

El clásico Lorenzo Milani: escritura y *rancura*

The classic Lorenzo Milani: writing and rancura

SEBASTIANO VECCHIO

sebastiano.vecchio@unict.it / Università di Catania

RESUMEN: Con abundancia de citas y referencias –que carecen deliberadamente de las habituales referencias bibliográficas para facilitar la lectura– el trabajo pretende llamar la atención sobre un aspecto poco explorado de la obra del padre Milani. Para ello, además de recoger diversos juicios, ofrece algunas luces sobre la relevancia literaria de sus escritos, vistos también a la luz de su escritura orientada a la persuasión, y concluye que estamos ante un clásico del siglo XX italiano.

Palabras clave: Lorenzo Milani; Literatura italiana del siglo XX; Escritura; Estilo; Retórica

Abstract: With an abundance of quotations and references – which deliberately lack the usual bibliographical references for ease of reading – the work aims to draw attention to a little explored aspect of Father Milani's work. To this end, in addition to collecting various judgements, it offers some insights into the literary relevance of his writings, seen also in the light of his persuasive writing, and concludes that we are dealing with a classic of the Italian twentieth century.

Keywords: Lorenzo Milani; Twentieth century Italian literature; Writing; Style; Rhetoric

El título que había propuesto era *El clásico Dommilani*, todo junto y con dos emes¹. Propuesta rechazada. Quería inducir a leer en un primer momento el adjetivo en el sentido de típico, ya sabido, común: el típico ‘Dommilani’, precisamente. La intención es suscitar en un segundo momento la hipótesis de que Lorenzo Milani es un verdadero clásico, en el otro sentido, de ejemplar, canónico, es decir, autor “que no ha terminado de decir lo que tiene que decir”. Entre las definiciones de Calvino (referidas a libros, en realidad, no a autores), esta es la más citada, la número 6. Más acorde con el uso ambiguo de la palabra es la definición 9: “Los clásicos son libros que, cuanto más se cree que se conocen por lo que se ha oído sobre ellos [‘el clásico Dommilani’] más nuevos, inesperados, inéditos parecen cuando se leen realmente”. ‘Lorenzo Milani clásico del siglo XX’, precisamente.

Con esto ya estoy diciendo implícitamente que no hablaré de todo Milani, visto en los varios aspectos de su incidencia: iglesias, política, educación, sociedad, información, etc.; me parecería fuera de lugar. Pongo en práctica la intención limitándome a recoger algunas voces y a ofrecer algunos detalles sobre la importancia en sentido laxo “literaria” de sus escritos y de su escritura; dejo que otras comprueben mi hipótesis en sus textos, que yo citaré aquí de forma muy limitada.

1. Comencemos por el principio o casi, esto es, de *Esperienze pastorali*, único libro completamente suyo, que salió –y fue sancionado por el Vaticano mediante la retirada del mercado– en 1958, y “único y verdadero libro de sociología religiosa que se ha escrito en Italia”, según Maurilio Guasco. “Escrito en un italiano duro y puro, pobre de puntuación, casi sin citas explícitas, el volumen es de difícil lectura para todos”, y sin embargo cuenta con “decenas de reseñas embelesadas por esta prosa cortante y tradicional al mismo tiempo”, tal y como apunta Alberto Melloni hoy en el *Atlante della letteratura italiana*. Ya en su momento, Luciano Bianciardi lo juzgó como “un libro inteligente, articulado, vivaz, [...] fragmentario y disperso solo en apariencia”, y entre las “páginas de gran valor literario” incluyó el segundo apéndice: “la historia de Mauro [...] es contada con una habilidad tan conmovida que el lector no se puede despegar de ella, encontrando, resuelta en términos narrativos, la teoría del plusvalor”. Según Giovanni Giudici, contribuía como ningún otro libro “a la fundación de un lenguaje democrático en su doble aspecto lógico y léxico, y también en el aspecto psicológico”. Anna Maria Ortese lo consideraba “una invitación a la resistencia, a la defensa civil”; la escritora subió a Barbiana el día de Navidad para conocer al autor (después de haberlo buscado en Calenzano), y lo describió como “un ángel antiguo” y “un antiguo italiano” que hablaba “como un viento impetuoso”, un hombre con elegancia y “una nobleza absoluta, que era la de otra Italia”; el artículo –intenso y a la vez distante– le pareció a Milani “simpático” y “para no tirarlo entero”, y sobre la “famosa escritora” admitió a la madre: “por un cúmulo de circunstancias, no la pude tratar mal”.

Entusiasta fue la reseña de Margherita Guidacci, una de las primeras: “¿Cómo olvidar, en resumen, ese lenguaje, ese estilo? Porque he de decir una última cosa: [...] estamos ante un gran escritor, grande como hace tiempo que no se ve otro en Italia, un escritor que no sería exagerado comparar con Bernanos” (Milani se declaró “encantado” con el artículo). Pronto Ernesto Balducci juzgó esta comparación no exagerada, pero sí impropia, puesto que no tenía en cuenta el interés específico del libro y el enfoque que lo hacía único: “No sabría qué otra obra de literatura religiosa puede competir con esta. No es que Don Milani deba considerarse un literato: quien quiso acercarlo a Bernanos olvidó, entre otras cosas, que en Don Milani la imaginación no sabría moverse si no fuera provocada y apoyada por la estadística o, en todo caso, por la crónica. Sin embargo, él ha indicado con qué pasión hay que animar una literatura

¹ La versión en italiano de este artículo se ha publicado en Antonio Di Grado (ed.), *La generazione di Sciascia e Pasolini (1921-1925)*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2023.

católica comprometida, reconducida a esfuerzos más nobles por la Arcadia, donde aún duerme devotamente”.

El nombre de Bernanos, junto con el de Silvio D’Arzo, vuelve a aparecer en relación con sendos párrocos de pueblo en la reseña de Elémire Zolla, favorable pero no del todo acertada, aunque se declara movida por un “sentimiento de apasionada simpatía”. Escribía: “Milani es un cura evidentemente de cultura no compleja, y tiene todos los tics estilísticos insoportables de un pequeño burgués [...]. No obstante, también tiene el alma de un príncipe, posee una capacidad de desdén”; y concluía: “Lo que parecía fruto de un encantamiento literario por el mito –a la manera de Bernanos– del cura de pueblo, la figura del memorable relato de Silvio D’Arzo, es por tanto una realidad viva, una persona. Milani es este milagro: un hombre simple”.

La referencia al discreto yo narrador de *Casa d’altri* está también en el título de la reseña, *Un uomo semplice*. Pasarían cuarenta años antes de que el malentendido de la simplicidad con respecto a Milani fuera problematizado, si no disipado, por Michele Ranchetti, quien de los textos de Milani diría: “Estoy convencido de que son textos difíciles de comprender, de que es difícil captar todo su sentido, sin dejarse atrapar por la habilidad del escritor y por la sabia simplificación retórica”. Y advertiría: “Don Milani no era un hombre simple”. Volveré sobre ello dentro de un momento. Mientras tanto, en esta línea de la ‘sabiduría’ de la escritura, cabe señalar la advertencia de Wladimiro Dorigo sobre *Esperienze pastorali*: “Si alguien ejerce demasiado la ironía, corre el riesgo de no comprender [...] las razones de un estilo que no es frío, porque se preocupa demasiado de lo que sabe; que no se preocupa de sí mismo, porque no se trata de él; que solo quiere *convencer*”.

Tengamos presente este punto y la cursiva: un estilo para convencer. Pero sigamos con Zolla. El trasfondo de la reseña era una crítica a la cultura católica italiana de la época, de la que, en su opinión, se alejaba el Milani del libro, y de ahí su juicio positivo. Este juicio fue reiterado más tarde, con el mismo trasfondo, en un segundo artículo titulado *Il timore della realtà*, en el que se preguntaba si el catolicismo italiano era adecuado a la modernidad, y afirmaba que solo Milani lo era: “Adecuado a la cultura moderna no por erudición, porque Don Milani no es un erudito y ni siquiera muy curioso por la lectura, sino porque miraba lo que tenía ante los ojos. [...] El hecho de no ser un escritor porque su lenguaje no está mediado por una idea de estilo me importa poco; él ofrece una palabra de vida. La literatura católica italiana moderna, en cambio, es generalmente inadecuada. [...] ¿Quién sino Don Milani fue capaz de dirigir tremendas preguntas a sus contemporáneos?”

Zolla había enviado la reseña a Milani: “La carta es muy hermosa. –le contó este a su madre– Debe de ser un hombre muy conocido [...]. Entre otras cosas, ¡pide para sí mismo y para su mujer el ‘privilegio’ de venir a verme!”. Tal vez en virtud de este favor, uno de los dos discursos de Zolla da pie a consideraciones inusualmente serenas, aunque agudas, al año siguiente, en una carta de respuesta a Margherita Pieracci (amiga de Cristina Campo), publicada por primera vez en el Meridiano. Es el 1 de marzo de 1960; tras mencionar dos libros de Simone Weil, Milani escribe:

Leí el artículo de Elémire Zolla [...] y al darme cuenta de que presupone una vastísima cultura en el lector, me pregunté si es realmente necesario tenerla y si vivir fuera de ella, como hago desde hace muchos años, no es, como parece a primera vista, cerrarse a las inmensas riquezas que Dios ha puesto a nuestra disposición. Pero luego miro a mis chicos y miro esas dos revistas y trato de pensar quién las leerá. ¿Seres privilegiados? Sí, claro, porque saben muchas cosas. Pero ¿a quién se las pueden contar? Solo pueden contárselas entre ellos. Un pecado contra natura y un juego vano que ya no me atrae y que no envidio. Simone Weil tuvo el valor de salir de allí, pero que yo sepa no consiguió aprender el lenguaje de los obreros hasta el punto de poder hablar con ellos y mantenerlos informados de todo lo que pasaba por su cabeza. No pudo aprender esa lengua porque no existe. Así que solo hay una opción: o volver a la torre de los privilegiados y decirse las cosas más elevadas en la lengua privada de los elegidos, o

dedicarse únicamente a la misión de dar una lengua a los pobres, pero una lengua que sea comprendida por todos, una lengua que abra y amplíe el círculo de los que comprenden, y no [...] una lengua que restrinja y excluya. Usted ya sabe lo que he elegido y me gustaría que nos visitara una vez. Le permitiría conocer a mis chicos y experimentar cómo se puede vivir sin pensar nunca nada que sea indecible o ininteligible.

2. Un lenguaje que se abre y se amplía: este era el objetivo del *giornale-scuola*, el ‘periódico-escuela’ que tenía en mente (se realizaría poco después, por sugerencia suya, en Perugia, por el grupo de Aldo Capitini). Es también en vista de este objetivo que sus escritos públicos, aparte del libro (que en realidad contiene tres), tienen siempre forma de carta: una forma destinada a “desnudar la palabra en busca de una verdad del decir, de una esencialidad que lleva la prosa a su límite extremo de pureza” (otra vez Melloni en el *Atlante della letteratura italiana*). Los textos sobre la objeción de conciencia no son una excepción, y Pietro Buttitta recoge la opinión de un prestigioso crítico anónimo de que “pueden considerarse uno de los documentos más elevados de la literatura contemporánea”. La autodefensa, en particular, que según Balducci “sigue siendo una de las obras maestras de la literatura cristiana de todos los tiempos, una gran página de la conciencia moral de nuestro país”, era a sus propios ojos “una verdadera obra maestra de la elección de las palabras, aún más bella que la carta a los capellanes e incluso más audaz”.

En 1967 aparece *Lettera a professoressa*. Precisamente a este respecto, Domenico Starnone –creo que el primero– utilizó la categoría de clasicismo; lo hizo en 1992, afirmando que había llegado el momento de considerar esta obra “no un panfleto de la escuela de los años sesenta, sino un clásico de nuestra literatura: con su rara autenticidad, su lenguaje inmediatamente identificable, su estilo original, su propia tradición literaria cultivada en polémica con la tradición literaria vencedora”. Tres años más tarde, Alfonso Berardinelli la considerará sin duda “una obra maestra de la literatura, así como un libro de extraordinaria autenticidad moral y fuerza política”, escrito “en un lenguaje elemental, vivo y enérgico, medido por el rasero de la claridad y la concreción, y según un ritmo hecho de esencialidad semántica, es decir, construido sobre la exclusión de lo superfluo”. Valoraciones que volverán, como veremos.

De hecho, cuando apareció el libro, Manlio Cancogni se mostró entusiasmado: “Qué estilo tan fascinante. He aquí alguien que escribe sin subterfugios ni trucos, con el tono de la verdad, [...] con claridad y pasión”. No fue el único: para *La gazetta del Mezzogiorno* fue “un episodio literario que destaca. Una prosa seca y lacónica [...]. Páginas cristalinas, dignas de estar al lado de los más famosos y clásicos ejemplos de panfletos ilustrados de alto nivel. [...] Aunque solo estuviera relacionado con estas páginas memorables, el nombre de don Milani estaría ya destinado a permanecer entre los más límpidos y penetrantes escritores de asuntos civiles que se puedan citar en los últimos veinte años”. A la inversa, hay que señalar la crítica que *Nuovo impegno* hizo al libro, en su espíritu mismo: argumenta que el lema “dilettanti in tutto e specialisti solo nell’arte del parlare” (‘aficionados en todo y especialistas solo en el arte de hablar’) acaba “recayendo en nuestra peor tradición humanístico-retórica. Esa tradición de verborrea vacía e inflada [...] que tanto ha pesado en nuestra cultura y también en la elocuencia política tradicional, tanto de derechas como de izquierdas”.

Algunas reservas, de otro tipo, las tuvo al principio también Pier Paolo Pasolini. En un acalorado debate celebrado en Milán en octubre, publicado en enero de 1968, afirmó que, si bien antes le había “molestado la excesiva facilidad de las palabras, un cierto ‘neopascalismo’”, al continuar se encontró en cambio “inmerso en uno de los libros más hermosos que he leído en los últimos años: un libro extraordinario, también por razones literarias”. Un libro que le divertía y le inquietaba alternativamente:

Es un libro que disfruté inmensamente porque me mantuvo continuamente suspendido entre risas, puesto que realmente, físicamente, me reía para mis adentros, y continuos nudos en la

garganta; algo que muy pocas veces ocurre al leer un libro. Y uno tiene esa sensación ante libros que redescubren algo con virginidad y con novedad, dando una sensación como de vértigo, de libertad, al juzgar el mundo que nos rodea.

Son interesantes las anotaciones estilísticas que acompañan a la explicación de esta impresión positiva de un Milani no disociado (en su artículo de 1960, Zolla también había hablado de un “estado de disociación de la cultura moderna que aflige a los católicos”):

He notado tanto en Juan XXIII como en Pablo VI una disociación profunda y muy precisa de la personalidad: cuando hablaban en privado, escribían de una manera, cuando hablaban en público, escribían de otra. [...] Juan XXIII y Pablo VI son incluso anteriores al padre Lorenzo Milani, en quien esta disociación, en una primera lectura del libro, no es perceptible.

Al día siguiente del debate, Pasolini concedió una entrevista a la RAI en el mismo sentido: “Es un libro verdaderamente hermoso. [...] Leyendo este libro, la vitalidad aumenta vertiginosamente, porque es un libro escrito con gran gracia, con gran precisión, con absoluta funcionalidad. [...] Y además, está también la conciencia, yo diría, estilística de este libro. [...] Así que de este libro, en general, debo decir todo lo mejor”. Semejante entusiasmo hace comprender por qué en “Cocodrillo” (poema de 1968 aparecido póstumamente en *Il sogno del centauro*) el nombre de Milani sustituye al “trasfondo ‘continuo’ gramsciano” que había privilegiado hasta entonces.

3. Las intervenciones de Pasolini son bastante conocidas. No tan conocidas, y aún más dignas de mención, son las dos intervenciones de Franco Fortini. La primera, en los *Quaderni piacentini*, comenta *Lettera a una professoressa*, que acaba de salir, un libro que está “casi siempre excepcionalmente bien escrito” (pero “esas cualidades tuyas de inmediatez, energía y violencia tienen también un lado negativo”), en el que “hay una preceptiva estupenda, una retórica de fuerza clásica. Una fe y una literatura. No una política”. Tras destacar la “extraordinaria brillantez y riqueza” de la definición de la obra de arte como odio que se convierte en amor (Pasolini también lo haría, aunque asignándola a la poesía), y antes de citar sin nombrarlas la “Canción del sí y el amen” del *Zarathustra* de Nietzsche y un sermón de Savonarola, Fortini –captando tanto la peculiar perspectiva de la *Lettera* que Melloni califica hoy de apocalíptica y mesiánica, como algunas de sus resonancias que responden a “un optimismo desesperado”– subraya “el carácter literario, en el mejor sentido de la palabra, de este libro. Es un *opus rethoricum*, como un *Espejo de verdadera penitencia*, de Jacopo Passavanti, o la *Cuaresma* de Bernardino de Siena”. Y aquí está el inconveniente:

El reverso de los resultados más fuertes de esta prosa reside en ciertos efectos de eco muy desagradables (tonos que debieron traicionar –me dicen quienes lo conocieron– al hombre Milani, inmune a la retórica de los sentimientos y de la misión); ecos, quiero decir, del catolicismo toscano de derechas de los años veinte [...], ecos a su vez de un tal Péguy y de un tal Bloy, último reducto de la protesta antiburguesa y antidemocrática, hasta De Maistre.

Finalmente, frente al “tema de la revolución-salvación”, la supuesta ausencia de política conduce, si no a su recuperación, a una transfiguración: “Solo queda un trabajo sin luz y sin esperanza inmediata, que es el de la política auténtica; y que no se parece en nada a la fe auténtica y a la verdadera poesía”.

El segundo ensayo Fortini lo presentó en 1980 en una conferencia organizada por Ranchetti; más largo y articulado que el anterior, está dedicado en su totalidad a la escritura de Milani. Reiterando la referencia a “la peor literatura católico-reaccionaria”, Fortini reconoce, sin embargo, que “el precepto de Milani de escrupulosa artesanía podría haber sido igualmente el

de Manzoni o Flaubert”. Su contradicción, dice, reside en el hecho de que “saber hablar (escribir) es a la vez una necesidad y un privilegio”, es decir, da fe tanto de un mal como de su posible superación; “el camino de esta superación se llama, para Milani, simplicidad y claridad”, mientras que “la claridad que Milani predica es el laconismo y la asertividad”.

Aquí es donde entra en juego la inclinación retórica de la intervención: “la tradición retórica nunca había desaparecido de la enseñanza de los seminarios”, observa, y de hecho “la retórica de la que [Milani] está principalmente dispuesto a servirse nunca es la de la lógica formal”; de hecho, “el discurso asertivo tiene lugar allí donde no hay que persuadir más que por la vía de la enunciación. La persuasión ‘verdadera’ es supuestamente antecedente”. Milani se equivocó al burlarse de quienes consideraban su estilo “muy personal”, dice Fortini: “Su estilo es verdaderamente muy personal. Es decir, solo es válido para aquellos [...] que aceptan [...] ese razonamiento público que procura la persuasión y no la demostración”. Por eso, en última instancia, “su escritura está en perfecta consonancia con dos mil años de oratoria. [...] Oratoria sagrada, pero también teatro”. Y por eso su escritura se revela no “fraternal” sino “paternal”:

Director de una representación sagrada o de un psicodrama, tenía por cargo la investidura de quien es superior a los partidos y a las clases en el mismo momento en que proclamaba que solo podía hablar la lengua de uno de ellos. Porque de sacerdote, no de fraile; de padre, no de hermano, es su escritura. La rancura que sentimos hacia él es probablemente, como dice el poeta, el que todo hijo tiene hacia su padre.

Así, sobre la *rancura*, Fortini cierra su propia y densa intervención. Un cierre que da en el blanco más de lo que sugiere su tono evocador; porque más allá del uso que Montale hace de ella en *Ossi di seppia*, la arcaica e insólita *rancura* no tiene tanto que ver con el rencor (“esa especie de rencor sordo” con el que se abre *La casa in collina* de Pavese); es más bien insatisfacción, aprensión, ansiedad, tormento. En resumen, se corresponde bien con el “molestar y hacer pensar” en el que el propio Milani veía su “misión de perturbador de conciencias”.

Entre los que se detuvieron en la relación de Fortini con Milani, Lorenzo Tommasini observa una evolución positiva. Ranchetti, por su parte, percibe una implicación personal inusual, “un choque y un desafío”. (Pero “algo personal, casi diría privado” hay en el propio Ranchetti: lo revela el *lapsus linguae* que en la cita final de Fortini le hace escribir “el rencor que sentimos *contra* él”, en lugar de “*hacia* él”). En cualquier caso, el tipo de enfoque aplicado por Fortini en las dos ocasiones constituye una forma de comprender la aparente simplicidad del ‘clásico Dommilani’.

Otra forma de verlo es precisamente la de Ranchetti, basada en la idea, que expresa en la misma conferencia, de que en Milani *simple* significa ‘original’, en el sentido de que “la historia futura corresponde a la historia de los orígenes”, de modo que en *Esperienze pastorali* “es una historia tan sagrada como elemental”. Además, si ya hemos visto a Ranchetti argumentar en 1997 la dificultad de captar el sentido profundo de los escritos de Milani, veinte años antes había llegado a afirmar su ‘incomprensibilidad’:

Al releerlos surge una dificultad insospechada. Ellos, tan claros en apariencia, modelos de la lengua italiana, aunque ocasionales (no hay ninguna página que admita una corrección estilística o una expresión oscura), resultan ser nada sencillos, es más, casi impenetrables y fijados en un diseño conceptual y en una correspondiente claridad operativa que parecen exactamente lo contrario de nuestra manera de escribir y de entender. Y, por tanto, no ‘comprensibles’, si no se paga el precio de no poder afrontarlos, de no hacer uso de ellos, como si constituyeran una barrera entre nosotros y los demás. [...] Las razones de esta incomprensibilidad no son evidentes, y uno no sabe dónde buscarlas.

4. Fabio Milana buscó esas razones y comenzó a explicarlas en una aguda intervención en 2015 sobre Don Milani escritor, ahora publicada en la revista en línea *L'ospite ingrato*. Frente al callejón sin salida al que parece conducir el planteamiento de Fortini –estilo muy personal, escritor modesto– su investigación parte de la hipótesis opuesta de un Milani “escritor de mérito [...] armado de un programa literario que prevé la renuncia a un estilo propio”. Y es que, a diferencia de los escritores *vociani*,

El expresionismo de Milani actúa más bien “por vaciado”, por ahorro más que por exceso, en una búsqueda de concisión y concentración que no pretende [...] sacar a la luz una imposibilidad o incapacidad de decir; al contrario, aspira a un nombrar nouménico, propiamente adánico, que participa de la Creación y es, por ello, a la vez palabra y gesto efectivo.

Así, su escritura, incluso la privada, está “estructuralmente destinada”, siempre dirigida a un interlocutor y a un fin, de modo que “la letra tiende a ir más allá de la ‘correspondencia’, no solo a exhibir sino casi a ejecutar en sí misma el ‘intercambio’, en una especie de performatividad que nombra y al mismo tiempo agota en sí misma el destino del texto”. Esta performatividad se remonta al nexo entre la escritura epistolar y la predicación, y constituye “uno de los dispositivos de los textos de Milani que más contribuyen a darles un carácter nervioso e intimidatorio, [...] con el ictus apremiante de sus encabezamientos a modo de poemas en prosa, las cláusulas esculpidas por cadencias epifonemáticas, los silencios desafiantes que les sirven de caja de resonancia”. El gesto de hablar y su refuerzo en la escritura hacen que domine “el ahora de escribir, de tomar la palabra responsable en el punto en que la ambigüedad de las palabras (los errores, las razones; las intenciones e interpretaciones) se ha hecho mayor, y la urgencia de un orden clarificador se ha agudizado”.

Las razones de la ‘incomprensibilidad’ de esos textos también fueron investigadas y mostradas por Melloni en la apasionada y lúcida introducción al Meridiano de 2017, que está centrada precisamente en la escritura. Una escritura, argumenta, que debe tratarse “con el cuidado y el crisma reservados a aquellas grandes obras [...] que solo se plantearon el ‘problema’ del lenguaje mientras construían uno”, como las obras de Dante o Manzoni. Si escribe poco, es porque “cree que la prosa debe ser esculpida por vaciado” y busca “una exigüidad radical por acortamiento”.

Giacomo Devoto había advertido enseguida que la humildad de Milani al querer “hundirse en una disciplina” no derivaba de una sustracción, sino más bien “de una construcción: nunca tímida, nunca insegura”; y Milana subraya hoy la “conciencia programática” y el “*Kunstwollen* preciso” que los textos muestran y ocultan, esto es, literariedad de su escritura: “el carácter renunciante del escritor Milani se mostraría, en este sentido, como una manifestación de sí mismo al cuadrado”. Por otra parte, Melloni dice *escritura* para no decir *literatura*, convencido de que Milani entra de pleno derecho “en el canon *in fieri* de la literatura italiana del siglo XX gracias a una precisa elección estilística que [...] se muestra lúcida, consciente”, a una búsqueda que bien puede definirse literaria, aunque falten hermeneutas para “su métrica sincopada, la amenazadora sequedad conseguida con frases breves, puntuación feroz y minúsculas ostentosas, con los saltos de línea que casi recuerdan la poesía informal”. Melloni prosigue: guiado por “una aguda conciencia estilística”, en los años en que trabajó en *Esperienze pastorali*, Milani

lima y corrige continuamente con una finalidad que no tiene que ver con el estilo de la escritura, sino con su performatividad. [...] Una escritura que quiere tener el efecto que tendría en 1958 precisamente en virtud de su perfeccionismo sustractivo. [...] en busca de ese extra que hay que expurgar sin vacilar, como si se tratara de buscar el exceso que distrae o divierte al lector y, en todo caso, bloquea el dispositivo argumentativo.

No se trata, pues, de cuestiones de bello estilo, sino –una vez más– de la performatividad del acto lingüístico. Lo que le impulsa es un doble rechazo: “el rechazo a la exclusión del lenguaje y el rechazo al lenguaje que excluye”; esto le lleva a experimentar la palabra “como un objeto chamánico que restablece el orden del mundo” y a practicar la escritura “como un acto que libera al pensamiento de la extemporaneidad, da forma a la palabra, objetiva su entrega a quienes carecen de ella”. Esta actitud responde de hecho a una “sacralización de la función del lenguaje”, por lo que su escritura adquiere “una profundidad teológica” y, en consecuencia, la escritura colectiva, que representa su vértice, de simple técnica se convierte en “un acto comunitario y a su manera litúrgico, porque anticipa la igualdad del tiempo mesiánico”.

Además de estimulantes, en su tono icástico las anotaciones de Melloni son fundadas y correctas. Pero colocadas como están bajo la bandera de la característica general del estilo de Milani descrita al principio como “despiadada expoliación retórica” (y, como hemos visto, amenazadora sequedad, exigüidad, acortamiento, perfeccionismo sustractivo) podrían inducir a error a los lectores desatentos. Este error, por si acaso, podría relacionarse con la opinión actual que considera que la retórica es todo lo que está de más en un discurso o un texto, lo que lo convierte en inauténtico, en una floritura que las personas serias deben procurar evitar. Sería un efecto de la mala reputación de la que sigue adoleciendo la retórica. Por ejemplo, Adele Corradi, que estuvo presente en la creación de *Lettera a professoressa*, aporta lo que a sus ojos es una ausencia de retórica como prueba textual de que el autor no puede ser Milani: “Sus otros escritos son diferentes. En lo que él mismo ha escrito, encuentro a veces algo de retórica. [...] Uno comprende demasiado bien [...] que ciertas frases están ahí para conmover y ganar consenso”. Ella se lo dijo a Milani, quien se sintió dolido: “Afirmaba que era necesario escribir de esa manera para dar fuerza a los argumentos”.

Pero dar fuerza a los argumentos es precisamente lo que hace la retórica, es el “estilo para persuadir” que Dorigo intuyó tempranamente. La performatividad a la que apunta Milani no es otra cosa que la eficacia retórica, dirigida a la persuasión. Así que el expolio retórico de la escritura, suponiendo que se trate de eso, es, si acaso, sequedad retóricamente fundamentada (simplificación retórica pero sabia, apuntó Ranchetti), no es la eliminación de la retórica. Es decir, el expolio retórico no consiste en despojar a la escritura de retórica en favor de la esencialidad, sino en hacer esencial la escritura a través de la retórica y sobre todo, con fines retóricos. Esto es lo que persigue Milani con plena conciencia. Veámoslo.

5. Tullio De Mauro señaló cómo en Milani, al igual que en todos los grandes intelectuales de la historia italiana, hay un giro lingüístico, que en su caso puede atribuirse a las tres raíces de la Iglesia, la educación y la política: “De estas tres raíces –observó– surge el interés incluso filológico por el lenguaje y el interés apasionado por el problema de la escritura y la reescritura”. Subrayo: la reescritura. Esta, según Milani, debía seguir los dos criterios de “funcionalidad y pasión por un mundo más amplio de lectores”: así se define, en una nota de las últimas semanas, el supuesto “estilo muy personal” de *Lettera a una professoressa*. Su negación, rebatida por Fortini, se encuentra no solo en la propia *Lettera*, sino también en la penúltima carta de la correspondencia de Milani, que se refiere a la edición del libro. Explica y recomienda a Giorgio Pecorini:

Si los lectores maliciosos pudieran verme, se darían cuenta inmediatamente de que se puede trabajar en equipo en la literatura como en el cine y la arquitectura. [...] Que es una nueva forma de escribir y la única verdadera y seria. Lo que parece ser el estilo muy personal de Don Milani es quedarse durante meses en una sola frase, eliminando poco a poco todo lo que se puede eliminar. Solo es un problema de falta de pereza. [...] Para escribir no se necesita ni genio ni personalidad, porque hay reglas objetivas que se aplican a todo el mundo y para siempre, y la obra es tanto más arte cuanto más las sigue y más se acerca a la verdad.

Dedicar meses a un escrito es, de hecho, reescribirlo, y el pasaje confirma el juicio emitido sobre sus textos en el signo del “vaciado”. Con la salvedad, sin embargo, de que Milani no es de los que, en materia de lenguaje, el intolerante Gadda llamaba “enfermos de pauperismo” (pero sí elaboraba, Gadda, normas para los textos radiofónicos inspiradas en “la claridad, la limpidez del dictado, el ritmo agradable”). La ‘escritura como se habla’, entendida como banalidad o dejadez achacable al ‘clásico Dommilani’, era en realidad para Lorenzo Milani, como acertadamente señaló Aldo Prosdocimi, una “escritura como se debe escribir”, es decir, realizando “la misma operación de retomar, afinar, pulir, esencializar”, propia del escritor y del poeta.

Sea como fuere, en el pasaje que acabamos de citar, interesa ahora subrayar el vínculo que las “reglas para todos y para siempre” permiten establecer entre el arte (de escribir) y la verdad, ya que, al seguirlas, “se alcanza al mismo tiempo la verdad y el arte, porque son una misma cosa”. Así lo decía, y añadía: “Es una obligación moral del artista concentrar mucho tiempo en poco espacio, para que el lector pueda leer en media hora la obra de un mes [...] y sentir gratitud por el escritor”. No muy distinto, pensándolo bien, era el talante del alias de Luigi Meneghello: “No saber escribir le parecía una falta moral, una infección”; y él mismo, expatriado, sentía “la ficción de lo difícil, lo refinado, lo insólito, lo profundo”, ampliamente practicada en Italia, no como “una forma deshonesto de escribir, sino una forma deshonesto de vivir”.

La verdad es que Milani esperaba un “efecto sentimental romántico” de sus artículos; así lo demuestra abiertamente en una carta con epílogo en la que explica sus intenciones a un amigo, en diciembre de 1951 (carta también publicada por vez primera en el Meridiano):

En otras palabras, me gustaría (con el truco sentimental habitual de poner al lector en la piel de la víctima hasta el punto de que [...] esté de acuerdo con ella incluso en contra de todos sus propios principios intransigentes) destacar las razones íntimas y verdaderas [...]. Y para que el artículo sea eficaz en nuestro entorno de curas, debe estar totalmente impregnado de crudas observaciones o diálogos o situaciones reales. Tan crudas y tan reales como para despertar una simpatía tan fuerte que se admitan incluso los principios más irracionales y revolucionarios. [...] He dicho que quiero el artículo irracional y sentimental porque temo que nosotros los curas (¿o tal vez todos los hombres?) no movamos el intelecto a una revisión profunda más que cuando el corazón y la carne nos han impulsado bien a desear carnalmente el efecto de esta revisión o revolución.

Además y más allá de los recursos estilísticos (los ‘trucos’), lo que Milani busca son conceptos de naturaleza antropológica, que repetiría varias veces; por ejemplo, en una conversación de 1965: “es el corazón el que nos hace pensar, el que nos hace ver lo correcto y lo incorrecto en política, en filosofía, en religión, etc.”, porque “somos cerebros hechos de corazón” (“mentes deseantes”, decía Aristóteles). El horizonte antropológico explica por qué la razón y la verdad –la verdad del orador– están vinculadas a los efectos retóricos.

No se trata de una astucia del ‘clásico Dommilani’, sino de la idea central –es decir, auténticamente clásica– de la *Retórica* de Aristóteles, precisamente orientada a la búsqueda de lo lingüísticamente persuasivo y, por tanto, discursiva (y literariamente) orientada a la meta. La gestación de cada uno de sus escritos públicos era larga y meticulosa, porque “toda la atención debía concentrarse en encontrar un secreto pasadizo subterráneo sentimental y psicológico”; o en el peor de los casos, incluso en el caso de no publicar, “tener la fuerza de ordenarlo interiormente hasta que todo fuera verdad, [...] es decir, solo para convertirlo en una obra de arte”. Una obra de arte, sin embargo, no se juzga (solo) por su belleza: “si pudiera saber qué palabras y frases del libro [*Esperienze pastorali*] son bellas y no justas o correctas, querría estropearlas a propósito”. Por eso escribió a un amigo: “No me fío nada de tu juicio y busco desesperadamente el de una persona severa y fría, insensible al encanto diabólico del arte”; y siguió trabajando en ese texto no con vistas a una “perfección estética”, sino para “repensar las

cosas que digo, repensar si las pienso realmente, repensar si es justo que las piense, etc.”. Y por eso afirmaba que, a diferencia de los asépticos estudios de sociología religiosa, *Esperienze pastorali* era “obra de arte y de amor”.

En una carta tardía afirma que “cualquiera que lo desee puede tener la gracia de medir las palabras, reordenarlas, eliminar las repeticiones, las contradicciones, lo inútil, elegir la palabra más verdadera, más lógica, más eficaz”. No es casualidad que aparezca aquí la tríada conceptual verdad-lógica-eficacia, la misma que tres meses antes había indicado verbalmente como clave de los textos colectivos: “Se encuentra la lógica por la que se descubre al mismo tiempo tanto el modo de expresión más eficaz como la verdad misma”. Una observación anotada con vistas a la revisión de *Esperienze pastorali* adquiere, pues, un sentido más pleno, más humano y al mismo tiempo humanista: “Si no aparece lo mucho que [a mi pueblo] lo amo y respeto, el libro aún no es verdadero”; la yuxtaposición de aparecer y verdad –chocante, a primera vista– se explica por el hecho de que se trata de la “verdad retórica”, como se la llama, esa verdad que hay que buscar y construir junto con otros con esfuerzo, mediante “el don más elevado que tenemos”, la lengua (por lo que “hay que hacer tanto de esa lengua viva que se acaba teniendo gran gozo en ella”).

La escritura colectiva, culminación del arte de escribir y del “gozo de la lengua”, consiste precisamente en esto: “Se busca la verdad por escrito y se corrige sobre la marcha. [...] Cuando este trabajo se ha realizado durante mucho tiempo, no solo se alcanza el máximo de expresión, [...] sino que también se llega a la verdad”. Desde el punto de vista de esta búsqueda, la finalidad persuasiva, íntimamente retórica, del arte de escribir se afirma explícitamente en la última conversación que Milani grabó: “Esta es nuestra actividad cotidiana: es aprender a escribir, aprender a convencer, aprender a influir en el prójimo con la palabra”. La “conmovida habilidad” con la que cautiva al lector de su “Lettera a don Piero”, que señaló Bianciardi, era la sublimación en la escritura, y por tanto la realización literaria de un modo de ejercer el lenguaje que le venía de lejos, si es cierto que, al margen de las conocidas costumbres de su propio núcleo familiar, como atestiguaba un amigo suyo de los tiempos del seminario, “cuando hablaba podías estar en desacuerdo con él, pero te fascinaba porque tenía una lógica con la que te convencía aunque no estuvieras convencido”.

Persuadir incluso sin convencer, podría decirse. Fascinar con la lógica. En resumen, sacudir emocionalmente para implicar mejor racionalmente. Esto es lo que pretende la escritura “de sacerdote” y “de padre” de Milani, y esto es lo que consigue: suscitar *rancura* en quienes se acercan a ella.

Cerca del cincuentenario, que no vio, De Mauro, en un intercambio con Pecorini, recordaba los méritos de Milani, también teóricos, y decía entre otras cosas: “En la comunicación más banal y cotidiana, como en la más compleja, se consigue algo si se logra solicitar a los destinatarios que se interesen y se impliquen en el esfuerzo de apropiarse de un contenido. [...] También aquí Don Milani ayuda a abrir los ojos incluso a la teoría más abstracta y sofisticada, cuando habla de la escritura como un gran arte hecho de pequeñas cosas, de atención técnica, pero sobre todo de compartir en profundidad. [...] Es necesario conocer y comprender [...], para llegar a encontrar las palabras que sacuden”.

El arte eminentemente literario de sacudir con palabras (el *movere* de los latinos) es la retórica. Sacerdote desde hace solo cuatro meses, Milani, con 24 años, confiaba a un amigo sus temores en este terreno: “Lucho por no convertirme en un traficante de palabras. Pero caigo en ello, lo veo”, confesó. En cambio, no cayó en la trampa y ganó su lucha.

Lo que todavía se clasifica como el ‘clásico Dommilani’, que a veces es exaltado acríticamente y otras criticado sin juicio, es en realidad el clásico Lorenzo Milani del siglo XX; es decir, siguiendo la definición de Calvino citada al principio, *un autor que, si se le lee de*

verdad, parece nuevo e inesperado. O más bien, para terminar con las palabras de Melloni, “un autor que ocupa un lugar de primer orden en el canon literario del siglo XX”.

Traducción de Paolino Nappi