

Sebastiano Vassalli: las ilusiones del tiempo

Angelica VALENTINETTI

Universidad de Sevilla

La vita [...] è solo tempo che scorre. Puoi darle forma? Progettarla? Costringerla a rappresentare qualcosa? Tanti credono di sí, ma si sbagliano. Lasciare un segno nel tempo, dar forma al tempo... che illusione! Se ti affacci sul lago e ti specchi, la tua immagine resta là finché anche tu resti là. Quando vai via, l'immagine sparisce. Così fa il tempo, Sebastiano! Finché vivi, esisti, poi torni ad essere zero.

(Noi siamo solo i suoi riflessi, le sue illusioni, i suoi zeri!)

(S. Vassalli, *L'oro del mondo*)

En la primera página de *Un infinito numero* se nos presenta a un hombre que lleva en la muñeca de la mano izquierda una pulsera de oro con forma de euroboros, la serpiente enrollada que se muerde su propia cola y que representa la totalidad, la androginia primordial, el ser devorador y devorado. Precisamente por ese movimiento circular que engendra y que hace que se unan y confundan principio y fin, el euroboros representa, según Ficino, a Chronos¹.

Ninguna imagen mejor que ésta expresaría lo que Vassalli pretende plasmar en todos sus textos: el eterno retorno de lo que es siempre igual:

¹ Como es sabido, la analogía y homofonía entre Cronos (el hijo de Urano que, tras castrar y destronar a su padre, devoró a todos sus hijos excepto a Zeus, quien a su vez le destronó a él) y Chronos (el Tiempo devorador de los sucesos que él mismo generaba) llevó a la asociación de ambos principios.

— Cosa verrà dopo il futuro? Tu forse, lo sai?
 La sua risata ha turbato il silenzio del giardino [...]
 — Tornerà il passato [...] Cos'altro vuoi che succeda?²

Pero antes de abordar el tema que engarza toda la narrativa vassalliana —al menos la de estas dos últimas décadas, que es a la que voy a referirme³—, creo necesario intentar determinar las relaciones que se establecen entre Vassalli y dos grandes de la literatura italiana: Alessandro Manzoni y Dino Campana.

Vassalli, como Manzoni, ha erigido también protagonistas de sus novelas a «gente al duro mondo ignota». Sin embargo, a diferencia de aquél, sus personajes son unos *deshérité*: un poeta loco (Dino Campana-*La notte della cometa*, Einaudi, 1984), una muchacha condenada a la hoguera por bruja (Antonia-*La chimera*, Einaudi, 1990), un hombre convencido de que debía salvar el mundo y que murió por salvarlo (Mattio-*Marco e Mattio*, Einaudi, 1992), un profeta al que asesinan sus vecinos porque no molestaba a nadie (Ántalo-*3012. L'anno del profeta*, Einaudi, 1995), un mesías al que todos sus discípulos traicionan excepto un diablo de nombre Giuda di Quériot (Joshua-*La notte del lupo*, Baldini & Castoldi, 1998) y un liberto de Virgilio que, condenado a muerte por Augusto, debe vivir escondido y, lo que es peor, ocultar al mundo la verdad de la historia del pueblo etrusco (Timodemo-*Un infinito numero*)⁴.

La atracción de Vassalli por Campana quizás naciera con sólo leer el subtítulo de los *Cantos órficos* («Die Tragödie des letzten Germanen in Italien») y el colofón («They were all torn / and cover'd with the boy's blood»), pues nos transmiten ya a la perfección el sentimiento que de su vida tiene Campana, quien, como personaje trágico, opone su propia moralidad e integridad al mundo. Puede que influyera la fascinación manzoniana por los hijos de la *provvida sventura* («non resta / che fare torto o patirlo»)... Sea como fuere, Vassalli indaga en la vida de Dino Campana, el penúltimo poeta maldito de la literatura italiana. El fruto de una decena de años de investigación es *La notte della cometa*, que publica un año antes del homenaje oficial que Flo-

² *Un infinito numero*, Einaudi, 1999, p. 254.

³ A partir de *Abitare il vento* (Einaudi, 1980), donde el suicidio simbólico que perpetra su protagonista al tomar conciencia de la imposibilidad de cambiar el mundo anuncia una evolución en la narrativa de Vassalli.

⁴ Reconozco la poca atención que he prestado a *L'oro del mondo* (Einaudi, 1987) y a *Il cigno* (Einaudi, 1993).

rencia le tributaría para celebrar el centenario de su nacimiento. Campana es, pues, el primero de los grandes personajes de la narrativa vassalliana:

Soprattutto tengo a precisare che non mi sento «biografo» [...] Io cercavo un personaggio con certi particolari connotati. Il caso me l'ha fatto trovare nella realtà storica e da lì l'ho tirato fuori: con accanimento, con scrupolo, con spirito di verità [...] Ma se anche Dino non fosse esistito io ugualmente avrei scritto questa storia e avrei inventato quest'uomo meraviglioso e «mostruoso», ne sono assolutamente certo. L'avrei inventato così⁵.

Pero, además de ser su «babbo matto», Campana es para Vassalli un *leitmotiv*, una presencia que de una forma u otra aflora en gran parte de su quehacer literario⁶. Ante todo está, como he señalado, *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*, una vida novelada (o un «romanzo-verità», como dice él) del poeta marradiano, en evidente alusión a la famosa 'biografía' que seis años después de su muerte publicara Carlo Pariani⁷; *Marco e Mattio Vassalli* se lo dedica a los locos; en *3012* no pasa desapercibido el final del título de uno de sus múltiples capítulos: «L'incontro con Regolo»⁸, que es como se titula una de las prosas campanianas⁹. Al abrir *La notte del lupo* constatamos que el epígrafe pertenece al final de la segunda parte de la prosa que abre los *Cantos órficos* y que, obviamente, se titula *La notte*¹⁰.

Por fin, dos ciudades¹¹ los hermanan: Génova, el mítico puerto de Campana hacia la libertad, esa ciudad «Fantastica di trofei / Mitici tra torri nude al sereno» por cuyos callejones «lubrici di fanali» se escucha «dal fondo il

⁵ *La notte della cometa*, Einaudi, 1990, p. 239.

⁶ Aunque me refiero a sus textos narrativos, no hay que olvidar su edición de los *Canti orfici* (a c. d. S. Vassalli-C. Fini), TEA, 1989 o *Marradi* (S. Vassalli-A. Lolini), L'Obliquo, 1990.

⁷ *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, 1938.

⁸ «Capitolo diciannovesimo. Braccato dagli addetti alla sicurezza del Santo Naso, il nostro eroe è costretto a tuffarsi nelle acque gelide del lago, a poche centinaia di metri dalla prospettiva Listv'anka. L'incontro con Regolo». Cf. también *La notte della cometa*, pp. 158-59.

⁹ Para ser precisos, el título exacto es «L'incontro di Regolo».

¹⁰ «Qual ponte, [muti chiedemmo, qual ponte] abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità? A quale sogno levammo la nostalgia della nostra bellezza?».

¹¹ Sebastiano Vassalli nació en Génova en 1941 y vive en la provincia de Novara.

vento del mar senza posa»¹²; ese mar que Antonia, desde la cárcel, sueña que contempla montada en una carroza y que es como un cielo al revés. Y Novara, desde cuya prisión, allá por septiembre de 1917, Dino contempla «l'immagine inafferrabile e lontana» del Monte Rosa¹³, ese «bianco e delicato mistero» que sirve de telón de fondo de dos novelas de Vassalli: *Cuore di pietra*, cuya protagonista es una casa de una ciudad de provincias, y *La chimera* —en donde Vassalli nos narra la historia de «la strega di Zardino»—, que es a su vez el título del poema más emblemático de Campana¹⁴.

De Alessandro Manzoni se podrían decir millones de cosas, me limitaré a señalarle como el gran hacedor de novelas históricas en Italia; se trata, ciertamente de un plural poético, porque, como sabemos, convencido y consciente de que la creación es una prerrogativa divina y de que toda imitación es susceptible de producir idolatría, obturó su vena narrativa tras escribir su primera y última novela. Manzoni, para ambientar *I promessi sposi*, se marchó «a ese ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno» que por entonces formaba parte del imperio donde nunca se ponía el sol. Vassalli, en *La chimera*, también nos traslada al «più grafomane dei secoli anteriore al nostro»¹⁵, a un pueblo de la *bassa* que el Se-

¹² D. Campana, «Genova», vv. 35-41. «Scopri Genova: scopri l'eccitazione di vivere in una grande città, piena di vita, di commerci, di osterie, di donne disposte ad essere compiacenti per denaro ed anche senza denaro; in una città tutta fatta di pietra, con palazzi grandi come colline e labirinti di *caruggi* (vicoli) che ci si poteva perdere come in una foresta [...] la città lontana come un miraggio, complicata e indecifrabile come un sogno: dove s'incontrano tutte le razze della terra e ci sono palazzi di pietra [...] e a una cert'ora di sera la gente va sul lungomare per vedere le dame e i nobili che passano dentro le loro carrozze... Dove si compra e si vende tutto quello que esiste al mondo, e gli uomini possono scomparire da un giorno all'altro». S. Vassalli, *La chimera*, pp. 214 y 217.

¹³ Vassalli, *La chimera*, p. 4. No hay que olvidar que la primera versión que Campana publicó de este poema («Il papiro», 8 de diciembre de 1912) se titulaba «Montagna – La Chimera», aludiendo a un viaje juvenil por los Alpes, entre las «chiare gore vegliate dal sorriso del sogno, le chiare gore i laghi estatici dell'oblio che tu Leonardo fingevi» de «La notte» y no, como a primera vista pudiera parecer, al Verna.

¹⁴ En *La chimera* Novara es «forse la più disgraziata in assoluto tra le molte disgraziatissime città che costituivano il regno disgraziato di Filippo II di Spagna» (p. 8). Quizá por esto en *Cuore di pietra* es una ciudad sin nombre: «la nostra città», «la città di fronte alle montagne», «una città piuttosto piccola che grande, piuttosto brutta che bella, piuttosto sfortunata che fortunata [...] collocata in una grande pianura [...] su un orizzonte di montagne cariche di neve» (Einaudi, 1996, p. 3).

¹⁵ *La chimera*, p. 226. Es muy significativo que *Un infinito numero* aborde el tema de la no escritura, enfrentando a un Virgilio en busca de los orígenes de Roma a los etruscos, quienes «in questo nostro mondo popolato di grafomani fino dall'età della pietra, sono

sia¹⁶ se tragó, nos cuentan los historiadores, hacia la mitad de ese siglo; seguimos, pues, en territorio bajo el dominio español y entre gusanos de seda (*bigatti*). Es lógico entonces que Vasalli sea consciente de que las comparaciones —que aunque odiosas todos hacemos— se harán. La corta vida de Antonia transcurre entre 1590 y 1610, es decir, muere tan sólo 18 años antes de que los *bravos* de don Rodrigo interrumpian el plácido paseo de don Abbondio. Esto significa que nos encontraremos con viejos conocidos, como el ilustrísimo y excelentísimo señor don Pedro Enríquez de Acevedo, Conde de Fuentes, Capitán y Gobernador del Estado de Milán, con el *protofísico* Lodovico Settala o con el mismísimo arzobispo de Milán Federigo Borromeo.

Vassalli no sólo se presta al juego, sino que nos invita a jugar con él. Es por ello por lo que su voz se confunde con la de don Alessandro cuando reprocha a los españoles su mal gobierno:

Del resto, era una precisa tecnica di governo al tempo della dominazione spagnola in Italia, questa di costringere i sudditi a convivere con leggi inapplicabili e di fatto inapplicata, restando sempre un poco fuori della legge: per poterli poi cogliere in fallo ogni volta che si voleva riscuotere da loro un contributo straordinario, o intimidirli, o trovare una giustificazione per nuove e più gravi irregolarità (p. 44).

Y por eso también nos encontramos con transcripciones de textos tan rimbombantes y tan llenos de mayúsculas como los manzonianos¹⁷ y, por supuesto, con referencias y fragmentos de *grida* que, aunque se refieran a la situación de los *risaroli*, son del mismo tenor que los de *I promessi sposi*:

Dovette avere tutt'altre cose a cui badare, e come lui i suoi successori; se dopo più di settant'anni, nel novembre del 1662, la situazione dei *risaroli* risultava essere immutata o addirittura aggravata, secondo quanto ci è testimoniato da una grida dell'allora governatore di Milano, don Luis de Guzman Ponze de Leon, eccetera (Titoli omessi)¹⁸.

l'unico popolo che non ha lasciato scritto niente di sé: soltanto i nomi dei suoi morti, e qualche vaga indicazione sul modo di onorare gli dei e di prevedere il futuro» (p. 253).

¹⁶ «Che nel linguaggio delle popolazioni locali ha un dolce suono femminile: la *Sesia*» (p. 4).

¹⁷ Pp. 43-44, 44, 79, 194-195.

¹⁸ P. 58. Véase también pp. 43, 43-44 y 58-59. En este sentido, compárese, a título de curiosidad, los dos siguientes fragmentos: «È mi sia consentito, a questo punto del raccon-

Sin embargo, se trata de un juego, de una concesión a la intertextualidad, por lo que Vassalli no traspasará ciertos límites, y así, aunque también Antonia se despidе del ídlico lugar (un orfanato) donde ha transcurrido su infancia, nada más lejos su despedida del archifamoso «addio» de Lucia¹⁹. Por otra parte, este aspecto lúdico con respecto a Manzoni no desaparece con *La chimera*. En *Marco e Mattio* —ambientada no ya en el Milanesado, sino en el Véneto de finales del s. XVIII— Pasqua, el ama del cura, aparece siempre designada como «la perpetua Pasqua» (p. 11), la «perpetua sordomuta» (pp. 17 y 44), «l'anziana perpetua» (p. 28) o «la vecchia perpetua» (p. 31).

Manzoniana podría decirse que es también esa facilidad pictórica con que Vassalli fija sus personajes en pocos trazos. Esto bien puede observarse en *Cuore di pietra*, donde los personajes que habitan la casa protagonista de la historia son múltiples²⁰, ya que abarca un periodo de tiempo bastante largo: desde los comienzos del Reino de Italia hasta nuestros días.

Quando gli presentarono il conte Pignatelli, basso, scuro e con il viso grinzoso, gli sembrò una scimmia vestita da ufficiale; e, invece di stringere la mano che la scimmia gli stava porgendo, si limitò a concederle, a malincuore, due dita delle sue. Don Basilio, che non aveva mai sospettato di essere brutto, cercò di approfittare dell'occasione per parlare al famoso Architetto della sua nuova casa... (p. 10).

Está claro que lo que se graba en el lector no es tanto el aspecto físico del pobre conde como la altanería y el profundo desprecio por los hombres del sur que exhibe el megalómano *innominato* arquitecto (Alessandro Antonelli). Manzoniano es, asimismo, ese constante rehuir de todo lo que pueda

to, di deporre per un istante la penna, e di soffermarmi a riprendere fiato e slancio: perché qui la materia del narrare s'innalza, e il compito dello scrittore si fa difficile. Ci vorrebbe un grandissimo poeta, un Omero, uno Shakespeare, per parlare in modo degno ed adeguato di quelle lití di cortile della bassa, che s'iniziavano quasi sempre per un nonnulla». (*La chimera*, p. 73). Y «A questo punto della nostra storia, noi non possiamo fare a meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un terreno arido e salvatico, si trattien e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, vicino a una fonte d'acqua viva. Ci siamo abbattuti in un personaggio, il nome e la memoria del quale, affacciandosi, in qualunque tempo, alla mente, la ricreano con una placida commozione di riverenza, e con un senso giocondo di simpatia». A. Manzoni, *I promessi sposi* (Principato, 1988, p. 477).

¹⁹ «Addio Pia Casa! Addio infanzia, addio mondo conosciuto» (p. 39).

²⁰ En realidad, casi todos los textos de Vassalli están superpoblados de personajes.

parecer sensiblería²¹. Cuando en *La chimera* se habla de un árbol que los campesinos conocen con el nombre de «l'albera dei ricordi», por estar dichas palabras grabadas en el tronco, la puntualización es inmediata: «naturalmente e per quanto l'ipotesi possa forse sembrare suggestiva, i ricordi intesi come memoria non c'entrano per nulla: il significato vero della scrittura era un'attribuzione di proprietà dell'albera e dei frutti della stessa a una famiglia di mezzadri —i Ricordi appunto» (p. 71).

Es famoso el estudio de Raimondi titulado *Il romanzo senza idillio*, que, claro está, alude a esa gran paradoja de la novela manzoniana. Sobre la ausencia del amor o sobre la imposibilidad de alcanzarlo podría decirse bastante en las novelas de Vasalli. Ninguno de sus protagonistas: ni Dino, ni Antonia, ni Mattio, ni Ántalo, ni Joshua ni Timodemo tienen felices historias de amor. Inútil que recordemos la triste historia de Dino Campana con Sibilla Aleramo, cuya lista de ex-amantes cuando la conoció Dino comprendía ya «quasi tutta la letteratura italiana vivente, buona parte delle arti figurative, qualche rappresentante del teatro e un numero imprecisato di aviatori, cavalierizzi, rivoluzionari e banchieri»²². A Dino le corren los celos, que pasan a ser su principal fijación:

Quel pensiero che già fu di Callimaco: «Io che odio la poesia volgare e che non passo per le strade frequentate da tutti; io che non bevo nemmeno alle fontane perché non mi piaccion le cose pubbliche; ora sono costretto a dividere con altri il mio amore». («Ma almeno Callimaco, —pensa Dino— il suo amore non lo divideva con gli altri poeti dell'*Antologia Palatina!*») [...] È l'immagine puttana della letteratura nazionale, la patumiera di tutte le retoriche, il femminile di D'Annunzio: e lui, Dino Campana, ha potuto lasciarsi suggestionare da un simile miraggio! — Corre allo specchio, si percuote. «È tutta magia, sciocco!» «A ognuno essa appare come la sua amata». (p. 202)

Raras son las veces en que el amor triunfa; en el caso de Constantino, quizás, el conserje-guardián de la casa de *Cuore di pietra*, que se casa con Giblon, una mujer que, sin embargo, «nessuno al mondo avrebbe potuto spo-

²¹ ¿Quizás para esconder un exceso de sensibilidad?: «Quando ho capito che niente al mondo avrebbe più potuto restituirmi il mio piccolo Avle, di sei anni, ho asciugato le lacrime e l'ho consegnato alle divinità dell'Oltretomba. Badate, gli ho detto, che lui è abituato a giocare tutti i giorni con la palla e la trottola» (*Un infinito numero*, p. 149).

²² *La notte...*, p. 198.

sare senza coprirsi di ridicolo». Por lo general, amar se convierte en algo trágico que o bien obliga a los personajes a tomar decisiones terribles²³ o bien sirve para cambiarles la vida de manera dramática. A Lucia, la enamorada de Mattio, su padre la obliga a casarse con un noble venido a menos y jugador empedernido por añadidura; nadie en el pueblo duda de que su destino será tan infeliz «da far impallidire le protagoniste delle più grande tragedie del passato» (p. 129). Ántalo abandona Fellinia²⁴ en pos de una bellísima mujer y la sigue hasta la gran metrópoli de Energia, lo que casi le costará la vida, pues se trata de una estratagema para atraerle a la clínica del Santo Naso, donde el doctor Wu, gracias a cuerpos anónimos, mantiene un lucrativo negocio de transplantes de todo tipo de órganos; cuando un par de años después Ántalo vuelva a enamorarse, Domenica no tardará en ser asesinada.

A Antonia la acusan de haberse unido al diablo. La realidad es bien diferente: se ha enamorado de un *camminante* que, desde luego, no comparecerá ante el tribunal de la Inquisición para salvarla. Joshua desde una colina contempla a su novia y a su hermanastro haciendo el amor en una barca: «Perché la mia fidanzata e il mio fratellastro stanno commettendo questa infamia contro di me? Perché gli uomini e le donne sono così malvagi?»²⁵.

A estas alturas creo que ya resulta evidente que en las páginas de Vassalli jamás nos encontraremos con la (quimera) providencia manzoniana: aunque la vida de Antonia coincida con la del obispo Bascapè, el pupilo más aventajado de Carlo Borromeo, ese arzobispo loco de Milán que

come i rivoluzionari russi del 1918 volevano costringere gli uomini ad essere felici, e lo scrissero nei loro manifesti («Con la forza, costringeremo l'umanità ad essere felice»), così tre secoli prima di loro il vescovo Carlo Bascapè voleva costringere i suoi contemporanei ad essere Santi; e se anche le parole sono diverse, la sostanza è più o meno la stessa (p. 22).

²³ En *Cuore di pietra*, Giacomo deja embarazada a su prima María Maddalena y desaparece de su vida. La jovencita «era riuscita a nascondere la gravidanza anche a sua madre, ma non era riuscita a liberarsi del mostro! Quanto più lei lo odiava, tanto più lui sembrava ingrassarsi e prosperare beato dentro il suo corpo; finché stava là dentro si sentiva sicuro, il maledetto, ma prima o poi doveva venire fuori e lei allora avrebbe saldato i conti, come appunto era successo. Lui era uscito, e lei lo aveva ammazzato» (p. 75).

²⁴ Una alusión más que obvia al gran cineasta, tan evidente como la Gradisca de *La chimera* (p. 51) o los gritos de Biagio (*ibidem*, pp. 138, 139).

²⁵ *La notte del lupo*, p. 82.

Aun a pesar de la lluvia final sobre los rescoldos de la hoguera de Antonia, el «Seicento» de Vassalli es un siglo sin Dios: *«Forse c'è ancora da rendere conto di un personaggio di questa storia, in nome del quale molte cose si dissero e molte altre si compirono, e che in quel nulla fuori della mia finestra è assente come è assente ovunque, o forse è lui stesso il nulla [...] Colui che conosce il prima e il dopo e le ragioni del tutto e però purtroppo non può dircele per quest'unico motivo, così futile!: che non esiste»*²⁶. Dioses a lo más, dioses que desde los espacios sin tiempo que nosotros llamamos universo se mofan de nuestros proyectos y esfuerzos por darle un sentido al futuro, dioses que se carcajean viéndonos luchar por cosas que jamás alcanzaremos y que, de todas formas, serán diferentes de como las hemos imaginado o de como fueron²⁷.

A sus lectores, a los «inquietos consapevoli della casa del tempo» Vassalli les había confesado que en el presente *«non c'è niente che meriti d'essere raccontato. Il presente è rumore: milioni, miliardi di voci che gridano, tutte insieme in tutte le lingue e cercando di sopraffarsi l'una con l'altra, la parola «io». Io, io, io... Per cercare le chiavi del presente, e per capirlo, bisogna uscire del rumore: andare in fondo alla notte, o in fondo al nulla»*²⁸.

De la noche, de la niebla o de la nada es, pues, de donde surgen los personajes vassallianos, del tiempo, que, por estar lleno de nuestras historias, no sabe qué hacer con ellas²⁹ y que es el autor que mejor sabe mezclar tragedia y farsa:

Tutto sembra reale [...] ma è uno spettacolo del tempo: un'illusione che di qui a poco svanirà per lasciare il posto a un'altra illusione [...] I personaggi di questa storia che è finita, e gli altri delle infinite storie che ancora devono incominciare, le loro futili imprese, le loro tragicomiche morti non sono altro che alcune invenzioni tra le tante di quell'eterno, meraviglioso, inarrivabile artista che è il tempo³⁰.

Lo que a su vez significa que esa perspectiva nuestra temporal que hace que distingamos perfectamente el presente del pasado y del futuro, no exista para Vassalli, que quede anulada por un presente que ya es pasado:

²⁶ P. 303. La cursiva es del autor.

²⁷ *Cuore di pietra*, pp. 3-4.

²⁸ *La chimera*, pp. 5-6. La cursiva es del autor.

²⁹ *Un infinito numero*, p. 3.

³⁰ *Cuore di pietra*, pp. 285-286.

Vista dal basso e nel suo *presente* [Roma] era una città piena di rumori e di gas prodotti da quei veicoli a benzina, fatti di metallo e con le ruote a gomma, che si *chiamavano* (si *chiamano*) automobili e che si *insinuavano* (si *insinuano*) fino dentro i vicoli più angusti del suo centro storico, sostando [...] dovunque *ci fosse* (ci *sia*) uno spazio vuoto da riempire e un posto, anche vietatissimo, da occupare³¹.

De ahí que Vassalli a sus personajes los sumerja siempre y sin remisión en diferentes pasados; Giuda di Quériot vive su presente en Galilea en el año 3.790 de la creación, según el calendario judío, que es a su vez el pasado cuando se halla en Roma en el 2.734 de su fundación. Al final de *Un infinito numero*, el autor-personaje-narratario que ha estado escuchando la voz de Timodemo le insta para que concluya, ya que, con la noche, tiene frío y quiere entrar en su casa. «Tu non rientrerai da nessuna parte, —mi ha risposto,— perché sei un personaggio del mio sogno. Sono io che tra poco riaprirò gli occhi e mi troverò di nuovo nel mio letto» (pp. 253-254).

Ninguna de sus novelas se salva, ni siquiera *3012. L'anno del profeta*. Aparentemente nos hallamos ante una novela futurista que no pretende ser, precisa en las primeras páginas el narrador, ni «il testo sacro di una nuova religione» ni tampoco una novela fantástica. Se trata de una fábula, de «la favola della circolarità del tempo» y «le storie che vengono riferite in queste pagine sono vere; ed è realmente esistito, quasi duemila anni fa, un uomo che poi fu assassinato dai suoi vicini di casa, esasperati perché «non dava fastidio a nessuno».

Estamos, pues, aunque no lo queramos, de nuevo inmersos en el pasado. Pero este movimiento de Vassalli hacia el pasado —aunque sea futuro— no conduce a espacios idílicos o a paraísos perdidos o por venir, sino al eterno retorno de lo que siempre es igual: «invecchiare —comenta el Poncio Pilato de *La notte del lupo*—, in fondo, è stato facile [...] Un po' meno facile, per chi si era convinto di dover cambiare il mondo, è stato rassegnarsi all'evidenza che il mondo non cambia».

Por eso en las novelas de Vassalli asistimos constantemente a comparaciones que nos llevan del pasado al presente y al futuro, y viceversa. Fueron los chismes los que llevaron a Antonia ante el tribunal de la Inquisición:

quelle stesse voci —pettegolezzi, intrighi, calunnie e assurdità varie— che ancora oggi, alla vigilia del Duemila, sono un elemento es-

³¹ *La notte del lupo*, p. 43. La cursiva es mía.

senziale e irrinunciabile della vita dei paesi della bassa; ma che ora, per effetto del progresso, possono intrecciarsi con le notizie del giornale e della televisione, e possono diffondersi anche in altri modi rispetto a quelli d'una volta: per esempio col telefono, o addirittura — potere dell'alfabetizzazione! con le lettere anonime. All'inizio del Seicento, invece, le voci nascevano per intero dalle ossessioni e dai livori di chi le metteva in circolazione e circolavano e si diffondevano in un solo modo, da bocca a orecchio; ma il risultato finale non aveva poi niente da invidiare a quello di oggi, perché quelle voci passavano con grandissima rapidità da una stalla all'altra intrecciandosi con altre voci d'altre stalle, d'altri villaggi, d'altri inverni: formavano un tessuto inestricabile di menzogne e di mezze verità, un delirio verbale di tutti contro tutti che finiva sempre per sovrapporsi alla realtà, condizionandola, nascondendola, determinandone sviluppi imprevedibili; fino a diventare, esso stesso, la realtà (pp. 72-73).

Y también serán los chismes los que propicien la muerte de Ántalo (pp. 218 y ss.). Sus vecinos han formado un comité para desahuciarlo; él, disfrazado, se acerca a la mesa donde se recogen las firmas para echarlo de casa: seis personas que lo tachan de indeseable: ninguna de ellas lo conoce. Pero el juicio es unánime:

— Io di vicini ne ho avuti tanti e di ogni genere [...] Assassini, persi, prostitute, maniaci [...] Per quanto baccano facessero, o per quanto fossero prepotenti, in fondo in fondo erano gente come me, perché anch'io non sono mica perfetto! Questo inquilino del 272 invece, sembra che sia senza difetti: non fa rumore, non sporca, non si mostra nudo alla finestra per farsi vedere dalle donne o dai ragazzini...

— È gentile in modo nauseante.

Así pues, en el pasado igual que en futuro. En ese futuro de Ántalo, por fin el hombre ha conseguido la tan ansiada paz mundial. Y, sin embargo, hemos podido entrever cómo la felicidad no ha llegado. Es más, la infelicidad es tanta que necesita de un profeta que, al igual que Bertrand de Born allá por el s. XIII, proclame que la guerra es «santa, justa, bella y necesaria».

Al escribir su historia, afirmaba en *La chimera*, Europa

ha pianto ipocrite lacrime sui neri che lavoravano nei campi di cotone in America e su ogni genere di schiavi, moderni o antichi: ma non

ha speso una parola, una sola! sui *risaroli*. Nemmeno la Chiesa, così prodiga, dopo la Riforma, di missionari e di Santi che accudivano i lebbrosi in terre lontanissime, che curavano gli appestati fino in Cina e cercavano di convertire i giapponesi parlandogli in latino, s'è mai accorta della loro esistenza sulla porta di casa. E sí che non erano mica pochi: erano migliaia, di qua e di là dal Ticino, e morivano in gran numero, ogni anno, senza cure mediche e senza conforti religiosi, al modo delle bestie.

Parece que el paso de los años traería una mejora en las condiciones de vida de los *risaroli*, que efectivamente desaparecen con la ocupación napoleónica:

quando l'evolversi parallelo del profitto e della pubblica morale nei paesi cattolici permise che si utilizzassero le donne ovunque ci fosse la possibilità di rimpiazzare la mano d'opera maschile nei lavori più infami e mal pagati: soltanto allora, ai *risaroli* subentrarono le cosiddette *mondariso*, o *mondine*: che se fossero esistite nel Seicento avrebbero scandalizzato il mondo non con le loro sofferenze ma con l'esibizione —inevitabile, dato il genere di lavoro che si fa d'estate, seminudi nell'acqua e tenendo la parte ignobile del corpo più alta di quella nobile, che è la fronte— della loro sconcia femminilità: che invece doveva essere tenuta accuratamente nascosta e repressa, secondo quanto prescriveva la Chiesa e volevano i costumi dell'epoca (p. 59).

(¿De cuál nos obliga Vassalli a preguntarnos: de 1600 o de 1949 cuando Giuseppe De Santis exhibió la sensualidad prepotente de Silvana Mangano en *Riso amaro*?)

¿Es el tiempo una quimera, un sueño o quizá una pesadilla?:

Da quando aveva un corpo, Yoshua pensava, e i suoi pensieri ispiravano le sue parole e i suoi comportamenti; ma dietro ai suoi pensieri e dietro a tutti i pensieri del mondo c'era il sogno, a volte così lontano e sfocato da sembrare irreali, a volte così vicino e nitido da identificarsi con lo specchio azzurro del Mare di Galilea, con le colline della Palestina, con le vigne e gli uliveti della sua terra. Il sogno era eterno, mentre i suoi pensieri erano più effimeri delle ombre che una lucerna proietta sulle pareti di una stanza, più fuggevoli delle nuvole che trascorrono nel cielo in una giornata di vento. Anche di questo Yoshua era consapevole. La terra, il mare, le stelle, l'universo esistevano perché esisteva il suo sogno, il grande sogno! e tutta la materia sognava (p. 79).

Nadie que viva en el mundo puede ser bueno, había dicho a sus discípulos, a esos discípulos que después de veinte siglos continúan perpetrando la traición, que es la razón por la que Giuda-Alt Agka quiere cometer el magnicidio. Salvar a la humanidad ha sido la quimera que persiguió Yoshua; llevar la justicia y la perfección al mundo la quimera del socialismo. El sueño de Yoshua se ha desmoronado al igual que esa casa que todavía hoy en día pertenece a la USL y que, cuando le quitaron los andamios era demasiado grande y demasiado blanca en una ciudad sin nombre «piuttosto piccola che grande, piuttosto brutta che bella, piuttosto sfortunata che fortunata [...] collocata in una grande pianura [...] su un orizzonte di montagne cariche di neve». Al igual que los sueños de santidad de Bascapè y de salvación del mundo de Mattio, también el sueño de Yoshua Ha-Nozri ha sido eso, un sueño: «Amici, la stagione dei sogni è finita, e bisogna che ce ne rendiamo conto».

Las ilusiones se han perdido, pero no así la mentira; estos cretinos, piensa Giuda, en tres meses se han inventado dos cuentos, la resurrección de Yoshua y la traición de Giuda. Es la mentira la destinada a vivir perpetuada en la escritura, de ahí el elogio a los etruscos, que habían descubierto «in alternativa alla scrittura, un modo di rivivere il passato, e forse anche di anticipare il futuro, muovendosi lungo la catena di eventi che costituiscono la storia del mondo, come sui gradini di una scalinata infinita, in un senso e nell'altro; ma quel modo non aggiunge e non toglie niente ai singoli uomini e non modifica le loro storie»³².

Por eso al lector no pasan desapercibidas las gorgonas que separan los capítulos y que, como advierte Vassalli, forman parte del texto. La Gorgona, además de ser el *caput mortuum* por excelencia, la imagen de la materialidad y de la muerte (de ahí que petrifique), es, además, el equivalente mitológico de la máscara que oculta la verdad: la letra, por tanto, nos recuerda, mata. Las dudas de Virgilio tenían su razón de ser; la poesía *eternatrice degli umani pensieri* es una falacia, una ilusión, una quimera³³. Nos lo demuestran los

³² *Un infinito numero*, p. 240.

³³ «I più grandi personaggi creati dalla fantasia dei poeti sono sempre degli uomini odiosi: egoisti, ipocriti, crudeli e prepotenti con i deboli, servili con i forti...» dice Virgilio, que se niega a entregarle a Augusto su *Eneida* porque lo que él allí narraba era «la storia dei Lidi e del loro arrivo nel Lazio, non come si era svolta davvero (e come noi la conoscevamo per averla vissuta), ma come l'avevano rielaborata i cantastorie nel corso dei secoli, con qualche innovazione e con molte invenzioni. La discendenza di Cesare e di Augusto dal troiano Enea si compiva, di fatto, cancellando l'esistenza dei Rasna e le origini etrusche di Roma.

etruscos, que han conseguido «essere felici per quasi mille anni, senza sentire il bisogno di renderci partecipi dei loro pensieri e senza mettersi in posa per noi, in quella foto di gruppo che è “la storia”!» (p. 253).

Porque un día u otro

Velthune [...] cancellerà le cose del mondo e i loro nomi [...] Allora tutto ricomincerà dall'inizio. Il dio-dea della vita e il dio-dea del tempo torneranno a incontrarsi, nel buio eterno che precede ogni cosa, e immagineranno un mondo in parte simile e in parte diverso rispetto a quelli che l'hanno preceduto. Immagineranno il sole e la luna, i mari e le montagne, gli animali e gli uomini; e tutto ciò che prenderà forma nel loro pensiero, immediatamente diventerà reale... (p. 254).

I Romani discendevano direttamente dai Lidi. Lo sperguro Enea, massacratore di bambini e di donne, era diventato il modello dell'uomo romano: saggio, forte, paziente, generoso, rispettoso di tutte le leggi e di tutte le divinità...» (pp. 217 y 211).