado a definir al autor dependiendo del tipo de lengua y forma literaria que usara, como ya lo habíamos empezado a analizar en un apartado anterior. Al igual que el resto de los miembros de la *neovanguardia*, el discurso de Manganelli es afín a la específica lectura de la teoría de Gramsci y de Gadda que estaba surgiendo por esos años. Analizaban bajo nuevas perspectivas, que derivaban ya sea de teóricos completamente distintos entre sí como Marx, Blanchot y Bataille, como de toda la novelística del siglo XX a la que antes había sido muy difícil acceder: Joyce, Musil, Broch, entre muchos otros.⁹³

Gilda Policastro recupera un artículo periodístico de Sanguineti en el que el poeta plantea que la vanguardia del inicio del siglo XX surgió como el resultado de una consciencia por parte de los artistas de su relación ríspida con la burguesía. El escritor explicitaba que esta relación conflictiva hacía inminente que los artistas se desvincularan del mundo burgués transgrediendo su cotidianidad a través de un arte provocador. Sanguineti justificaba sus aseveraciones en términos gramscianos: “la coscienza del rapporto tra ideologia e linguaggio, e cioè la consapevolezza del fatto che ciò che è proprio dell’operazione letteraria in quanto tale è l’espressione di un’ideologia nella forma del linguaggio.”⁹⁴ Esta postura impulsó principalmente a estos escritores a romper con la estructura tradicional de la novela y a producir sus obras más importantes en los medios masivos de comunicación con un experimentalismo tanto formal, como lingüístico.⁹⁵

⁹³ Policastro, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁵ Algunos de estos escritores ya trabajaban en estaciones radiofónicas y otros medios informativos; por ejemplo Giorgio Manganelli, que desde 1953 colaboraba con Rai, haciendo difusión cultural con sus capsulas radiofónicas sobre la literatura inglesa. De hecho, se podría inferir que es justo por el entusiasmo que sentía hacia algunos medios masivos de comunicación (el periódico y la radio específicamente) lo que impulsó a Manganelli a formar parte del *Gruppo 63*. Cabe destacar que los demás miembros del grupo eran ocho o diez años más jóvenes que él. Manganelli, con toda seguridad, era de los que más experiencia tenía en los medios informativos. Además de las cápsulas radiofónicas también colaboró junto con Cesare Garboli, entre 1960 y 1961, en el periódico *Il giorno* en un proyecto llamado *Cento Libri*. Este proyecto consistió en la selección y escritura de reseñas de cien obras de la literatura universal que ambos consideraban indispensables. Dado el valor literario de estos textos, fueron recopilados años después, en 1989, en un libro homónimo al proyecto periodístico. Esas vicisitudes de la vida

Si se quiere hablar del *Gruppo 63* se tiene que resaltar la importancia que tuvo la politización en sus obras. De hecho, Sanguineti publica en 1965 la primera versión de un libro de ensayos que marcará el rumbo de la *neoavanguardia*: *Ideologia e linguaggio*. El primer capítulo de la primera edición, “Sopra l’avanguardia”, postulaba que el fin último de la vanguardia era liberar al arte de convertirse en mercancía. Sanguineti explicitaba que toda vanguardia es por principio política y que su fin último es revolucionario; pero, para que dicho propósito se cumpla debe de haber un primer momento heroico-patético y un subsecuente momento cínico: “garanzia estetica del prodotto appare, inizialmente, l’assenza di ogni relazione formale con i prodotti riconosciuti sopra il mercato contemporaneo: l’inesteticità mercantile della forma dovrebbe valere come segno inconfutabile della lontananza, polemicamente resa esplicita, dalle regole del mercato corrente.”⁹⁶ Sanguineti afirma que lamentablemente el objetivo de los movimientos vanguardistas de principio del siglo no se había logrado. La introducción de las obras de vanguardia en los museos, o sea en su asimilación al canon, había neutralizado su carácter revolucionario:

L’ingresso del dadaismo (come di ogni altra avanguardia) tra le pareti asettiche del museo, è parallelo e complementare al suo ingresso sopra i sudici banchi del mercato: il prezzo e il pregio si identificano, agendo rispettivamente sopra il versante praticamente attivo o teoreticamente ozioso del fenomeno estetico. Se il museo è la figura reale dell’autonomia dell’arte, esso è insieme la figura compensatrice della sua eteronomia mercantile [...] il museo ha la sua specifica ragion d’essere nella sublimazione che ivi avviene di tutta la realtà commerciale del fatto estetico[...] il prodotto artistico sta come quella cosa che non c’è somma che la possa pagare.⁹⁷

La vida de la *neoavanguardia* italiana fue breve. El número de escritores que formaron parte de este movimiento era numeroso, y no pudieron llegar a concretar un posicionamiento estético en conjunto. La riqueza y la originalidad de las propuestas en un inicio habían conseguido atraer la atención de varias personalidades del mundo literario; sin embargo, esta virtud inicial desgastó rápidamente la unidad del grupo. Como lo señala Antoine Ottavi, al hacer el recuento de este fenómeno literario, éste se desintegra en 1968 al ser incapaz de poder enfrentarse como grupo al clima político tan turbio que se vivía no sólo en Italia, sino en todo el continente Europeo. En paralelo a Sanguineti, otros escritores del grupo formularon manifiestos diferentes. Giuseppe Antonelli encuentra que hubo al menos tres versiones distintas al interno de la

profesional de Manganelli se encuentran dispersos en varias de las entradas de la Web del Centro Studi Manganelli: <http://manganelli.altervista.org> (Consultado: 11/05/2013)

⁹⁶ Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 59.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 61 y 62.

agrupación sobre la relación entre la militancia y la vanguardia.⁹⁸ Dada la heterogeneidad del movimiento, por el gran número de escritores que participaron, dar una lectura completa del *Gruppo 63* implicaría varios trabajos a parte, porque tendrían que tomarse en consideración cada uno de los casos específicos de todos los escritores que participaron.

Para los fines específicos del presente trabajo, es conveniente retomar la lectura que, tanto Ottavi como Policastro, hicieron del movimiento, tomando sobre todo en cuenta la postura de Sanguineti: “Las búsquedas de la *neoavanguardia* siguen direcciones distintas, pero coinciden en la idea de que existe una liga estrecha y necesaria entre la ideología y el lenguaje. De esto se sigue que todo cambio en el terreno ideológico se traduce en una transformación del lenguaje, y que un lenguaje arcaico no puede ser vehículo de una idea renovadora.”⁹⁹ Si se dio una prematura ruptura del grupo, Ottavi supone que fue porque, “desde luego, en este binomio ideología-lenguaje, algunos dan primacía a la ideología, y otros al lenguaje. Los primeros están convencidos de que la literatura tiene una responsabilidad de orden ideológico, mientras que para los segundos, puede muy bien hacer caso omiso de toda ideología.”¹⁰⁰ Gilda Policastro, en la introducción a su libro, puntualiza la importancia que fungió para esta generación de escritores la lectura de una de las antologías temáticas que se hizo de los *Cuadernos de la cárcel*, *Letteratura e vita nazionale*:

Soprattutto per l'idea, da Gramsci espressa in *Letteratura e vita nazionale*, che il contenuto di un'opera si debba incarnare in un'adeguata *forma*, da valutare poi, in sede critica, su un piano prima *estetico* e dunque *storico-sociale*. Gramsci aveva in questo modo provato a coniugare la matrice desanctisiana (“l'ideale calato nel reale”) con quella crociana (“poesia vs struttura”), diversamente operanti nel suo pensiero, indicando il *sinolo* di forma e contenuto come specifico tanto dell'opera nel suo farsi, quanto della valutazione critica a posteriori. La critica letteraria verrebbe a essere, così, allo stesso tempo, giudizio sui fatti estetici e impegno culturale e sociale, dal momento che, se la letteratura (dunque la critica)

⁹⁸ “La prima era quella ‘viscerale’ di Guglielmi: ‘la linea ‘viscerale’ della cultura contemporanea in cui è da riconoscere l'unica avanguardia oggi possibile è a-ideologica, disimpegnata, a-storica, in una parola ‘atemporale’; non contiene messaggi, né produce significati di carattere generale. La seconda era quella di Sanguineti, fondata ‘sulla coscienza del rapporto tra ideologia e linguaggio, e cioè la consapevolezza del fatto che ciò che è proprio dell'operazione letteraria in quanto tale è l'espressione di un'ideologia nella forma del linguaggio’. La terza, quella di Barilli, che tentava una sorta di mediazione: integrazione sì delle opere letterarie in una ideologia, in una visione del mondo globale, ma passando attraverso i momenti più affini a esse e cioè appunto i momenti psicologici, antropologici, perché l'accostamento fra opera letteraria, o quadro, o romanzo da una parte, e struttura sociale, struttura per esempio della lotta di classe dall'altra, è un rapporto che non funziona, che non riesce a spiegare le opere letterarie o i quadri” Giuseppe Antonelli, “L'avanguardia col neo” en *Atlante della letteratura italiana, op. cit.*, p. 879.

⁹⁹ Ottavi, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 124.

non migliora immediatamente la vita, contribuisce però a diffondere nuove idee e nuovi valori che potrebbero cambiare la vita –oltreché la letteratura– a venire.¹⁰¹

Como ya se había expuesto en un apartado anterior, las tesis gramscianas expresaban una visión muy diferente de la que hasta ese momento había imperado en la crítica literaria de Italia. Dada la gran variedad de temas expuestos en los *Cuadernos de la cárcel*, se consideró necesario hacer antologías que pusieran en orden los fragmentos de los 33 cuadernos que Antonio Gramsci redactó durante su encarcelamiento. De hecho la versión cuaderno por cuaderno, tal y como los redactó Gramsci, se conoció hasta 1975 (veinticuatro años después de la primera edición einaudiana). La primera versión, a cargo de Palmiro Togliatti y Felice Platone, proponía una organización temática en seis volúmenes.¹⁰² La mencionada por Policastro se da a conocer en 1950 y es una de las más extensas: en ella están reunidas todas las apreciaciones que Gramsci hizo acerca de la literatura y el arte. Es muy importante tener en cuenta de qué forma se difundió su obra durante la posguerra, porque la primera versión que conocieron Manganelli y sus contemporáneos provenía de una lectura previa que delimitaba y determinaba el corpus gramsciano bajo diferentes núcleos temáticos. Se puede hablar, como lo indica Policastro, de una influencia preponderante en el *Gruppo 63* de *Letteratura e vita nazionale*, porque la edición de Togliatti sugería que Gramsci había organizado su pensamiento como ensayos independientes entre sí; generando la confusión de que no se trataba de una obra unitaria, como se descubrirá dos décadas después, sino de un conjunto de seis reflexiones diferentes. Si nos guiamos por la afirmación de Policastro, podemos aventurar que quizás *Letteratura e vita nazionale* pudo haber sido entendida como la *Estética* de Antonio Gramsci.

Es importante retomar en este momento lo antes expuesto sobre las tesis gramscianas para poder entender el vínculo entre la *neoavanguardia* y el pensamiento del fundador del Partido Comunista Italiano. Gramsci se refiere al arte, en específico a la literatura, como un medio que primordialmente expresa y difunde una determinada ideología. Por ello hace énfasis en la importancia que la actividad artística tiene en la sociedad. Para este teórico la finalidad de la crítica literaria no se puede limitar a una reflexión estética que no tome en consideración los conflictos de la sociedad a la que

¹⁰¹ Policastro, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰² En esta secuencia cronológica y con estos títulos se publicaron los seis volúmenes: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* y *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, en 1948; *Il Risorgimento* y *Note sul Machiavelli sulla politica e sullo stato moderno*, en 1949; *Letteratura e vita nazionale*, en 1950; y finalmente, *Passato e presente*, en 1951.

pertenece.¹⁰³ Las problemáticas internas de la historia italiana habían derivado en una muy tardía unidad nacional con respecto a otros países europeos, como España y Francia. Esta situación hacía imperante, según Gramsci, dejar atrás una postura aristocrática y paternalista; que los escritores no consideraran al “pueblo” como una masa incapaz de acercarse a la cultura. La cultura, por tanto, no era vista por este teórico como la acumulación de material artístico cuya finalidad principal fuera abreviar en una tradición, sino como la expresión histórica de una sociedad en un determinado momento. La recopilación de textos, *Letteratura e vita nazionale*, inicia con las consideraciones que Gramsci elaboró sobre la obra de Francesco De Sanctis.

Este pensador sostuvo que la labor crítica del estudioso del siglo XIX sobrepasaba los límites del análisis de los periodos literarios; su verdadero valor, según Gramsci, radicaba en que fue un ejercicio de crítica militante: “La critica del De Sanctis è militante, non ‘frigidamente’ estetica, è la critica di un periodo di lotte culturali, di contrasti tra concezioni della vita antagonistiche.”¹⁰⁴ En otras palabras, Gramsci defendía que la *Historia de la literatura italiana* fue una obra con la que Francesco De Sanctis demostró que el estudio de la literatura podía ser un medio para comprender los rasgos fundamentales de una nación. La revisión de esta tradición literaria, que se remontaba hasta el Medioevo, había representado uno de los mayores esfuerzos dedicados a rastrear el sentido de la italianidad.

¹⁰³ Con respecto a esta temática el referente obligado es la *Estetica* (1902) de Benedetto Croce. Obra que se había consolidado en Italia como el punto de partida para todo discurso que pretendiera tratar sobre arte. La diferencia fundamental entre Gramsci y Croce está en la concepción misma de los límites cognoscitivos de los fenómenos estéticos. Croce desde el primer párrafo de su tratado aclara: “La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l’intelletto; conoscenza dell’individuale o conoscenza dell’universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è insomma, o produttrice d’immagini o produttrici di concetti.” Benedetto Croce, *Estetica*, Milano, Adelphi, 2005, p. 3.

Con ello explica desde un inicio que la finalidad de su análisis es una búsqueda de la naturaleza misma del arte dentro de los esquemas de la filosofía. Mientras que Gramsci en su análisis estético vinculaba estrechamente el arte y la sociedad. Para Gramsci el arte permite descubrir las características fundamentales de un pueblo. Los análisis del arte, a su parecer, son el punto de partida para la comprensión de las problemáticas de una nación. Desde el inicio de *Letteratura e vita nazionale* el punto de vista de Gramsci queda bastante claro: “[I]l tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce [...] in essa devono fondersi la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica”. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, op. cit., p. 6.

Lo que se pretende con esta nota es señalar que las diferencias entre ambos filósofos hace posible que se siga tratando el tema desde la sola perspectiva de Gramsci, ya que responde a las necesidades propias del presente trabajo.

¹⁰⁴ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, op. cit., p. 5.

Este interés por vincular una obra de arte con la sociedad en que había sido concebida era lo que definía a la crítica militante. Se trataba de un estudio del arte ligado de alguna forma a la sociología de un pueblo. La crítica militante que concibió Gramsci también puede ser entendida como el estudio de los usos y costumbres de una sociedad específica a través del arte. Todo ello con la finalidad de la identificación de la ideología que constituye y que está oculta tras esa expresión. La obra de De Sanctis delineaba las bases de una forma distinta de concebir la crítica literaria porque, según Gramsci, sus ideas parten de lo literario para analizar las problemáticas particulares de su sociedad: “Significa indubbiamente una coerente, unitaria e di diffusione nazionale ‘concezione della vita dell’uomo’, una ‘religione laica’, una filosofia che sia diventata appunto ‘cultura’, cioè generata una etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale [...] un nuovo concetto di ciò che è ‘nazionale’”.¹⁰⁵ Una crítica literaria dirigida a ocuparse de los acontecimientos inmediatos en el desenvolvimiento de la nación “poiché nella vita c’è anche dell’arte.”¹⁰⁶ Se trataba de una revaloración de lo que implicaba la tradición y de cómo ésta participaba del presente. Por ello en varios fragmentos de los cuadernos que Gramsci dedicó a la literatura hay, sobre todo, referencias a artículos de revistas y de periódicos, reseñas de obras teatrales, además de un marcado interés por los géneros populares. Los textos que conforman sus cuadernos son, siguiendo el camino trazado por De Sanctis, el ejemplo más claro de la crítica militante llevada a cabo.¹⁰⁷ No son textos que sean exclusivamente periodísticos o teóricos; son una mezcla de géneros, cuyo objetivo era reflexionar acerca de su sociedad. Forma de texto con la que Gramsci pretendía hacer una labor crítica que respondiera a las necesidades del momento histórico por el que atravesaba Italia; que tenía como principal motivo crear las bases de su Estado ideal: la “nazione-popolo”. Por

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁷ Sobre el estilo de Gramsci, Emanuele Zinato apunta: “Dal punto di vista del nesso fra stile e pensiero, la forma che assume l’opera di Gramsci è quella di una saggistica privata, di tipo diari stico e epistolare, apparentemente frammentaria e disomogenea [...] L’opera gramsciana è in effetti incompiuta e provvisoria, ma questa incompiutezza formale è dovuta, oltre che alle restrizioni della prigionia e all’impossibilità di consultare i libri necessari, anche dal carattere antidogmatico della visione del mondo dell’autore e alla sua consapevolezza dell’impossibilità di dare sistemazioni definitive alle interpretazioni della realtà moderna e di affidare dunque a una forma chiusa e compiuta la sua ricerca: la forma frammentaria riflette la mobile complessità e la multiformità del reale [...] Non si tratta di un’opera chiusa già preordinata nella mente dell’autore, senza scarti o ripensamenti, ma viceversa di una progressiva costruzione del pensiero, *in re*, incessantemente disposta a fare i conti con la materialità dei processi.” Zinato, *op. cit.*, p. 49.

esta razón era necesario, entre otras cosas, que el arte y la crítica trataran de asuntos más allá de lo estético; lo que buscaba Antonio Gramsci era ampliar los términos en que se estudiaba la Cultura:

Lottare per una nuova arte significherebbe lottare per creare nuovi artisti individuali, ciò che è assurdo, poiché non si possono creare artificiosamente gli artisti. Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà e quindi mondo intimamente connaturato con gli “artisti possibili” e con le “opere d’arte possibili” [...] L’“aura poetica” è solo una metafora per esprimere l’insieme degli artisti già formati e rivelatisi, o al meno il processo iniziato e già consolidato di formazione e rivelazione.¹⁰⁸

El artista, en la visión gramsciana, tiene ante todo un compromiso cívico. Dicho civismo literario se basaba en el compromiso del artista con la totalidad de su sociedad. De la misma forma que la crítica debía mantener un lazo con su realidad social, los artistas debían sumarse a la ideología de su pueblo para ser los portavoces de su entorno nacional. La crítica militante que propuso Gramsci no se limitaba a plantear una forma distinta para abordar las obras artísticas, era también una toma de consciencia que los artistas debían realizar. Hay que recalcar que desde la perspectiva de Gramsci el término “ideología” indicaba la manera en que un grupo social entendía el mundo. La marcada diferencia de clases dentro del capitalismo no había permitido que se consolidara una ideología nacional. Según Gramsci, en Italia existían numerosas ideologías regionales que no se habían logrado fusionar para convertirse en la ideología “italiana”. Es justamente por el interés que tuvo De Sanctis por rastrear en la literatura qué había significado a través del tiempo ser “italiano” que Gramsci lo consideró como modelo intelectual a seguir.

Ese complejo proceso no podía ser resuelto por un solo individuo, tenía que ser un gradual proyecto colectivo. De ahí la originalidad de las ideas sobre Estética de Gramsci. Este teórico eliminaba el papel del artista como redentor y visionario que fue promulgado durante el Romanticismo y el subsecuente Simbolismo. Este teórico proponía que si el arte no era la solución, eso no impedía que jugara un rol importante dentro de las sociedades. Cuando esa nueva sociedad, con una ideología netamente italiana estuviera formada, su concreción sería visible en el arte nacional; lo que Gramsci propuso es que los artistas debían buscar los medios materiales de su tiempo para tener un público, para crear un vínculo con su sociedad. Si rescató la novelística rusa y francesa del siglo XIX, fue porque en ambas los escritores se esforzaron por

¹⁰⁸ *Idem.*

adaptar el género “novela” al medio en la que publicaban sus narraciones: el periódico. Ya que Italia todavía estaba en proceso de formación, Gramsci estaba impeliendo a los escritores futuros a dejar los canales usuales en los que se difundía la literatura. Utilizar los medios masivos de comunicación para crear literatura era el primer gran paso, según el modelo gramsciano, para lograr una expresión nueva en el panorama artístico italiano.

La agitada vida y las trágicas eventualidades que le sucedieron a Antonio Gramsci, no permitieron que sus ideas se concretaran en un programa lo suficientemente coherente para poder ser llevado a cabo. Al igual que en el caso de Walter Benjamin, lo que se rescató en su mayoría fueron fragmentos que no derivaron en un sistema filosófico. No obstante, sus ideas, dejando más incógnitas que respuestas, fueron la base ideológica y conceptual de los intelectuales italianos de la posguerra, como lo indica puntualmente Gilda Policastro. Los *Cuadernos de la cárcel* y las antologías temáticas que de ellos derivaban eran, sin lugar a dudas, de los libros más leídos y estudiados en Italia durante la posguerra. Las condiciones exactas para la consolidación de la “nazione-popolo” que promulgó este pensador ya no eran posibles durante la posguerra. El milagro económico había importado velozmente problemáticas, completamente nuevas en Italia, que no alcanzó a vivir. El contexto en el que Gramsci había formulado todas sus ideas pertenecía a la pugna capitalismo-comunismo de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, esto no quiere decir que gran parte de sus ideas no hubieran dejado una impronta en la realidad de su país.¹⁰⁹ Emanuele Zinato resalta la afinidad del

¹⁰⁹ Después de la revolución húngara de 1956 fue evidente que la idea de comunismo entró en crisis. El momento en que Gramsci redactó todas sus ideas todavía estaba lejano de lo que acontecería años más tarde en el comunismo europeo. Si enfatizamos que es importante tener en cuenta que su contexto entre la pugna comunismo-capitalismo ya no era ni remotamente el mismo que el de la posguerra es porque no se quiere pretender alinear a Manganelli en un proyecto comunista de partido. Consideramos que las ideas que rescatamos de Gramsci son fundamentales en la segunda mitad del siglo XX, porque planteaban una crítica de la modernidad desde una perspectiva muy interesante. En el caso específico del concepto de crítica militante, es preciso citar un fragmento de un pequeño ensayo de Berardinelli, “Esiste ancora la critica militante?”, en el que el crítico explicita que la riqueza de este concepto gramsciano radica en su perdurabilidad, con lo que se refiere a que se trata de un concepto que se renueva constantemente porque es una inquietud del intelectual por analizar su entorno social, de allí su originalidad: “La critica militante esiste ed esisterà finché qualcuno sarà interessato a farla esistere. Il critico militante scrive anche per dare pubblica dimostrazione che la critica esiste. Non si tratta di una attività, di un’impresa, di un negozio, né tanto meno di un bene immobile che si eredita e resta così com’era. La critica militante è un’invenzione occasionale, una reazione circostanziale. Avviene, si realizza in circostanze che cambiano. È un’improvvisazione culturale dovuta a certi particolari autori in particolari occasioni. A ogni generazione può finire

pensamiento de Gramsci y el de Benjamin debido a que ambos consideraron necesario renovar su crítica de la modernidad con un pensamiento que, al igual que una autobiografía intelectual, se libera de cualquier programa o sistema dogmáticos y abre la posibilidad de considerar el fragmento o el apunte como instrumentos por medios de los cuales desplegar un análisis de procesos culturales y sociales concretos:

In tutti i temi affrontati nei *Quaderni* si produce, del resto, una costante tensione tra inquadramento sempre più mondiale dei fenomeni e specificità nazionali e regionali dei medesimi. Qui sono anche annidati i maggiori equivoci degli interpreti, inclini a scorgere due “anime” in Gramsci: per un verso il modernista affascinato dall’americanismo e dal fordismo, per l’altro il meridionalista rimasto aggrappato al folclore e alla cultura contadina. In realtà, i processi culturali della modernità “fordista” sono studiati da Gramsci con un approccio del tutto originale –estraneo alla quasi totalità dei pensatori marxisti della sua epoca, escluso forse solo Walter Benjamin– e ben visibile nel suo stile provvisorio e congetturale: questa consapevolezza del relativismo rende il suo pensiero critico e il suo stile intellettuale non estranei all’attuale orizzonte dominato dall’ermeneutica. La nozione di Totalità nei *Quaderni* non è più garantita da una teleologia della storia di tipo finalistico ma va di volta in volta decostruita e ricostruita nella dinamica imprevedibile delle dinamiche sociali. La storia si configura così, in modo non storicistico, come un campo di forze mobile e aperto alle dinamiche dei conflitti e delle tensioni culturali e materiali. Non a caso, a differenza di Croce, Gramsci valorizza Pirandello: nel relativismo di quella dirompente forma di teatro, egli intravede la propria stessa consapevolezza della relatività e provvisorietà dei valori e dei processi socioculturali.¹¹⁰

Si analizamos el binomio ideología-lenguaje es posible constatar la influencia que sus ideas tuvieron dentro de la *neoavanguardia*. Además de la influencia de Gramsci, es importante ahondar en las tesis literarias que Gadda elaboró. Consideramos que a través de aquello que teorizaron ambos se puede llegar a comprender las razones que los miembros del *Gruppo 63*, en especial Giorgio Manganelli, tuvieron para inclinarse por el experimentalismo literario dentro de los medios masivos de comunicación. Ottavi sugiere que si “todo cambio en el terreno ideológico se traduce en una transformación del lenguaje [...] un lenguaje arcaico no puede ser vehículo de una idea renovadora.”¹¹¹ Esta idea armoniza completamente con lo que Gadda teorizó en su libro *I viaggi la morte*. Según Gadda era imperioso renovar la expresión literaria a partir de una experimentación formal, porque sólo así sería posible volver a dotar a la expresión literaria de vitalidad. Gadda, como Gramsci, no estaba en contra de la tradición; consideraba que la literatura de su tiempo se había anquilosado en un modelo “pequeño

e può ricominciare.” Alfonso Berardinelli, “Esiste ancora la critica militante?” en *Che intellettuale sei?*, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 72 y 73.

¹¹⁰ Emanuele Zinato, *Le idee e le forme*, op. cit., p. 55.

¹¹¹ Ottavi, op. cit., p.124.

burgués” inexpresivo.¹¹² Gadda creía firmemente que un narrador en Italia tenía que ir más allá “dell’uso piccolo-borghese (d’una lingua), puntuale, miseramente apodittica, stenta, scolorata, tetra, eguale...”.¹¹³

Hay que recordar que el uso peyorativo del término “pequeño burgués” fue muy característico de las vanguardias; dado que estos movimientos artísticos surgieron para contraponerse al “buen gusto” de un arte occidental normalizado. La risa y el disgusto eran las sensaciones que se buscaban en el público para que el arte no se limitara a un cierto número de convenciones. Aunque los términos vanguardistas de Gadda pudieran no relacionarse con el compromiso social del arte que propugnaba Gramsci, este escritor también consideraba que la literatura es una expresión del posicionamiento del artista ante la realidad.

En un apartado anterior se citó un fragmento del libro de ensayos de Gadda en el que el autor definió el lenguaje literario como una especie de material que podía ser moldeado por el escritor y comparaba la redacción de un texto con la labor del escultor: con su vanguardismo quería impulsar a sus contemporáneos a explorar nuevas posibilidades expresivas. El contexto en el que Gadda escribió sus obras más representativas se sitúa en el momento en que el movimiento Neorrealista estaba en auge. Este fenómeno literario había nacido como un medio de protesta contra el fascismo. Para escritores como Alberto Moravia retomar el tipo de escritura del Realismo les sirvió para retratar aquella decadencia y descomposición social que se vivía en las ciudades durante el periodo de entreguerras. El desencanto de la realidad fue en aumento conforme se acercaba el final de la guerra. Debido a la catástrofe que se vivió durante La Resistencia, la literatura neorrealista fue para buena parte de los escritores la vía más adecuada para denunciar aquello que sucedió en torno a las movilizaciones de los partisanos. Sin embargo, Gadda consideró que el hecho de que un narrador se apegara a la crónica de los eventos históricos no era suficiente razón para

¹¹² Sobre este respecto es esclarecedora la lectura que Gadda dio de la obra de Giuseppe Gioacchino Belli. Para el novelista fue importante resaltar que este poeta del siglo XIX respondió con su literatura al difícil contexto que le tocó vivir: las invasiones napoleónicas. Consideramos muy importante que Gadda enfatice que la búsqueda por un lenguaje literario nuevo, la utilización del dialecto romanesco, está íntimamente relacionada con una postura en la que el escritor puede dotar de un carácter político a su obra a través de la experimentación estilística. Esta lectura, podemos aventurar, tenía que ver directamente con un posible diálogo velado de este escritor con sus contemporáneos. La necesidad de recuperar el factor político en un estilo literario determinado puede ser interpretado como una toma de postura frente a la censura durante el fascismo. Gadda, “Arte del Belli” en *I viaggi la morte, op. cit.*, pp. 137-148.

¹¹³ Gadda, *op. cit.*, p. 86.

considerar “literaria” una cierta obra. De ahí su crítica frente al movimiento Neorrealista, que a su parecer sólo justificaba la validez de sus novelas por tratar de un tema acaecido en la realidad inmediata de Italia, sin lograr ninguna profundización estética: “Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... Il fatto in sé, l’oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia...”.¹¹⁴

Es justo en este punto donde se tocan las ideas de Antonio Gramsci y de Carlo Emilio Gadda. Para ambos la literatura tenía que contar con un carácter estético: con una técnica que se adecuara a lo que el artista quisiera comunicar. “La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d’arte”.¹¹⁵ Gadda consideraba el experimentalismo lingüístico como un ejercicio que implicaba que el escritor debía estar atento a la totalidad de sonidos y expresiones que circulaban en su entorno social. Por lo tanto, bajo su perspectiva la lengua es vista como un “espejo” de la totalidad del ser y de la totalidad del pensamiento. La exploración de la lengua en todos sus ángulos fue primordial dentro de su labor como escritor, porque al experimentar con el lenguaje literario pretendía dar una imagen de su sociedad a través del ritmo de las palabras. Nada excede los límites porque dichos límites no existen, nada es “demasiado” ni “vano”:

È superstizione romantica (pervenutaci dal romanticismo) il darci a credere che la lingua nasca o debba nascere soltanto dal popolo. Nasce dal popolo come nasce anche dai cavalli, col loro verso ci hanno suggerito il verbo nitrire, e i cani guaiolare e uggiolare. La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la universa vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società.¹¹⁶

Se trata de una conceptualización en la que, al igual que en la teoría de Gramsci, se enfatiza el factor ideológico al interno de la lengua; por lo que no sería descartable pensar que también Gadda consideraba la ideología como la manera en que un cierto pueblo entiende la realidad. Estas fuerzas desbordantes de las que emanan las angustias e intereses de una sociedad son parte de la arcilla inicial del escritor para el que “non esistono il troppo né il vano, per una lingua.”¹¹⁷ Entender la belleza de la oralidad, y

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 212.

¹¹⁵ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁶ Gadda, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁷ *Idem.*

sumergirse en su devenir cotidiano implica inevitablemente generar una literatura que va a ser “nueva”, porque en cada época se renuevan los esquemas de una sociedad, y la lengua es reflejo de ese proceso. Gramsci esquematiza con precisión la relación entre la lengua y la ideología: “linguaggio = pensiero, modo di parlare indica modo di pensare e di sentire non solo ma anche di esprimersi, cioè di far capire e sentire.”¹¹⁸ Para ambos, la lengua es la expresión de la totalidad cognoscitiva del hombre; razón por la que el lenguaje literario que deriva de la lengua viva cuenta desde un inicio con un carácter “nazionale-popolare-culturale”:

il dialetto [...] è prima parlato o vissuto che non ponzato o scritto. E chi parla e vive, parla e vive necessariamente legato da un complesso di relazioni ambientali e sceniche che lo avvilluppano nella totalità delle loro determinazioni: mentre il relatore di pensiero riferisce talvolta i suoi pensamenti come litaniando dalla segregazione di un eremo. Così il dialetto può raggiungere più decisivi, più concreti risultati che molte volte una lingua piovutane in penna da una tradizione stenta, da una scuola uggiosa.¹¹⁹

Debemos recordar que Gadda no se limitó a la utilización de una sola forma dialectal. Los modismos dialectales dependían directamente de lo que él quería narrar. En este punto es conveniente aclarar que Gadda no postuló su experimentalismo del lenguaje literario a través de los dialectos como la única vía para concretar un proyecto artístico italiano. En sus ensayos sobre literatura explicó su metodología y teoría, pero nunca impuso sus hallazgos como los mejores. Intuimos que lo que había escrito era más bien una invitación a sus contemporáneos para que intentaran o inventaran técnicas nuevas para la literatura italiana del porvenir. Es por esta razón que creemos necesario conectar sus ideas con las de Gramsci; quien tampoco propone cuál tendría que ser la mejor manera de producir arte. Este pensador sólo creyó imperioso que los intelectuales dejaran de considerarse un grupo a parte, diferente de los “humildes”; porque si el arte es una expresión histórica, esto implica que el artista no pueda ser un individuo externo al desenvolvimiento de su sociedad. La libertad del artista consiste en idear de qué forma quiere comunicar algo, cuál es la técnica más adecuada al discurso que quiere difundir con su obra.¹²⁰ La necesidad por experimentar con los elementos que

¹¹⁸ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, op. cit., p. 34.

¹¹⁹ Gadda, op. cit., p. 148.

¹²⁰ Vale la pena subrayar que Manganelli ya estaba expresando ideas muy similares a las de Gadda y Gramsci desde antes de su participación en el *Gruppo 63*. En la lectura que se hizo de *Vita di Samuel Johnson* resaltamos que el autor italiano planteó que la presencia del periódico en el Londres del siglo XVII cambió el rumbo de la literatura. Sobre todo llama la atención que Manganelli remarcara la importancia que jugaban los aspectos formales en la renovación continua de la literatura. Nos referimos, específicamente a la profundización psicológica, ya que

conforman una obra literaria nacía de la voluntad del escritor por demostrar que los fenómenos estéticos cambian con el paso del tiempo; cuestión que coincide totalmente con la forma en que Gramsci explicaba por qué era posible comprender un momento histórico gracias a la forma en que una sociedad producía y concebía el arte:

Ogni espressione culturale ha una sua lingua storicamente determinata, ogni attività morale e intellettuale: questa lingua è ciò che si chiama “tecnica” e anche “struttura” [...] L’espressione “verbale” ha un carattere strettamente nazionale-popolare-culturale: una poesia di Goethe, nell’origine può essere capita e rivissuta compiutamente solo da un tedesco (o da chi si è “intedescato”) [...] per stabilire una politica di cultura queste osservazioni sono indispensabili; per una politica di cultura delle masse popolari esse sono fondamentali.¹²¹

Esta revaloración del concepto *pueblo* también la expresa claramente Gadda cuando se refiere a amar al pueblo, mas no idolatrarlo; porque finalmente los hallazgos y las innovaciones producto del experimentalismo literario no son otra cosa que literatura. Al crear un estilo propio el escritor, según Gadda, sale de su individualidad lingüística, para enfrentarse al complejo universo de una realidad más amplia: la que se vive en el entorno social que lo rodea. Romper con la lengua establecida en una tradición, en la visión vanguardista gaddiana, es un medio que le permite alcanzar al escritor su voz, una identidad. Sin embargo, Gadda aclara que un texto literario nunca deja de pertenecer a lo literario, lo que en última instancia quiere decir que, a pesar de que haya por parte de un autor una tendencia mimética del lenguaje literario con la lengua viva, el resultado en el papel nunca es una copia fiel de la realidad, sino un resultado a nivel formal: “Può darsi che il monello di porta a Pisa l’abbi più pronta la botta in cima della lingua: non per questo dovremmo tappar la bocca ad Antonio Rosmini. È più facile notare un descensus dalla lingua colta all’uso, che non il processo inverso.”¹²² El posicionamiento crítico de Gadda partía de su propio interés por practicar un estilo lingüístico abierto a múltiples posibilidades, que se adecuaban a sus fines, sin que él se comprometiera a cumplir un programa propagandista externo a su obra:

il popolo non deve essere idolatrato: e nemmeno la lingua del popolo. Amato sí. E ammirato e seguito là dov’e’ ci assegna la misura, la bellezza, la grazia, la esattezza! La forza [...] Altrove non può più il popolo, e nemmeno il toscano, fornirci lume del suo, dato che la sua intrinseca ragione e direi il meccanismo del pensiero, fatto, o da farsi, è al di là della sua cognitiva, sopravanza l’avventato e l’improvvido, e richiede una disciplina allungata e pertinace, un corso di perfezionamento, di hautes études.¹²³

una de las finalidades de este trabajo es mostrar el vínculo fundamental que existe entre este aspecto formal y sus corsivos.

¹²¹ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, op. cit., pp. 28 y 29.

¹²² Gadda, op. cit., p. 82.

¹²³ *Ibid.*, p. 84.

A través de las ideas de Carlo Emilio Gadda y de Antonio Gramsci es posible intuir que si las obras literarias y artísticas son políticas, eso no depende de si tratan o no directamente de temas políticos: todas ellas al estar inmersas en un momento histórico participan del desenvolvimiento de su sociedad por el sólo hecho de que el punto de vista escogido por el artista está dando una lectura de su entorno, ya sea de forma metafórica, abstracta o realista. A partir de lo que proponían Gadda y Gramsci, la comprensión de una obra literaria implica entender su carácter histórico y cultural determinados. Si Gadda se opuso al Neorrealismo fue porque muchas de las obras que se abanderaban con ese título carecían de una verdadera profundización estilística. Si la lengua surge de una ideología, entonces la literatura de cada época se reconoce por la forma en que está escrita; ya que, como Gadda explicó, con el lenguaje literario el escritor se forja un estilo y no hay una forma “correcta” de utilizarlo. Como vimos anteriormente, todo experimentalismo lingüístico implicaba para Gadda un experimentalismo formal.

Como bien lo explica en su libro Gilda Policastro, es gracias a las ideas de Gramsci y al rechazo, compartido también por Gadda, de una literatura estancada en el realismo basado en un propagandismo partidista que se sientan las bases conceptuales del *Gruppo 63*. Debemos recordar que la revaloración de las obras de ambos teóricos se dio por los mismos años. Todo ese conjunto de ideas habían permanecido por un tiempo casi en el desconocimiento total, pero es debido a la bonanza económica y sus consecuencias que salieron a la luz durante la década de 1950. Para la década sucesiva eran el referente obligado de la intelectualidad italiana.

No obstante, como lo señala Policastro, en el caso específico del movimiento neovanguardista sus resultados literarios causaron bastante controversia: “Anche nei casi migliori, di critici attrezzati e non pregiudizialmente ostili come Alfonso Berardinelli, la critica esterna al gruppo si è sempre mostrata refrattaria e ostinatamente avversa al riconoscimento di un valore qualitativo alle opere della neoavanguardia”.¹²⁴ Berardinelli afirma que las obras del *Gruppo 63* son más las de “un movimento artefice di teorizzazioni e di riflessioni metatestuali che una fucina di opere esteticamente rilevanti.”¹²⁵ En el caso de Berardinelli la preocupación teórica de los escritores de este periodo es lo que le desagrada porque considera que: “La riflessione critica e teorica

¹²⁴ Policastro, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁵ *Idem.*

sulla letteratura appariva più importante delle stesse opere.”¹²⁶ Y esta crítica está dirigida muy directamente a los casos de Alberto Arbasino y de Giorgio Manganelli, por su supuesta filiación a la denominada muerte de la novela.

Berardinelli duda que el *Gruppo 63* haya logrado que sus narraciones basadas en una teoría previa puedan ser consideradas literarias: “Avveniva così che la discussione teorica sembrasse molto più importante delle immagini che poesia e narrativa riuscivano a dare della nuova realtà.”¹²⁷ Berardinelli consideró negativa la tendencia de una buena parte de los miembros de la *neoavanguardia* de participar en la desarticulación sistemática del género novela: “Una narrazione in prosa, secondo l’idea avanguardista, per essere ancora accettabile doveva presentarsi come una macchina testuale autoreferenziale e autodistruttiva [...] 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.”¹²⁸

Por otra parte hay que tomar en cuenta que Berardinelli se refiere únicamente, o eso suponemos, a la faceta de novelista y cuentista de Manganelli.¹²⁹ En ningún momento de su libro *Casi critici* hace mención de obras como *Il lunario dell’orfano sannita* o *Improvvisi per macchina da scrivere*. Berardinelli se limita a señalar la relación de Manganelli con el estilo novelístico de Gadda, modelo literario al que se opuso como crítico. Pero más allá de sus intereses y gustos particulares, lo que sí nos parece un juicio erróneo por parte de Berardinelli es que afirmó que la literatura de Giorgio Manganelli no tuviera un compromiso con su sociedad. Al hablar del interés de Manganelli por las obras del crítico norteamericano Edmund Wilson, le imprecaba, injustificadamente, que se hubiera mantenido alejado de su sociedad, al contrario de Wilson que siempre buscó un “contenuto morale e sociale delle opere letterarie.”¹³⁰ Y

¹²⁶ Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione, op. cit.*, p. 260.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 261.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ Al menos en el caso de Berardinelli al leer su libro *Casi critici*, que por otro lado es un excelente texto de crítica literaria que será de gran utilidad para el presente trabajo más adelante, es evidente que no iba a tener una inclinación favorable por el *Gruppo 63*. Entre otras cosas porque la obra en específico de Arbasino y de Umberto Eco no es nada de su agrado. A este último le dedica todo un ensayo “Eco e la letteratura” donde critica bastante el uso de la semiótica y la creación casi de laboratorio de una novela como *Il nome della rosa*. Berardinelli no iba a apoyar la novela del lenguaje o anti-novela por razones que tienen que ver con su concepción de lo que es la literatura, en la que la obra de Elsa Morante es el ejemplo que da de un gran modelo literario. Es evidente que autora más diferente en comparación con Manganelli no puede haber.

¹³⁰ Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione, op. cit.*, p. 250

afirma que en Manganelli “Il passato italiano recente viene liquidato con un gesto di noia. La letteratura è Retorica e Gioco.”¹³¹

Manganelli no consideraba factible repetir una estructura literaria del pasado; lo que ya era evidente en su trabajo como guionista de radio. Este escritor se dedicó a crear obras con una estructura que respondiera a las necesidades de un momento histórico determinado. La carencia de una trama no era gratuita, se debía a que estaba buscando nuevas vías de expresión para el ensayo. A diferencia de este crítico, consideramos que la tendencia de crear una teoría que justificara sus obras es uno de los aspectos más sobresalientes de la *neoavanguardia* y que, en el caso de Giorgio Manganelli, su poética es posible interpretarla como un instrumento con el que definió una manera diferente de leer su realidad; que cabe destacar consideramos es muy afin a las ideas de Gramsci y de Gadda que se han expuesto a lo largo de este trabajo. Sin duda al hablar del *Gruppo 63* se está abordando un periodo complicado de la historia de la literatura italiana tanto por su cercanía temporal, como por la gran cantidad de posicionamientos estéticos que hubo dentro del mismo movimiento. En el caso específico de Giorgio Manganelli, es propósito fundamental del presente trabajo retomar su periodismo, y poder revalorar así esta parte de su obra; que Manganelli no haya querido escribir sobre el periodo de La Resistencia o hacer novelas y cuentos que emularan una forma tradicional, no implica que se haya querido desembarazar del pasado de su país o que aquello que acontecía en Italia le fuera indiferente. Queremos aventurar que en su poética, muy lejana de una mera reflexión metatextual, se puede encontrar la clave para justificar que la militancia “formal” de nuestro intelectual-escritor consistió en hacer de sus corsivos pequeños ensayos experimentales.

¹³¹ *Idem.*

II. 2 La participación de Manganelli en el *Gruppo 63*: ¿esnobismo o compromiso político?

L'arte di vivere è l'arte di saper credere alle menzogne.
Cesare Pavese

La participación de Manganelli en el *Gruppo 63* durante el encuentro fundacional en la ciudad de Palermo se limitó a dos textos: la pieza teatral “Hyperipotesi” y el ensayo “La letteratura come menzogna”. También, como otros miembros del movimiento, publicó un libro un año después de la reunión palermitana: la novela *Hilarotragoedia*.¹³² Bastaron esos tres textos para que atrajera la atención de la crítica y los escritores italianos de su tiempo. Algo que llama la atención en el caso de Manganelli es que su primera novela no fue expresamente escrita para contribuir con la *neoavanguardia*. La novela era parte de un proyecto anterior al movimiento de los años sesentas, se trataba del inicio de la formulación de una poética propia. Salvatore Silvano Nigro rescata en su ensayo “La ruggine dell’anima” unos fragmentos del diario de 1953 de Manganelli, donde el autor declara que desde su llegada a Roma estaba trabajando en un proyecto literario: “Provo a cominciare un libro: in realtà non posso più attendere; sono certo che neppure una pagina di questo verrà mai pubblicato: pazienza.”¹³³ Estas páginas impublicables de Manganelli se convirtieron posteriormente en *Hilarotragoedia*. Más adelante, en esa misma anotación de su diario, hay otros comentarios bastante interesantes porque en ellos el joven escritor esbozó la formulación de su poética:

è più importante scrivere un libro che stamparlo. Una pagina non scritta ci sta dentro come un umore maligno, amaro, si fa cattivo; quella parte che doveva scriverlo si fa attratta e cancrenosa. L'incertezza di pubblicare mi ha fino ad oggi impedito di scrivere tranquillamente quello che mi passava per il capo. Ora la sicurezza di non poter pubblicare mi toglie molta inquietudine. Se scrivere una qualche sciocchezza mi dà una qualche felicità, non c'è ragione perché non lo faccia. Anche scrivere un libro è un atto pratico. Serve per rendere tollerabile l'esistenza, per rinviare il suicidio, per dare al lampione che incontriamo l'apparenza di una donna. Non ci può salvare, perché nulla ci può salvare. È un rito magico, uno scongiuro. Forse all'inferno non si può scrivere.¹³⁴

¹³² En ese año de 1964 Umberto Eco publica el primero de sus libros teóricos *Opera aperta*; Edoardo Sanguineti, el poemario *Triperuno*; Nanni Balestrini, la novela *Tristano*; y Antonio Porta, el poemario *Aprire*.

¹³³ La cita del diario de Manganelli la tomé del siguiente texto: Salvatore Silvano Nigro, “La ruggine dell’anima” en Giorgio Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi, 2008, p. 100.

¹³⁴ *Idem*.

Se trata, desde el inicio, de una conceptualización de la literatura como un acto trascendente; razón por la que este escritor se dio a la tarea de reflexionar sobre las implicaciones del proceso, el acto y el objeto estético. Estas ideas constituyen los cimientos de la compleja teoría y literatura que realizará con el paso de los años Giorgio Manganelli. Un análisis de la vasta narrativa de Manganelli, que se inaugura definitivamente con su primera novela, no es la finalidad del presente trabajo; no obstante, tanto el ensayo como la pieza teatral que resultaron de su participación en ese movimiento delimitan con claridad la poética de este autor, que ya estaba en proceso de creación desde al menos diez años antes al *Gruppo 63*. Consideramos que es pertinente analizar ambos textos, porque a través de ellos es posible explicar la poética de Manganelli. La necesidad de exponer las bases conceptuales de su poética se debe a que de este discurso también se desprende toda una teoría en la que este escritor explicó su particular forma de entender y acercarse a la realidad; cuestión que esclarece por qué su estilo periodístico está tan ligado a lo literario. Cabe destacar, de igual manera, que en varios de sus corsivos también expuso aspectos de su poética.¹³⁵ También debemos recordar el apunte escrito por Manganelli entre 1948 y 1956, donde declaraba su voluntad por concretar una obra que fuera tanto literaria como política para concretar una autonomía crítica. En este breve texto afirma: “L’arte è un’arma, anche, un’arma politica e storica –ma secondo le sue speciali leggi.”¹³⁶ Aventuramos que esas especiales leyes las podemos encontrar a partir de una interpretación de su poética en la que se enfatice su posible carácter político.

Uno de los rasgos peculiares de la primera novela de Giorgio Manganelli es que no cuenta con una trama definida. La obra inicia con una frase propia de un ensayo: “Se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando; in quello chiuso come embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L’UOMO HA NATURA DISCENDITIVA.”¹³⁷ Esta técnica narrativa también es utilizada en “Hyperipotesi” y suponemos que esa similitud se debe a que seguramente la pieza teatral Manganelli la escribió para preparar el terreno de su novela. El texto inicia proponiendo una tesis: “Signori e signore,

¹³⁵ Específicamente nos referimos a los corsivos sobre teoría y crítica literaria escritos entre 1966 y 1990, antologados por Paola Italia en el libro *Il rumore sottile della prosa*. Otra parte de sus ideas sobre estética está planteada en el libro *Salons*, que recoge los treinta y cinco artículos dedicados exclusivamente a las artes plásticas, que Manganelli escribió en 1986 bajo petición del editor Franco Maria Ricci en la revista *FMR*.

¹³⁶ Domenico Scarpa, “Oscuro/Chiaro” *op. cit.*, p. 354.

¹³⁷ Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 7.

l'importante è proporre delle ipotesi. Nessuna attività è più nobile di questa, più degna dell'uomo.”¹³⁸ La utilización al inicio de la narración de una frase expositiva deriva indudablemente de las consideraciones que Manganelli había planteado en torno a la profundización psicológica en la literatura inglesa, que explicamos en el apartado dedicado a su cápsula radiofónica sobre Samuel Johnson. Lo afirmamos porque Manganelli, en su texto introductorio a la traducción que realizó de la novela *Confidence* de Henry James, postulaba que la modernidad literaria se había inaugurado en Inglaterra en 1700 y que este nuevo periodo en la literatura se caracterizaba por un entrelazamiento de ritmos que derivaban en “una pura ricerca psicologica, ove ai fatti si sostituiscono i moti dell'anima, e si prepara ed attua quella tendenza dell'analisi che si inserirà, al principio del nostro secolo, nelle correnti psicanalitiche, per generare la moderna narrativa...”.¹³⁹

Esta tendencia, después de haber sido teorizada por Manganelli, fue llevada a la práctica por él mismo con una novela sin trama alguna que se sostiene únicamente gracias a la utilización de un narrador en primera persona: una voz delirante que elabora un discurso acerca de la muerte constituido por un sin fin de digresiones, pocas de las cuales derivan en pequeños relatos. Esta técnica narrativa de la primera persona, tan característica también en su periodismo, ejemplifica la idea manganelliana de que en la narrativa moderna el personaje no destaca entre los elementos de un paisaje determinado, sino que el personaje mismo es el paisaje que compone la narración. Para hacer posible que la narración gire en torno a un personaje, Manganelli selecciona un tema que a modo de 'leitmotiv' delimita el monólogo interior. Dado que hay un tema guía, queremos resaltar que la profundización psicológica teorizada por Manganelli se relaciona directamente con el ensayo experimental. Esta tendencia a desarrollar una tesis es muy característica de su obra en general. Podríamos casi afirmar que la narración de un hecho nunca premió en los textos de este escritor. “Hyperipotesi” y “La letteratura come menzogna” se relacionan directamente porque en ambos textos, como en su primera novela, Giorgio Manganelli experimenta con estructuras argumentales que le permitan desarrollar una idea. Aunque se trate de una novela o de una pieza teatral son escritos que pueden ser analizados, al igual que “La letteratura come menzogna”, como ensayos experimentales.

¹³⁸ Giorgio Manganelli, “Hyperipotesi” en *Tragedie da leggere*, Milano, Bompiani, 2008, p. 3.

¹³⁹ La introducción está citada en: Salvatore Silvano Nigro, “Il laboratorio di Giorgio Manganelli” en Giorgio Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011, p. 348.

En el caso de *Hilarotragoedia* la cualidad ‘descenditiva’ a la que se hace referencia no es otra cosa que la muerte, “abbagliante ingiustizia”.¹⁴⁰ Este tema es el único hilo conductor de la novela. Lo mismo sucede en la pieza teatral “Hyperipotesi”, sólo que en vez de la muerte, lo que se discute en su apología de las hipótesis atañe directamente a los alcances del lenguaje; lo que se evidencia desde el inicio del texto, en el que la voz narrativa propone que la historia humana no es más que “un faticoso, inconcluso tentativo di ‘vestire l’universo’, lavarlo, disimparargli i rutti, educarlo alla discrezione sessuale, assisterlo nella scelta delle cravatte.”¹⁴¹ Aunque el tono conclusivo de esta frase cae en el absurdo con la alusión a las corbatas, lo que deja entrever el autor es que la idea de “universo” no es otra cosa que la proyección que de él se hace con las palabras; porque categorías como la educación, la sexualidad e incluso la indumentaria no son más que medios con los que el hombre significa su realidad. Dicha inclinación por el absurdo y lo cómico es parte fundamental de su poética en la que, como lo indica en el ensayo “La letteratura come menzogna”, critica por qué la literatura debería ser considerada banal o reducida a un mero entretenimiento. En su ensayo deplora que en un ambiente socialmente agitado, como lo fueron los años sesentas europeos, hubiera frases tales como: ““Finché c’è al mondo un bimbo che muore di fame, fare letteratura è immorale””.¹⁴² Y es que si la literatura sólo es un ocio al que es lícito acceder y dedicarse después de que los problemas de una sociedad estuvieran del todo resueltos, entonces, ¿no toda la literatura universal peca de inmoral?:

Supponiamo che la saggezza dei governanti, la sistematica collera dei governanti, la pia collaborazione dei venti e delle piogge consentano, tra qualche generazione, di annunciare: ‘Da, oggi, lunedì, nessun bambino morirà più di fame’. Non sorgerà allora qualche onesto e lucido raziocinatore a rammentarci i suicidi, le morti precoci, i delitti passionali, gli alcolizzati?¹⁴³

Según Manganelli, ya que por principio escribir literatura es inmoral, el acto mismo de la creación literaria es una provocación continua: “Lavorare alla letteratura è un atto di perversa umiltà. Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica.”¹⁴⁴ Esta idea tiene ecos evidentes de los planteamientos de Gadda, en los que el autor vanguardista exigía de los escritores de su tiempo una actitud anticonformista: que rompieran con la lengua estandarizada de la pequeña burguesía,

¹⁴⁰ Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 219.

¹⁴¹ Manganelli, “Hyperipotesi”, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴² Manganelli, *La letteratura come menzogna*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 220.

que renovaran constantemente sus modelos lingüísticos y formales experimentando nuevas posibilidades expresivas para forjarse un estilo propio. La risa y lo cómico en la obra de Manganelli juegan un papel muy importante, sobre todo en su periodismo, porque su tono irónico y las paradojas no son usadas como una mera ridiculización de las cosas. Por ejemplo, cuando hacía referencia a la hambruna era fundamentalmente para apelar a la crítica de su tiempo a que tratara con seriedad los temas literarios, porque si la literatura es sólo un ocio, entonces se veta por completo la posibilidad de una participación social del arte. Manganelli, muy acorde con la idea de crítica militante de Gramsci, no consideraba que estuvieran separados lo estético y lo social. Por esta razón no hizo una división entre un discurso político y uno artístico. Una escisión tal hubiera representado un empobrecimiento de la literatura.

El bufón y el *fool* shakesperiano fueron arquetipos de personajes que retomó constantemente en su obra. Él mismo como escritor se consideraba uno. Esta concepción del escritor bufón es parte central de su poética: “lo scrittore è anche buffone. È il *fool*: l'essere approssimativamente umano che porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore.”¹⁴⁵ El loco era el ser más adecuado para poner en jaque las convenciones sociales, porque en la literatura este tipo de personaje había demostrado funcionar como el vehículo ideal para evidenciar los absurdos en que se fundamenta el poder. Era el único de los personajes con la posibilidad de decir lo que los demás callaban, por el simple hecho de estar loco: “Anarchica, la letteratura è dunque un'utopia; e come tale ininterrottamente si dissolve e si coagula, come è proprio delle utopie, essa è infantile, irritante, sgomentevole.”¹⁴⁶ Giorgio Manganelli utilizó este tipo de personaje para acentuar las provocaciones lingüísticas que quería suscitar en el lector. Pero ese disgusto no era gratuito, la afrenta iba encaminada a suscitar una reflexión. Cuando califica la literatura de anárquica y utópica, la está emparentando con un campo semántico político. El vanguardismo que adaptó de Gadda fue uno de los medios expresivos de los que se sirvió para hacer de su labor literaria un acto de crítica militante. Edoardo Sanguineti, en su artículo “Hyper-Manga”, describe con precisión cómo funciona el estilo manganelliano en la pieza teatral, donde es posible notar el uso de la profundización psicológica y el tono burlesco como bases de una particular forma

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 219.

de configurar un ensayo experimental, a través del cual Manganelli realizó una crítica militante literaria:

Delirante accusatore, satirico e misantropico, dell'umana e universale condizione, in *Hyperipotesi* il Manga già collocava nelle Callide Iuncture e nelle Enumerazioni Caotiche (comete, cavalli, domestiche, dinosauri, sonetti, singhiozzi) le forme tipiche del proprio linguaggio, i meccanismi di stile della propria ideologia: e la struttura stessa del monologhetto immorale, con la insensata e insensibile catena dei rumori-documenti, che il Conferenziere vanamente suda a dotare di significati coerenti e compatibili, incarnava il procedimento di base della sintassi mentale del Nostro, verace rispecchiamento della sua visione della nientificata e nientificante realtà.¹⁴⁷

La descripción de Sanguineti es bastante interesante, porque señala que ninguno de los elementos de la pieza teatral es casual; sino que su uso está íntimamente relacionado con el discurso de fondo. El cuidado de Manganelli a nivel formal se debe a que éste corresponde directamente al contenido. La obra debe, según este autor, expresar una idea con los mecanismos retóricos necesarios que la comuniquen tanto lingüística, como estructuralmente; dato que nos permite revalorar la participación de Manganelli en el *Gruppo 63*, porque no se trataba de una literatura meramente estetizante.

Cuando Manganelli se refiere a la inmoralidad de la literatura, la aseveración parte de la provocación para proponer una poética. Manganelli se pregunta: “E non sarà, codesta sua immoralità, intrinseca alla sua qualità di oggetto, funzione, quasi umano, e tuttavia insopportabile all'uomo, che pure ne è il portatore?”¹⁴⁸ En esta cita, que proviene del ensayo “La letteratura come menzogna”, el escritor elabora la misma idea que en la pieza teatral, los dos textos cuentan con el mismo ‘leitmotiv’. Manganelli, en ambos, se centró en analizar la dificultad del hombre para relacionarse con la realidad; debido a la existencia de un filtro que lo separa del mundo: la lengua. Esta característica insoportable, la lengua, es considerada por el escritor milanés como la habilidad más emblemática del hombre. Es esa parte de su esencia que lo hace diferente del resto de los seres vivos: “Come il mandrillo non può mortificare la retorica delle sue chiappe policrome, così non potremo toglierci di dosso, deliziosa maledizione, questo pieghevole vello di verbi”.¹⁴⁹

Al ser un componente del organismo, la lengua es definida por Manganelli como vellosidad verbal. Por lo tanto, su misma naturaleza le confiere una fisonomía, que es describible a partir de la retórica. Lo particular de la lengua es que a diferencia de cualquier otra extremidad u órgano, según Manganelli, ésta cuenta con una voluntad

¹⁴⁷ Edoardo Sanguineti, *Giornalino secondo (1976-1977)*, Torino, Einaudi, 1979, p. 7.

¹⁴⁸ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 215.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 216.

propia. Podríamos compararla por lo tanto con el parásito: un ser que depende de su incorporación a otro ser vivo para existir. Voluntarioso ser, la lengua se transforma constantemente. Es, como lo expresaría Gramsci, un rasgo cultural históricamente determinado. Muta y uno de sus estadios es el literario:

Non v'è dubbio: la letteratura è cinica [...] O è inutile o è velenosa. Dissacrante, perversa, affascina e sgomenta. [...] Corrotta, sa fingersi pietosa; splendidamente deforme, impone la coerenza sadica della sintassi; irreal, ci offre finte e inconsumabili epifanie illusionistiche. Priva di sentimenti, li usa tutti, la sua coerenza nasce dall'assenza di sincerità. Quando getta via la propria anima trova il proprio destino [...] animale feroce e docile, sinistramente onnivoro.¹⁵⁰

La lengua, vista como ser vivo, encuentra su mayor expresión de voracidad en su función literaria. Esta idea puede ser una forma de metaforizar, por parte de Manganelli, que para concretar una expresión literaria eficiente es necesario que la forma y el contenido funcionen como una unidad armónica, como un organismo vivo autosuficiente. Si relacionamos el binomio ideología-lenguaje y la idea de Manganelli en que la forma y el contenido son una sola cosa, podemos suponer que el trasfondo de "Hyperipotesi" es una elucubración acerca de la subjetividad con la que el hombre percibe la realidad; ya que al nombrar las cosas, éstas se convierten en el reflejo de la ideología-lenguaje a la que pertenece el individuo. Quizás por esta razón, muy veladamente, Manganelli hiper hipotetiza que no es posible aprehender la esencia del universo, lo que lo hace caótico a la mirada humana.

Este pesimismo da pie a suponer que si el universo es incomprensible, entonces el narrador, para lograr un efecto mimético de ese caos, debe hacer uso repetido de figuras retóricas que enturbien el discurso, como las frecuentes enumeraciones e hipérbatos. En su ensayo "La letteratura come menzogna", Manganelli explica cuál era la finalidad concreta de un uso tan reiterado de figuras retóricas: "ad una struttura demenziale corrisponde l'articolazione di una retorica [...] Obiettivo costante delle invenzioni retoriche è sempre il conseguimento di una irriducibile ambiguità. Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggior coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso."¹⁵¹

Las figuras retóricas son de primordial importancia en la escritura de Giorgio Manganelli porque para que funcione la narración, la estructura y el contenido deben expresar la misma idea. La literatura en Manganelli siempre es artificio porque:

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 216 y 217.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 222.

“L’opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L’artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici; una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora; dissecandola, metteremo in libertà dure parole esatte, incastri di lucidi fonemi.”¹⁵² Esta manera de trabajar con el texto se relaciona mucho con la forma en la que Gadda concebía el lenguaje literario. A diferencia de otros escritores, como el Pasolini novelista, el interés de nuestro escritor no se centraba en la incorporación de palabras dialectales. Manganelli había entendido muy bien las ideas del autor de *La cognizione del dolore*, por esta razón no trató de emular su experimentalismo lingüístico. Por el contrario, se dedicó a construir su propio estilo, moldeando sus estructuras a través de la retórica.

Las oraciones resultantes de una gran saturación de figuras retóricas constituirán un discurso incoherente en la superficie, pero a través del cual se entreve un posible sentido de las cosas, como es evidente en el siguiente fragmento de “Hyperipotesi”: “L’uomo, già acquattato nell’immonda, tiepida confusione dei sogni, come un senile tagliacalli in fondo ad un cassetto, viene scagliato nel mondo, governato dai federali della causa e dell’effetto...”¹⁵³ La anterior es una oración compuesta por un marcado hipérbaton en el que dos subordinadas parentéticas, en apariencia absurdas, atenúan la tragicidad del hombre: no poder controlar su destino. El desorden sintáctico y semántico son usados para expresar la idea leitmotiv de su pieza teatral tanto en la forma, como en el contenido. Si la retórica juega un papel central en su obra, es porque el escritor sólo cuenta con sus palabras para moldear una idea. Esta pieza teatral es un buen ejemplo de que cuando Gadda compara labor literaria con la de un leñador, es para dar a entender que cada uno de los elementos que componen el texto deberían responderse armónicamente. Así como nada es demasiado ni vano para el lenguaje, tampoco hay un límite para las figuras retóricas que puedan ser utilizadas en la literatura. Se trata fundamentalmente de lograr una concordancia que logre expresar una unidad de forma-contenido.

La retórica sirve para darle un cuerpo al texto, sus intrincados miembros serán el contenedor de su irreducible ambigüedad. La obra está compuesta, según Manganelli, de una corporeidad textual, en la que la unidad de forma-contenido está tan estrechamente conectada, que cada uno de los elementos pueden llegar a esconder una significación: “Una piaga purulenta si gonfia in metafora, una strage non è che una

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ Manganelli, “Hyperipotesi”, *op. cit.*, p. 4.

iperbole, la follia un'arguzia per deformare irreparabilmente il linguaggio, scoprirgli moti, gesti, esiti imprevedibili.”¹⁵⁴ Sin embargo, las intenciones del autor y su técnica no son, bajo esta perspectiva, lo que hace de un discurso literatura. La unidad forma-contenido es una especie de conjuro que despiertan los ecos del arte. Italo Calvino en la contracubierta de la reimpresión de *Hilarotragoedia* de 1972, explica con claridad el uso del lenguaje literario en Manganelli:

Si la forma del libro es la de un tratado, el espacio que va construyendo a su alrededor [...] es el de un teatro, teatro de una arquitectura compuesta entre lo renacentista y lo barroco, con algunas pasamanerías de neogótico [...] teatro consagrado a los virtuosismos de un único primer actor: el lenguaje. En el escenario manganelliano, el lenguaje se ofrece a sí mismo como espectáculo, es él mismo escenografía, maquinaria escénica [...] Vocablos imprevistos, metáforas impetuosas se suceden con el ritmo de un ataque de hilaridad prorumpente, pero ya por las mismas grietas de ese terremoto interior que es la risa nos adentramos en las sombras de un carcajeo cada vez más oscuro hasta desembocar casi en el otro polo del oxímoron, en la tragedia.¹⁵⁵

La realidad y el mundo en la obra de Manganelli son laberintos confusos que únicamente por la mediación del lenguaje literario son metafóricamente comprensibles, porque “l'ipotesi correttamente formulata ci consente di catturare una solitaria lepre uscita dalle tane del futuro.”¹⁵⁶ La palabra literaria en Manganelli, como ya lo había declarado en su diario de 1953, está dotada de cualidades mágicas. En la poética de este escritor el quehacer literario es una especie de ritual, en el que aquél que escribe sólo es un médium entre el hombre y la divinidad. Para referirse al papel del escritor, Manganelli usa en varias ocasiones específicamente el término *cerimoniere*, que es el encargado de preparar y dirigir una ceremonia litúrgica. La armonía de la unidad forma-contenido derivan en que: “Le immagini, le parole, le varie strutture dell'oggetto letterario sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia.”¹⁵⁷ Dentro de la poética de Manganelli la literatura está totalmente ligada con la sacralidad. La palabra literaria es la dueña de todos los dioses, es el contenedor de todas las cosmogonías. La literatura es creada por el hombre para que resuene un eco trascendente; el artista se limita a crear un objeto ambiguo, la obra, que dé cuenta de la existencia de la divinidad. De Zeus dice: “Il terribile lanciatore di fulmini, entrato nella fragile rete della retorica, cessa totalmente di esistere, si trasforma in invenzione, gioco,

¹⁵⁴ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁵⁵ Italo Calvino, “Nota de Italo Calvino” en Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, trad. Carlos Gumpert, Madrid, Siruela, 2006, pp. 135 y 136.

¹⁵⁶ Manganelli, “Hyperipotesi”, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁷ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, *op. cit.*, p. 222.

menzogna.”¹⁵⁸ Con la palabra literaria, según Manganelli, se crean universos; la irreductible ambigüedad de la literatura se debe a que a través de ella el hombre atisba a Dios.¹⁵⁹

Esta idea es la que unifica la poética de Giorgio Manganelli. Para entender el contacto con la divinidad a través de la literatura, es conveniente retomar el prefacio que preparó para la edición de las obras de Edgar Allan Poe en la colección I Meridiani de Mondadori. El escritor milanés realizó un ensayo dividido en cinco partes, muy

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵⁹ Tanto Domenico Scarpa, como Pietro Citati coincidieron en que aunque Manganelli siempre ocultó que en sus obras existiera un enfoque religioso, al darse a conocer las cartas que el escritor envió a sus familiares se constató su profunda y problemática experiencia religiosa. En el capítulo “Oscuro/Chiaro” Scarpa incluso llega a afirmar que “la ‘verità’ su Giorgio Manganelli, che pure traluce così spesso dalle pagine dei suoi racconti, ce l’hanno mostrata nella sua nudità testi come la lettera a Lietta, o come le due lettere alla cognata Angiola in morte di Renzo, marito di lei e fratello maggiore di lui. In quei messaggi spirano una fede e una disperazione capaci di incenerire e ricostruire chi legge. Io non credo che il loro contenuto smentisca una vita di militanza nella menzogna letteraria: al contrario” Domenico Scarpa, “Oscuro/Chiaro”, *op. cit.*, p. 70. Por otro lado en un artículo de 1996, en conmemoración del sexto aniversario luctuoso de Manganelli, Citati escribió el artículo “Giorgio Manganelli una palude abitada da Dio”. El crítico explica que el frecuente descenso a mundos escatológicos en la obra del escritor milanés puede ser entendido como una velada referencia a su fe: “La letteratura era, per Manganelli, una scienza e un’arte dei confini. Essa non viveva mai nel suo centro, ma sui bordi, sui limiti; e oltre i confini, in un luogo terribilmente oscuro e luminoso, verso il quale si protendeva piena d’ansia e di desiderio, abitava Dio, la parola mai nominata, che costituiva il suo argomento essenziale. Dio era, dunque, un luogo: la teologia di Manganelli era una geometria, una geografia, una cosmologia [...] Dio è il luogo del movimento, del flusso, della trasformazione, dell’incessante metamorfosi, per quanto Manganelli cerchi di fissarlo e di arrestarlo nella sua prosa grave e lapidaria. A questa metamorfosi divina, è dedicata *La palude definitiva*.” Es muy interesante que ambos críticos coincidan en que una referencia velada a su fe no se contrapone a la poética de Manganelli, por el contrario la profundiza, al respecto Citati agrega: “Ancora oggi, forse soprattutto oggi, nella ingenerosa ribellione degli schiavi, che avviene qualche anno dopo la morte di ogni grande artista, Manganelli viene accusato di essere uno scrittore ‘artificioso’. Mentre era abitato, dominato, posseduto dall’ispirazione: la quale dilagava e lo travolgeva, facendo di lui una vittima della scrittura. Quest’ispirazione aveva un carattere informe e nebuloso, come il tohuwabohu della Genesi, dove tutte le cose e l’abisso sono confuse e mescolate insieme. Essa si presentava con due aspetti apparenti. In primo luogo, un’angoscia intensissima: una atroce desolazione, che ci colpisce e ci ferisce al cuore. Poi, un senso ancora più profondo di ciò che è notte. Il suo mondo non era fatto di una luce e di una tenebra, che si scambiavano e alternavano le parti e le funzioni; e la notte non era nemmeno qualcosa che saliva in cielo, avvolgeva la terra, e poi tramontava. Il suo mondo era compenetrato, consustanziato soltanto di notte: come un albero è fatto di legno e una montagna di pietra. La sua esperienza fu la stessa esperienza di Poe, –che egli si scelse come maestro, e al quale dedicò alcuni saggi bellissimi. Come Poe, egli trasportò le figure dell’inconscio nella parte intellettuale della mente: così che i brividi, le folgorazioni, i trasalimenti, le metamorfosi, le voci, i sussurri della tenebra vennero traslocati nell’intelligenza.”

No es propósito del presente trabajo profundizar más en esta temática, pero sin lugar a dudas la convivencia entre lo religioso, lo literario y lo político son un aspecto de la literatura italiana del siglo XX que no se puede soslayar. El caso de Pier Paolo Pasolini y su tendencia “catocomunista” es buen ejemplo de ello.

parecido en su estilo a la *Vita di Samuel Johnson*: es un texto que se apoya únicamente en citas del autor, en este caso Poe, que son traducciones del propio Manganelli; citas que, cabe destacar, pueden ser vistas más como el aparato crítico de las propias ideas del escritor italiano, que como ejemplos para presentar a otro escritor. En ambos ensayos Manganelli no intenta explicar las obras a partir de textos teóricos o biográficos preexistentes ni basa su análisis en una lectura previa de otro autor. A través de las obras que trata, Manganelli expone su propia postura sobre lo que consideraba que era la literatura. Así como al hablar de Samuel Johnson nos ofreció su lectura sobre lo que era la modernidad literaria, con este texto de 1971 ofreció un análisis preciso de por qué la literatura es un acto humano dirigido a crear un vínculo con lo divino.

Según Manganelli, el aporte de Poe a la literatura universal radicó en que supo explicar que la literatura siempre está ligada a una técnica. Al inicio de su texto retoma una carta de Poe a un editor, en la que expone que lo grotesco de su cuento *Berenice* se debe a que es un medio estilístico para captar la atención de los lectores. Como en el caso de la biografía de Johnson, Manganelli explicita que para que la literatura funcione debe contar con un público. Lo que más resalta de Poe es que la admiración de un grupo de lectores sólo se alcanza con una técnica novedosa que asombre, ya sea positiva o negativamente. Éste último fue el caso del escritor norteamericano: “L’obiettivo è un momento di disagio irreparabile, che lascerà il lettore ammirato e rancoroso; e gli imporrà una scalfittura, un criptico tatuaggio, un’ustione destinata a inciprignirsi in una definitiva piaga intellettuale.”¹⁶⁰ Dicho método coincide bastante con la forma en la que el propio Manganelli creaba. Su lectura de Poe es una justificación de su propio quehacer literario en el que buscaba provocar disgusto en sus lectores con un uso demencial de la retórica. Como médium, el artista está obligado a ser un buen artífice, a conocer a profundidad la materia con la que surgirá un resplandor más allá de lo humano. Para el escritor italiano, Poe estaba proponiendo que la finalidad de la literatura radicaba en que el arte era arte porque el creador lograba sugerir algo indefinido, el espíritu del arte, con una técnica muy calculada:

Va così via via illuminandosi l’ambigua vitalità dell’opera letteraria: insieme esattamente calcolata, minutamente mirata, lancinante e attiva quanto più “indefinita”. Dunque, da un lato ha vita attiva propria e va progettata in vista dell’effetto che vuol porre in atto; dall’altro, l’effetto sarà tanto più sottile e complesso, quanto meno descrivibile e

¹⁶⁰ Giorgio Manganelli, “Prefazione” en Edgar Allan Poe, *Opere*, Verona, Mondadori, 1971, p. XII.

parafrasabile. Una coabitazione gloriosamente impossibile e inevitabile, tra prevedibilità tecnica e indefinitezza dell'esito perfetto.¹⁶¹

Estas consideraciones llevan a Manganelli a definir la ambigüedad de la literatura, tan intrínsecamente ligada a la idea de unidad forma-contenido, con una teoría que implica la muerte del autor: aunque sólo el hombre puede plasmar, acceder y descifrar el significado de una obra literaria; el arte, al ser una expresión de lo divino, se sostiene gracias a una fuerza ambigua, un enigma, completamente independiente de lo que el escritor haya querido plasmar: “Possiamo definire la letteratura un *adunaton*, un impossibile, trasformandola tutta intera in una figura retorica. Mantiene i contatti con lui solo nella misura in cui costui cessa di essere umano.”¹⁶²

Esta relación del hombre con el lenguaje literario parece contradictoria, porque aunque el hombre es el único ser capaz de acceder a la literatura, no puede controlarla: piensa que es el creador de la obra, cuando realmente es controlado por la literatura. Si el arte es divino, explicar su naturaleza es inútil. Manganelli proponía que dado que hay un enigma tras la obra literaria, lo importante es analizar cómo es que el hombre se relaciona con este objeto, relación que sólo puede nacer a partir de la lectura. Podemos aventurar incluso que es debido a todas estas consideraciones que sus propios estudios sobre alguna obra o un escritor no van enfocados a descubrir una verdad, sino a ofrecer una interpretación personal en la que explicaba su propia visión del fenómeno literario.

Bajo la perspectiva manganelliana, el escritor en el momento en que se da a la tarea de redactar su obra se sabe “nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione.”¹⁶³ Manganelli plantea que durante el proceso de la escritura momentáneamente se existe en el “universo” de las palabras, por lo tanto el acto creativo es una condición “metafisica, e non storica”.¹⁶⁴ Con esto Manganelli se refiere a que la naturaleza misma del arte es indefinible, por esta razón siempre ha habido expresiones estéticas; lo que diferencia una expresión artística de otra se debe únicamente, como Gramsci también notó, al filtro cultural, ideológico, que hay en un determinado momento histórico. Aunque siempre haya habido arte, la unidad forma-contenido ha cambiado en el devenir del tiempo. En el caso específico de la literatura esta ideología se expresa fundamentalmente en el lenguaje escrito. Por ello cualquier análisis se tendrá que remitir, según Manganelli, a “la definizione del linguaggio che in

¹⁶¹ *Ibid.*, p. XVIII.

¹⁶² Manganelli, *La letteratura come menzogna*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 220.

essa si struttura”.¹⁶⁵ Como lo vimos en el apartado anterior, Gramsci se refería a la cultura como expresión de la totalidad de una sociedad: visión de mundo. Bajo la perspectiva de este pensador el arte, y él hace especial énfasis en la literatura, muestra indicios claros del pensamiento de un pueblo. Gramsci consideraba que todas las expresiones culturales contaban con una lengua históricamente determinada. Y lo que Gramsci entendía por lengua era la técnica o la estructura. La expresión verbal es al igual que en Manganelli una unidad entre la forma y el contenido y en cada detalle se revela una ideología, una manera específica de entender la realidad. Si podemos relacionar el pensamiento de ambos, es porque no trataron de explicar el significado específico del arte; sino que se propusieron definir lo que estructuralmente consideraban un producto artístico y cómo es que éste se relaciona o cuál es su incidencia en una sociedad determinada. Ninguno de los dos definió el arte, sólo resaltaron la importancia que este rasgo cultural representaba en la composición de una civilización.

Tanto en el pensamiento de Gramsci, como en el de Manganelli, el individuo juega un papel fundamental; porque la literatura, al ser una lectura de la realidad con carácter estético, va de lo particular a lo general. La elección de un punto de vista en la narración ya es un acto político. La divergencia entre ambos pensamientos estriba en que para Gramsci la escritura es un acto concreto, mientras que en Manganelli es trascendental. Cuando Manganelli rechaza que se pueda detentar una autoría sobre el texto, no elude su responsabilidad de lo que allí está expresado; si fuera así no habría necesidad de que el texto llevara su nombre, bien pudo inventarse un pseudónimo. A lo que se refiere es que cuando el texto se ha petrificado en el papel, los alcances del discurso no podrán ser controlados por la persona que los escribió: “Con il linguaggio, definitivo ed illusorio, instabile ed aggressivo, deve costruire un oggetto la cui compatta, dura perfezione chiuda una dinamica ambiguità [...] cerca di capire che cosa vuole da lui il linguaggio, dio barbaro e precipitosamente oracolare.”¹⁶⁶ Si el hombre es manejado por el lenguaje es porque por más personal que pueda ser un texto y por más cuidado que se tenga en los elementos que lo estructuran, como sucede en la literatura, no es posible eludir los factores culturales particulares de la sociedad a la que se pertenece.¹⁶⁷ Por esta razón,

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 221.

¹⁶⁷ Unos cuantos años más tarde (1967), Manganelli publicó un libro de ensayos que lleva por nombre el mismo título de su ensayo de 1963: *La letteratura come menzogna*. En este libro hay un texto llamado “Splendide larve” escrito en conmemoración del décimo aniversario luctuoso de D’Annunzio, “l’animale piú bizzarro e riluttante della Nostra letteratura tra recente

Manganelli compara el lenguaje literario con un animal voraz dotado de una irrefrenable voluntad propia. La obra siempre es hija de su tiempo aunque en muchas ocasiones los contemporáneos no puedan apreciarla, lo que no pocas veces sucede: “Assai imperfetto è il suo colloquio con i contemporanei. È un fulmineo tardivo, i suoi discorsi sono inintelligibili a molti, a lui stesso.”¹⁶⁸ La ambigüedad de la obra radica en que, según Manganelli, la literatura es inagotable. Una obra artística nunca perece, porque las lecturas que se hagan de la obra son tan numerosas como numerosos son sus posibles receptores, por ello: “l’autore non sa, non deve sapere sul suo lavoro neppure quanto sanno gli altri [...] egli ha l’oscura sensazione che quell’ambiguo essere che egli ha dato alla luce con la callitas corporale e l’eroica nescienza delle madri, venga stuprato da ogni volontà di capire quel che vuol dire.”¹⁶⁹ Es oracular porque tanto para

e classica” Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna, op. cit.*, p. 72. Vale la pena retomar lo dicho en este texto porque en él Manganelli explica con más detenimiento la mutación de la palabra al pasar a la página, a la hora de convertirse en literatura.

Al inicio de su pequeño ensayo, Manganelli invita a sus lectores a olvidarse de todo el desagrado que la figura excéntrica de D’Annunzio pueda provocarles. Los invita a que pase a ser un clásico: “Come si aiuta uno scrittore a diventare un classico? Uccidendolo; trattandolo come un puro oggetto, un impersonale organismo che ebbe per caso un Nome umano; dissanguandolo di tutto quel sangue che può assomigliare al nostro, di oggi.” *Ibid.*, p. 73. Manganelli empieza a teorizar la muerte del autor para poder conferirle así al lenguaje literario una categoría trascendental y no humana. Al igual que Gadda, Manganelli también consideraba que todo el lenguaje utilizado por el escritor, por el hecho de estar petrificado en la página, es un logro formal, es literatura; nada tiene que ver con el uso cotidiano. Se trata de una mimesis, por eso su interés en recuperar a un autor al que se le acusó de usar un lenguaje artificial: “A taluni di noi interessa, oggi, il D’Annunzio che adopera la lingua come se fosse una lingua morta (ricordo che Joyce –ammiratore, tra l’altro, del D’Annunzio romanziere –adoperava l’inglese ‘come se fosse una lingua straniera); credo che questa assoluta indifferenza alla qualità della parola parlata, quotidiana, socievole e trasportabile del linguaggio sia un insegnamento essenziale.” *Ibid.*, p. 74.

Manganelli afirma: “La lingua del D’Annunzio è non solo morta; non è mai esistita; è totalmente artificiale, anzi risolutamente falsa: una ‘splendida larva’.” *Idem.* Como falsa es la lengua de todos los escritores, sólo que en algunos, como lo indica Manganelli, es más evidente por razones que atañen a la finalidad de una obra. En D’Annunzio su artificialidad se debe simplemente a que: “Non lo interessa la qualità comunicativa della pagina, ma unicamente la macchina verbale [...] il suo autentico amore intellettuale va alla letteratura”. *Ibid.* Si rescata a este escritor, es porque Manganelli justifica su propia poética con él. Ve en los arcaísmos de D’Annunzio su propio gusto por la “scaltra e ostinata confezione di oggetti fastosi, lavorati con difficile ambizione, privi di significato e assolutamente inutili.” *Idem.* Manganelli recupera de D’Annunzio el gusto por las palabras, por el ritmo del texto. Su experimentalismo lingüístico se encamina desde *Hilarotragoedia* a explorar el lenguaje literario, opción, por otra parte, tan válida como la de imitar el lenguaje cotidiano. Ambas opciones tenían el mismo valor para Manganelli, porque cumplían según él con la misma finalidad: “Ogni parola è formula; e recuperare parole dissuete o inventarne nuove, vuol dire incarnare, evocare un fantasma preformato, nascosto ed ozioso nel grembo del linguaggio”. *Ibid.*, p. 75. Por ello la utilización en su escritura de algunos arcaísmos es fundamental, es parte de su poética.

¹⁶⁸ Manganelli, *La letteratura come menzogna, op. cit.*, p. 219.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 221.

el escritor, como para los lectores de cada época es imposible predecir los significados futuros de la obra literaria; las respuestas o las interrogantes que ofrezca en el porvenir. Toda y cada una de las imágenes empleadas, las figuras retóricas seleccionadas y la temática son factores que en una primera lectura sirven de indicios para comprender cómo es que se concebía una realidad específica. Pero todos los elementos con los que está compuesta una obra también son símbolos inagotables, que generan en cada lectura interpretaciones diferentes. Para este escritor la literatura es infinita porque la obra es vista como un mar inabarcable de símbolos.¹⁷⁰

La obra literaria, dice Manganelli, a pesar de pertenecer a un tiempo muy determinado escapa a todos los tiempos. “Viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche, lettori impossibili. Non di rado, come il discorso dei dementi, presuppone l’assenza dei lettori.”¹⁷¹ O ¿a caso puede que alguien logre abarcar la totalidad de una obra como la *Commedia* de Dante? A lo más se da una lectura que habla más del crítico que de la obra tratada. Cada lectura literaria de

¹⁷⁰ La teoría de Manganelli dedicada a explicar la lectura, la muerte del autor y el porqué la literatura es infinita está explicada con claridad y llevada a cabo en un libro de 1977: *Pinocchio: un libro parallelo*. Este libro es una reconstrucción simbólica de los treinta y seis capítulos del original de Collodi. Manganelli se dio a la tarea de plasmar por escrito su lectura de *Pinocchio*, porque esta novela a su parecer es un ejemplo muy bueno de una obra compuesta con tal cantidad de símbolos, que es infinito el número de significaciones que se le puedan dar. En pequeños párrafos al final de algunos capítulos de su libro, Manganelli explica su teoría, y retomar algunos pequeños fragmentos son útiles para que el presente trabajo sea más claro.

Manganelli explica que “Infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parole, il lettore [...] il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Modesta pianta non ha segni inutili, o neutri”. Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2007, p. 19. La obra se crea en cada lectura. En el momento de la lectura el individuo se apropia de un significado personal escondido en los personajes, la trama y toda la estructura de la obra. En el momento en que es publicada, la obra vive independientemente de su autor. Esta existencia es necesaria, porque garantizará que perdure en el tiempo, que siempre pueda ser leída. “Consideriamo che è il testo a produrre l’autore: dopo tutto non è il figlio a fare sì che il padre sia tale?” *Ibid.*, p. 44.

El escritor es ajeno a su obra: aunque la haya creado no puede determinar cuál es su significado último: “Per riassume in modo elementare la questione, direi che le parole hanno tutti i sensi meno quell’unico che eventualmente qualcuno abbia cercato di ‘mettervi’ [...] il testo si riconosce appunto dalla sua caratteristica di essere sempre diverso, altrove, fuori tempo” *Ibid.*, pp. 44 y 45. Esta posibilidad que tienen las palabras de recrearse de formas diferentes en cada lectura, dan por resultado lo que Manganelli llamó libros paralelos. El libro es infinito porque infinitas son las versiones, los libros paralelos, que de él surjan: “Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In ogni libro stanno tutti gli altri libri; in ogni parola tutte le parole; in ogni parola, tutti i libri. Dunque questo libro ‘parallelo’ non sta accanto, né in margine, né in calce; sta ‘dentro’, come tutti i libri, giacché non vi è libro che non sia ‘parallelo’” *Ibid.*, pp. 122 y 123.

¹⁷¹ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 219.

Manganelli se encaminó, por lo tanto, a elegir un punto de partida para recorrer uno de los tantos senderos de los que se componía la obra literaria que estuviera leyendo: “Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente.”¹⁷² Esta teoría, como lo indicamos hace poco, no sólo aplicó para la literatura. En el caso de Manganelli su poética fue sólo el punto de partida para construir su muy particular manera de aproximarse a la realidad. Manganelli propone que el mundo es un gran libro repleto de signos que deben leerse.

Lectura es la palabra clave: si el mundo es un conjunto de símbolos misteriosos, la tarea del escritor nunca radicará en buscar la verdad, sino a limitarse en concebir todo como un gran libro abierto para fabular una ficción, que en términos de Manganelli, siempre es mentirosa, porque depende de la subjetividad de un individuo. La verdad, ya sea de la realidad o del arte, no puede ser comprendida en su totalidad por el hombre. La importancia de una lectura radica, según este escritor, en que es un acto de creación. Como no se puede pretender descubrir la “verdad”, la interpretación de algo representa una ficción nueva. Por esta razón, el periodismo que escribirá unos años más tarde es difícil de entender sin tomar en cuenta su poética. Se trata de un periodismo en el que constantemente se hace alusión a figuras retóricas que se equiparan a un fenómeno social, en el que hay narraciones donde es más importante la metáfora o la alegoría con la que se interpreta un evento que la redacción de una crónica, donde el posicionamiento político no depende de si se pertenece a un partido, sino de la manera con la que se describen los usos y costumbres.

Manganelli, como Gadda, no creía que el realismo fuera un género literario. Consideraba que había literatura que buscaba medios estilísticos que le permitieran tratar sobre un evento acaecido en un momento histórico. Por esta razón, Giorgio Manganelli no intentó reproducir con narraciones un hecho de la realidad, sino que buscó interpretar la realidad con un filtro literario. Edoardo Sanguineti ejemplifica muy bien lo anterior con la siguiente cita en la que reconfigura fragmentos de la pieza teatral “Hyperipotesi”:

come un Manga è ogni qualunque Letterato in quanto Mentitore, spaesato nel tempo (e nello spazio), alludente “ad eventi accaduti tra due secoli, che accadranno tre generazioni fa”: per tutti i manga-scriventi, infatti, “gli uomini non hanno nome, ma delle insigne, delle descrizioni; gli eventi sono bandiere, enigmi, stemmi che mutano colore”. Il Mondo è un

¹⁷² *Ibid.*, p. 221.

Libro e un Teatro, ma soprattutto è un'Enciclopedia disorganizzata di Imprese indecifrabili, di dissacranti Ieroglifici.¹⁷³

“Hyperipotesi” y “La letteratura come menzogna” son dos textos en los que Giorgio Manganelli estaba explicando por qué consideraba imposible hablar de la “verdad”. Por esta razón, consideramos que hay una coherencia argumental explícita en la pieza teatral y el ensayo. Esta armonía consideramos que se debe a que se fundamenta en su propia poética, basada en la imposibilidad de aprehender algo externo, sin modificarlo al momento de interpretarlo. En el momento clímax de su pieza teatral el ‘leitmotiv’ se revela con toda claridad ante el lector: “Lor signori, ne converranno, non esistono; sono una mera condizione del mio discorso, una didascalìa. Alle mie spalle, più esattamente alla mia nuca, comincia l’universo: un porro, una verruca, meno che un foruncolo fa da dogana, da sbarra di confine: dalla mia nuca, fantastiliardi di secoli luce...”.¹⁷⁴ El sufrimiento del personaje de “Hyperipotesi” se debe a que es consciente del mundo sensitivamente, pero duda poder captar su naturaleza. Su sufrimiento es inevitable, porque el dolor en la concepción de Manganelli es una de las tantas formas en que se expresa el lenguaje: “Ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo di agire”.¹⁷⁵ El personaje nombra sabiendo que la palabra que profiere no va más allá de su individualidad. Se atormenta porque los objetos nombrados sólo son nombrados, esas palabras no se comunican con su realidad inmediata: se limitan a describirla y categorizarla.

El personaje de “Hyperipotesi” se encuentra inmerso en una tormenta con estruendos que se confunden con posibles disparos y explosiones, posibles porque nunca se aclara qué sucede. El estruendo confuso que lo rodea no parece producto de algo externo, sino que más bien es un retrato de la propia interioridad del personaje desesperado: él mismo es el paisaje de la narración: “Davvero l’universo manca del senso della forma... eccede. Questa pioggia, lo capiscono tutti, ‘lava il sangue della storia’; ma è superflua, melodrammatica.”¹⁷⁶ Esta tormenta interior, en la que se ve envuelto el personaje, culmina con la constatación de que “l’universo non è progressista”.¹⁷⁷ Tal desconfianza y terror por lo incognoscible vuelve cada vez más pesado el ambiente, y la tormenta se convierte en un terrible diluvio: “Il diluvio è ironico, ironico iperbolico [...] Essere

¹⁷³ Sanguineti, *Giornalino secondo (1976-1977)*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁴ Manganelli, “Hyperipotesi”, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁵ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁶ Manganelli, “Hyperipotesi”, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁷ *Idem.*

morti da un anno, dover morire domani... [...] le potenze delle tenebre... un rito semplice e commovente.”¹⁷⁸ Al final del monólogo el personaje constata que se cierne sobre él un abrumador silencio a través del cual el personaje hipotetiza que la ausencia de rumores posiblemente anuncia designios, designios que comparten un mismo desenlace: la muerte, “insostituibile figura retorica.”¹⁷⁹

Este mundo como un libro y un teatro de signos ambiguos está ejemplificado en “Hyperipotesi”, que a pesar de ser un texto tan corto, vimos que muestra las características esenciales de su poética. No hay un final claro en “Hyperipotesi”, como no lo hay en *Hilarotragedia* ni en el resto de sus novelas y gran parte de su cuentística. En la acotación final de esta pieza teatral, Manganelli alude que quizás el estruendo son sonidos de armas listas para una ejecución. El personaje posiblemente es un prisionero de guerra a punto de ser fusilado, de qué época y de dónde provenga no se nos dice. Sólo se puede estar seguro del miedo que siente ante su inminente muerte. La trama es irrelevante en comparación de la riqueza discursiva desplegada por Manganelli. Sorprende la capacidad del narrador a la hora de plantear cuestionamientos que tocan lo filosófico a través de una narración poética.

Roberto Calasso en las solapas de la edición de 1985 *La letteratura come menzogna* ofrece una lectura de este periodo y de la obra de Manganelli que retomamos por la precisión con la que explica la turbulencia del mundo literario de esos años, además de hacer una de las grandes revaloraciones de Manganelli:

Cuando apareció *La literatura como mentira* (1967), la escena literaria italiana se presentaba bastante agitada. El espacio estaba dividido entre los defensores de un *establishment* que consideraba gloriosas unas obras con frecuencia mediocres y quienes propugnaban una “neo-vanguardia”, ajenos al hecho de que la palabra “vanguardia” había sido ya golpeada por una benéfica decrepitud. Por razones de topografía y estrategia literaria, Manganelli fue asignado (él mismo se asignó) a esta última escuadra. Sin embargo, desde la aparición de sus primeros escritos, se hizo evidente que la literatura de Manganelli no pertenecía a esa batalla de marionetas sino que reivindicaba una ascendencia más remota y provocativa: la de la *literatura absoluta*. ¿Qué debemos entender con esta denominación? Tantas cosas distintas como los son los autores que, explícitamente o no, la practican. Pero todos tienen un presupuesto en común: se ha dado, en determinado momento de nuestra historia, un fenómeno singular por el cual todo aquello que era búsqueda rigurosa y adquisición de una *verdad* –teológica, metafísica, científica– resulta interesante ante todo como material para nutrir algo *falso*, una ficción perfecta que lo abarca todo: es decir, en su última esencia literatura. A este dios oscuro y severo era ofrecido todo lo que hasta entonces había presumido de justificarse por sí mismo. De esta ambiciosa herejía se puede suponer cultivadores, en siglos lejanos, a Calímaco y Góngora, quizá también a Ovidio. Lo cierto es que nadie osó formularla hasta los tiempos recientes, cuando los románticos alemanes comenzaron a dismantelar con pulso delicado todos los presupuestos de la estética. Del

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷⁹ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, *op. cit.*, p. 217.

mismo modo que el surrealismo no puede considerarse ausente de literaturas lejanas, y sin embargo hizo falta que André Breton escribiese un día el *Manifiesto del surrealismo* para que la palabra se divulgase; así ha ocurrido que la esencia mentirosa de la literatura haya sido bordeada durante años por tantas obras, hasta que Manganelli decidió, con gesto brusco y casi burocrático, presentarla a la sociedad civil. [...] Era un gesto necesario, como es aún más evidente ahora, a veinte años de distancia, constatando que ciertas argumentaciones no tienen ya necesidad de ser verificadas. Ya las había ensartado el caballero Manganelli en su lanza. Por eso, a este libro le aconteció en breve tiempo algo similar a lo que le pasa a tantos grandes libros a lo largo de los siglos: nacer con escándalo y sorpresa para vivir después tranquilamente, con la fuerza silenciosa de la evidencia.¹⁸⁰

La poética de Manganelli en 1967 estaba planteada. Este escritor se propuso la difícil tarea de justificar que todo discurso era una interpretación y que por esa razón era factible tratar de cualquier tema en términos literarios. Gracias a la revisión de su poética podemos afirmar que su periodismo nació de su poética y que por ello podemos considerarlo como parte de su labor literaria. Sus corsivos serán prosas poéticas que tratan de la escuela, el fútbol, la literatura, la política, las costumbres de su país, los medios masivos de comunicación, en fin de la vida nacional en general. En ese mismo año, 1967, en el mes de junio, Manganelli publica su primer corsivo en *Quindici*, la revista del *Gruppo 63*. Podríamos decir que, entre otras cosas, se trató de una poética para un periodismo.

¹⁸⁰ Roberto Calasso, “La literatura como mentira” en *Cien cartas a un desconocido*, trad. Edgardo Dobry, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 139 y 140.

Capítulo III

III. 1 *La terza pagina*: el periódico más allá de la noticia. La literatura de lo cotidiano

Non so se l'arte abbia uno scopo, ma credo che
la sua grandezza dipenda dall'atteggiamento
che essa assume di fronte alla realtà.
Giorgio Agamben

Es importante hablar de una antología que dirigió Oronzo Parlangèli y que se publicó en 1979. Este libro se titula *La nuova questione della lingua*. En él el compilador propone los artículos de periódico y revistas, además de algunos fragmentos de libros, que tratan exclusivamente de aquello que los escritores y críticos italianos de esta época escribieron en torno a la lengua nacional. A lo largo de este trabajo se ha mencionado y explicado lo concerniente al debate de *La questione della lingua*. Esto porque debido a la tardía unificación nacional de Italia, fue muy importante para los intelectuales de la península definir con claridad qué implicaba la adopción de una lengua nacional.

Como en un capítulo anterior explicamos, es con el inicio de las transmisiones televisivas en 1954 que los intelectuales consideraron que ya se había conseguido difundir una lengua compartida por toda la nación. Cuestión que preocupó a muchos de los pensadores italianos de este tiempo, porque consideraban que el sistema capitalista fomentado por los medios masivos de comunicación atentaba contra la riqueza cultural de los pequeños territorios en los que se dividía Italia. Claro que, así como algunos veían los cambios con desconfianza, otros creían conveniente adaptarse a estos medios de expresión para difundir sus ideas y obras artísticas a un público lo más amplio posible. Como fue el caso específico de los miembros del *Gruppo 63*. La gran mayoría de los escritores y críticos participaron en la televisión, los periódicos, la radio ya fuera para denunciar las que consideraban las terribles consecuencias de ese sistema económico, ya fuera para utilizar esos medios como el espacio ideal para inventar nuevas posibilidades expresivas. Son incontables los documentos provenientes de los

medios masivos de comunicación de cada uno de los protagonistas de ese tiempo. Por esta razón las antologías periodísticas de este periodo son tan importantes.

Algo que resulta muy interesante de la antología de Parlangèli es que en ella la selección es temática y está muy delimitada. Se propone recuperar solamente lo que se decía en torno a la lengua nacional. El compilador incluyó textos tanto de críticos, como de escritores. No hay ningún texto de Giorgio Manganelli, pero sí de otros miembros de la *neoavanguardia* como Arbasino y Sanguineti, así como de escritores anteriores a esa generación que se relacionan directamente con nuestro autor: Gadda, Pasolini, Calvino, etcétera. Específicamente para este trabajo queremos retomar lo dicho por los críticos, entre los que se encontraban Cesare Segre y Maria Corti. Al no considerarse creadores, ellos trataban de ser una mediación entre el lenguaje artístico y el cotidiano. Sus juicios pretendían dar una lectura sobre lo que los escritores debatían. Su propósito, al menos en estas publicaciones antologadas, no era definir el cambio, sino analizar todo cuanto se decía acerca de la lengua. Era inevitable en el ámbito periodístico, porque definir una postura en un medio de comunicación masivo frente a la problemática de *La questione della lingua* se volvió necesario durante los años sesenta y setenta. La postura que el escritor italiano de ese tiempo tomara frente a esa temática es decisiva para poder comprenderlo: su literatura tenía que ser el reflejo fiel de sus convicciones.

En un artículo de 1966 intitulado “La nuova ‘questione della lingua’”, Cesare Segre explicaba que el debate sobre la lengua nacional resurgió a causa de una polémica entre Pasolini y Calvino. Se trataba de una discusión entre intelectuales que daban por hecho que había ocurrido un cambio lingüístico muy drástico en cuestión de sólo diez años, de 1950-1960. Pasolini deploraba la desaparición del plurilingüismo característico de Italia, y la adopción, gracias a los medios masivos de comunicación, de una lengua empobrecida por el pensamiento ‘pequeño burgués’: “se il linguaggio italiano comune è un mezzo d’espressione insufficiente, ciò è dovuto, dice Pasolini, al fatto che esso è stato creato da una borghesia dagli orizzonti limitati, che non ha saputo identificarsi con la totalità della nazione”.¹⁸¹ Las ideas de Pasolini seguramente están inspiradas en lo que Carlo Emilio Gadda había planteado a nivel literario unos años antes. Pasolini proponía que el sistema capitalista iba infiltrarse a tal punto en la sociedad italiana gracias a la televisión, que en poco tiempo las diferencias “ideológicas” entre las clases sociales iban a desaparecer, trayendo como consecuencia una homologación del

¹⁸¹ Cesare Segre, “La nuova ‘questione della lingua’” en *La nuova questione della lingua*, comp. Oronzo Parlangèli, Brescia, Paidea, 1979, p. 434.

pensamiento italiano. La consecuencia de esa homologación sería la pérdida de las identidades regionales milenarias de la península. En respuesta a esta postura, Calvino le replicó al escritor friulano que si tal cambio realmente se había dado, los nuevos tecnicismos con el tiempo iban a facilitar que ya no se utilizaran los barroquismos innecesarios y que se adoptara una lengua “lógica” que permitiera una mayor comunicabilidad. Calvino dejaba a un lado un posible cambio ideológico, lo que le interesaba era la precisión comunicativa que podía surgir del uso de los tecnicismos. Ante ambas posturas, Segre les replicó:

Una nuova lingua, insomma, non s’accontenta d’una gestazione di nove mesi, come un bambino, e nemmeno di nove anni. Se d’altra parte si parla d’incominciare a nascere, il fenomeno è in corso da un pezzo, ed anzi, bene o male, una lingua italiana comune esiste già, è regolarmente appresa in tutte le scuole elementari della Repubblica, permette agevoli scambi d’idee tra friulani e sardi, piemontesi e calabresi, è usata nei giornali di provincia (più interessanti, sotto questo riguardo, dei grandi quotidiani) con minime differenze locali.¹⁸²

El crítico, siendo muy objetivo, aclaró que una lengua no puede cambiar de forma inmediata. Explicó que la evolución de una lengua es algo inaprensible para el ser humano, razón por la que consideró bastante presipitado tanto que los escritores pudieran dar por hecho que de repente en Italia se hubiera adoptado una nueva lengua; como que pudieran predecir cuál sería el rumbo que tomaría la lengua gracias a los neologismos o préstamos de otras lenguas. El argumento de Segre, por otra parte, era completamente razonable. Ya desde el siglo XIX el proceso de unificación lingüística había empezado, y como bien anotó Segre, desde hacía décadas el italiano que se enseñaba en las escuelas era el mismo utilizado en las publicaciones, ya fuera de libros como el del periodismo de toda la península itálica. El crítico trataba de clarificar que los mismos escritores, como Pasolini o Calvino, usaban una lengua que era comunicable y que la población alfabetizada podía comprender sin mayores complicaciones. Si la unificación lingüística se había logrado, este fenómeno no había ocurrido en diez años. Con las transmisiones televisivas sólo se había concretado un proceso que tenía poco más de un siglo de existir.

Segre concluye que todavía era muy pronto para dar una lectura o percibir un cambio ideológico no sólo en Italia, sino en la totalidad del territorio europeo de la posguerra: “si constata che non è ancora fuori una qualunque civiltà nuova nell’Italia postfascista, come non è venuta in alcuna nazione dell’Europa occidentale.”¹⁸³; lo que sucedía, como

¹⁸² *Ibid.*, p. 436.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 437.

lo dijimos en un capítulo anterior, era más bien una crisis social. Los cambios sociales vividos en la nación habían traído como consecuencia que se enfatizara el hincapié en el experimentalismo lingüístico y formal de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, este experimentalismo no era algo que se hubiera suscitado premeditadamente. Se trataba de un fenómeno que también tenía poco más de un siglo rondando en la literatura italiana. Desde los albores del siglo pasado se incrementó en los escritores italianos el interés de probar soluciones estilísticas novedosas con respecto a toda la tradición que los precedió. Sería injusto considerar que hubo una uniformidad lingüística y formal en la literatura italiana tomando en cuenta las obras de escritores todavía del siglo XIX, como Giovanni Pascoli y Giovanni Verga.

En un artículo de 1965, “La nostra lingua: come funziona”, Maria Corti evidenció que lo que acontecía no era un cambio de la lengua, sino un periodo de crisis a nivel general: “la nostra è ancora una stagione di crisi, sia pure fervida, di trasformazione da un tipo a un altro di civiltà sociale e culturale.”¹⁸⁴ Ambos críticos consideraron pertinente aclarar que Italia estaba atravesando por un periodo de transición; por esta razón todavía no se podía hablar de una situación nueva. Esta crisis social, como lo hemos visto a lo largo de este trabajo, fue especialmente evidente en el mundo literario. Si bien era premeditado que los escritores dieran por hecho un cambio lingüístico radical con respecto a su pasado inmediato, que estuvieran debatiendo con tal énfasis acerca de estos temas era indicio de la difícil transición social que se vivía en su país. Lo que nos parece especialmente interesante es que todas estas polémicas no eran algo exclusivo de los círculos literarios y académicos. La discusión formaba parte de la vida nacional, por esta razón los documentos con los que contamos sobre estos temas provienen fundamentalmente de los distintos medios masivos de comunicación, entre los que destacó el periódico y su *terza pagina*. Corti, en ese mismo artículo, señaló la importancia del lenguaje de divulgación. La crítica consideró que el verdadero cambio inmediato radicaba en cómo se adaptaran los discursos y las temáticas a formatos novedosos. Corti consideró que aquél que quisiera difundir una idea, primero tenía experimentar y concebir una estructura lingüística y formal capaz de comunicarse con eficacia a través de cualquier medio informativo: “Un linguaggio giornalistico, investendo qualsiasi frammento del reale, abbisogna di un proprio ‘sistema’ di strutture, è un ‘continuo’ rispetto ai linguaggi specializzati, quindi più attivo sull’ interno tessuto

¹⁸⁴ Maria Corti, “La nostra lingua: come funziona” en *La nuova questione della lingua*, comp. Oronzo Parlangèli, Brescia, Paidea, 1979, p. 333.

della lingua comune.”¹⁸⁵ Este tipo de lenguaje, propio del periodismo, representaba el punto medio entre los lenguajes especializados y el lenguaje cotidiano. Tenía que ser un lenguaje innovador porque sería el vehículo para informar a la sociedad sobre el desenvolvimiento de esta crisis. *La questione della lingua* no era algo que tuviera que seguir verificándose en los formatos tradicionales de la literatura. Era un fenómeno que habría tenido que ser analizado directamente en los discursos de la cotidianeidad, en lo que formaba parte de los medios masivos de comunicación. Si se puede hablar de un cambio radical con respecto al pasado, quizás esta situación tendría que ser buscada en lo que los escritores produjeron como periodistas.

Maria Corti parte del presupuesto de que el periodismo de esos años puede ser visto como un fenómeno literario; cuestión que nos parece muy pertinente si se toma en cuenta la riqueza estilística de los documentos que nos han llegado a través de las antologías antes mencionadas. El caso específico de los corsivos de Giorgio Manganelli es una evidencia de esas innovaciones que surgieron en el periodismo italiano de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, antes de este nuevo milenio la mayor parte de la crítica italiana no se había ocupado de analizar este tipo de expresiones literarias.

Un ejemplo del reciente interés por el periodismo de los años setenta es el libro de Bruno Pischetta, *Scrittori polemisti*, avocado a la revisión de la labor periodística de Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori y Eco. Aunque no hay un capítulo dedicado exclusivamente a Manganelli, hay algunos fragmentos que se pueden relacionar directamente con sus corsivos por el interés que compartió con Pasolini, Arbasino y Eco de algunas problemáticas sociales y estéticas. La certeza que sintieron los escritores de este periodo de haber creado un periodismo literario se puede constatar en una cita de Alberto Arbasino proveniente de una de las antologías de su periodismo, *Fantasmisti italiani*: “Il nostro giornalismo migliore è più vicino che in altri paesi alla letteratura migliore: anche perché è fatto sovente dalle stesse persone. È la nostra Kulturkritik. E questo giornalismo culturale ha sempre illustrato con una certa forza i disturbi della nostra cultura, i vizi della nostra società, le vergogne del nostro paese.”¹⁸⁶ En esta cita también es posible constatar que la inclinación de estos escritores a realizar un periodismo literario, se debió sobre todo al hecho de que consideraron este medio como el ideal para enfrentarse a las problemáticas de su tiempo.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 335.

¹⁸⁶ Micol Argento, *Giorgio Manganelli: indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori, 2012, p. 114, *apud*, Alberto Arbasino, *Fantasmisti italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, p. 131.

Es conveniente retomar la idea de Corti sobre la importancia de que un medio comunicativo cuente con una estructura discursiva específica. Esta idea está presente, como lo vimos en un capítulo anterior, en la teoría de Antonio Gramsci. El pensador de izquierda consideró necesario que, al hablar de “arte”, los análisis partieran del hecho de que los objetos estéticos estructuralmente son expresiones históricas: “La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d’arte”.¹⁸⁷ La literatura, bajo esta perspectiva, es un rasgo cultural que había contado con distintas formas a lo largo del tiempo en la historia de Occidente. Algo que el teórico italiano rescató de la novelística Rusa y Francesa del siglo XIX fue que los escritores adaptaron sus creaciones a un formato: el periódico. Gramsci hizo tal énfasis en este tipo de narrativa, porque estaba convencido de que las expresiones estéticas no eran algo exclusivo de una minoría de intelectuales. Postulaba el arte como un elemento vivo de las sociedades, otro de los medios expresivos a través de los cuales se comunicaba una manera de entender la realidad: una ideología. El fundador del Partido Comunista Italiano proponía que la literatura no podía ser considerada como el privilegio de una pequeña oligarquía. La expresión artística tenía que ser ante todo parte de la vida nacional. Por ello, el escritor debía configurar una forma que se adecuara a los medios de comunicación de su época para que su sociedad fuera partícipe de ese rasgo cultural: “l’opera d’arte è un processo e [...] i cambiamenti di contenuto sono anche di forma [...] ‘contenuto e forma’ oltre che un significato ‘estetico’ hanno anche un significato ‘storico’. Forma ‘storica’ significa un determinato linguaggio, come ‘contenuto’ indica un determinato modo di pensare.”¹⁸⁸

Desde la perspectiva de Gramsci el término lenguaje implica también la estructura con la que se expresa una idea: “linguaggio = pensiero, modo di parlare indica modo di pensare e di sentire non solo ma anche di esprimersi, cioè di far capire e sentire.”¹⁸⁹ La expresión literaria, según Gramsci, no preservaba géneros de la tradición; sino que partía de esos modelos del pasado para crear nuevos, debido a que el canon literario no era inamovible. Se trataba más bien de un rasgo innato del hombre que tenía que mutar en cada época, porque las sociedades se transforman constantemente.

Con la finalidad de profundizar, también es conveniente relacionar nuestro discurso con un texto de Walter Benjamin: *El autor como productor*, proveniente de un discurso

¹⁸⁷ Gramsci, *Il lettore in catene*, op. cit., p. 92.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁹ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, op. cit., p. 34.

que este filósofo dictó el 27 de abril de 1934. Desde el inicio Benjamin aclara que la finalidad de ese trabajo era exhortar a los escritores de su tiempo a ponerse del lado del proletariado. Consideraba que la verdadera autonomía consistía en alejarse de los medios usuales utilizados por la burguesía, porque se limitaban a fomentar una literatura de entretenimiento. Como en el caso de Gramsci, el fondo político de sus discursos era incompatible con la situación de la posguerra italiana. Sin embargo, que escritores como Manganelli no fueran comunistas y no se hubieran declarado de izquierda, no implica que las ideas de ambos pensadores no puedan relacionarse con escritores pertenecientes a un contexto distinto a la pugna comunismo-capitalismo de la primera mitad del siglo XX.¹⁹⁰

Benjamin, al igual que Gramsci, estaba convencido de que el arte era una expresión históricamente determinada. El escritor, por ello, “necesita insertarla [la obra] en el conjunto vivo de las relaciones sociales.”¹⁹¹ Según el teórico alemán, estas relaciones sociales están directamente relacionadas con los medios de producción. Esto quiere decir que en cada época ha cambiado la manera en que se consumen o se accede a las cosas, porque la forma en que se producen los objetos nunca ha sido la misma. Al igual que Gramsci, Benjamin partía del presupuesto de que el arte es un rasgo intrínseco del ser humano, y que por esta razón en vez de definir qué es el arte era más importante

¹⁹⁰ Benjamin escribió esta conferencia, como lo indica Bolívar Echeverría, dentro del marco de los trabajos del Instituto para el Estudio del Fascismo. Junto con otros pensadores alemanes de origen judío se encontraba refugiado en París. Se trata del momento en que su crítica tenía un posicionamiento político muy marcado. Como bien lo indica Echeverría, la posible “falta de actualidad de esta conferencia parece evidente. Se trata de una exposición dirigida a escritores, artistas e intelectuales a quienes, por lo que se desprende de la lectura, parece importarles el pertenecer o no al bando de izquierda, el ser o no considerados ‘revolucionarios’; una especie de interlocutores que no existe ya o de la que quedan sólo unos cuantos ejemplares dispersos, afectados por los estragos de la extemporaneidad y el aislamiento.” Bolívar Echeverría, “Presentación” en Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004, p. 13 En ese momento era decisivo optar por el Comunismo o por el Capitalismo, de ello dependía todo: “lleva al lector a sorprender a la utopía en el momento mismo en que ella cree estar realizándose.” *Ibid.*, p 14 Aunque Stalin ya había comenzado con la Gran Purga, todavía el modelo ruso no se adueñaba del control del comunismo. Este texto es parte del momento en que Benjamin estaba definiendo su crítica total de la modernidad. Por esta razón, al igual que las ideas de Gramsci, no se trata de pensamientos que durante la posguerra hayan perdido vigor. En el momento en que Manganelli y sus contemporáneos participaron en el periódico era fundamental una actitud crítica ante los estragos que tanto el sistema capitalista como el comunista habían provocado a sus poblaciones. Creemos necesario conectar estas ideas con el corsivo manganelliano, porque una crítica a los usos y costumbres bien puede ser entendida como una toma de postura de “resistencia y rebelión frente a la modernidad capitalista [...] en el que puedan recobrar validez los sueños vanguardistas de una relación liberada entre el arte y la vida.” *Ibid.*, p. 16

¹⁹¹ Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004, p. 23.

identificar de qué manera una cierta sociedad producía estos objetos estéticos. Por ejemplo, en el caso específico de la literatura el cambio de una lectura colectiva oral a una lectura silenciosa individual se debió en gran medida a la invención de la imprenta. El medio de producción condicionó la manera de entender la literatura. Un medio de producción interviene directamente con la forma en que el hombre se relaciona y comprende la realidad, lo que en términos gramscianos se define como ideología. De las tesis de Benjamin podemos deducir que los géneros literarios han dependido de cómo se consume el arte. Esto último quiere decir que no se emulan las estructuras del pasado, sino más bien se crean nuevas; porque en cada momento histórico el hombre ha tenido la necesidad de expresarse de manera diferente: “no siempre hubo novelas en el pasado, no siempre deberá haberlas.”¹⁹²

Desde esta perspectiva teórica, era muy natural que se hubiera gestado una crisis de la novela. Las criticadas anti-novelas del *Gruppo 63* sólo hablaban de los importantes cambios que estaban surgiendo en los medios de producción literarios de la segunda mitad del siglo XX. Gracias a este texto de Benjamin, es posible constatar que estos cambios eran algo que durante el siglo XX europeo había estado gestándose de forma general. El discurso de Benjamin es interesante porque ante esa situación de crisis no consideró que fuera negativo el que la literatura se transformara; por el contrario creyó necesario actualizar el abordaje crítico. Desde su perspectiva, lo que estaba sucediendo es que los géneros literarios se estaban fusionando: “nos encontramos en medio de un proceso de fusión de las formas literarias, un proceso en el que muchas de las oposiciones que nos han servido para pensar podrían perder su vigor.”¹⁹³ El filósofo alemán sugirió que las barreras rígidas entre las formas tradicionales poco a poco estaban debilitándose. La preeminencia de nuevos medios de producción, como la radio o el cine, tenían que afectar directamente la manera en que se estaba creando literatura. Sin embargo, lo que nos parece más interesante es que al hablar de la fusión de géneros Benjamin propuso que éstos serían especialmente fructíferos y visibles en el periódico, porque era un medio comunicativo por escrito que estaba dirigido a un público muy amplio. Esta heterogeneidad de los receptores hacía inminente que aquél que escribía en él diariamente estaba impelido a buscar nuevas vías para comunicarse con su sociedad en general:

¹⁹² *Ibid.*, p. 28.

¹⁹³ *Ibid.*

La competencia literaria no descansa ya en una educación especializada sino en una formación politécnica: se vuelve un bien común. En resumen, la literaturización de las condiciones de vida es la que supera las antinomias que de otro modo son insolubles; y es en el escenario del más desenfrenado envilecimiento de la palabra —es decir, en el periódico— en donde se prepara el rescate de la misma.¹⁹⁴

Ideas muy similares, de alguna u otra manera, Manganelli también las compartió. En su cápsula radiofónica *Vita di Samuel Johnson*, el escritor italiano consideró de fundamental importancia la aparición del periódico en la sociedad inglesa del siglo XVIII. De hecho le parecía que la profundización psicológica de los personajes de la literatura europea se debió fundamentalmente a la presencia de ese medio comunicativo. Aunque no lo dijera en los mismos términos que Benjamin, el escritor italiano también rescató que el periódico al no estar dirigido a un público especializado, obligaba al periodista a crear formas comunicativas que no requirieran de un conocimiento literario *ex profeso*: el medio de producción modifica directamente el objeto estético. La consciencia y la voluntad por relacionarse con la totalidad de su sociedad implicaron, según Manganelli, un cambio radical de la literatura. Con el periódico surgió el interés de los escritores por ahondar en la psicología de sus personajes; cuestión que, como el mismo Manganelli anotó, desembocó en la creación del psicoanálisis al inicio del siglo XX. Un hecho con el que se ejemplifica de qué forma funciona la idea gramsciana de la participación social de la literatura.

Se trata de una participación que nada tiene que ver con la propaganda de una idea partidista, sino con la compenetración del arte en la sociedad en la que se desenvuelve. En esa cápsula radiofónica el autor milanés aventuró una hipótesis en la que el periodismo, desde su inicio, fungió como una actividad comunicativa de suma importancia para las naciones europeas. No era poca cosa proponer que el interés por la profundización psicológica era una consecuencia debida a la aparición del periódico, si se toma en cuenta que durante el siglo XX la narrativa de muchos escritores se destacó por explorar la psique de sus personajes. Las obras de Joyce y Proust son buenos ejemplos de este fenómeno literario.

A diferencia de otros escritores de su generación, Pasolini y Calvino específicamente, Giorgio Manganelli no consideró que lo más importante fuera discutir si la lengua nacional fomentada por el Estado atentaba o no contra la riqueza cultural de Italia. Para él, el problema no radicaba en si la adopción de una lengua nacional traería consecuencias inmediatas en cuanto al uso y vida de los dialectos. Manganelli se

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

preocupó más bien en explorar cómo es que esta lengua proveniente de la tradición literaria de su país se adaptaba a otros medios de producción diferentes a la publicación tradicional. Podemos suponer que su deliberada participación en el *Gruppo 63* se debió sobre todo al interés que varios de los otros participantes de este movimiento sintieron por experimentar literariamente en los medios masivos de comunicación. El periodismo que propuso Manganelli estaba pensado como una expresión artística dirigida a convivir con su sociedad. Fue un acto ideológico porque este escritor nunca se consideró a sí mismo como un elemento externo a su sociedad. Compuso un periodismo que respondía a su momento histórico. Para lograr este contacto con la Italia de su tiempo Giorgio Manganelli, muy acorde tanto con las ideas de Gramsci y con las de Benjamin, propuso una estructura específica para su periodismo dirigido a la *terza pagina*. En la *Antologia privata* de 1989 la última sección se titula “I corsivi”. De esos textos el que más nos interesa es el primero, “La leggerezza del sonetto”, porque en él el propio Manganelli explicó cómo es que estaban compuestos sus corsivos. Aunque en un capítulo anterior propusimos que en el periodismo de este escritor estuvo muy presente la profundización psicológica, Manganelli no sólo se limitó a poner en práctica los hallazgos de sus estudios del siglo XVIII inglés. Reiteramos que la relación directa de su poética con el periodismo se debió fundamentalmente a que Manganelli ideó una estructura literaria que fusionaba la crítica militante y el ensayo experimental a través de la profundización psicológica.

III. 2 La reactualización del soneto, según Giorgio Manganelli. La supervivencia y resignificación de la tradición literaria en el presente

L'importante è sondare la profondità dell'alba con occhi
che conoscono le tenebre, e sono in grado di cancellarle.

Giorgio Manganelli

Como se vio en el apartado de *Vita di Samuel Johnson*, las características esenciales de un ensayista que propone Berardinelli pueden muy bien atribuírselas a la obra de Giorgio Manganelli; Sin embargo, consideramos que un análisis de los corsivos como el presente debe tomar en cuenta sus propios límites. La dificultad de aproximarse a este

tipo de textos radica en que fueron creados expresamente para un momento histórico muy determinado. A pesar de que contamos con varias antologías, éstas sólo ofrecen un testimonio de lo que este escritor publicó casi a diario por más de veinte años. De los corsivos de Manganelli sólo se puede hablar en abstracto, ya que para tener una lectura de la totalidad habría sido necesario ser parte de esa sociedad que diariamente leía el periódico en Italia desde el final de 1960 hasta 1990. No obstante, consideramos que gracias a su poética y a las antologías de su periodismo podemos describir los rasgos estructurales de este tipo de ensayo experimental de la segunda mitad del siglo XX. Si se parte de la definición que el propio Manganelli dio de esta faceta de su periodismo, es posible aventurar que todos los corsivos funcionaban de la misma manera. A pesar de la vastedad de material, hay una coherencia en la estructura de los corsivos que tanto Manganelli, como otros estudiosos de su obra han antologado.

Giorgio Manganelli planteó que era posible emparentar el corsivo con algún género literario canónico. Le pareció que quizás este tipo de texto periodístico podría compartir algunas características con el soneto: “c’è qualcosa che, a mio avviso, imparenta in modo rigoroso il corsivo al sonetto. Ed è la dura brevità a cui deve ubbidire.”¹⁹⁵ Esta brevedad obligada es el nexa que Manganelli identificó. Pero, ¿por qué la brevedad del soneto? En el capítulo anterior, dedicado a la poética de este escritor, se explicó que el concepto de artificio fue muy importante en su labor literaria. Para Giorgio Manganelli un texto funcionaba como una especie de conjuro mágico. Desde la perspectiva de este escritor no tenía por qué existir una diferenciación literaria cualitativa entre un texto dirigido a un periódico a uno publicado en un formato tradicional. El formato no tenía por qué definir si un texto era literario o no.

En su poética ya había esbozado la idea de que la literatura es irreductiblemente ambigua. Con esto quería decir que lo que sostiene a una obra en el devenir del tiempo es algo que ni siquiera el propio escritor conoce: “l’autore non sa, non deve sapere sul suo lavoro neppure quanto fanno gli altri [...] egli ha l’oscura sensazione che quell’ambiguo essere che egli ha dato alla luce con la callitas corporale e l’eroica nescienza delle madri, venga stuprato da ogni volontà di capire quel che vuol dire.”¹⁹⁶ De la misma forma que la poesía y la narrativa son expresiones de la esencia inasible del arte, el periodismo que proponía Giorgio Manganelli tenía que ser una creación que tuviera las mismas características estéticas. Al describir el proceso de redacción de un

¹⁹⁵ Giorgio Manganelli, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 231.

¹⁹⁶ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 221.

corsivo, el escritor italiano se basó en su poética literaria para explicar que lo que publicaba en el periódico había surgido de la misma forma que el resto de sus obras. Por esta razón separar su corsivismo de las otras facetas de su escritura soslayaría una parte considerable de su literatura: “I corsivi sono doni degli dèi; nessuno sa perché alcuni riescono a scriverne, altri no; anche chi le scrive, non ci capisce molto; come quei calciatori che riescono a fare gol con una pedata da quaranta metri, e nemmeno sanno come. E per continuare il paragone sportivo, il corsivo è gol o non è gol; non c’è altra scelta.”¹⁹⁷ De hecho, en una entrevista realizada en 1979 el escritor milanés confesó que la estructura de los cuentos en *Centuria* era la misma que la que empleaba en sus corsivos: para referirse a estos cuentos también los compara con el soneto. Narra que de un hecho fortuito, toparse con unas hojas más grandes de lo normal, nació la idea de crear un género nuevo. Se trata de un artificio, si usamos sus términos, con el que enriqueció la tradición periodística y literaria de Italia:

Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura del foglio: è un po’ il mito del sonetto, cioè di una scrittura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi... Ho l’impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po’ come romanzi cui sia stata tolta tutta l’aria.¹⁹⁸

Un periodismo con estas características es posible entenderlo a partir de lo que Gramsci definió como periodismo “integral”. Bajo su perspectiva, el periodismo “integral” consistía en ir más allá de las necesidades inmediatas del público, porque el fin último tenía que ser una crítica total a los usos y costumbres, y sugerir una vía diferente, nuevas necesidades; para que un proyecto de esa naturaleza fuera posible el periodista “intende di creare e sviluppare questi nuovi bisogni e quindi di suscitare, in un certo senso, il suo pubblico e di estenderne progressivamente l’area.”¹⁹⁹ Nos parece muy interesante que Manganelli decidiera resolver primero formalmente el cómo, en vez de tomar la resolución de muchos de sus contemporáneos de simplemente participar en el debate, sí con un lenguaje literario, pero sin reparar en la posibilidad de enmarcar sus argumentos en una estructura nueva. Esta solución formal por parte de Manganelli puede ser interpretada como la respuesta que daba al problema de *La nuova questione della lingua*. Nuestro escritor consideró que quizás sería más interesante aprovechar que

¹⁹⁷ Manganelli, *Antologia privata, op.cit.*, p. 233.

¹⁹⁸ La cita la tomé de una entrevista de Giovanardi a Manganelli, y que Argento incluye en su texto: Micol Argento, *Giorgio Manganelli: indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori, 2012, p. 2.

¹⁹⁹ Gramsci, *Il lettore in catene, op.cit.*, p. 57.

con la televisión se había logrado estandarizar la lengua nacional: como el mismo Gramsci expresó, de una homogeneidad así sería más fácil concretar una completa crítica a los usos y costumbres:

Per svolgere criticamente l'argomento e studiarne tutti i latti, pare più opportuno (ai fini metodologici e didattici) presupporre un'altra situazione: che esista, come punto di partenza, un aggruppamento culturale (in senso lato) più o meno omogeneo, di un certo tipo, di un certo livelli e specialmente con un certo orientamento generale e che su tale aggruppamento si voglia far leva per costruire un edificio culturale completo, autarchico, cominciando addirittura dalla... lingua, cioè dal mezzo di espressione e di contatto reciproco.²⁰⁰

Ahora bien, para que se logre una intencionalidad literaria, según Manganelli, un texto debe estar compuesto con una serie de artilugios y consideraba que estos artilugios literarios son todos los presupuestos de la retórica y de la poética: “Va così via via illuminandosi l'ambigua vitalità dell'opera letteraria: insieme esattamente calcolata, minutamente mirata, lancinante e attiva quanto più ‘indefinita’ [...] Una coabitazione gloriosamente impossibile e inevitabile, tra prevedibilità tecnica e indefinitezza dell'esito perfetto.”²⁰¹ Si el formato no determinaba la calidad artística de una obra, según Manganelli cualquier escritor sí tenía que conocer las técnicas del pasado para poder configurar un estilo propio. Se trata de una perspectiva, como se dijo también en el apartado de *Vita di Samuel Johnson*, muy acorde con el pensamiento de Antonio Gramsci: “La disciplina è anche uno studio del passato, in quanto il passato è elemento del presente e del futuro, ma non elemento ‘ozioso’, ma necessario, in quanto è linguaggio, cioè elemento di una ‘uniformità’ necessaria, non di uniformità ‘oziosa’, impigrita.”²⁰² El quehacer literario, desde la perspectiva de ambos, implicaba un elaborado tratamiento estilístico.

En el prólogo que realizó para las obras de Edgar Allan Poe, Manganelli consideró que la virtud principal del escritor norteamericano fue plantear la idea de que en la literatura lo importante era la alusión, más que la descripción fiel de un evento de la realidad. Al equiparar la rigurosidad del corsivo con la del soneto, el escritor milanés estaba confiriéndole a su labor periodística una intencionalidad literaria. Proponía que las prosas que publicaba en los periódicos funcionaban igual que un texto simbólico en el que un evento cotidiano pudiera ser visto como motivo para crear literatura: “in cinquanta righe, anche meno, si possono dire alcune cose; ma soprattutto se ne possono

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Giorgio Manganelli, “Prefazione” en Edgar Allan Poe, *Opere, op. cit.*, p. XVIII.

²⁰² Gramsci, *Letteratura e vita nazionale, op. cit.*, p. 31.

accennare molte. Credo che il corsivo non debba raccontare nulla; deve alludere.”²⁰³ Giorgio Manganelli propuso que era posible innovar y crear estructuras literarias para su presente sin rechazar el canon. Quiso proponer una estructura nueva que se inspiraba en la tradición para darle cabida a la expresión literaria en el desenvolvimiento de la vida nacional.

Como habíamos visto poco antes, este procedimiento es posible comprenderlo a partir de *El autor como productor* de Walter Benjamin: “no abastecer al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo [...] se proponen innovaciones técnicas [...] abastecer un aparato de producción sin transformarlo en la medida de lo posible es un procedimiento sumamente impugnable.”²⁰⁴ El escritor italiano estaba transformando el medio de producción con innovaciones técnicas, a través de las figuras retóricas, en los textos que serían publicados diariamente en las páginas de esos periódicos. El corsivo era un tipo de texto que se publicaba en cursivas en la *terza pagina*, su característica principal era la de tratar un tema polémico. Aprovechando su carácter polémico, Manganelli quiso fusionar esta prosa breve con una de las estructuras más antiguas de la tradición italiana.

Debemos recordar que el soneto no proviene de una estructura de la antigüedad clásica. El soneto es una forma poética que aparece por vez primera en el siglo XIII, en la corte de Federico II Hohenstaufen. Es una forma poética muy interesante por sus exigencias métricas y de contenido. Este tipo de estructura debe estar compuesta por catorce versos endecasílabos divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Tal precisión se debe a que un soneto funciona igual que un silogismo: en los dos primeros cuartetos se plantea un problema que se debe resolver en los últimos dos tercetos. El soneto surgió como un divertimento de la corte siciliana medieval. Era un texto poético donde el literato demostraba sus habilidades para componer algo que fuera bello y lógico al mismo tiempo. Por ello no importaba tanto la novedad, sino la capacidad del poeta para tratar un mismo tema, el amor cortés, de las formas más variadas. Seguramente la comparación con esta estructura poética se debió al gusto de Giorgio Manganelli por el artificio y por el ensayo: “L’opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L’artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici, una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora; dissecandola,

²⁰³ Manganelli, *Antologia privata*, op. cit., p. 232.

²⁰⁴ Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., pp. 38 y 39.

metteremo in libertà dure parole esatte, incastri di lucidi fonemi.”²⁰⁵ El escritor italiano entendió que en ese momento específico de la historia de su país el periódico estaba jugando un papel muy importante en su sociedad; por lo que experimentar con un género periodístico ya existente, el corsivo, para fusionarlo con otros géneros de la tradición literaria era una forma para que el arte pudiera ser un elemento vivo de su sociedad. De alguna manera, al hacer esto, Manganelli estaba descubriendo cómo hacer que una expresión literaria se pudiera adaptar a un medio de producción distinto a través de innovaciones en la técnica: “el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político.”²⁰⁶

Durante este trabajo, al hablar de la obra del escritor milanés, se ha mencionado reiteradamente el término de “ensayo experimental”. Ya fuera para la cápsula radiofónica, como para su quehacer de narrador desde la *neoavanguardia* se ha señalado que su obra es en el fondo muy ensayística. Acerca de esta cualidad Micol Argento dedica la totalidad de un capítulo de su libro, “Manganelli tra narrativa e saggismo”, para evidenciar cómo es que este escritor experimentó con el ensayo ya fuera en cuentos, novelas, etcétera.²⁰⁷ Su periodismo tampoco está exento de este tipo de tratamiento estilístico y argumentativo. Incluso consideramos que de todos los tipos de ensayo que ideó Manganelli, el que realizó en sus corsivos fue el más original. De hecho, a diferencia de sus novelas y cuentos, el corsivo no escondía su carácter ensayístico tras una narración. Proponemos que se trata de un género completamente nuevo del ensayo en la tradición de la literatura italiana.

Marco Belpoliti en el texto “Mamma, Mammifero”, que incluyó en su antología de los corsivos de Manganelli, explica que en este periodismo el ‘leitmotiv’ se basó en los usos y costumbres de los italianos. De hecho calificó al escritor milanés como un sociólogo: “Manganelli è un sociologo, ovvero uno studioso interessato a capire il funzionamento delle dinamiche collettive.”²⁰⁸ El crítico quiere resaltar precisamente la importancia que hay en éstos de la descripción de las instituciones, de los objetos y de los fenómenos sociales que incidían en la vida cotidiana de su país. Para Belpoliti, Manganelli es fundamentalmente un observador que a partir de los detalles, de aquello

²⁰⁵ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 222.

²⁰⁶ Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., p. 42.

²⁰⁷ Argento, “Manganelli tra narrativa e saggismo”, op. cit., pp. 45 y 79.

²⁰⁸ Marco Belpoliti, “Mamma mammifero” op. cit., p. 139. Es justamente en este sentido que nos pareció legítimo acercar el peculiar ángulo de visión de Manganelli sobre su tiempo con algunas de las perspectivas alumbradas por *Los Cuadernos de la cárcel Cfr.*, Zinato, op. cit., p. 55.

que seguramente caería en el olvido, logra captar los rasgos de la italianidad: “si china sui casi singoli, si sofferma sul dettaglio, come un entomologo, munito di lente di ingrandimento o di microscopio, al fine di capire il generale dal particolare, il tutto dal niente.”²⁰⁹ Es precisamente la capacidad de Manganelli de partir de lo particular a lo general, lo que rescata el crítico del método de análisis utilizado en los corsivos. A su parecer, en este periodismo no hay una lectura del desenvolvimiento de la vida nacional desde “lo alto”. Manganelli, al siempre hacer uso de la primera persona, logra que su voz narrante no se separe de la colectividad. Consideramos que se trata de un periodismo acorde al posicionamiento de Gramsci: no observa al pueblo como “humildes” a los que hay que inculcar con ciertas ideas.²¹⁰ En su discurso el narrador se suma a su sociedad y habla desde su experiencia; siendo él mismo objeto de su crítica a los usos y costumbres de su país:

Il Manga non è infatti uno di quei moralisti che fustigano i costumi sentendosi dalla parte del giusto. Al contrario, egli prova la netta sensazione di essere dalla parte del torto; o meglio: di essere egli stesso il torto che descrive, così che, con perfetto masochismo, parla dell'altro come se fosse se stesso. Manganelli è l'altro da sé, ma nel contempo il suo opposto: un Io incistato [...] primo e unico italiano di questo teatro del linguaggio che sfida la lingua sino a cercare di diventare atto puro.²¹¹

En esta descripción de Marco Belpoliti se puede constatar que para Giorgio Manganelli sus estudios sobre la profundización psicológica jugaron un papel muy importante en su periodismo. Para leer los corsivos de Manganelli se debe tomar en

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ En lo que respecta al tipo de argumentación del corsivismo manganelliano, también se pudo aventurar que tiene puntos varios puntos en común con las ideas de Gramsci. El teórico sostenía que para que se lograra una comunicación eficaz con un público tan amplio, el periodista tenía que ser capaz de combinar de forma muy creativa la inducción y la deducción partiendo siempre de situaciones reales, de elementos de la cotidianidad. Debido a la heterogeneidad ideológica de Italia, Gramsci identificaba que sólo así se lograría una efectiva comunicación con la sociedad, capaz de evidenciar las problemáticas específicas de ese pueblo. Queremos resaltar que varias de las que Gramsci consideraba las virtudes de un buen periodismo, nosotros proponemos, están presentes en los corsivos de Giorgio Manganelli: “Occorre tener presente che in ogni regione italiana, data la ricchissima varietà di tradizioni locali, esistono gruppi e gruppetti caratterizzati da motivi ideologici e psicologici particolari [...] Un errore molto diffuso consiste nel pensare che ogni strato sociale elabori la sua coscienza allo stesso modo, con gli stessi metodi, cioè metodi degli intellettuali di professione [...] È puerile e illusorio attribuire a tutti gli uomini questa capacità acquisita e non innata, così come sarebbe puerile credere che ogni manovale può fare il macchinista [Es fundamental que el intelectual de profesión desarrolle] la capacità di combinare abilmente l'induzione e la deduzione, di generalizzare senza cadere nel vuoto formalismo, di trasportare da una sfera a un'altra di giudizio certi criteri di discriminazione, adattandoli alle nuove condizioni [...] ci deve essere la deduzione e l'induzione combinate, la logica formale e la didattica, l'identificazione e la distruzione. Ma non in astratto, ma in concreto, sulla base del reale e dell'esperienza effettiva.” Gramsci, *Il lettore in catene*, *op. cit.*, pp. 66 y 67.

²¹¹ Belpoliti, “Mamma mammifero”, *op. cit.*, pp. 141 y 145.

consideración que la subjetividad de sus prosas periodísticas se sustenta en aquello que había descubierto en la literatura inglesa desde su traducción de la novela *Confidence* de Henry James. Hay que recordar que para Manganelli el personaje no debía resaltar entre los elementos de un paisaje; por el contrario, el personaje debía ser el paisaje del que se compone una narración: “Il personaggio non campeggia in uno splendido deserto che lo isola ed esalta: è esso stesso ‘paesaggio’, qualcosa di simile ad un’urna preziosa, è l’involucro cristallino di una realtà più interessante, più valida: un mondo magico, scomposto a sua volta in innumeri elementi di ricamo.”²¹²

En el corsivo “La leggerezza del sonetto” Manganelli señala que la cualidad principal de este tipo de texto se basa en la centralidad de un estado de ánimo. Es gracias la primera persona que, a su parecer, es posible lograr la alusión perfecta en la brevedad del corsivo: “Credo che il corsivo sia umore; ora, se si pensa ad un qualunque stato dell’umore, una risata o un sussulto d’ira, questo sarà chiaro: che l’umore va consumato tutto d’un fiato; la risata dall’inizio alla fine avrà diversi toni, ma sarà sempre ilarità; l’ira sarà sempre corrucio, non può far sosta e riprendersi.”²¹³ A través de la profundización psicológica, el escritor milanés elaboró una especie de “Comedia Humana Italiana” en la que una gran variedad de temas, fútbol, escuela, teléfono, vacaciones, etcétera, son leídos de forma simbólica para metaforizar la identidad de su pueblo. El corsivo era la catarsis del escritor que, gracias al uso de la primera persona, se encarnaba en un texto literario de protesta, en una crítica militante: “Sapete come sono i corsivi: un genere letterario non di rado umorale, litigioso, polemico, che in cinquanta righe tenta di dar corpo a sentimenti che sono di protesta, disagio, stupore.”²¹⁴

En un ensayo titulado “Esiste ancora la critica militante?”, Alfonso Berardinelli explica que la crítica militante no es una categoría rígida, se trata más bien de una actitud del intelectual frente a la sociedad. Lo único que sí es imperioso es que sea una escritura dirigida a un público lo más amplio posible, porque en este acto crítico el intelectual no se separa del resto de su sociedad. El periodismo sin lugar a dudas era la forma más adecuada para expresar este posicionamiento: “Il critico militante è un tipo di scrittore la cui opera si manifesta a puntate: il lettore dovrebbe intuire che sono le puntate di un romanzo intellettuale che racconta il presente.”²¹⁵ Esta especie de novela

²¹² La introducción está citada en: Salvatore Silvano Nigro, “Il laboratorio di Giorgio Manganelli” en Giorgio Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011, p. 348.

²¹³ Manganelli, *Antologia privata*, op. cit., p. 232.

²¹⁴ Giorgio Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Adelphi, 2003, p. 195.

²¹⁵ Berardinelli, “Esiste ancora la critica militante?”, op. cit., p. 73.

por entregas es “una forma di autobiografia, è l’autobiografia letteraria di chi tenta di conoscere il presente.”²¹⁶ Berardinelli explicita que la crítica militante se caracteriza por la brevedad, como lo es el corsivo manganelliano, para captar en los instantes de la cotidianidad las grandes problemáticas del presente: “il critico militante dice in tre pagine quello che un professore no riesce a dire in trecento [...] Il critico deve soddisfare senza saziare [...] bisogna sottolineare le poche frasi che vale la pena di ricordare.”²¹⁷

El ensayo experimental y la crítica militante se conjuntan como unidad de forma-contenido gracias a la profundización psicológica. En un capítulo anterior explicamos que Manganelli consideraba que en una obra la forma y el contenido no podían estar desvinculados entre sí. De esta armonía, según el escritor, dependía el éxito perfecto de un texto literario. Como lo indica Marco Belpoliti “per Manganelli il ‘come’ è più importante del ‘che cosa’, lo stile più significativo degli argomenti che mobilita nei suoi testi (sebbene le due cose non siano poi tanto separabili)”.²¹⁸ Esto quiere decir que la configuración del texto era aquello que le interesaba a nuestro escritor. Esta característica es evidente, como señala Berardinelli, en la frecuencia con la abordaba algunos temas de la cotidianidad en esta especie de enorme novela por entregas que son sus ensayos para el periódico:

Ogni tema, ogni accadimento è infatti già stato esplorato e rivisto in precedenti corsivi, non solo in quelli che ha pubblicato o in quelli che sono rimasti inediti in fondo ai cassette, ma soprattutto in quelli che ha redatto usando la tastiera del cervello, poiché con c’è una sola riga da lui scritta che non fosse già stata battuta a macchina nella sua mente. Fate caso agli esordi dei corsivi, alla prima frase di ogni articolo: appartiene a un discorso già iniziato, a un colloquio tra sé e sé che Manganelli ha avviato da tempo immemorabile e di cui il corsivo –breve o lungo che sia – non è altro che la conclusione [...] Il Manga è veloce perché in definitiva il pezzo che offre al lettore è solo la conclusione di un ampio ragionamento che si è svolto, o si svolge, fuori scena, in un luogo non ben identificabile, l’Altrove, spazio onirico, recondito, eppure presentissimo.²¹⁹

El corsivista ya había declarado, desde 1963, que consideraba que el futuro de su obra estaba totalmente fuera de sus manos. Si recurrimos a la imagen de Gadda, para Manganelli el momento en que moldeaba las palabras era lo que valía la pena en la escritura; cuestión que es evidente en el uso de la profundización psicológica de sus corsivos. A diferencia del “caos” sintáctico y semántico de sus novelas, en estas prosas breves el narrador parte de un solo motivo o tema para descubrir en los detalles de éste

²¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 75 y 76.

²¹⁸ Belpoliti, “Mamma mammifero”, *op. cit.*, p. 136.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 143 y 144.

una metáfora que pueda asir la compleja realidad de esos años. Finalmente, como lo expuso Gramsci, la literatura militante se nutre de la cotidianidad, porque es en la expresión históricamente determinada donde el escritor encuentra la fuente de las nuevas metáforas: “In realtà ogni corrente culturale crea un suo linguaggio, cioè partecipa allo sviluppo generale di una determinata lingua nazionale, introducendo termini nuovi, arricchendo di contenuto nuovo termini già in uso, creando metafore, servendosi di nomi storici per facilitare la comprensione e il giudizio su determinate situazioni attuali.”²²⁰

El periodo en que Giorgio Manganelli definió los temas más recurrentes de su periodismo corresponde a la década de 1970. En esa década las grandes problemáticas producto tanto de la posguerra, como del milagro económico ya mostraban sus rasgos definidos en la vida cotidiana de Italia. En el proyecto de un “diccionario-no-diccionario” *Annisettanta*, dirigido por Marco Belpoliti, Gianni Canova y Stefano Chiodi, los curadores explican que en esta década surgen los grandes cambios de la segunda mitad del siglo XX: “questo è il decennio chiave del dopoguerra, il più complesso, caotico, ricco di promesse e anche di delusioni, di possibilità e vicoli ciechi.”²²¹ Este libro es una especie de enciclopedia donde cada término está redactado por un escritor diferente que da su testimonio sobre los temas decisivos que hasta el día de hoy inciden en la vida de los italianos. Los años en que Manganelli define el rumbo de su periodismo se caracterizaron por la violencia, el entusiasmo, el desencanto y la masificación de la sociedad. Son los años de la creación del DAMS (Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo) en la Universidad de Bolonia, de los asesinatos de Aldo Moro y Pier Paolo Pasolini, de la novela experimental, del auge del performance, etcétera. En pocas palabras es la década de la instauración de los mitos de fin de siglo:

Gli anni settanta sono il decennio che vede sorgere una forma di massificazione della società italiana, e occidentale, assolutamente inedita e inattesa. Sono gli anni dei movimenti, delle pratiche del corpo, dei costumi, della mobilitazione totale, sia nella sua versione militante sia in quella anarchica e sovversiva. Anni dell'ordine e del disordine, in cui forze e movimenti diversi hanno cercato di orientare e dirigere la direzione stessa della storia: alla ricerca spasmodica dell'avvenimento che ne cambia la destinazione.²²²

²²⁰ Gramsci, *Il lettore in catene, op. cit.*, p.63.

²²¹ Marco Belpoliti, *et al.*, *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Skira, 2007, p. 11.

²²² *Idem.*

Gracias a la insistencia de Italo Calvino, en 1973 se publica la primera antología de corsivos manganellianos: *Lunario dell'orfano sannita*.²²³ Para introducir este libro, Manganelli redactó una historia para las solapas de la primera edición. Los samnitas era un antiguo grupo étnico del sur de Italia que después de varias guerras terminó por incorporarse al Imperio Romano en el año 324 a. C. La verdadera historia de este pueblo es del todo irrelevante para los motivos por los que el escritor decidió nombrar su antología de este forma. Según el relato de Manganelli “un giorno, verosimilmente estivo, in un'ora ovviamente crepuscolare un romano trionfante e villosso sgozzò l'ultimo dei sanniti.”²²⁴ Debido a la muerte del último samnita, por Italia empezaron a rondar los fantasmas de este pueblo derrotado. Sin embargo, los propios fantasmas ignoraban que habían dejado de ser mortales, vagaban por la península conviviendo con la gente como si nada hubiera ocurrido. Continuaron con sus rústicas costumbres y entre las tinieblas se reunían para entonar sus infantiles cantilenas. Un buen día estos espectros dejaron de ser elementos externos de la cultura romana y se incrustaron en las vísceras de sus verdugos:

Col tempo avvenne che, tramite i sogni, che aprono le fessure dell'anima e la fanno indifesa, codesti morticini di provincia si impiantassero nelle viscere dei romani; si rannicchiarono in quei grandi ventri, e i romani scoprirono, poco alla volta, e in quest'ordine, i piaceri del capretto sulle bracci, delle filastrocche, della paura. I vittoriosi divennero difensivi, acquattati, furbi, affamati, orfani; ridanciani, golosi, diffidenti e rintanati; sempre vivi di un documento giustificativo della loro esistenza, storicamente strabici, indecorosi e infantili.²²⁵

Manganelli plantea que ese pueblo se infiltró en las almas de los romanos por medio de los sueños. Con esta mitología, falsa y personal, el escritor explica qué es lo que le interesa indagar sobre el espíritu italiano. Declara que la voz en primera persona de sus corsivos es la del huérfano samnita que habita en el corazón mismo de la italianidad. Un personaje que quiere captar la historia nocturna; si usamos sus términos, el lado enigmático y misterioso de las cosas. Belpoliti explica que el interés de Manganelli por el mundo de los sueños se debió a la terapia que por años sostuvo con Ernst Bernhart. Este personaje fue muy importante para la historia del psicoanálisis italiano, ya que fue el fundador de la Associazione Italiana di Psicologia Analitica; además que entre sus pacientes estuvieron varios de los artistas y pensadores italianos más connotados del siglo XX: Federico Fellini, Natalia Ginzburg, Roberto Bazlen, Cristina Campo y Giorgio Manganelli. El interés por los símbolos de nuestro escritor nace de su contacto

²²³ Belpoliti, “Mamma mammifero”, *op. cit.*, p. 134.

²²⁴ Manganelli, *Antologia privata*, *op. cit.*, p. 149.

²²⁵ *Ibid.*, p. 150.

con el método junguiano. Aunque en este trabajo no se pretende analizar la correspondencia entre las ideas de Manganelli y las de Jung, es importante saber cuál es el origen de su interés por leer la realidad de forma simbólica; ya que como lo indica Belpoliti, el escritor milanés se caracterizó por su forma de analizar a través del sentido común que proviene del Inconsciente: “si tratta del senso comune che promana dai sogni, che riposa in quel luogo a cui è stato dato il nome convenzionale di Inconscio, spazio reale oltre che immaginario da cui sembrano provenire i più solidi ed efficaci paradossi manganelliani.”²²⁶

De hecho, para dar su punto de vista sobre el problema de *La questione della lingua* Manganelli ofreció una explicación que se basa en lo onírico, en un corsivo del 30 de julio de 1978 aventuró que las pretensiones de eliminar una lengua madre son del todo fatuas. El escritor milanés refiere que el sociólogo Francesco Alberoni declaró que debido a que el italiano no se había expandido a otras zonas del mundo, era necesario que desde el nivel de la educación básica se hiciera obligatoria la enseñanza del inglés: pronosticaba que estaba próxima la muerte del italiano. De no adoptar esta segunda lengua los italianos, al igual que los alemanes y los turcos, podrían sucumbir al “gran flujo de la civilización”. A lo cual Manganelli respondió que estos juicios podrían haber sido dichos por un traductor del inglés al italiano “che non legge il Boccaccio o l’Ariosto da troppo tempo.”²²⁷ Para el escritor el punto de vista de este sociólogo lo lleva, formulando un poliptoton, a indagar la “ragionevole e ragionata irragionevolezza” del comentario.²²⁸ Ante el meditado absurdo del sociólogo, rebate que las lenguas son todas derivaciones dialectales de otras lenguas: pertenecen a un flujo infinito de la comunicación. Su supervivencia no puede preverse, porque finalmente: “il dialetto è il linguaggio dell’esperienza, dei simboli ambigui, dell’occulto e del polivalente.”²²⁹ Desde su perspectiva la idea de progreso es indiferente a la experiencia y subjetividad del hablante. El inglés al que se refiere Alberoni es, a lo más, la *lingua franca* universitaria. El dialecto es el filtro con el que el hombre traduce el mundo, su ideología, y aventura que quizás la lengua madre “ci suggerisce la fantasia che la nostra vita sia una favola forse insensata, ma indubbiamente dialettale.”²³⁰

²²⁶ Belpoliti, “Mamma mammifero”, *op. cit.*, p. 138.

²²⁷ Giorgio Manganelli, *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 58 y 59.

²²⁸ *Ibid.*, p. 59.

²²⁹ *Ibid.*, p. 60.

²³⁰ *Ibid.*, p. 61.

El texto estilísticamente es muy distinto de la pieza teatral “Hyperipotesi”, pero sustancialmente ambos textos tratan de lo mismo. Giorgio Manganelli expresó en distintas partes de su obra que la lengua le proporciona al ser humano un velo para comprender la realidad; velo que, por otra parte, es destino. Hay una pugna constante entre los hombres y su lengua; sin embargo, en los sueños, dice el escritor, se constata que sólo ésta libera de las tinieblas la realidad, que por sí misma es inexplicable. Cuando usa el término “experiencia” en contraposición a “cultura”, niega que el hombre sea capaz de elegir a través de qué lengua quiere entender el mundo. Ya en la pieza teatral el escritor milanés había planteado que las palabras son un medio interpretativo de lo contingente. En este corsivo ahonda más en el tema y explica que para que una lengua desaparezca primero tendría que dejar de ser una reminiscencia del Inconsciente. En ese corsivo alude al momento en que durante el siglo XIX “romanzieri dialettali scrivevano in russo, e magari in ucraino, libri decisivi.”²³¹ Aunque para Manganelli, al igual que Gramsci, el arte no es una actividad que haga de su realizador un hombre superior a los demás, el escritor milanés sí estaba convencido que esas creaciones no sólo eran un rasgo cultural determinado. Compartía con Gramsci la convicción de que el artista se tenía que adaptar a los medios de comunicación de su presente, pero la obra en sí, desde su perspectiva, es atemporal: puede ser leída en cualquier contexto futuro, puede ser leída en una multiplicidad de ángulos, porque la obra es inagotable. Manganelli sabía que con la sola frase una constelación de nombres ligados a Pushkin se le vendrían a la mente al lector. La alusión tenía la función de manifestar en su periodismo el Inconsciente de los receptores. Con esa sola frase le demostraba a Alberoni que había fenómenos culturales indiferentes al “gran flujo de la civilización”.

En su réplica la argumentación no está basada en la lingüística. El suyo era un análisis de los fenómenos sociales a través de su propia poética literaria. Dentro de la tipología que Alfonso Berardinelli da del ensayo, los corsivos de Manganelli podrían situarse en la categoría del *Saggio di invenzione o illuminazione epistemologica*. Se trata de un tipo de ensayística donde el pensador ha formulado minuciosamente un método de lectura y una teoría para sus análisis. Tal rigor dice Berardinelli se debe a que la finalidad es concretar una utópica, pero definitiva, Ciencia del Texto: “l’autobiografia dello scopritore e dell’inventore, il diario di un cammino che va

²³¹ *Ibid.*, p. 60.

dall'oscurità e dal dogma verso l'illuminazione intellettuale e la visione di un'opera come monade, come organismo o come struttura.”²³²

Este crítico propone que el punto en común entre pensadores tan distintos entre sí, como Debenedetti, Benjamin y Barthes, es que la supuesta racionalidad de sus análisis es desmentida por ellos mismos. Sus lecturas de un objeto estético nacen de la convicción de que si existe una Verdad, ésta sólo puede surgir como un reflejo, impronunciado, del arte. En otras palabras, como una alusión. Los métodos y teorías de todos estos pensadores son vías de acceso a lo que consideran incognoscible. Berardinelli remarca que la singularidad de sus ensayos radica en que la confianza que todos ellos tienen en la obra de arte los lleva a ir de lo racional, sus teorías, al caos primigenio en que se fueron concebidas esas obras, la realidad. Sus ensayos son creación literaria, porque iluminan su presente con una luz lejana que proviene del arte: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.”²³³ Lo que en otras palabras quiere decir que nunca pretendieron enunciar la Verdad, sino sólo señalar la ambigüedad de la misma; cuestión que por otro lado, dice Berardinelli, es el objetivo de toda obra literaria:

Per quanto tecnici e razionali i loro procedimenti descrittivi, le loro teorie e i loro metodi, [...] hanno l'anima dell'alchimista, del mago (dell'illusionista?), del teologo. Sono i suscitatori o i custodi dell'energia vitale e del potere di rivelazione contenuti nelle opere d'arte. La loro fede nella qualità intrinsecamente superiore dell'esperienza umana incarnata in una forma artistica, è il presupposto della loro vocazione e di tutto il loro lavoro ermeneutico.²³⁴

Este tipo de metodología coincide con lo que Giorgio Manganelli formuló en su teoría de la “literatura como mentira”. Para el escritor milanés la armonía entre la forma y el contenido tenía que existir para que se lograra una corporeidad textual. Esta consciencia al momento de la creación implicaba que la redacción era una especie de ceremonia, donde el escritor liberaba un conjunto de fuerzas, para él desconocidas, que son el núcleo del arte: “Obiettivo costante delle invenzioni retoriche è sempre il conseguimento di una irriducibile ambiguità. Il destino dello scrittore è lavorare con

²³² Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, op. cit., p. 30.

²³³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad*, trad. Andrés E. Weikert México, Itaca, 2003, p. 47.

²³⁴ Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, op. cit., p. 38.

sempre maggior coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso.”²³⁵ La irreductible ambigüedad de la obra es la finalidad de la literatura, porque es gracias a ésta que un texto alcanza la autonomía para trascender en el tiempo y la Historia.

Según Manganelli, es necesario concretar un estilo único para que en cada época el arte logre iluminar las tinieblas de la realidad, porque la obra es futuro constante: “l’ipotesi correttamente formulata ci consente di catturare una solitaria lepre uscita dalle tane del futuro.”²³⁶ El escritor milanés desconfiaba de la objetividad. Su poética y teoría literarias se sustentan en la palabra “mentira”, porque cualquier tipo de lenguaje le parecía un invento con el que se le atribuían un cierto número de significaciones a lo que acontecía. En uno de los corsivos incluido en *Improvvisi per macchina da scrivere*, afirma que la Ciencia también es un lenguaje. Por lo tanto funciona a partir de la verosimilitud y no de la veracidad: “La nostra superstizione è la scienza [...] viviamo tempi stralunati: pensate che un concetto mitologico come ‘fine del mondo’ è diventato materia di calcoli, progetti, apprestamenti scientifici; è misurabile, è ‘vero’.”²³⁷ La crítica a la idea de progreso fue constante en su periodismo. El escritor logra situar su crítica al progreso en contextos diferentes: ya sea en el debate sobre *La questione della lingua*, o en la supuesta veracidad alcanzada a partir del pensamiento científico. Como en el soneto del amor cortés, los motivos en el periodismo de este escritor se repiten en una misma forma, el corsivo, guiados por puntos de fuga distintos. Manganelli invitaba a sus lectores a retomar la subjetividad y permanecer del lado del equívoco para no sucumbir ante la mutable Verdad de su presente:

Ahimè, la nostra vita è affollata di volti, di sostanze, di immagini inesistenti e imperative; il nulla è polimorfo, e così deve essere. [...] il mondo dell’inesattezza è sterminato, ed è mondo squisitamente umano; è la nostra mitologia; un po’ rozza, lo ammetto, ma solo perché ignora di essere mitologia e vuol essere scienza [...] Ecco: bisogna difendere l’errore; è così fragile, così infantile, così emotivo! Non potrebbe sopravvivere di fronte agli esperti. Bisogna difendere il diritto dell’essere umano all’inesattezza, la confusione, il prendere lucciole per lanterne, infine ad essere un animale mitologico, dopo tutto non meno improbabile dell’unicorno.²³⁸

La manera en que utiliza el término “mitología” comparte características esenciales con lo que Roland Barthes teorizó en su libro *Mitologías*. Este texto se publica diez años antes de que Manganelli inicie a escribir su periodismo. Sin embargo, como lo vimos al explicar su poética, la formulación de sus ideas inició al menos desde 1953. En

²³⁵ Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 222.

²³⁶ Manganelli, “Hyperipotesi”, op. cit., p. 4.

²³⁷ Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*, op. cit., p. 140.

²³⁸ *Ibid.*, p. 139.

ningún momento los escritores hacen referencia al otro; pero como lo refiere Micol Argento, al analizar el periodismo de Manganelli, las ideas de ambos se tocan en numerosos puntos.²³⁹ Son una suerte de pensamientos paralelos.

Barthes refiere que el mito *es un habla*. Esto quiere decir que los pueblos significan su realidad de distintas maneras a lo largo del tiempo. El mito, al igual que el arte, pertenece a un momento históricamente determinado, “se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico.”²⁴⁰ Esta idea coincide con la visión relativista de Manganelli, que consideraba al hombre, inmerso en su sociedad, como víctima de las infinitas significaciones que se le imponen por fuerzas intangibles. Al proponer que la Ciencia no es más que una manera de leer el mundo, es evidente que el escritor milanés se proponía realizar con sus corsivos una desmitificación de los objetos y conceptos que lo rodeaban. La gran armonía entre las ideas de Barthes y de Manganelli consiste en su convicción de que “el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone.”²⁴¹

En esta faceta de su escritura los dos pensadores buscaban sacar a la luz las mitologías en las que se fundamentaban sus sociedades. A través de una lectura literaria querían descubrir en su experiencia cotidiana los símbolos de su ideología escondidos en los usos y costumbres. Como lo afirma Micol Argento, se trata de una semiología personal y subjetiva que nace de la convicción de que la realidad no puede ser comprendida del todo, sino sólo interpretada infinitamente. “Existe un secreto único del mundo y ese secreto cabe en una palabra; el universo es una caja fuerte cuya clave es buscada por la humanidad”.²⁴²

Lo scrittore semiologo dunque, procede nell'indagine, dando per scontato che l'oggetto abbia una carica aggiuntiva e supplementare; l'oggetto o il fatto possono essere letti da una diversa angolazione rispetto alla dimensione di immediatezza in cui si verificano, producendo il fenomeno di un'infinita interpretazione [...] La lettura però non è esaustiva; la relazione tra segno e significato non può mai essere univoca, ma è tortuosa e infinita; e allo stesso modo non solo rintracciabili tutti i significati ricavati dagli eventi [...] per ricercare riguardo all'esistente un significato che non sarà mai quello definitivo.²⁴³

El narrador en este tipo de ensayos no pretende observar desde afuera los eventos. Es más bien un eco que ve reflejado en su propia escritura, la sinrazón de cuestiones que

²³⁹ Argento, “Affinità tra Manganelli e Barthes”, *op.cit.*, pp. 112-118.

²⁴⁰ Roland Barthes, *Mitologías*, trad. Héctor Schumucler, México, Siglo XXI, 2011, p. 200.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 208.

²⁴² *Ibid.*, p. 96.

²⁴³ Argento, “Affinità tra Manganelli e Barthes”, *op. cit.*, pp. 113 y 114.

sucedan casi de forma automática en la vida nacional, “reivindico vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de verdad.”²⁴⁴ Al abdicar de la objetividad estos escritores tuvieron que configurar un estilo, o sea una estructura y un lenguaje específicos, para concretar una creación literaria ensayística que fuera crítica militante: “el lenguaje del escritor no tiene como objetivo *representar* lo real, sino significarlo.”²⁴⁵ Con esa frase Barthes se refiere al hecho de que una prosa con estas características no podía ser una narración ficcional en la que se creara un ambiente verosímil. No se trataba de una mimesis, sino de una deconstrucción de aquello que esconde el símbolo. Por esta razón los corsivos y las prosas de *Mitologías* no son cuentos, ni crónicas; aunque, en ocasiones, puedan parecerlo: son un acto autorreflexivo en el que el escritor descubre las fuerzas, los poderes, que hacen que una sociedad se comporte de cierta manera.

El narrador permanece en el equívoco porque sólo allí descubre la impostura, o bien la hegemonía, a la que está sometido: “el mito tiene carácter imperativo, de interpelación: salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia [...] me viene a buscar a mí: se vuelve hacia mí, siento su fuerza intencional, me conmina a recibir su ambigüedad expansiva.”²⁴⁶ A eso se debe que este tipo de ensayo sólo pueda ser enunciado en primera persona. Lo que Manganelli denominó “profundización psicológica” constituye el fundamento del narrador demencial de su periodismo: el huérfano samnita; personaje que nace de la admiración del escritor milanés por el arquetipo del bufón y el *fool* shakesperiano. Según Marco Belpoliti, a través de la aparente incongruencia de este tipo de personajes, el corsivista rompe con las ataduras mentales de su época. Reiteramos que la locura y el caos, inspirados en la tradición literaria europea, fueron la base de su crítica militante. Como lo explica Marco Belpoliti, son la lente que le permitían identificar los símbolos que conformaban las mitologías de su tiempo:

Per Manganelli il *fool* è la figura che abolisce la Storia, perché affonda le proprie radici nel “caos primigenio”, in quel luogo dove non vige il principio di identità o del terzo escluso, dove non c’è né passato né presente; ed è proprio da questo “inferno”, da questa “palude”, che proviene la voce che parla nei libri di Manganelli; egli stesso è un posseduto, il Gran Ventriloquo dei suoi indecifrabili “personaggi”.²⁴⁷

²⁴⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 231.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 216 y 217.

²⁴⁷ Belpoliti, *Settanta, op. cit.*, p. 162.

Dicho método de análisis social creemos que se inspira, o, al menos, se parece bastante a un recurso narrativo característico de la novelística del siglo XIX e inicios del siglo XX: el extrañamiento. Este aporte teórico del formalismo ruso, como lo indica Helena Beristáin, consiste en la “[*desautomatización*] de los *lugares comunes* del lenguaje cotidiano, y también las *convenciones literarias ya usadas*, utilizando dos procedimientos: la *singularización* [...] y la *oscuridad o forma obstruyente* [...] Ambas estrategias, pero sobre todo la segunda, prolongan el tiempo de la percepción y amplían así la duración del impacto que produce el arte.”²⁴⁸ Es un método descriptivo en el que el narrador presenta objetos y situaciones como si el personaje los estuviera observando por primera vez. También puede tratarse del uso de la primera persona en el que un personaje desconoce el porqué de los usos y costumbres de una sociedad, y a partir analogías inusitadas, para el lector, los explica. El extrañamiento tiene como finalidad producir una especie de revelación de la esencia de las cosas: no se nombra una Verdad, más bien se delinean los rasgos menos obvios de algo, lo que para la mirada normalizada ha perdido significado. Carlo Ginzburg en el primer capítulo de *Occhiacci di legno*, “Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario”, indica que esta técnica en los dos últimos siglos fue empleada sobre todo para denunciar los males que el positivismo había traído consigo.

El historiador italiano explica que las ideas de Sklovski tienen un origen que se remonta hasta las *Meditaciones* de Marco Aurelio. Cita varios fragmentos en los que el escritor latino indicaba que para comprender el universo era necesario dividir el todo en partes, porque en los fragmentos se encuentra el porqué de las cosas. Ginzburg propone leer el extrañamiento como un método de los escritores para compenetrarse con sus sociedades; un caso especial de análisis porque se basa en la subjetividad: es la revelación de un individuo. Aunque hubiera sido utilizado desde tiempos muy remotos, el extrañamiento es teorizado hasta el formalismo ruso. Se trata de un recurso literario íntimamente ligado a la crítica marxista de la idea de progreso capitalista. Es un recurso crítico para vincular la obra de arte con el presente en que fue creada; un artificio que desmitifica los lugares comunes y los presupuestos para ver más claro: “tanto per Marco Aurelio come per Tolstoj, raggiungere ‘le cose stesse’ significava liberarsi di idee e rappresentazioni false; in ultima analisi, significava accettare la caducità, e la morte.”²⁴⁹

²⁴⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004, p. 205.

²⁴⁹ Carlo Ginzburg, “Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario” en *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 29.

El escritor intenta captar cómo es que funciona su sociedad, no porque crea que pueda modificarla, sino porque ha aceptado que la realidad se transforma constantemente. La mutabilidad de los tiempos posiciona al escritor frente a su futura muerte. Es una interpretación, se trata de un discurso completamente histórico. No está realizado para explicar, sino para aludir. Por esta razón Ginzburg considera que uno de los puntos más altos del extrañamiento lo alcanza Marcel Proust con sus novelas, pues abandonó el uso del narrador omnisciente para participar de la misma fragilidad de sus personajes, creando así la ambigüedad entre ficción y libro de memorias:

La soluzione di Proust, che implica un'ambiguità nella voce narrante, può essere considerata come uno sviluppo strutturale della strategia adottata da Dostoevskij nei *Demoni*: una storia raccontata da un personaggio sbiadito, che non è in grado di comprenderne pienamente il significato [...] Possiamo immaginare facilmente l'entusiasmo del autore di *Guerra e Pace* di fronte al rifiuto, vigorosamente espresso da Proust, della strategia militare vista come incarnazione dell'idea assurda che l'esistenza umana sia prevedibile; che la guerra, l'amore, l'odio, l'arte possano essere affrontati sulla base di prescrizioni bell'e fatte; che conoscere significhi, anziché imparare dalla realtà, sovrapporre ad essa uno schema.²⁵⁰

Giorgio Manganelli consideraba que el mundo está repleto de símbolos. Su entorno es visto como un gran texto que puede ser leído en direcciones infinitas. Para este escritor la realidad es tan ambigua como el arte. Cualquier aproximación a ella sólo es tangencial. Sus corsivos son ejercicios de extrañamiento. Finalmente no sería aventurado suponer que todo extrañamiento es sólo un ejercicio; ya que, como propone Carlo Ginzburg, este recurso es la negación de la inmovilidad, de la permanencia. Es una interpretación, una lectura subjetiva del mundo que no pretende agotar el símbolo, sino demostrar que es insondable. Es una técnica literaria que, por su naturaleza, es proclive a ser utilizada en textos ajenos al canon, como puede ser el caso del periodismo. El extrañamiento es el artificio ideal para un análisis literario basado en la alusión; el medio perfecto para la crítica militante de Giorgio Manganelli: el huérfano samnita es Manganelli mismo, un desdoblamiento del escritor milanés, su Yo escindido que le permitía identificar en el entorno nacional, lo que a primera vista estaba cubierto de tinieblas. Su periodismo pretendía cubrir la realidad con un velo literario para que surgiera la revelación.

Aventuramos que la militancia “formal” de Manganelli puede ser interpretada como una salida al pesimismo que recorría la península por esos años. En *Scritti corsari* están reunidos los artículos donde Pier Paolo Pasolini planteó que en Italia se había gestado, en sólo diez años (1950-1960), un cambio total de los usos y costumbres: la mutación

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

antropológica. El escritor friulano consideraba que se había perpetrado un genocidio cultural. De estos textos hay uno que llamó especialmente la atención y que generó bastante debate: “L’articolo delle lucciole”, publicado pocos meses antes de que fuera cruelmente asesinado en 1975. Pasolini estaba firmemente convencido de que la industrialización y el subsecuente proceso de sociedad de masas dieron pie a una homologación de clases de la totalidad de la población: “una decina di anni fa, è successo ‘qualcosa’ [...] il fascismo radicalmente, totalmente, imprevedibilmente nuovo che è nato da quel ‘qualcosa’ che è successo una decina di anni fa [...] Poiché sono uno scrittore, e scrivo in polemica, o almeno discuto, con altri scrittori, mi si lasci dare una definizione di carattere poetico-letterario di quel fenomeno”.²⁵¹ Pasolini definió esa catástrofe como la ‘desaparición de las luciérnagas’, y podríamos sugerir que esa lectura poética es su testamento como intelectual-escriptor:

Nei primi anni sessanta, a causa dell’inquinamento dell’aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell’inquinamento dell’acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c’erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se tesso giovane, e dunque non può avere i bei rimpianti di una volta) [...] Quel “qualcosa” che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque “la scomparsa delle lucciole”.²⁵²

Pocos años antes, seguramente al calor de ese debate, Giorgio Manganelli escribió un corsivo, incluido en *Il lunario dell’orfano sannita*, que plantea una lectura similar a la de Pasolini: “Maschera italiana”. La definición de carácter poético-literaria que el escritor milanés dio de ese fenómeno fue ver la identidad italiana como una máscara fascinante: “Fino a qualche anno fa l’Italia ha avuto un volto, e con quel volto, con quei lineamenti inconfondibili affascinava, splendida e casuale, l’Europa e il mondo. Forse era una maschera, e dunque più sapiente, più allusiva, più elaborata e falsa di qualsiasi volto; anche più seducente. La maschera dell’Italia esibiva un profilo sanguigno ed arcaico, rughe che sapevano di maliziosa vecchiaia”.²⁵³ En este corsivo Manganelli estaba haciendo alusión a la idea que varios de los escritores franceses y anglosajones dieron de Italia durante el Romanticismo: un país enigmático donde entre los vestigios del mundo grecolatino, “Una maschera falsa, un collage di falsificazioni oleografiche, ma così antiche e goffamente riconoscibili da aver acquistato [...] una immagine pubblica tra equivoca e araldica [...] un luogo privilegiato, popolato dal fasto

²⁵¹ Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Feltrinelli, p. 128.

²⁵² *Ibid.*, p. 129.

²⁵³ Manganelli, *Lunario dell’orfano sannita*, *op. cit.*, p. 32.

frantumato e abbagliante di civiltà preziose, orgogliose e incredibilmente esibizionistiche.”²⁵⁴ Las luciérnagas y la máscara son metáforas de lo mismo: el pueblo italiano que les parecía a ambos escritores que se había mantenido en una especie de antigüedad-contemporánea por siglos. Manganelli explica que los escritores extranjeros se sentían atraídos, porque las ruinas del mundo clásico no les parecían monumentos olvidados, sino rastros de un pasado que seguía siendo habitable:

l’Italia non fu mai vista come un parcheggio peninsulare di monumenti; non solo i grandi oggetti della civiltà italiana erano densi e intensi di suggestive memorie di vita; ma erano cose singolarmente vivibili e abitabili e abitate [...] Questo innesto del recente nell’antico, questa stratificazione biologica di una vita ininterrotta, ignara della propria impura grandezza, offrivano uno spettacolo fascinoso e angoscioso, nel quale la morte era sempre pronta a mimare i moti e i gesti della vita [...] Così accadde che per generazioni poeti impazienti abbandonassero paesi progrediti e moralmente ineccepibili, per venire a vivere e a morire in questa Italia [...] per amore di una maschera rugosa e policroma, forse stucco forse carne.²⁵⁵

Los dos escritores estaban haciendo referencia a una ideología que se había mantenido casi por completo intacta con el paso de los siglos, y que al menos para Pasolini ya había desaparecido en 1975: “per capire i cambiamenti della gente, bisogna amarla. Io, purtroppo, questa gente italiana, l’avevo amata [...] Si trattava di un amore reale, radicato nel mio modo di essere. Ho visto dunque ‘coi miei sensi’ il comportamento coatto del potere dei costumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione.”²⁵⁶ Georges Didi-Huberman dedica uno de sus libros, *Supervivencia de las luciérnagas*, a analizar el pesimismo de Pasolini. El historiador del arte explica que toda la obra de Pasolini es una lucha constante del polemista corsario por superar su pesimismo y encontrar nuevamente el gesto poético de la luciérnaga en su cotidianidad.²⁵⁷ Lamentablemente, como Huberman explicita, Pasolini sucumbió ante la visión apocalíptica y en su testamento de intelectual-escritor “la luciérnaga está muerta, ha perdido sus gestos y su luz en la historia política de nuestra oscura contemporaneidad que condena a muerte a su inocente.”²⁵⁸ Aceptar la desaparición de esos seres luminosos implica que “la cultura,

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁵⁶ Pasolini, *Scritti corsari*, *op. cit.*, p. 131.

²⁵⁷ “toda la obra literaria, cinematográfica e incluso política de Pasolini parece atravesada por semejantes momentos de excepción en los que los seres humanos se vuelven luciérnagas – seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprensibles y, como tales, *resistentes*– ante nuestra mirada maravillada.” Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, trad. Juan Calatrava, Madrid, Abada, 2012, p. 16.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

en la que Pasolini reconocía hasta entonces una práctica –popular o vanguardista– de *resistencia*, se ha convertido en un instrumento de la *barbarie* totalitaria, confinada como está en el reino mercantil, prostitucional, de la *tolerancia* generalizada.”²⁵⁹ Dado que confiarse a tal escenario implicaría la victoria de una inamovible y perpetua tiniebla, Huberman aventura que quizás Pasolini, al sucumbir a su pesimismo, perdió la capacidad de verlas porque:

Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas bailar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos reflectores. Y aunque sea por poco tiempo. Y aunque hay poca cosa que ver: hacen falta alrededor de cinco mil luciérnagas para producir una luz equivalente a la de una única vela.²⁶⁰

Por esta razón consideramos importante recuperar la imagen manganelliana de la máscara. Nos parece interesante que, en vez de optar por el oxímoron de los claro oscuros, Manganelli haya optado por una metáfora del gesto que implica la constante, infinita, posibilidad de crear analogías con el extrañamiento; quizás a través de las comparaciones de una semiología de la cotidianidad era más factible reconocer la supervivencia ideológica de su pasado. Se trata de una actitud muy similar a la que Salvatore Satta expresó en *De profundis*.²⁶¹ Ese texto son un conjunto de notas que el escritor calabrés redactó durante el momento más cruento de la guerra, los años que van del armisticio del armisticio de 1943 al final de la guerra. Se trata de una lectura que podría parecer pesimista, porque para Satta la masacre que se vivió durante esos años no era sólo culpa del sistema fascista y su enfrentamiento con las potencias europeas ni sólo se debió a la ocupación nazi; por el contrario la responsabilidad recaía en el “uomo tradizionale”, en la colectividad de ciudadanos italianos que no se opusieron a la catástrofe, que se dejaron arrastrar al abismo. Satta subrayaba que del desastre tenía que surgir una toma de conciencia del individuo.²⁶²

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

²⁶¹ El redescubrimiento de Satta se debe a Silvio Lanaro en *L'Italia nuova*, que representó un fecundo debate en torno a la identidad italiana y sus máscaras. Así como se verifica en E. Galli della Loggia, *La morte della morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Roma-Bari 1996.

²⁶² “Di qua e di là dalla linea mobile della battaglia, due Italie, impenetrabili l'una all'altra; o più veramente dieci, venti Italie, tante quante son cittadini, aspettanti dalle armi altrui chi la restaurazione dei privilegi perduti, chi, sotto parvenza di libertà, l'instaurazione di nuovi: e ciascuno nella dissoluzione dello Stato fa stato per se tesso, dettando legge nei migliori l'odio, nei peggiori la cupidigia, in tutti la mancanza di carità [...] La morte della patria è certamente l'avvenimento più grandioso che possa occorrere nella vita dell'individuo. Come naufrago che la tempesta ha gettato in un'isola deserta, nella notte profonda che cala lentamente sulla sua

El término individuo es muy importante para comprender el corsivismo manganelliano. Su teoría de la profundización psicológica la interpretamos como la base de su crítica militante, porque consideramos que el escritor milanés no pretendía agotar el símbolo, enunciar una verdad. Aventuramos que la intención de sus corsivos era ofrecer lecturas críticas, como las hubiera hecho de cualquier obra literaria, para despertar una consciencia del desastre en sus conciudadanos; como diría Satta: “Colui che cerca nella meditazione se stesso, si aggira come uno spettro fra quelle macerie, invocando dalla storia la carità di un sepolcro [...] Poiché meditare, ricercare se stesso altro non vuol dire che fissare l’esperienza della storia”.²⁶³ Creemos que la voluntad de Manganelli por buscar metaforizar cada día su cotidianidad surgió de la convicción de poder encontrar la supervivencia de esa antigua y heráldica máscara italiana. El filtro literario se presenta de esta manera como una lente con la cual reconocer y diferenciar la ideología italiana, de los personajes ficcionales creados por la sociedad del espectáculo.

En el corsivo “Rischiatutto”, podemos encontrar una ejemplificación clara de esta idea. Manganelli propone que los competidores de los shows televisivos han dejado de lado su individualidad, son más bien personajes que se han ficcionalizado. El escritor milanés está hablando de una de esas competencias en las que el ganador es quien recuerda más información sobre algún tema. Se trata de tres personajes, porque “è impossibile considerare quelle tre immagini come meri esseri umani. Come tutti i Personaggi, sono travolti e illuminati da un ideale copione. Il loro cognome è quello di una dramatis persona, ciascuno interpreta se stesso, si è anzi imparato a memoria.”²⁶⁴ Para el escritor milanés la pertinencia de aclarar la diferenciación entre el personaje y el sujeto se debe a que si no se explicita su sustancial diferencia se corre el riesgo de confundir la vida con el espectáculo, la mentira de la realidad:

L’identificazione dell’individuo col Personaggio può generare prestigiosi, carismatici leaders di masse, e può produrre un tipo assai pregiato di demente, molto popolare nelle storielle, perché tende ad identificarsi con Napoleone, prestigioso carismatico leader di masse. In questo caso, ovviamente, quel vago sentore di follia fa parte copione, viene venduto come distintivo e ornamento del Personaggio.²⁶⁵

solitudine egli sente infrangersi ad uno ad uno i legami che lo avvincono alla vita, e un problema pauroso, che la presenza viva operante (anche se male operante) della patria gli impediva di sentire, sorge e giganteggia tra le rovine: il problema dell’esistenza.” Salvatore Satta, *De profundis*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 16 y 17.

²⁶³ *Idem*.

²⁶⁴ Manganelli, *Lunario dell’orfano sannita*, op. cit., p. 46.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 47

No obstante, es importante señalar que lejos de admirarse recíprocamente, Pasolini y Manganelli consideraban mala, ambigua o incomprensible la escritura periodística del otro. Durante la investigación que se realizó pudimos recabar al menos un debate del que contamos con dos artículos de 1975 que hacen mención a un mismo tema, el aborto, y en el que Manganelli critica el posicionamiento de Pasolini: el pasoliniano “Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei pregressisti” del 19 de Enero y el manganelliano “Aborto” del 22 de enero. Cabe destacar que dos años antes el escritor corsario había lanzado un ataque directo a Manganelli como escritor; se trata de su reseña a *Lunario dell’orfano sannita*. En el artículo “¿Qué es el *Teppismo*?” Pasolini declaraba “por regla general, los conformistas son *teppisti*, es decir, oponen al verdadero escándalo de la investigación libre y crítica, el falso escándalo de la aceptación de una cultura establecida.”²⁶⁶ El escritor friulano consideraba que este tipo de intelectual “surge de la inmediata codificación de ideas todavía en formación y en desarrollo, son minorías inevitables: de los débiles, de los neuróticos, de los improvisadores, de los provocadores inconscientes, que en realidad pertenecen aún a la cultura impugnada y superada.”²⁶⁷ De esa clasificación, Pasolini postulaba que Manganelli pertenecía al estrato más bajo:

[Los que] declaran abiertamente su escandalosa elección del universo en que nacieron y al que están destinados. La violencia implícita se torna explícita. Se torna un elemento de la poética [...] Giorgio Manganelli pertenece a esta última categoría, pero de ambigua manera. Se deshace en elogios (chantajistas, porque condenan implícitamente a quien vive de manera distinta) de la vida sedentaria, contemplativa, con sentido del humor y escepticismo, ora “deprimida”, ora “fatualmente eufórica”, dedicada a la jocosa enseñanza y, al mismo tiempo, a las severas investigaciones filológicas, armada de chaleco y anteojos, amante (en tal caso, con *teppismo* declarado) de la buena mesa y del buen vino, reductiva por una parte, dilatadora por la otra (reductiva cuando se trata de detalles; dilatadora hasta el delirio metafísico cuando se trata de “detalles”). Sólo que en Manganelli el “*teppismo* mental” se ha vuelto una categoría en sí, pura; se ha convertido en el propio modo de existir. De modo que cualquier pretexto es bueno para hacerlo funcionar. Incluso lo que por naturaleza es contrario a la calidad de vida manganelliana [...] la cultura de Manganelli *no* es pequeño-burguesa: ella le proporciona no sólo la consciencia exacta de lo que puede ser una gran cultura burguesa, sino también una normalidad pequeño-burguesa (el hecho de ser casi el portavoz de un padre de familia, serio profesionalista chapado a la antigua y no a una incompetencia aristocrática, del futbol y de *El Padrino*, o refunfunar a causa de los teléfonos o del hampa) es, pues, simplemente manierista. El hecho es que en Manganelli no hay nada más que manierismo [...] no cabe duda que lo mejor del libro está en la solapa. Al leerla, pensé que se trataba del resumen del libro, que era una maravillosa novela, pues me impresionó mucho la historia del fantasma sannita [...] y se me ocurrió emplearlo como tema para una película.²⁶⁸

²⁶⁶ Pier Paolo Pasolini, “¿Qué es el *Teppismo*?” en *Descripciones de descripciones*, trad. Guillermo Fernández, México, Conaculta, 1995, p. 113

²⁶⁷ *Idem*.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 114 y 115.

Berardinelli en un artículo de 2007, “Quel sublime teppista letterario di nome Giorgio Manganelli e l’attacco malriuscito a Pasolini”, explica que, aunque no hubo por parte de nuestro corsivista una respuesta directa al ataque de Pasolini, en la polémica que sostuvieron sobre el aborto, veladamente, se puede entrever una suerte de revancha.²⁶⁹ Como vimos hace poco, al tocar el tema de las luciérnagas y la máscara italiana, aunque en el fondo ninguno de los dos escritores estaba de acuerdo con el nuevo orden de las cosas después del “milagro económico”, su forma de crítica era completamente diferente. Para Pasolini su realidad había mutado por completo, había desaparecido la cultura popular italiana, y el escritor friulano era una suerte de superviviente que describía ese apocalipsis ideológico. En el caso de Manganelli, si bien ya su sociedad no era la misma ni iba a volver a serlo, esperaba encontrar en los gestos fugaces de su cotidianidad rasgos, la supervivencia, de esa antigua máscara que era la identidad de los italianos. Se trata fundamentalmente de la contraposición de dos formas diferentes de la perspectiva de la que surge la enunciación. Justo en ese sentido Manganelli explica su crítica al estilo de Pasolini:

Da qualche tempo mi accade di leggere le prose teoretiche di Pier Paolo Pasolini con una sorta di devozionale raccapriccio: non oserò dire che scrive male, tenuto conto anche della media nazionale, ma che scrive, all’incirca, come un sociologo che, dopo passionali e discontinui studi giuridici, abbia scoperto e incautamente amato una letteratura, degli autori non indiscriminatamente consigliabili, tanto per fare un esempio, Giovanni Papini, Luigi

²⁶⁹ El tema sobre el que debatieron indudablemente fue uno de los más importantes durante la década de 1970. Era, como lo indica Giorgio Boatti, una reforma que el diputado del Partido Radicale, Loris Fortuna, consideró de suma importancia luego de que ya en 1965 había conseguido la aprobación constitucional del divorcio: “Certamente non si preoccupava di sembrare intempestivo né di rompere le raffinate alchimie della politica: Loris Fortuna, il deputato socialista che nel 1965 ha dato l’avvio alla battaglia per il divorzio in Italia, culminata con l’approvazione nel 1970 della legge Baslini-Fortuna sullo scioglimento del matrimonio, nel gennaio del 1973 apre senza tentennamenti un nuovo e decisivo capitolo nella battaglia dei diritti civili [...] Il tema affrontato è quello della depenalizzazione dell’aborto, severamente punito dagli articoli 545 e seguenti del codice penale in vigore sin dal passato regime. Fortuna presenta la sua proposta nel gennaio del 1973, quando nei confronti del divorzio, approvato tre anni prima, si sta scatenando l’ondata abrogazionista guidata dalla Dc fanfaniana e da forze tradizionalistiche e conservatrici. Una situazione che parrebbe indurre alla prudenza sia il fronte laico sia i partiti di sinistra. Loris Fortuna, però, assieme alle avanguardie del Partito Radicale, ha colto come una nuova sensibilità stia avanzando nel paese, grazie soprattutto alla consapevolezza e all’impegno dei primi gruppi femministi [...] La relazione con cui Fortuna accompagna la sua proposta di legge fa emergere dati da brivido: sarebbero oltre un milione all’anno gli aborti clandestini, e ventimila donne all’anno vi perderebbero la vita [...] Il referendum abrogativo viene indetto, dopo che sono state raccolte oltre 700.000 firme, per il 15 aprile 1976 ma lo scioglimento anticipato delle Camere impedisce di tenere la consultazione [...] Gli avversari della depenalizzazione dell’aborto chiederanno l’abrogazione della legge approvata il 22 maggio 1978 ma nella consultazione referendaria del 17 maggio 1980 la maggioranza degli elettori confermerà la legge 194.” Giorgio Boatti, “Aborto” en *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, op. cit., p. 29.

Russo e l'ultimo Pier Paolo Pasolini. Mi rendo conto di esser caduto in un errore di logica, ma di un genere così squisitamente pasoliniano, da non trovar cuore per emendarlo. Quello che si nota, in questi ultimi scritti, è una tale quantità di superiorità morale nei confronti dell'universo, da esser difficilmente compatibile con una prosa comprensibile. Era già successo al tempo del divorzio, succede di nuovo oggi sul tema dell'aborto. Il lettore ha l'impressione di tentare l'autostop durante gli ultimi tre giri sulla pista di Indianapolis: estremamente frustrante. Non sono assolutamente certo di aver capito tutto, ma quel che ho capito ha provocato in me una varietà di emozioni di cui cercherò di render conto, supponendole comuni ad altri mortali.²⁷⁰

Se trataba de dos puntos de vista irreconciliables. Así como Pasolini le reprochó al escritor milanés su “ligereza” y conformismo, Manganelli rechazó la superioridad moral con la que expresaba sus críticas sociales el escritor corsario. Era la visión desde las alturas pasoliniana contra la mirada horizontal manganelliana. Para Pasolini la victoria del referéndum a favor del aborto significaba la concreción de esa nueva ideología que se había instaurado en Italia. Esa ley hacía patente que había sido concebida “dal potere dei consumi, dal nuovo fascismo. Esso si è impadronito delle esigenze di libertà, diciamo così, liberali progressiste e, facendole sue, le ha vanificate, ha cambiato la loro natura.”²⁷¹ Desde su punto de vista Pasolini consideraba que no había ganado la mayoría de votos, sino la enajenación de un sistema que, al practicar la doble moral, pretendía ocultar el desastre tras una falsa tolerancia: “si è avuto in questi anni, antropologicamente, un enorme fenomeno di abiura: il popolo italiano, insieme alla povertà, non vuole più ricordare la sua ‘reale’ tolleranza: esso, cioè, non vuole più ricordare i due fenomeni che hanno meglio caratterizzato l'intera sua storia.” Esos dos fenómenos son: el rechazo del aborto y el matrimonio católico.

Es bastante incisivo el escritor corsario cuando señala que el problema no es tanto si el aborto se legaliza o no, sino lo que a su parecer se apoya en realidad al aceptarlo: la transformación del coito en un ansia consumista, “Oggi la libertà sessuale della maggioranza è in realtà una convenzione, un obbligo, un dovere sociale, un'ansia sociale, una caratteristica irrinunciabile della qualità di vita del consumatore”²⁷² y más adelante agrega “tutto vi è preconstituito e conformistico, e si configura come un ‘diritto’ (compresa la tragicità e il mistero implicati nell'atto sessuale) viene assunto conformisticamente.”²⁷³ Y era bastante clara una cosa desde su crítica a Manganelli: el conformismo era la palabra con la que expresaba su rechazo total de alguien. Para este

²⁷⁰ Manganelli, *Mammifero italiano*, op. cit., pp. 11 y 12.

²⁷¹ Pasolini, *Scritti corsari*, op. cit., p. 99.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 103.

escritor era fundamental enfatizar que esta situación demostraba que “il contesto politico di oggi è già quello della tolleranza (e quindi il coito è un obbligo sociale) mentre il contesto politico di ieri era la repressività (e quindi il coito, al di fuori del matrimonio, era scandalo.”²⁷⁴ Pasolini creía que las luciérnagas habían desaparecido y en su último año de vida expresó constantemente su crítica de la modernidad. La única postura posible para él era el rechazo de todo. Berardinelli, que se ha dedicado a estudiar tanto su periodismo, evidentemente aprovechó como oportunidad la publicación de *Mammifero italiano* para ahondar en por qué el juicio de Pasolini sobre Manganelli le parece correcto.

El crítico considera que el uso únicamente de la primera persona expresa una “surreale e domestica misantropia”.²⁷⁵ Desde su punto de vista “Manganelli parla molto di se stesso, come sempre. Si definisce e si autodefinisce come una specie di angelo comico, un angelo goffo e brutto, ma più bello di ogni bello, perché può amare la vita pur standoci dentro: o meglio finge di viverla e fa di tutto per beffare la su pretesa”.²⁷⁶ Al igual que Pasolini, considera que el tono de sus corsivos, al permanecer del lado del equívoco, generan ambigüedades en su discurso: no se sabe nunca si apoya o realmente critica a su sociedad, o si sólo se está burlando de todo. Si tomáramos por cierta su crítica, Manganelli fue un cínico: “Manganelli aveva un tale orrore della società da preferire che della società non si parlasse in letteratura, a meno di considerarla come un dato di natura, come un bizzarro e prezioso oggetto di descrizioni preziose e bizzarre [...] è un virtuoso nella demolizione di ogni idealismo retorico, ma si crede depositario di un valore supremo: la prosa elegante, perfetta, umoristica, paradossale [...] ma quando incontra qualunque realtà su cui stilisticamente è difficile scherzare, Manganelli crolla.”²⁷⁷ Berardinelli retoma la polémica entre ambos escritores y a su manera la concluye: el corsivista milanés no entendió de lo que Pasolini hablaba.

Por nuestra parte, consideramos que se trataba de dos críticas de la modernidad completamente diferentes, incompatibles e irreconciliables. Creemos que la decisión de usar exclusivamente la voz en primera persona, la voz del huérfano samnita, tiene que ver con una estrategia argumentativa en la que el periodista expresa de muchas formas

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁷⁵ Alfonso, Berardinelli, “Quel sublime teppista letterario di nome Giorgio Manganelli e l’attacco malriuscito a Pasolini”, en: http://www.pasolini.net/saggistica_Berardinelli-Manganelli.htm (Consultado: 10/01/2014)

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ *Idem.*

una directa toma de consciencia sobre lo que acontecía en su sociedad. Así como para Pasolini la realidad eran sólo las ruinas de un pasado irrecuperable, para Manganelli la búsqueda por una supervivencia de la identidad italiana lo llevó a no asumir la derrota y mantener su crítica de la modernidad, de los usos y costumbres, en ámbitos muy concretos. En su corsivo sobre el aborto es muy evidente esta actitud. Nuestro escritor expresa que la dificultad del planteamiento de Pasolini implica que finalmente el desastre es tal, que ya no valdría la pena pensar dos veces en casos tan apremiantes como la muerte real de alguien:

Ora qualcuno potrebbe mettersi in testa che costringere una donna, che già deve varcare la soglia infera del trauma dell'aborto, a comportarsi come un animale braccato, a rischiare la vita, ed infine ad essere dichiarata "delinquente" a nome del popolo italiano sia un comportamento abbastanza repressivo. Macché: come saviamente argomenta il Pasolini, la "maggioranza" vuole l'aborto, perché la coppia eterosessuale ha scoperto il coito consumistico, lo vive come dovere sociale della propria figura di consumatore. È del tutto evidente che Pasolini considera l'aborto come un'attività psicologicamente distensiva, una faccenda da carosello [...] Essendo stati esentati dall'arbitrio della natura da codeste scelte, una tale quale prudenza non sarebbe di troppo. Diciamo, di indiretta scienza, che l'aborto non ha mai fatto ridere nessuno; alcuni anni fa, mi accade di assistere ad un suicidio nell'Aniene di una domestica: incinta; quando ero insegnante, una mia allieva si gettò da un quarto piano: incinta; chissà quale illusione le aveva persuase di essere oggetto di una "brutale repressione"; forse una cultura che tratta da "puttana" la ragazza madre, che le porta via i figli per infilarli in quelle case di riposo per angeli che sono i nostri brefotrofi, che garantiscono una vita di disprezzo, di frustrazione, di irrisione, non ha tutte le carte in regola per discutere della sacra vita.²⁷⁸

Al igual que en los artículos de Pasolini, en este fragmento es evidente que Manganelli también consideraba imperioso un cambio en su sociedad. Nuestro escritor le reprocha a su contemporáneo que por una teoría, en la que todo parecía haber caído en el caos, perdiera de vista los gestos de su cotidianidad en los que era evidente que su sociedad pasaba por un momento de crisis: por ejemplo, los dos suicidios que menciona en su corsivo. Creemos que al permanecer del lado del equívoco Manganelli evitaba que sus juicios de valor le impidieran ver más claro. Recurrir al sentido del humor, en vez de la solemnidad, daba como resultado una crítica militante muy incisiva que también puede ser entendida, o al menos así lo queremos interpretar, como una crítica radical de la modernidad. Belpoliti explica que "Manganelli è un moralista simpatetico, capace di cogliere la più sottile incertezza nell'altro, il suo segreto occultato con astuzia, di scovarlo ed esibirlo, ma a patto di sentirsi lui stesso partecipe. Per questo sono così penetranti le sue analisi dell'anima italiana, così mordaci le sue diagnosi del carattere

²⁷⁸ Manganelli, *Mammifero italiano*, op. cit., pp. 13 y 14.

nazionale.”²⁷⁹ Al menos por la antologías con las que contamos, podemos afirmar que su estilo es el mismo no importando de qué tema se trate. Ya desde su primer corsivo de 1967 “Obiezione al divorzio”, incluido en *Lunario dell’orfano sannita*, estaban presentes todos estas características estilísticas en su escritura periodística.

Con su famoso inicio, este texto creemos que postulaba una comunicación entre la literatura y la vida nacional, podemos interpretarlo como la voluntad por romper cualquier separación entre arte y vida: “Scriveva Orwell: ‘Quando qualcuno viene assassinato, in primo luogo si sospetta del coniuge; cosa che la dice lunga su quel che la gente pensa del matrimonio’. È una bella e saggia citazione, e mi piace metterla ad epigrafe di questi appunti”.²⁸⁰ Manganelli quería hablar sobre la propuesta de ley para legalizar el divorcio. Hace referencia a un libro, *Rapporto sul divorzio in Italia*, escrito por los promotores “filodivorzisti” de esa ley: Fortuna, Jorio y Pandini. De ese estudio rescata que su interés radica en la diversidad de posicionamientos que recoge, se trata de una buena selección tendenciosa de opiniones ya sea de católicos, como de laicos sobre la posibilidad de anular matrimonios. El escritor milanés se divierte analizando brevemente las dos tendencias; sin embargo lo que más le interesa es explicar por qué decidió oponerse al divorcio:

non provo interesse all’introduzione in Italia di alcuna forma di divorzio. Il matrimonio indissolubile non solo mi va bene, ma positivamente mi diverte [...] Cercherò di giustificare codesta posizione con alcuni semplici argomenti. Un primo argomento è di ordine economico: ogni divorzio comporta una moglie da mantenere, almeno fino a che costei non abbia conseguito un nuovo matrimonio; in America, lo sappiamo s’è formata una vera industria dell’alimony. Da un punto di vista settoriale ed anzi corporativistico, vorrei osservare che se in Italia ci fosse il divorzio, l’élite culturale non avrebbe più tempo né di leggere né di scrivere, non più denaro per libri o viaggi, ma, costretta in oscure mansarde, trascorrerebbe una miserabile esistenza traducendo libri gialli per mantenere mogli vittimistiche e querule. È mia convinzione che l’introduzione del divorzio in Italia distruggerebbe in breve ogni traccia di vita intellettuale [...] Veramente, non conosco migliore scuola di anarchia del matrimonio indissolubile. Pensate: in Italia, in questo paese cauto e arcaico, ci sono al meno due milioni di coppie irregolari: non è meraviglioso? Quattro milioni di persone che hanno sottratto alla stolta virtuosa coazione dello Stato il mondo degli affetti e dei privati dilette [...] Il divorzio, inoltre, getterebbe un’ombra su una delle istituzioni fondamentali del mondo occidentale, una delle poche rimaste pure e schiette: l’adulterio. Io ho grande stima dell’adulterio, questa oscura, catacombale commistione di desideri e di affetti, per cui un essere è dilacerato, come vuole la sua paradossale struttura, tra inconciliabili amori e predilezioni contrastanti. A me pare che la storia stessa delle nazioni sia come un mirabile, ininterrotto adulterio, in cui tutti gli accoppiamenti sono legalmente e moralmente sbagliati, ma oscuramente fatali. Ora, il divorzio getterebbe un odioso sospetto su questo purissimo rapporto [...] Infine: ripetiamo

²⁷⁹ Belpoliti, “Mamma mammifero”, *op. cit.*, p. 142.

²⁸⁰ Manganelli, *Lunario dell’orfano sannita*, *op. cit.*, p. 175.

quelle cifre; quattromilioni di fuori legge. Che cifra. Come si gonfiano le gote; una cifra da buongustai.²⁸¹

De la misma forma en que Pasolini consideraba que para tratar sobre el aborto primero se tenía que analizar el origen del problema, lo que significaba el coito en su sociedad, Manganelli retoma una frase de Orwell donde es evidente que el problema no es tanto si el divorcio representa un cambio, sino el significado del matrimonio no sólo en Italia, también en el resto de Occidente. Nos parece interesante su análisis porque aunque podría parecer cínico, sólo lo es en apariencia. A diferencia de las otras dos posturas que menciona del estudio, la laica y la católica, la tercera que él propone llega al núcleo central del problema: el adulterio. Interpretamos que el mensaje de fondo del texto puede ser entendido así: por más leyes que se promulguen, hay cuestiones que tienen que ver con la forma específica con la que las sociedades conviven con la autoridad, se trata en el fondo más de un tema cultural que legal. Al emparentar el adulterio con el anarquismo creemos que de forma muy explícita el huérfano sannita expresaba su postura crítica frente a los usos y costumbres. Nos parece que si retoma con énfasis el carácter “clandestino” del adulterio es porque en el fondo su crítica militante iba encaminada a poner en jaque las convenciones sociales: hasta que punto las reglas que se imponen responden a la cultura, ideología, de un determinado grupo social, o son sólo parches importados de alguna teoría que nada tienen que ver con la verdadera identidad nacional de un pueblo. El matrimonio y el divorcio nos parecen otro punto de fuga para expresar cómo es que el hombre significa su realidad en todos los sentidos y en todos los ámbitos.

Gracias a las antologías de su periodismo, personales o *posmortem*, también sabemos que le interesó escribir sobre el deporte, especialmente sobre la selección nacional de fútbol de su país. Cabe señalar que la generación de Manganelli pudo apreciar cómo la concepción del deporte cambió durante el siglo XX, transformándose con el paso de las décadas en el entretenimiento de masas que se conoce hoy día. Para el corsivista fue primordial analizar las competencias que convocaban a las Naciones para enfrentarse entre sí. Es emblemático que el *Lunario dell'orfano sannita* inicia y culmina con corsivos que tienen como tema principal el deporte, “Calcio” y “Omaggio all'atleta”. El primero trata sobre un partido entre Italia y Brasil; el segundo, sobre las Olimpiadas de 1968 en México. A partir de las Olimpiadas de 1936 en Alemania fue evidente que en este tipo de competencias se podían ver reflejadas las rivalidades que existían entre los

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 177-179.

países participantes; temática que está fielmente expresada en los documentales realizados por la cineasta Leni Riefenstal durante el régimen nazi. En cuanto al caso italiano, este tipo de propaganda también se efectuó durante el fascismo: en esa gesta olímpica la península quedó en el cuarto lugar del medallero total. Silvio Lanaro identifica que en lo que se refiere al fútbol el aumento de fanatismo hacia este deporte es una consecuencia del “milagro italiano”:

Ciò che comunque accompagna gli anni sessanta lungo tutto il loro corso è la straordinaria popolarità del calcio –chiacchierato nei caffè, epicizzato dalla stampa e ammirato alla televisione –nella quale gli aspetti ludici e spettacolari si combinano presto con significati secondi, che attraverso il fenomeno del tifo alludono a un bisogno di autoriconoscimento in altri campi inappagato. I rovesci della rappresentazione nazionale, che fino ai campionati mondiali del 1970 in Messico non riesce a raggiungere traguardi proporzionali alle aspettative, sono compensati dai successi dei club delle grandi città del “miracolo” –Torino e Milano –che si affermano in Europa sublimando nelle traiettorie di un pallone oscure smanie di rivincita, testimoniate dall’acanita rivalità con inglesi e tedeschi.²⁸²

El deporte es una de las grandes mitologías del siglo pasado, quizás la que logró congregarse al mayor grupo de espectadores. En Italia, como bien lo refiere Lanaro, significó poder sublimar en las victorias de esos deportistas los traumas debidos a la devastación del país durante las dos guerras mundiales. Esa lectura bélica del deporte predomina en los corsivos antologados de Manganelli. En el primer corsivo del *Lunario dell’orfano sannita*, intenta elucubrar la razón por la que es tan popular el fútbol. Su primera hipótesis, que llama sociológica, propone que si los jugadores son jóvenes millonarios observados por los asalariados que quieren entretenerse con estos enfrentamientos, “parrebbe una immagine rudemente didattica della lotta di classe.”²⁸³ Una lucha de clases vuelta al revés, porque en este caso el proletariado se limitaría a observar cómo la burguesía se auto-masacra.

Sin embargo, esta explicación no convence del todo al periodista. Concluye que la eficacia del fútbol para suscitar el delirio colectivo consiste en la identificación del espectador con los jugadores. En estos jóvenes se ven reflejados, según el escritor, los deseos de victoria de una nación derrotada en la guerra. Pero, “in che senso questi aurei, pelosi polpacci, questi callas e maciste, sono ‘Italia’ o, come dicono gli sportivi in communication mystique, sono ‘noi’?”²⁸⁴ Para Manganelli los eventos deportivos eran una suerte de representaciones que culminaban en un rito dionisiaco para los fanáticos del equipo ganador. El enigma, según el escritor, consistía en que había observado que

²⁸² Lanaro, *Storia dell’Italia repubblicana*, op. cit., p. 302.

²⁸³ Manganelli, *Lunario dell’orfano sannita*, op. cit., p. 13.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

sólo la afición ganadora sublimaba el juego hasta alcanzar un estado orgiástico. Sucedió un sacrificio en el que los jugadores eran absorbidos por la colectividad. El final del partido significaba la inmolación simbólica de su juventud. Los jugadores se extenuaban, de alguna forma morían, para que las masas se encarnaran en esa victoria. Este tema es retomado en el corsivo “Omaggio all’atleta”. Manganelli inicia su texto haciendo una analogía entre la masacre de los estudiantes en Tlatelolco y un encuentro deportivo:

L’única obiezione a mio avviso ragionevole al recente successo conseguito dalla squadra dei Granaderos di Città del Messico sulla locale rappresentativa studentesca (si parla di settanta o ottanta a tre o quattro –il risultato esatto è in discussione, ma sull’esito non ci sono dubbi) è che l’incontro si è svolto in modo sportivamente non del tutto ineccepibile. Se, come tutto fa credere, i Granaderos sono stati allevati al bel culto sportivo della vittoria, dovranno convenire che gli handicap imposti alla squadra degli studenti, e per di più in modo tanto subitaneo e in assenza di arbitri convenuti e accettati (dove, tra l’altro, l’incertezza sulla misura esatta della vittoria, che in ultima analisi non giova al prestigio sportivo dei Granaderos) hanno fin dall’inizio grandemente limitato le possibilità di gioco articolato e mosso; pertanto, se non di scorrettezza, dovremmo parlare almeno di comportamento poco sportivo.²⁸⁵

Este primer párrafo del artículo no sólo evidencia la capacidad del corsivista para situar los temas de su crítica a la modernidad y al progreso en contextos tan distintos entre sí; también es un buen ejemplo de la forma en que organizaba su argumentación. Manganelli, en ocasiones, suscitaba la “alusión” gracias al uso de una sintaxis completamente barroca. En el ejemplo anterior logra extender dos oraciones principales a través de hipérbatos en los que señala la catástrofe vivida durante 1968 en México. Hace una parodia de la masacre al compararla con un evento deportivo cualquiera: estrategia argumentativa que, aunque superficialmente da la impresión de soslayar la tragedia estudiantil, introduce desde el inicio su analogía entre el deporte y la guerra. La eficacia de este corsivo consiste en que la voz del huérfano samnita se propone descubrir hasta qué punto la violencia forma parte sustancial de la ideología italiana, y por ende occidental. Su lectura en clave simbólica saca a la luz la correlación que existe entre el lenguaje de la guerra y el deportivo. El contexto mexicano le parece emblemático, porque la represión de los estudiantes coincide con el año en que se efectuarían las Olimpiadas en ese mismo país:

A noi pare non solo bello, ma significativo, e anche nobile, che le Olimpiadi siano ospiti di una città in cui si è or ora svolta una così impetuosa –fino a intaccare i limiti della tradizionale correttezza latinoamericana– battaglia di contrapposti atleti: stupendo decatlon,

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 187.

che coinvolge inseguimento, corsa in piano e a ostacoli, salto in alto e in lungo, strisciata, arrampicata, scherma, pugilato, in fine tiro a segno.²⁸⁶

El cinismo de esta voz en primera persona incrementa la dramaticidad de su analogía. Poco después de enlistar toda la variedad de “competencias” que se llevaron a cabo en Tlatelolco, el huérfano samnita se pregunta si es posible considerar que las Olimpiadas puedan ser denominadas una Fiesta Pacífica: “Non si parla forse di avversari, di nemici, di sconfitta, di vittoria, di trionfo, di soccombenti? Non si danno alleanze, non patti pubblici e segreti? Non ci si rallegra per la vittoria dei Nostri –i Nostri! Non vi ricorda nulla questo termine brutale e infantile? Non si infierisce con ogni dilleggio, ogni indegnità, sul nemico battuto?”²⁸⁷ El corsivista se adentra, a partir del lenguaje deportivo, en las profundidades del Inconsciente. Desentraña que la violencia es connatural a la civilización occidental. Para poder erradicar futuros genocidios sería necesario concebir, o expresar, de distinta manera situaciones cotidianas. Desde la perspectiva de Manganelli la lengua esconde y hace tangible, al mismo tiempo, una ideología. Creemos que a través del pensamiento gramsciano es posible entender el posicionamiento político de Manganelli; sobre todo en lo tocante a cuál sería la vía para un cambio cultural. Anteriormente se explicó que, para este pensador, la única manera de modificar el rumbo de un pueblo es transformando todo el conjunto concepciones, o presupuestos, con el que una colectividad se enfrenta al mundo: su ideología. Cuestión que Manganelli retoma y puntualiza al argumentar que hasta que la forma en que se nombren y designen las cosas no sea diferente, hasta que no cambien los lenguajes al interno de una lengua, no sería posible erradicar las raíces de los males que aquejaban a su sociedad.

El escritor milanés no era el único que estaba planteando estas ideas durante los años setenta. Sus temas también le preocupaban a muchos intelectuales italianos y extranjeros. Tomemos como ejemplo dos artículos periodísticos de otro de los miembros del *Gruppo 63*, Umberto Eco. Se trata de los textos “Il Mundial e le sue pompe” y “La voglia di morte”, ambos antologados en el libro *Sette anni di desiderio*. Los dos escritores italianos coinciden en que el deporte occidental iba más allá de ser un mero entretenimiento. En esta actividad había símbolos que demostraban que el fascismo no había desaparecido del todo en Italia, ni en el resto de occidente. Por el contrario, se trataba de sociedades siempre proclives a retomar gobiernos con ese tipo

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 189.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 190.

de tendencia política. Eco en el primero de los artículos le pide a los lectores que no crean que sólo pretende atacar el fútbol, porque en su niñez y juventud se caracterizó por su poca pericia para practicarlo. El tono del artículo evidentemente es de burla hacia todo el conjunto de fanáticos que se congrega en el estadio o frente al televisor para vivir la ebriedad de una victoria que no fue suya. Igual que Manganelli, refiere que los jugadores son víctimas de un sacrificio simbólico: “Le corse migliorano le razze, e tutti questi giochi portano fortunatamente alla morte dei migliori, consentendo all’umanità di continuare tranquillamente la sua vicenda con protagonisti normali e mediamente sviluppati.”²⁸⁸

Sin embargo, Eco en este artículo no va más allá de esa mención al tema; que, por otra parte, en su caso es más una ridiculización de todo lo que implica este deporte. La finalidad de este texto es demostrar que el deporte funciona como opio del pueblo: “il parlare dello spettacolo sportivo [...] è il sostituto più facile della discussione politica [...] Forse bisognerebbe fare un po’ meno discussioni politiche e più sociologia dei circenses.”²⁸⁹ No cabe duda que lo que pone en relieve es de gran importancia y conlleva consecuencias graves en la sociedad, pero, a diferencia de Manganelli, no hay un búsqueda por un estilo y un lenguaje específicos para el periódico. Su argumentación es la misma que emplea en cualquier otro de sus libros, con la pequeña diferencia de que en los artículos casi no utiliza términos semióticos o de crítica especializada. En “La voglia di morte” el escritor piemontés explica que el festejo de la muerte es una actitud típica de los fascismos: “c’è una componente dalla quale è riconoscibile il fascismo allo stato puro, dovunque si manifesti, sapendo con assoluta sicurezza che da quelle premesse non potrà venire che ‘il fascismo’: ed è il culto della morte.”²⁹⁰ Culto a la muerte que en el régimen de Franco incluso se convirtió en una consigna fundamental del ejército español: ¡Viva la muerte! Eco, como Manganelli, afirma que el fascismo más que un tipo de régimen, es una actitud muy ligada a lo mortuorio: “per amare la morte bisogna profondamente odiare la vita [...] Amare la morte significa credere in fondo al cuore che essa risolva molte cose, e meglio [...] a giocare troppo con l’immagine della morte ci si prende gusto.”²⁹¹

El tema es el mismo, pero el análisis y la profundidad que alcanza, en un solo corsivo Manganelli, es notable. En “Omaggio all’atleta” el escritor milanés después de proponer

²⁸⁸ Umberto Eco, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2004, p. 47.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 50 y 51.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 140.

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 142 y 143.

que las similitudes del lenguaje bélico y el deportivo evidenciaban la proclividad a la violencia en occidente, también aventura que el ansia de la muerte, la propia y la de los demás, está en el corazón mismo de la Historia del siglo XX. Las Olimpiadas son el recordatorio continuo de este sentimiento oscuro: “grandi e solenni i nomi che essi con ogni diritto sfoggiano: si chiamano Stati Uniti, e Russia, e Italia e Francia, eccetera. I Grandi Stati, le Nazioni, i Continenti, le Razze, si sfidano, si Affrontano, si provocano, tramite quei loro anonimi cittadini, quei devoti, ubbidienti atleti.”²⁹² En el corsivo las naciones son sinécdoque de sus pueblos, son prosopopeya de las ideologías de cada una de esas colectividades controladas por el poder del Estado. A Manganelli le sorprendía hasta qué punto la masificación de las transmisiones deportivas había transformado un evento individual, el esfuerzo físico del hombre, en símbolo de los logros de un país entero. Propone que quizás en los deportes era posible constatar que el festejo de la muerte, que Eco identifica sólo con el fascismo, es una actitud producto de las sociedades impulsadas por la idea de progreso. La abstinencia sexual de los atletas, su abandono de la vida, el sufrimiento por ganar son una situación equiparable a la del soldado: “l’Allievo Uccisore, l’Allievo Cadavere, il Soldato.”²⁹³ Se trata de vidas que son la sinécdoque del comportamiento de toda la sociedad occidental, inmersa en una carrera cada vez más rápida en pos de la muerte:

Noi tutti, a nostro modo atleti, badiamo a tastare, coltivare, dentro di noi, il nostro duro scheletro; come quegli altri atleti fanno del loro effimero corpo; calcoliamo, strologhiamo, insidiato affinché a noi, a noi soli, spetti innalzare la bella, trionfale tibia su cui svetta la fiamma olimpica [...] Forse l’amore per lo sport mi ha tradito; ma non posso non esaltarmi, riconoscendo come destino di questo pianeta, attorno al quale ruotano perplessi dischi volanti provenienti dagli spazi gelidi e inospiti, si riassume nell’emblema geometrico e duro dello Stadio, sul quale si affrontano i valorosi atleti, minuziosamente preparati, magri al punto giusto, sessualmente astinenti, i figli migliori, i Nostri.²⁹⁴

El huérfano samnita, que hablaba desde el corazón mismo de la italianidad, aludía a eventos nunca ocurridos, pero en estado latente. Sus visiones brotaban del Inconsciente, de los recovecos que se escondían en las mitologías de su sociedad. En este periodismo el mal no es visto como algo externo al hombre, que por alguna razón se manifiesta. El mal es intrínseco al ser humano y siempre es causa de un deseo oculto. A Giorgio Manganelli le interesaba estudiar expresiones literarias no europeas para contar con un contrapunto de su propia ideología. Tan fue así que creía firmemente que la madre de la literatura fantástica eran *Las mil y una noches*. La más flexible, según él, de todas las

²⁹² Manganelli, *Lunario dell’orfano sannita*, op. cit., p. 190.

²⁹³ *Ibid.*, p. 191.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 192.

expresiones literarias. Sus viajes a Oriente nutrieron mucha de su escritura. Enfrentarse con la otredad le permitía percibirse más como europeo. En distintas partes de su obra está patente la convicción de que el reflejo en un espejo cultural distinto, la comunicación con el Otro, era el único medio para librarse de los miedos atávicos característicos de Occidente: “la mitología pequeñoburguesa implica el rechazo de la alteridad, la negación de lo diferente, el placer de la identidad y la exaltación de lo semejante.”²⁹⁵ En dos corsivos, específicamente, nos sugiere esta idea: “Corano” y “Ebreo”. En el primero el narrador expresa que a pesar de que el título no le es desconocido a nadie, el *Corán* es un libro que prácticamente no se lee en la cultura occidental: “non conosco libro che sia più tenuto a bada, più congelato ai limiti della nostra irrigidita cultura europea; e in realtà l’intera cultura islamica ne segue la sorte.”²⁹⁶ Esta falta de lectura le parece indicio del miedo por la alteridad, más que un problema de ignorancia. Aunque sin el Islam es imposible comprender el desenvolvimiento de la historia europea, este mismo tema parece más una reminiscencia del Inconsciente que un contacto e intercambio cultural:

Come che sia, per molte generazioni Macone o Macometto fu un essere diabolico, e la sua religione rozza, feroce e sensuale; e per gli illuministi fu un esempio tipico di “religione” e sapeva di selvatico. Ed è proprio vero che sa di selvatico, come un animale prezioso e veloce e di pelle fantasiosa e inafferrabile. Il fastidio europeo per questa sorte di creatura araldica e afforestata ancora perdura, e consente la lepidezza.²⁹⁷

Al igual que otros corsivos, éste surge de una conversación cualquiera proclive a ser olvidada. El escritor hace referencia a un diálogo entre dos políticos. Refiere que uno de ellos le decía al otro que seguramente el primero sabía de economía, como él del *Corán*. Esta frase le sorprendió porque reflejaba que, a pesar del contacto milenario con el Islam, desconocer su libro sagrado podía ser natural; ya que se trataba de algo hilarante y exótico. La razón de este desconocimiento la encuentra en aquello que representa este texto sagrado. Explica que el *Corán* es el enigma por excelencia: no tiene un inicio y un fin. Es una mezcla de rezos, narraciones, profecías e invocaciones. Está escrito para ser oscuro. Decreta, mas no justifica. Proviene da la voz misma de Allah, origen del mundo, es la enunciación del caos primigenio. En este libro la Historia y lo ultraterreno son uno. Su existencia y perdurabilidad contradicen siglos de pensamiento occidental basados en la razón:

²⁹⁵ Barthes, *op. cit.*, p. 91.

²⁹⁶ Manganelli, *Lunario dell’orfano sannita*, *op. cit.*, p. 105.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

Fulmineamente allusivo, talora sigillato ed occulto e tuttavia eccitante come sogno lucidamente formato, insieme esplicito e latente, il Corano offre un tessuto di segni, rado e tuttavia segretamente continuo; e attorno a quei segni, nello spazio taciturno e notturno che li separa e li lega, l'occhio del leggente vede formarsi ipotetici disegni, policromi ed astratti tappeti, una fantasia di acqua e fiori nel deserto, una fosforescenza nella veste notturna del mondo.²⁹⁸

En “Ebreo” este mismo tema reaparece. El huérfano samnita decreta que el problema del antisemitismo no era algo que se limitara a una política racial. Este deseo oculto de exterminio tenía que ver con el miedo de enfrentarse al misterio heráldico de la realidad. Si se había llegado al extremo de asesinar al Otro, era porque aceptar el judaísmo implicaba poner en tela de juicio que Occidente había conseguido comprender cómo funciona no sólo el mundo, sino el universo. El periodista explica que el pueblo judío siempre ha representado para el europeo la posibilidad de que todo fenómeno pueda ser interpretado de forma distinta. La unicidad se ve rota por la presencia de ese pueblo que aunque siempre ha formado parte de Occidente, es el oscuro recordatorio de la falta de control del hombre sobre lo real: “una condizione di cui l'occidente ha paura; e noi sappiamo che si ha paura di ciò che sta dentro di noi, non di ciò che ci è estraneo.”²⁹⁹ Manganelli proponía que el judaísmo representaba para los europeos que todo es relativo. La existencia del Otro implicaba la fragilidad de los presupuestos, era la posibilidad de la propia finitud. Este contacto con otra cosmogonía siempre había hecho fehaciente que la realidad es interpretada infinitamente, es insondable: “el lenguaje otorga al acontecimiento –inasible, pues se encuentra permanentemente diluido en una duración– la grandeza épica que permite solidificarlo.”³⁰⁰ Manganelli estaba planteando temas que, para un sistema que cree en el progreso, pueden implicar el resquebrajamiento de todos los cimientos ideológicos:

La rinuncia alla protezione; e per protezione intendo tutto ciò che tiene lontano dalla nostra esistenza le immagini non misurabili: i sogni, le caverne oscure cui la nostra anima accede e dove dimorano gli dèi, la solitudine non terrestre ma universale, la violenza dei simboli che ci aggrediscono e ci sorprendono, la notturna altezza del mistero, il non sapere che cosa significa questa serie di eventi disordinati che chiamiamo “vita”, e che non ha quiete e senso se non appunto nell'incontro col terribile, con l'altrove; forse quest'ultima parola tocca da vicino il tema di cui è impossibile parlare se non con tremore e angoscia; l'occidentale ha il terrore dell'altrove, odia l'altrove, e tuttavia sa nelle sue viscere geroglifiche che solo l'altrove custodisce il suo significato.³⁰¹

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁹⁹ Manganelli, *Mammifero italiano*, *op. cit.*, p. 43.

³⁰⁰ Barthes, *op. cit.*, p. 120.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 44.

Manganelli propuso que la aceptación del judaísmo no quería decir tolerar su existencia en el mismo territorio. Aceptar el judaísmo implicaba aceptarse como judío. En otras palabras, aceptar la propia fragilidad y finitud en el mundo: la imposibilidad de aprehender el significado “último” de lo que nos rodea; con esto el escritor milanés reafirmaba lo que consideramos uno de los puntos más altos de su crítica militante. Al aplicar su teoría literaria al periodismo, buscaba liberar las apariencias de presupuestos completamente infundados. Si bien el relativismo al que llegó pudiera parecer un callejón sin salida, su método de lectura también dotaba al lector de libertad para hacer sus propios juicios. Manganelli consideraba que su realidad estaba colmada de símbolos, estaba cooptada por significaciones arbitrarias. Sin embargo, a diferencia de Barthes, nunca dejó de confiar en la posibilidad de dotarlos de contenidos distintos: “i simboli non invecchiano. Non hanno età. Ad ogni scoccar di secoli sono più solidi, imperativi, fascinosi. Le aquile di Roma, la civetta di Atene. I veri simboli uno li vede anche in sogno.”³⁰² La función del corsivo era doble: desmitificar y dar un ejemplo de una lectura que renovara el símbolo. Gracias al uso de la primera persona y del extrañamiento, Manganelli permanecía en el territorio de la subjetividad. El humor empleado en estas prosas permitían aproximarse al evento aludido como si fuera visto por primera vez: método con el que era más sencillo evidenciar lo que la costumbre ocultaba. Se trataba de una interpretación que se proponía como ejercicio de lectura y análisis. El escritor milanés hacía uso del sentido común y evitaba los términos especializados, no porque soslayara a su público; sino porque estaba convencido de que cualquiera podía resignificar su entorno con situaciones muy concretas. Para no caer en el pesimismo absoluto, Giorgio Manganelli aplicó su poética al periodismo. Su compromiso político radicó en que invitaba a sus lectores a ver en su cotidianidad, los usos y costumbres, un tablero con infinitas posibilidades interpretativas. Su intención era transmutar la realidad con la luz literaria para contemplar “la profundidad del alba con ojos que conocen las tinieblas, y son capaces de cancelarlas.”³⁰³

³⁰² Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*, op. cit., p. 188.

³⁰³ Esta frase es una traducción mía del epígrafe de Manganelli que aparece al inicio de esta sección. Éste proviene de una de sus novelas más interesantes: *Encomio del tiranno*, la última publicada en vida.

Conclusiones

Giorgio Manganelli festejó la locura y la mentira por razones que tenían que ver con la esperanza de que en un futuro su sociedad no volviera a experimentar la catástrofe. Este escritor nació en las ruinas de la Italia de la primera mitad del siglo XX. Su periodismo representa uno de los mayores esfuerzos de su generación por comunicarse con su sociedad. Sus corsivos son una de las expresiones más fidedignas de los alcances e importancia de la *terza pagina*. Un ejemplo de cómo el arte es parte de la vida nacional, expresión de un rasgo cultural con el que es posible entender un momento en la historia de un pueblo. La riqueza y vastedad de esta parte de su obra demuestran el interés que tuvo este escritor por hacer de la literatura un elemento vivo de su momento histórico. Más allá de las posturas de “apocalípticos” e “integrados”, durante la segunda mitad del siglo pasado el intelectual italiano podía aislarse o intentar establecer un diálogo con la colectividad. Manganelli escogió la segunda alternativa. Asumió la responsabilidad de configurar una literatura para su presente. Este tipo de ensayo experimental no sólo era consecuente con toda su teoría literaria, sino también eficaz para conjugar el análisis de los usos y costumbres, con una estructura estética. De toda esta producción sólo conocemos rastros; sin embargo, éstos son lo suficientemente iluminantes como para revalorar la totalidad. Al traducir literariamente la realidad, el escritor milanés logró perpetuar el eco de ese momento crítico en la historia de Italia. Debido a su cercanía, estas alusiones son muy vigentes y, sin lugar a dudas, son un referente fundamental del pensamiento del siglo XX.

Por razones extrínsecas a la presente investigación, no es posible dar un panorama completo de las temáticas de la totalidad de sus corsivos. Sería necesario acceder a las fuentes hemerográficas italianas suficientes para contar con una lectura exhaustiva de este fenómeno periodístico. Sin embargo, consideramos que este trabajo sí proporciona una vía para dicho proyecto. Al describir el objeto literario “corsivo” es posible acercarse al mismo de forma más clara. Cuestión que hasta esta tesis no había sido abordada y estudiada lo suficiente. Gracias a las ideas del propio Manganelli y al aparato crítico aquí propuesto, se demuestra todo aquello que posiblemente estaba tras la formulación de estas prosas. Se puede concluir que la finalidad de la tesis se cumplió. Se contextualizó y se dio un sustento teórico que permiten revalorar esta parte del periodismo de Giorgio Manganelli como una expresión literaria.

Bibliografia:

- Atlante della letteratura italiana*, III, *Dal Romanticismo a oggi*, comp. Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012.
- Il nuovo Zingarelli minore*, Bologna, Zanichelli, 2008.
- ARBASINO, Alberto, *et alt.*, *La nuova questione della lingua*, comp. Oronzo Parlangèli, Brescia, Paidea, 1979.
- ARGENTO, Micol, *Giorgio Manganelli: indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori, 2012.
- ASOR ROSA, Alberto, “La prima Repubblica (1956-1989)” en *Storia europea della letteratura italiana*, III, *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 470-577.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 2011.
- BELPOLITI, Marco, *et alt.*, *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Skira, 2007.
- _____, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004.
- _____, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad*, trad. Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- _____, *Che intellettuale sei?*, Roma, Nottetempo, 2011.
- _____, *et alt.*, *La cultura del 900*, I, *Literatura*, trad. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 2011.
- _____, *et alt.*, *La cultura del 900*, II, *Literatura, Teatro, Lingüística y Semiótica*, trad. Stella Mastrangelo y Silvia Tabachnik, México, Siglo XXI, 2011.
- _____, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- CALASSO, Roberto, “La literatura como mentira” en *Cien cartas a un desconocido*, trad. Edgardo Dobry, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 139-140.
- CALVINO, Italo, *Il sentiro dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993.

- COMPAGNON, Antoine, “Lo stile” en *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 179-211.
- CROCE, Benedetto, *Estetica*, Milano, Adelphi, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, trad. Juan Calatrava, Madrid, Abada, 2012.
- ECO, Umberto, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2004.
- ENZESBERGER, Hans Magnus, “La camarilla” en *Detalles*, trad. N. Ancochea Millet, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 91-102.
- GADDA, Carlo Emilio, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 2011.
- GINZBURG, Carlo, “Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario” en *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 15-39.
- GRAMSCI, Antonio, *Il lettore in catene*, Roma, Carocci, 2004.
- _____, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- LANARO, Silvio, *L'Italia nuova*, Torino, Einaudi, 1988.
- _____, *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1996.
- MANGANELLI, Giorgio, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989.
- _____, *Centuria, cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adelphi, 1995.
- _____, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990.
- _____, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- _____, *Hilarotragoedia*, trad. Carlos Gumpert, Madrid, Siruela, 2006.
- _____, “Hyperipotesi” en *Tragedie da leggere*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 3-6.
- _____, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.
- _____, *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Adelphi, 2003.
- _____, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004.
- _____, *Lunario dell'orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991.
- _____, *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007.
- _____, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2007.

_____, “Prefazione” en Edgar Allan Poe, *Opere*, Verona, Mondadori, 1971, pp. XI-XXXVI.

_____, *Salons*, Milano, Adelphi, 2000.

_____, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011.

_____, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi, 2008.

OTTAVI, Antoine, *Literatura italiana contemporanea*, trad. Beatriz Álvarez Klein, México, FCE, 1983.

PASOLINI, Pier Paolo, “Qué es el *Teppismo?*” en *Descripciones de descripciones*, trad. Guillermo Fernández, México, Conaculta, 1995, pp. 113-119.

_____, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2001.

PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y M. De las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009.

PISCHEDDA, Bruno, *Scrittori polemisti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

POLICASTRO, Gilda, *Polemiche letterarie*, Roma, Carocci, 2012.

PULLINI, Giorgio, *La novela italiana de la posguerra (1940-1965)*, trad. José Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama, 1969.

SANGUINETI, Edoardo, *Giornalino secondo (1976-1977)*, Torino, Einaudi, 1979.

_____, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001.

SATTA, Salvatore, *De profundis*, Milano, Adelphi, 1995.

SCARPA, Domenico, “Oscuro/Chiaro” en *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Alberto Gaffi, 2010, pp. 335-379.

SEGRE, Cesare, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 1998.

ZINATO, Emanuele, *Le idee e le forme*, Roma, Carocci, 2010.

Páginas electrónicas:

BERARDINELLI, Alfonso, “Quel sublime teppista letterario di nome Giorgio Manganelli e l’attacco malriuscito a Pasolini”, en: http://www.pasolini.net/saggistica_Berardinelli-Manganelli.htm (Consultado: 10/01/2014)

CENTRO STUDI GIORGIO MANGANELLI:
<http://manganelli.altervista.org> (Consultado: 11/05/2013)

CITATI, Pietro, “Giorgio Manganelli una palude abitata da Dio” en <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/11/19/giorgio-manganelli-una-palude-abitata-da-dio.html> (Consultado: 17/06/2013)

DE SANCTIS, Francesco, *La letteratura italiana nel secolo XIX. La scuola liberale e la scuola democratica* en http://www.liberliber.it/libri/d/de_sanctis/index.htm (Consultado: 14/01/13)

MANZONI, Alessandro, *Dell'unità della lingua* en http://www.classicitaliani.it/manzoni/unita_lingua.htm (Consultado: 10/06/12)

Anexo

“La leggerezza del sonetto”³⁰⁴

Che cosa è mai un corsivo? Mi chiedo se sia un minimo ma solido genere letterario, imparentato con la tragedia classica in cinque atti, o con il poema epico. Non mi dispiacerebbe. Non mi avrebbe a genio se lo si volesse imparentare con il poema burlesco, che si accompagna ad una naturale sciattezza del ritmo. Inoltre, il poema burlesco tende al comico; mentre il corsivo avendo vocazione spiritosa è essenzialmente meditativo e malinconico. Una volta si scrivevano lettere, e ci sono scrittori illustri per le meravigliose epistole che hanno indirizzato ai loro amici: non sarà un caso, ma tra questi ci sono l’Aretino e il Caro, entrambi manierati spiritosi. Voglio dire che il corsivo ha qualcosa della lettera, in questo caso senza destinatario? Non mi dispiace. Ma restiamo al poema epico; certo, la presenza miniaturizzata del corsivo accanto alla mole indigesta del poema pare risibile; pare, diciamo, materia da corsivo. Ma se paragono il corsivo al sonetto, il paragone non sembrerà così insensato. Un sonetto petrarchesco probabilmente ha più da raccontare che non l’*Italia liberata dai goti*, del Trissino. Ma c’è qualcosa che, a mio avviso, imparenta in modo rigoroso il corsivo al sonetto. Ed è la dura brevità a cui deve ubbidire. Non credete a chi vi assicura che lo scrittore deve lasciar la briglia sciolta alla propria ispirazione; non deve conoscere limiti, pedagoghi, dogane; va’, figliolo, ti fermerai quando non ne potrai più, quando avrai dato fondo alle rime, alle assonanze, alle allitterazioni.

La fortuna inaudita, esibizionistica del sonetto è dovuta proprio al fatto che è rigorosamente carcerario, non ti lascia andare a spasso, qui gli accenti, qui le rime; e la riprova della fortuna fascinosa di questa macchinazione sta nel fatto che alcuni si divertirono a far sonetti anomali per dimensione e foggia, e furono appunto i burleschi. Un sonetto caudato è una burla da ragazzi maleducati.

Come il sonetto, il corsivo deve tutto il suo prestigio alla esigente brevità che gli è consentita. Da giornale a giornale, la lunghezza può variare; ma sempre e solo per

³⁰⁴ Giorgio Manganelli, “La leggerezza del sonetto”, en *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 231-233.

motivi tecnici, di impaginazione. Guai a proporre che il corsivo possa estendersi o raggricciarsi a seconda della gravità del tema.

Personalmente, mi sono affezionato al corsivo di cinquanta righe; debbo essere onesto, dalle quarantotto alle cinquantatré. Prima di mettersi a scrivere, il corsivista si mette in testa uno spazio, una sorta di elmo, una scansione; così, certo, circa così, suppongo, farà il centometrista; regolerà fiato e muscoli, così che al centesimo metro può anche svenire.

In cinquanta righe, anche meno, si possono dire alcune cose; ma soprattutto se ne possono accennare molte. Credo che il corsivo non debba raccontare nulla; deve alludere. Vi ricordate gli stupendi corsivi di Fortebraccio? Poche righe, rapide e mortali. Non aggrediva frontalmente; sfiorava, ed era micidiale. Giocava con finta distrazione con un aggettivo, un avverbio. Ricordo la fronte “inutilmente spaziosa” di un qualche politico.

Portato in tribunale per alcuni corsivi sulla serrata dei TIR, l'autore indegno di quei corsivi spiegò al collegio giudicante: “ Il corsivo non è un articolo di fondo, e dunque non ha idee, non fa proposte; non è cronaca, e dunque non racconta fatti. Il corsivo è umore, interpreta stati dell'animo, è anche paradosso”. Credo che il corsivo sia umore; ora, se si pensa ad un qualunque stato dell'umore, una risata o un sussulto d'ira, questo sarà chiaro: che l'umore va consumato tutto d'un fiato; la risata dall'inizio alla fine avrà diversi toni, ma sarà sempre ilarità; l'ira sarà sempre corrucchio, non può far sosta e riprendersi. C'è una storiella in cui una storiella viene raccontata ad un tale che l'ascolta e non ride. Richiesto perché non rida, risponde: “Ora ho da fare, rido dopo”. È quasi u corsivo. Il corsivo deve nascere e muoversi come il centometrista. Non può fare cinquanta metri, riposarsi, e farne altri cinquanta. Non vale. È una brevissima corsa, entro la quale debbono riconoscersi due o tre rimbalzi. Il corsivo non tollera correzioni. Se una parola suona guasta o sorda, non serve cancellarla, è come un inciampo nel centometrista. Si ricomincia.

Come il sonetto, il corsivo è terribilmente esigente; per questo, non sempre riesce; qualche volta l'equilibrista mette il piede in fallo. Ma il pubblico non ha pietà; fischia, ed è giusto. Il perfetto corsivo dovrebbe assomigliare ad un bicchiere non colmo, che lasci spazio ad una fantasia eccitata ma non placata, una traccia di desiderio, il compiacimento di essere stati insieme oggetti e complici di una burla.

Ad un direttore perplesso, un corsivista cercava di spiegare: “I corsivi sono doni degli dèi; nessuno sa perché alcuni riescono a scriverne, altri no; anche chi le scrive,

non ci capisce molto; come quei calciatori che riescono a fare gol con una pedata da quaranta metri, e nemmeno sanno come. E per continuare il paragone sportivo, il corsivo è gol o non è gol; non c'è altra scelta”.

“Omaggio all'atleta”³⁰⁵

L'unica obiezione a mio avviso ragionevole al recente successo conseguito dalla squadra dei Granaderos di Città del Messico sulla locale rappresentativa studentesca (si parla di settanta o ottanta a tre o quattro –il risultato esatto è in discussione, ma sull'esito non ci sono dubbi) è che l'incontro si è svolto in modo sportivamente non del tutto ineccepibile. Se, come tutto fa credere, i Granaderos sono stati allevati al bel culto sportivo della vittoria, dovranno convenire che gli handicap imposti alla squadra degli studenti, e per di più in modo tanto subitaneo e in assenza di arbitri convenuti e accettati (dove, tra l'altro, l'incertezza sulla misura esatta della vittoria, che in ultima analisi non giova al prestigio sportivo dei Granaderos) hanno fin dall'inizio grandemente limitato le possibilità di gioco articolato e mosso; pertanto, se non di scorrettezza, dovremmo parlare almeno di comportamento poco sportivo.

Certo, nessuno di noi vuol sollevare obiezioni in termini di correttezza: da sempre, per consuetudine e diritto, sappiamo e riconosciamo che i gestori dello Stato –che ci piace ora vagheggiare come un grande Stadio, nell'ambito del quale si svolgono le gare e i concorsi dei cittadini– hanno facoltà di imporre handicap variamente onerosi ai loro sudditi, con limiti assai vaghi, e condizioni vincolanti solo per i destinatari; che possono, insomma, dar loro spintoni –ma non riceverne– “caricarli”, come si dice in gergo calcistico, domandare loro che cosa pensano, dove sono andati o intendono andare, dargli del tu, picchiarli, incarcerarli, infine con mezzi adeguati agevolarne il comunque inevitabile decesso. Lo *ius angariae* è cosa tanto sancita e santa che le eventuali, e peraltro sporadiche lagnanze dei cittadini, non possono che apparire sintomo di incapacità a vedere le cose nella loro giusta prospettiva storica, anzi, a parer mio, di vera rozzezza mentale, se non pura e semplice malignità, quella “coazione a disubbidire” che le madri ben conoscono nei loro indocili figli. Infatti, non negheranno i cittadini che l'esistenza stessa di consuetudini, come che sia vessatorie, è arra e pegno

³⁰⁵ Giorgio Manganelli, “Omaggio all'atleta” en *Lunario dell'orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 187-192.

di continuità, di ordine, infine di garantita e economica gestione di quel grande Stadio nell'ambito del quale i cittadini tengono le loro piccole, private competizioni. Se poi codesti cittadini fossero anche solo di media cultura, potremmo loro suggerire la lettura di quei Classici del Pensiero nei quali si dimostra in qual modo la galera, e solamente la galera, ci faccia liberi.

Pertanto, lo handicap del cittadino, di cui si discorreva a proposito dell'incontro messicano, è non solo ammesso, ma del tutto corretto; la nostra obiezione alla vittoria dei Granaderos –cui, non dubitiamo, altre seguiranno– è più di stile, di animus, che non di legge.

D'altra parte, non possiamo negare che anche altrove il sano spirito sportivo ha sofferto per qualche comportamento non del tutto impeccabile; ad esempio, il recente incontro russo-cecoslovacco è parso a taluni intenditori un poco confuso, anche pesante; e sebbene sia vero che in amore e sport ci si impegna per vincere, è anche vero che lo sportivo vuole bel gioco. Quanto all'incontro che oppone gli atleti nordamericani agli indigeni vietnamiti, non possiamo negare che vi siano arbitri riconosciuti e autorevoli; ma l'interesse dell'incontro è limitato dal fatto, che mi pare non abbastanza rilevato dai nostri quotidiani sportivi, che si tratta di un incontro tra professionisti e dilettanti; e il fatto che i professionisti, come spesso accade in questi sport, non appaiono alla lunga né brillanti né efficienti, non tocca l'obiezione di fondo.

A noi pare non solo bello, ma significativo, e anche nobile, che le Olimpiadi siano ospiti di una città in cui si è or ora svolta una così impetuosa –fino a intaccare i limiti della tradizionale correttezza latinoamericana –battaglia di contrapposti atleti: stupendo decatlon, che coinvolge inseguimento, corsa in piano e a ostacoli, salto in alto e in lungo, strisciata, arrampicata, scherma, pugilato, in fine tiro a segno. Nulla posso pensare di più squisitamente olimpionico e, con le riserve sopra dette, di più tipicamente sportivo. Confesso di non capire le perplessità di coloro che parlano di “pacifica festa sportiva”, e che hanno in uggia quei sudditi deceduti nel corso di uno scontro abbastanza tradizionale. Pacifica festa? Manon è forse l'animus sportivo tutto di estrazione bellica? Non si parla forse di avversari, di nemici, di sconfitta, di vittoria, di trionfo, di soccombenti? Non si danno alleanze, non patti pubblici e segreti? Non ci si rallegra per la vittoria dei Nostri– i Nostri! Non vi ricorda nulla questo termine brutale e infantile? Non si infierisce con ogni dilleggio, ogni indegnità, sul nemico battuto? O non lo si vilipende con la schernevole stretta di mano? Mancando di meglio, non gusteremo quella squisita e delicata tra tutte le gioie sportive, la sconfitta che altri ha procurato di

un avversario a noi specialmente odioso? En in qual modo non lo riconosceremo per “odioso”? Ma guardate i nomi di queste squadre: non domestiche, rurali intitolazioni di circoli paesani; oh, no, grandi e solenni i nomi che essi con ogni diritto sfoggiano: si chiamano Stati Uniti, e Russia, e Italia e Francia, eccetera. I Grandi Stati, le Nazioni, i Continenti, le Razze, si sfidano, si Affrontano, si provocano, tramite quei loro anonimi cittadini, quei devoti, ubbidenti atleti.

E guardate quei giovani, che da ogni parte del pianeta confluiscono alla festa violenta delle Olimpiadi. Non si danno convegno, questi giovani, come si può sospettare, conoscendo la facilità emotiva delle acerbe generazioni, per abbandonarsi ad eccessi di cibi e bevande., per danze o disordinati svaghi sessuali. Oh, no; ipnotizzati dal basilisco della vittoria, essi rinnegano quelle indulgenze della gola e della libidine che illanguidiscono il morbido corpo; si vogliono e si coltivano aspri e asciutti; rinunciano alle private passioni; sanno di essere stati scelti come i migliori del loro Stato, sanno che nella patria lontana vessati e vessatoti finalmente affratellati guardano a loro. E credo che avremo detto tutto il necessario sulla sua figura mitologica dell’atleta, quando ricorderemo che non v’è elogio migliore che dirlo “valoroso”; che al vittorioso si danno trofei e medaglie; riconoscendo dunque in costui il profilo anonimo in cui si confondono l’Allievo Uccisore e l’Allievo Cadavere, il Soldato.

Non v’è sentimento tipico delle relazioni tra cittadino e Stato e tra Stato e Stato che non trovi il suo miniaturizzato ma indubitabile simbolo nelle belle prove sportive. Infatti, se abbiamo riconosciuto la qualità bellica del linguaggio sportivo, non ci sarà difficile notare quanto ci sia di sportivo nel linguaggio guerresco. Non si parla forse di gara di armamenti, di arrivare primi a qualche traguardo catastrofico e decisivo, di battere l’avversario –che non mancherà mai, giacché tutti sono avversari– nella corsa a nuove escogitazioni e trame di potenza? Ma non potremmo allora, forse un poco arditamente, vedere in quelle più minuscole gare non solo il simbolo di queste altre, di tanto più spaziose ma rigorosamente omogenee, ma anche una più comprensiva allegoria della mirabile gara in cui tutti noi, sudditi di questi Stati, siamo impegnati: la sempre più veloce gara per arrivare prima alla morte? Noi tutti, a nostro modo atleti, badiamo a tastare, coltivare, dentro di noi, il nostro duro scheletro; come quegli altri atleti fanno del loro effimero corpo; calcoliamo, strologhiamo, insidiato affinché a noi, a noi soli, spetti innalzare la bella, trionfale tibia su cui svetta la fiamma olimpica.

Forse l’amore per lo sport mi ha tradito; ma non posso non esaltarmi, riconoscendo come destino di questo pianeta, attorno al quale ruotano perplessi dischi volanti

provenienti dagli spazi gelidi e inospiti, si riassume nell'emblema geometrico e duro dello Stadio, sul quale si affrontano i valorosi atleti, minuziosamente preparati, magri al punto giusto, sessualmente astinenti, i figli migliori, i Nostri.

“Ebreo”³⁰⁶

In questi giorni è accaduto qualcosa di singolare, di oscuro, potente e meraviglioso, di cui forse a fatica ci rendiamo conto; personalmente, me ne sono accorto dieci minuti fa, scorrendo i giornali sui quali si discute di antisemitismo, di Begin e dei palestinesi. Si dice dovunque, ed è patente verità, che in Italia non esiste antisemitismo; che nessuna forma di persecuzione è pensabile, o di ostracismo e diffidenza; e tutto ciò è giuridicamente inattaccabile. Ma non credo che sia questo il problema che è esploso davanti ai nostri occhi con una intensità sconvolgente, a tal punto che, a mio avviso, gli stessi ebrei ne sono stata travolti.

Non è rilevante constatare che non esiste né è pensabile in Italia un antisemitismo organizzato e pubblico; non è rilevante, giacché la civiltà occidentale, tutta, ha sempre avuto dentro di sé questo problema, il rapporto con il mondo ebraico. È possibile che questo problema sia addirittura uno dei temi fondamentali per intendere tutta la storia di ciò che chiamiamo Occidente, dalla Russia all'America, passando per Berlino, Parigi, Roma, e si noti, tutt'e tre le Rome, se non sono quattro.

Che significa questa ossessione millenaria? Perché cose di una mostruosità inaudita sono accadute e continuano accadere? Perché l'ebreo è “ebreo”? la mia convinzione è che a tutti noi, noi occidentali, viene posta una domanda di infinita oscurità e profondità, una domanda da cui dipende la salvezza della nostra anima, come dicono i cristiani, o comunque del nostro significato, che solo ci abilita ad esistere; e la domanda è questa: sei o non sei ebreo?

Non ho detto: sei *con* gli ebrei, ma sei ebreo; giacché essere ebreo è una condizione umana estrema, terribile, insondabile; una condizione di cui l'occidente ha paura; e noi sappiamo che si ha paura di ciò che sta dentro di noi, non di ciò che ci è estraneo. Se l'Occidente ha combattuto gli ebrei, superando in questa lotta ogni abiezione di cui mai è stato capace, ciò viene solo dal fatto che l'Occidente ha paura della propria interiore domanda ebraica, quella continua, eterna, mite, irriducibile domanda che lo insegue, che

³⁰⁶ Giorgio Manganelli, “Ebreo” en *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 42-46.

lo costringe a ciò che non vuol fare, capire se stesso, oltre quei limiti che la sua cultura, la sua ansia di protezione, la sua paura di esistere gli impongono. Ma qual è questa domanda ebraica?

Cercherò di dire, in modo molto elementare, quel che mi sembra almeno uno dei punti essenziali: la rinuncia alla protezione; e per protezione intendo tutto ciò che tiene lontano dalla nostra esistenza le immagini non misurabili: i sogni, le caverne oscure cui la nostra anima accede e dove dimorano gli dèi, la solitudine non terrestre ma universale, la violenza dei simboli che ci aggrediscono e ci sorprendono, la notturna altezza del mistero, il non sapere che cosa significa questa serie di eventi disordinati che chiamiamo “vita”, e che non ha quiete e senso se non appunto nell’incontro col terribile, con l’altrove; forse quest’ultima parola tocca da vicino il tema di cui è impossibile parlare se non con tremore e angoscia; l’occidentale ha il terrore dell’altrove, odia l’altrove, e tuttavia sa nelle sue viscere geroglifiche che solo l’altrove custodisce il suo significato.

Ora, l’ebreo è sempre stato l’uomo dell’altrove, e in questo senso è stato lo scandalo, giacché egli era ciò appunto che all’occidentale si chiede di essere, e che l’occidentale rifiuta di essere. L’antisemitismo non è un fenomeno di malvagità politica, troppo lunga è la sua storia per non sospettare che nasconda qualcosa di terribile, una sorta di follia che sempre colpisce chi froda se stesso e mente sul proprio destino. E l’Occidente è vissuto di frode. Ora la presenza ebraica continuamente, e con molta dolcezza –ciò che fa impazzire–, tocca e svela la frode.

Vorrei fosse chiaro che non di una dottrina, di una fede ebraica sto cercando di parlare, ma di una condizione, una collocazione, nel mondo, e soprattutto, come dire?, una angolatura dell’anima; come se gli ebrei guardassero da un’altra parte, verso cose che non osiamo guardare. Poco importa che l’ebreo sia laicizzato, ateo, e si pensi occidentale; Freud era tutto ciò, e pure fu l’uomo che per primo intese i sogni, e ritrovò i simboli, e visse tra i segni della Cabbala. Per dirlo in modo semplice, nascita, anima, e morte, checché esse siano, non si laicizzano. Ed è su queste immagini che siamo chiamati a rispondere; ed esse sono soltanto le immagini periferiche dell’altrove.

Dunque: la domanda millenaria –non di questi giorni truci ed effimeri– cui siamo chiamati a rispondere è se accettiamo di essere ebrei; giacché mi pare di capire che non v’è altra alternativa: noi possiamo solo reprimere o accettare questa nostra condizione interiore, questo luogo insieme dei significati e del terrore. L’ebreo è esule: e noi crediamo di non esserlo? L’ebreo deve, è costretto, e insieme gli è naturale, misurarsi

con le tenebre, giacché da millenni è l'oggetto privilegiato dell'ombra, il buio interiore dell'Occidente che lo investe.

Dunque anche per noi il problema è questo: quale rapporto scegliamo con le nostre tenebre, con l'ombra? Per uno dei paradossi inquietanti e insondabili della condizione ebraica, il problema è apparentemente collettivo ma in realtà individuale; la domanda viene posta ad ognuno di noi, ed anche se l'assordiamo con ringhi e guaiti della nostra paura, questa domanda non cesserà di seguirci, quieta ed eterna come il vento in cui Elia riconobbe la presenza di Dio che non si può guardare. La domanda ritorna: sei ebreo? Se risponderemo di no, la nostra sorte sarà il terrore di noi stessi, la follia.