

Los caracteres de la narrativa breve *scapigliata*: modelos, protagonistas, ejemplos

The characters of the scapigliata short fiction: models, protagonists, examples

ROBERTO CARNERO

roberto.carnero@unibo.it / Università di Bologna

RESUMEN: En el artículo, se diseña un breve y esencial recorrido por los autores más importantes y algunas de las obras más representativas de la narrativa breve de la *scapigliatura* italiana. De Camillo a Arrigo Boito, de Iginio Ugo Tarchetti a Luigi Gualdo, de Carlo Dossi a Giovanni Faldella, se señalan modelos, temas y rasgos estilísticos e ideológicos.

Palabras clave: Scapigliatura; Narrativa; Relato; Ottocento

Abstract: In the article, a brief and essential tour of the most important authors and some of the most representative works of the short narrative of the Italian *scapigliatura* is designed. From Camillo to Arrigo Boito, from Iginio Ugo Tarchetti to Luigi Gualdo, from Carlo Dossi to Giovanni Faldella, models, themes, and stylistic and ideological features are pointed out.

Keywords: Scapigliatura; Fiction; Short story; Ottocento

IN LIMINE: EL CUENTO SCAPIGLIATO. No existe *el* cuento *scapigliato*. Existen *los* cuentos *scapigliati*. Porque, aunque se quiera aceptar una acepción limitada y restrictiva del fenómeno literario de la *scapigliatura*, en este “contenedor crítico”, sin embargo, coexisten experiencias de matriz y planteamiento diferentes: artístico, cultural, ideológico e incluso político. No obstante, podemos decir de manera preliminar que son esencialmente dos las tendencias que se pueden hallar, a través de una lectura transversal de los distintos autores, dentro de la narrativa breve de área *scapigliata*. Por un lado, una particular declinación del “cuento fantástico” (Arrigo y Camillo Boito, Igino Ugo Tarchetti, Remigio Zena). Por otro, una actitud para el “cuento experimental” (Carlo Dossi, Giovanni Faldella, Achille Giovanni Cagna). A este género –caracterizado por atrevidas experimentaciones estilísticas y contaminaciones lexicales (véase el plurilingüismo de Dossi)–, se añade a menudo una instancia de denuncia o, cuando menos, de sátira social. En cambio, la afirmación de la primera tendencia, la del cuento fantástico, se ha interpretado como reacción a la desilusión que siguió al *Risorgimento*, como refugio en una dimensión irreal frente al hecho de que la realidad, la verdadera y concreta, ya no gustaba.

“Después de la caída de otras esperanzas y la no inmediata realización de las nuevas aspiraciones, se empezaba a dirigirse al yo y a los fantasmas de la razón” (Finzi, 1993a, p. VI). Los temas son los de la literatura fantástica “clásica”: el doble, la confusión entre sueño y realidad o entre locura y racionalidad, la fijación monomaniaca, la reencarnación (*Uno spirito in un lampone* [*Un espíritu en una frambuesa*] de Tarchetti), el retorno de un difunto (*La confessione postuma* [*La confesión póstuma*] de Zena). Respecto a lo fantástico europeo y americano (de Hoffmann a Poe, de Stevenson y Wilde a Maupassant), lo fantástico *scapigliato* es “carente de truculencias y de monstruos, [...] un fantástico doméstico, minimalista, en el cual la anomalía irrumpe entre las mesas de cafetería de los intelectuales sin blanca y los patios de las casas populares, mientras que el autor no tiene esa superioridad o esa voz segura que los narradores ingleses o franceses no pierden ni siquiera cuando ponen a sus personajes ante los fenómenos más incontrolables” (Amigoni, 2004, pp. 38-39).

En la segunda mitad del XIX, la literatura fantástica también tuvo, por así decirlo, una “función social”, permitiendo enfrentarse, por medio de la narrativa, a temáticas y problemáticas difícilmente aceptables para la moral y la cultura de la época. Un ejemplo son los conflictos interiores y las pulsiones profundas que Freud analizará con los recursos propios de la investigación psicoanalítica.

DOS MAESTROS CONTROVERTIDOS: GIUSEPPE ROVANI Y CLETTO ARRIGHI. Antes de adentrarnos en un análisis de los rasgos peculiares de algunos de los autores principales, es oportuno decir algo sobre los “maestros” y las fuentes de los narradores *scapigliati*. La crítica ha debatido mucho, a menudo llegando a conclusiones muy distintas, sobre el papel y el alcance de estos antecedentes. Sin embargo, no se puede negar la importancia de ciertos nombres y títulos, que constituyeron, por así decir, una suerte de patrimonio común al cual el movimiento *scapigliato* podía recurrir.

El primer nombre que recordar es, sin duda, el de Giuseppe Rovani (1818-1874), en particular por su novela *Cento anni* [*Cien años*], publicada por entregas en la *Gazzetta ufficiale di Milano* entre 1857 y 1863, y después en volumen, en cinco tomos, entre 1859 y 1864. Novela histórica “cíclica” –que cubre el periodo de un siglo (de 1750 a 1849), desarrollando una trama intrincada y compleja, centrada en las relaciones contrastadas (a causa de cuestiones de dinero y herencia, a partir de las consecuencias del hurto de un testamento) entre algunas familias–, el libro no carece de algunos motivos de interés relacionados con la posición ideológica del autor, que vuelca en él, de manera muy evidente (aunque indirecta), estímulos procedentes de la experiencia vivida en Venecia entre 1848 y 1849 (esto es, desde las jornadas revolucionarias del ’48 hasta la caída de la República de San Marcos bajo los golpes de la reacción austriaca, en mayo de ’49), a través la apertura a la realidad del pasado cercano y del presente mismo, a menudo en forma de polémica social.

Más allá de la superficie ordenada y, en definitiva, convencional, es posible vislumbrar en *Cento anni* más de un elemento de inquietud. A nivel ideológico, como se decía, en la crítica de las convenciones y las instituciones sociales, hasta el punto de que Rovani se presenta como un modelo de esa intransigencia civil y de ese progresismo social que marcarán una parte importante del trabajo de los autores *scapigliati*. Sin embargo, también a nivel compositivo, estilístico, léxico: incluso sin llegar a hablar de “una nueva poética, [...] una concepción de la novela atrevida y omnicomprendiva, que ha cortado cualquier cordón umbilical con la tradición narrativa de la primera parte del siglo XIX” (Carnazzi, 1989, p. 11), no se pueden ignorar los aspectos más novedosos. Se trata de algo de que Rovani tiene plena consciencia teórica. Eso se ve muy bien en un pasaje del *Preludio* que hace de prefacio a su novela: “Todas las verdades, tanto de la religión como de la filosofía y la historia, si han querido salir de la angosta oligarquía de los sabios para trasladarse al pueblo, han tenido que atravesar la forma de la novela que todo lo asume: la prosa, la poesía, los infinitos matices del estilo; y se eleva, necesariamente, a las más altas regiones de la idea, o baja a las realidades del mundo práctico; es elegía, lírica, drama, épica, comedia, tragedia, crítica, sátira, debate; al igual del iris, tiene todos los colores” (Rovani, 1934, vol. I, p. 18).

Aquí nos encontramos en un territorio contiguo a ese “arte total” (sin duda, una aspiración, más que una realización concreta, aunque una aspiración significativa) teorizada por el mismo Rovani en otra obra suya, *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei* [*Las tres artes consideradas en algunos ilustres italianos contemporáneos*] (se trata de un ensayo en dos volúmenes publicado en 1874): “Siguiendo la historia del pensamiento y de la progresiva civilización, es del más alto interés observar el simultáneo camino de las Tres Artes hermanas, el arte de la palabra, la plástica y la tónica, las cuales, como las Gracias, están ligadas de manera indisoluble. Por doquier, donde la civilización ha penetrado y donde sigue su curso, nosotros vemos el desarrollo de las fases del pensamiento bajo esa tríplice manifestación” (Rovani 1874, p. V). En sus *Notes azzurre* [*Notas azules*], Carlo Dossi añade: “Entre las pruebas de la fraternidad de las tres artes (literaria, figurativa, musical), hay otra histórica. La escritura, expresión del arte literaria, en sus orígenes era plástica y pintura (escritura geroglífica o literatura *rebus*). Más tarde, la escritura representó, en lugar del signo, el sonido (escritura fonética), de lo cual deriva su relación con la música. –La escritura es la más antigua de las artes plásticas” (Dossi, 2010, pp. 792-793; la “nota” es la núm. 5178). La crítica ha debatido sobre la mayor o menor importancia de esta “teoría de las tres artes” (literaria, musical y figurativa) dentro de la poética *scapigliata* (cfr. Scarsi, 1979; 1981). Sin embargo, algo es sin duda cierto: por lo que atañe a la narrativa, estamos ante la superación del modelo manzoniano.

Muchas de las sugerencias ético-civiles presentes en Rovani también se encuentran en la novela de Cletto Arrighi (*alias* de Carlo Righetti, 1830-1906) *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, la cual, publicada en 1862 (dos fragmentos ya habían salido en *Almanacco del Pungolo* en 1858), reafirmó el uso del término *scapigliatura* (como traducción del francés *bohème*) con referencia al nuevo movimiento literario. Una novela menos cohesionada respecto a *Cento anni*, pero que, partiendo de un episodio histórico reciente (la insurrección de Mazzini en Milán, el 6 de febrero de 1853), ofrece el retrato de una sociedad dividida, conflictiva, dominada por tensiones y contrastes, reflexionando sobre las injusticias y los atropellos que la caracterizan. Aquí y allá, también emergen matices críticos y polémicos que testimonian cierta actitud para el compromiso ideológico.

La trama gira entorno a la figura de Emilio Digliani, un personaje que no consigue superar su estado de profunda crisis existencial, ni en el amor (por una mujer casada, esposa de un rico hombre de negocios, ni en la lucha política. Asolado por el descubrimiento de la real identidad de su rival en amor (su propio padre), morirá arrojándose a la muchedumbre en la insurrección del 6 de febrero de 1853, buscando así la “bella muerte”. Quizá justamente en esta inquietud del protagonista se han de buscar las relaciones más auténticas con la actitud *scapigliata*.

LA POLÉMICA EN TORNO AL REALISMO. ¿Cuál es el género narrativo adoptado por los *scapigliati*? A continuación, veremos en detalle, respecto a cada autor, temas y tonos específicos de las diferentes obras. No obstante, hay que enfrentarse, de manera preliminar, a la cuestión del “realismo”, concepto que, de algún modo, aunque de formas distintas, es profundamente modificado, “desmontado” y, en alguna ocasión, incluso rechazado por los narradores *scapigliati*.

De hecho, la noción de “realismo” es desarrollada de una manera del todo peculiar en un escrito, firmado por el Director, publicado en el número del 4 de febrero de 1864 de la revista *Figaro*. Puesto que, del 7 de enero al 31 de marzo de ese año, los directores fueron Emilio Praga y Arrigo Boito, a estos se deben atribuir esas indicaciones de “poética” relativas a la literatura “realista” *scapigliata*: “Será un arte enfermo, delirante, según muchos, un arte de decadencia, de barroco, de racionalismo, de *realismo*, ya ha salido por fin la palabra. (Que no cunda el pánico, este espantajo de arte no saldrá del cerebro de quien redacta esta polémica sino en forma puramente especulativa y abstracta, según el derecho de la crítica, nada más; y nos parece superfluo y fatuo decir que falta intelecto para hacer más.) ¡Realismo! Un pobre pecado viejo como Job, como Aristófanes, como Suetonio, y más todavía; como el primero que contó algo. ¡Y mucha consternación en esta palabra! Estos idealistas cándidos y beatos deben de tener una idea muy triste de todo lo real que haya en la tierra como para que le repugne tanto (a pesar de que haya dulces realidades), y suelen mezclar locamente esta palabra con materialismo, epicureísmo, saduceísmo y porquerías similares” (cit. en Carnazzi, 1989, p. 53).

Al año siguiente se publicaba, en *Rivista minima* (31 de octubre), un ensayo de Iginio Ugo Tarchetti titulado *Idee minime sul romanzo [Ideas mínimas sobre la novela]*. El escritor cita una larga serie de “maestros” europeos, mostrando de tal manera su afán por distanciarse del modelo manzoniano: de los ingleses Henry Fielding y Laurence Sterne al escocés Walter Scott, hasta los franceses Honoré de Balzac, Eugène Sue, Victor Hugo, para citar solo algunos de ellos. Respecto a las obras de estos autores, la unánimemente alabada (al menos en Italia) *Promessi sposi [Los novios]* le parece una novela fría, árida, incapaz de despertar pasiones y sentimientos auténticos en el ánimo de los lectores (lo cual, para Tarchetti, según una visión todavía decimonónica de la literatura, de tipo pedagógico y moralista, debería ser el objetivo principal de los buenos libros): “Para el que haya leído *Tom Jones*, *Gil Blas*, el *Quijote* y las *Memorias de Martinus Scriblerus*, que son, artísticamente, los grandes modelos de la novela inglesa, francesa y española, para el que haya leído a Walter Scott, que es el mayor novelista del mundo, y las muchas novelas maravillosas y morales que pertenecen a Estados Unidos y Alemania, esta ciega admiración de los italianos [por Manzoni] cae en lo exagerado y lo ridículo” (Tarchetti, 1967, p. 528).

Por otro lado, el *antimanzonismo* es un rasgo común a la gran mayoría del grupo de los *scapigliati*. *Antimanzonismo* significaba, además de refutar de manera programática las “bellas formas”, también la búsqueda de un tipo de literatura que, en la dureza de sus contenidos, se tomara el riesgo de ser rechazada por parte del público burgués.

Una vez superado el realismo manzoniano, pues, ¿hacia dónde se mueven estos nuevos narradores? Se abren dos caminos principales. Antes de todo, la vía de la “novela social”, es decir, una narrativa que, siguiendo el ejemplo de Rovani y Arrighi (además de los escritores europeos mencionados por Tarchetti), pretende representar, más allá de cualquier embellecimiento retórico y sin ningún empuje ideal, la sociedad del tiempo, sobre todo de los estratos más bajos, poniendo de relieve injusticias y tensiones. En este ámbito, la narrativa *scapigliata* anticipa el *verismo*, en la atención hacia los conflictos de clase y las situaciones de pobreza y miseria de los grupos subalternos, de los que se querían mostrar los aspectos menos conocidos. Véase, en este sentido, una novela como *Paolina. Mistero del coperto dei Figini [Paolina. Misterio del “Coperto dei Figini”]*, publicada por entregas en *Rivista minima*, desde el 30 de noviembre de 1865 hasta el 31

de enero de 1866, y después en volumen en el mismo año, o también la intensa producción narrativa de Paolo Valera (1850-1926), que no era un *scapigliato* en sentido estricto, aunque sí gravitaba entorno a los ambientes *scapigliati* (*Milano sconosciuta* [Milán desconocido], 1879, toma como modelo *Los misterios de París*, 1842-1843, de Eugène Sue).

La segunda vía, más complementaria que opuesta a la primera, es la de una narrativa que podríamos definir, con mucha aproximación, “psicológica”. En varias obras, los narradores *scapigliati* se muestran interesados en la estructura profunda de los personajes, en particular, en las psicologías hipersensibles, irregulares, enfermas, a menudo en auténticos episodios psíquicos, o incluso en episodios de locura. Pensemos en el Tarchetti de *Fosca* (1869), relato cuya protagonista es una mujer histérica, anoréxica y epiléptica. Esta atención-atracción hacia las obsesiones mentales y los casos psíquicos y patológicos desemboca, en algunos autores (en particular, Arrigo Boito y el mismo Tarchetti), en una búsqueda sobre los temas de lo absurdo y lo fantástico. Esta línea de la narrativa *scapigliata* anticipa también, en ciertos aspectos, el decadentismo, justamente por su particular atención hacia la concreta sensibilidad emotiva de personajes cuya condición mental es *borderline* (véase una novela como *Malombra*, 1881, escrita por uno de los grandes autores del decadentismo italiano, Antonio Fogazzaro).

Los dos aspectos –atención a la sociedad y sus problemas, por un lado, y a la psicología de los personajes, por otro– a menudo se funden en el mismo texto: una sociedad enferma produce individuos enfermos, y la tarea del escritor es entonces la de remarcar las raíces sociales de un malestar individual. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la novela de Tarchetti *Una nobile follia. Drammi della vita militare* [Una noble locura. Dramas de la vida militar]. Publicada por primera vez por entregas en el periódico *Il Sole*, entre 1866 y 1867 (y en volumen en el mismo 1867), *Una nobile follia* es una novela de tesis antimilitarista. A través de la historia ejemplar de Vincenzo D. – que se vuelve loco después de asesinar, por legítima defensa, a un soldado enemigo en el campo de batalla durante la guerra de Crimea (1853-1856)–, Tarchetti pretende sostener la necesidad de abolir los ejércitos, porque es justamente allí, en esa educación institucionalizada a la violencia, donde se origina una mentalidad destructiva y autodestructiva, profundamente contraria a las razones de la humanidad. Tarchetti mantiene esta tesis con gran valentía, en años en los que una hipótesis de este tipo era del todo aislada y contracorriente. Se trata, pues, de una obra que se adelantó a los tiempos propugnando ideas que incluso hoy todavía no han madurado. Es, además, el documento de una época, la de un *Risorgimento* que se había revelado demasiado “burgués” y demasiado poco “popular”, pero cuya epopeya estaba sido contada por la literatura “oficial” dejando de lado las voces disonantes y minoritarias. En este sentido, la polémica antimilitarista de Tarchetti forma parte de una más amplia polémica política y social antiburguesa, y el “caso psíquico” de Vincenzo D. no hace sino confirmar una sociedad profundamente enferma.

ARRIGO BOITO: VISIONES Y DESDOBLAMIENTOS. Arrigo Boito es el autor del poema *Dualismo* (contenido en la colección *Il libro dei versi*, 1877, pero que ya se había publicado en *Figaro* el 18 de febrero de 1864), texto que ejemplifica un tema fundamental de su mundo poético, la dinámica entre los opuestos. Lo mismo ocurre en su narrativa.

En *El alfil negro* (publicado por primera vez en *Il Politecnico* en marzo de 1867 y al año siguiente en *Strenna italiana*), se crea una tensión dinámica entre los dos protagonistas del relato, Giorgio Anderssen y el exesclavo Tom, el hombre blanco y el negro: estos se convierten en símbolos de dos civilizaciones, dos mundos culturales, dos universos psicológicos distintos y contrapuestos. El tablero en el cual se desarrolla la partida, con sus casillas blancas y negras, representa, pues, el campo de batalla ideal, una suerte de “correlato objetivo” del enfrentamiento de los dos personajes: razón versus pasión, reflexión versus impulso, orden versus desorden. Poco a poco, el blanco acabará dejándose “contagiar” por el hábito mental del negro, hasta llevar a cabo un

terrible delito. Delito que no será castigado por la ley, sino por el delirio de la conciencia, que llevará al personaje hacia la locura. También se ha dado una lectura del cuento en clave política, relacionando el texto con la historia de Italia en los años siguientes a la unificación del país: el enfrentamiento de los dos jugadores aludiría al encuentro-enfrentamiento de las “dos Italias”, Norte y Sur, burguesía culta y pueblo ignorante (cfr. Rosa, 2004, pp. 149-151).

En este relato ya está presente la atención hacia fenómenos estudiados con gran interés por la ciencia positivista, contemporánea de los *scapigliati*. De hecho, en el texto, para definir la exaltación mental de Tom, se habla de hipnosis, “éxtasis cataléptico”, magnetismo, espiritismo. Arrigo Boito siempre busca una explicación racional, posible y por eso mismo tranquilizadora, de hechos que, en principio, parecen escaparse de la comprensión de cualquier observador. Lo mismo le pasa también al médico protagonista del relato *Il pugno chiuso* [*El puño cerrado*] (escrito en 1867 durante un viaje a Polonia, saldrá en cinco entregas en diciembre de 1870 en el *Corriere di Milano*), un médico que lleva a cabo una expedición a Polonia para estudiar la enfermedad denominada, justamente, *plica polonica*. Se trata de una patología que se extiende del cuero cabelludo al pelo y cuya etiología ha sido discutida por parte de los científicos: ¿epidemia o falta de higiene? No obstante, un mendigo que el médico encuentra en Czestochowa, cuyo nombre es Paw y que está afectado por esta patología, atribuye su origen, al menos en su caso, a un susto tan terrible que se le puso, justamente, “el pelo de punta”, y que le había causado cierto Levy. La historia de este –un usurero judío tacañísimo (al borde de una obsesión maniaca por el dinero), cuyo puño se cierra irremediablemente en un florín rojo que, en una visión, le había devuelto el fantasma de un deudor suyo– es contada con angustia por Paw, que de alguna manera –según entendemos– está involucrado en ella.

¿El hecho de que Simeón no pueda abrir el puño que contiene el florín (¿verdadero o imaginario?) es una alucinación? Si es así, quiere decir que, en un momento dado, ella se ha transmitido por “contagio” al mismo Paw. “Contagio alucinatorio” es el diagnóstico del médico positivista, que así interpreta también el fenómeno de los estigmas de los santos. Sin embargo, la explicación racionalista no le convence del todo y él mismo, a la postre, parece presa del miedo supersticioso.

Esto ocurre justamente porque la eficacia de lo fantástico, en Arrigo Boito y en otros, se expresa en esa “vacilación” de la que habla Tzvetan Todorov describiéndola como uno de los elementos constitutivos del género: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1994, p. 24).

CAMILLO BOITO: CADÁVERES Y ANATOMÍAS. La ambigüedad de la ciencia positivista –nueva “religión laica” que, sin embargo, también es fuente de temores y terrores (y de angustia)– vuelve en *Un corpo* [*Un cuerpo*], de Camillo Boito (fechado “abril de 1870”, el relato es publicado en junio del mismo año en *Nuova Antologia*, con el subtítulo de *Storiella di un artista* [*Cuento de un artista*] y formará parte de la colección *Storielle vane* [*Cuentos fútiles*], 1876). En este caso, la personifica la figura, tenebrosa e inquietante, de un anatomopatólogo llamado Gulz.

La realidad contemporánea es también la de la ciencia positivista, con su presunción de explicar y racionalizar todo lo existente. Los *scapigliati* tienen hacia el positivismo –con su fe en la ciencia y el progreso– sentimientos encontrados. Por un lado, sienten atracción por él porque lo ven como una luz capaz de disolver las tinieblas de la ignorancia y el oscurantismo de la religión tradicional; por otro, le tienen miedo, porque la disección científica de la realidad acaba por mortificar todavía más ese anhelo a lo absoluto que era uno de los pilares de la poética romántica y que también es una aspiración sincera de los *scapigliati*. La ciencia, pues, sí es un polo dinámico, pero también un ídolo polémico.

La ciencia contemporánea no deja de estar presente, en los textos de los poetas *scapigliati*, con sus protagonistas (médicos, anatomistas, científicos), sus prácticas (experimentos, disecciones de cadáveres, enfermedades y patologías de distinta naturaleza) y sus lugares (laboratorios, hospitales, teatros y museos anatómicos). Son muchos los personajes de médicos (piénsese, en cuanto a la narrativa, en Tarchetti: *Storia di una gamba* [*Historia de una pierna*], *Un osso di morto* [*Un hueso de muerto*], *Fosca*).

Otra opción puede ser la de enfrentarse a la ciencia positivista con una actitud mística, de tipo irracional, considerándola como una nueva religión, si acaso de tipo mágico, como ocurre, justamente, en el relato *Un corpo* [*Un cuerpo*] de Camillo Boito. Su protagonista es un anatomista, Carlo Gulz, materialista puro, quien ha convertido su actitud en una doctrina absoluta. Es en esta dimensión de “obsesión mística” donde se justifica la obscura profecía de Gulz sobre Carlotta, que la mujer oye por casualidad y será origen de sus profundas turbaciones: en virtud de un inquietante presentimiento, hablando con algunos amigos suyos, el anatomista jura saber que el cuerpo de Carlotta estará en su mesa de mármol para ser objeto de una autopsia.

El narrador tiene, hacia él, un sentimiento ambiguo: rechazo por la profanación del cuerpo humano, pero también admiración por su capacidad de conservarlo después de la muerte. No obstante, en definitiva, a pesar de los entusiasmos proclamados, a un nivel más profundo, prevalece la desconfianza hacia el cientismo positivista. Cuando Carlotta, la mujer amada por el yo narrador, muere y él la encuentra, efectivamente, encima de la mesa anatómica del doctor Gulz, al principio intenta impedir la “profanación”. La nueva ciencia busca “en el interior” de las cosas los motivos de su belleza, y esto les parece un pecado de *hubris* a los cultores de la estética (y la ética) tradicional.

IGINO UGO TARCHETTI: MISTERIOS, FANTASMAS Y LOCURA. Malos sueños, pesadillas y visiones protagonizan los cuentos de Iginio Ugo Tarchetti. Pésimo poeta, buen narrador: su manera de contar siempre es muy eficaz, capaz –sin salirse, en esencia, del gusto del romanticismo tardío– de manejar los tiempos narrativos y de hacer un uso cuidadoso del *suspense*. Se puede considerar que el rasgo dominante en su producción de narrativa breve (que se extiende cronológicamente en un periodo muy limitado: entre 1865 y 1869) es lo fantástico. La acepción tarchettiana de lo fantástico se sitúa en una dimensión que está a medio camino entre dos explicaciones distintas de los hechos y los fenómenos descritos: una lógico-racional y otra metafísico-sobrenatural. Esta actitud de Tarchetti remite a la propia posición ideológico-poética de los *scapigliati*, caracterizada por una profunda insatisfacción e intolerancia hacia el racionalismo burgués de la segunda mitad del XIX, cuya máxima expresión fue el cientismo positivista. En *La lettera U* (*Manoscritto d'un pazzo*) [*La letra U* (*Manuscrito de un loco*)] –de la colección *Racconti fantastici* [*Cuentos fantásticos*], 1869, que contiene textos compuestos entre 1867 y 1868–, este autor presenta el caso de un personaje cuya pesadilla recurrente termina, al final de una historia trágica, en el manicomio. La letra “U” es una maldición para la humanidad y el protagonista puede testimoniarlo con sus experiencias vitales concretas. Para él, la letra aciaga ha sido una verdadera persecución; desde los años de la escuela a los de la madurez. Incluso sus relaciones con el otro sexo han estado marcadas negativamente por la presencia de la vocal maldita en los nombres de las mujeres que ha encontrado a lo largo de su vida. La anomalía psíquica del protagonista afecta a la vista y el oído: él no soporta el sonido de la letra “U” y su forma gráfica. El tono es alucinado (el texto, en la ficción narrativa, está representado por el “manuscrito de un loco” publicado por un editor anónimo), aunque el aspecto fantástico coexiste una vez más (como ocurría en el Arrigo Boito de *Un corpo*) con una actitud científica que lleva a presentar la historia narrada como una suerte de caso clínico. La habilidad constructiva del autor se puede reconocer aquí en el hecho de que solo al final del cuento el lector descubre que el protagonista se encuentra encerrado en un “asilo de locos”, es decir, un manicomio. Y así conoce el epílogo negativo de la historia, comprendiendo que el texto es, justamente, como dice el propio

título del relato, el “manuscrito de un loco”. Sin embargo, esta consciencia llega solo al final: “se trata de un procedimiento que se puede relacionar con una “vacilación” fantástica: el lector queda en la duda hasta el final, desconcertado por la naturaleza singular del texto” (Oliva & Giammarco, 1996, p. 171).

También hay que reconocer cierto gusto experimental, “pre-vanguardista” (esencialmente pre-futurista y pre-marinetiano), relacionado con la dimensión gráfica: la letra “U”, marcada en negrita en el texto, en una fuente tipográfica distinta y, a partir de cierto punto, cada vez más grande para significar cómo acaba dominando la mente del protagonista con su presencia amenazadora. Además, aquí Tarchetti anticipa inconscientemente ciertas sugerencias de Arthur Rimbaud, que en 1872 compondría su célebre soneto *Vocales*, probablemente escrito en la estela de las *Correspondencias* (*Flores del mal*, 1857) de Charles Baudelaire: a las distintas vocales se asocian colores y sensaciones, a partir del sonido y del signo gráfico de las letras. Se infringe cualquier lógica, todo es pura y subjetiva sugestión: es un proceso que tiene que ver más con el inconsciente que con la razón. Un inconsciente que permanece todavía a nivel de intuición, en Tarchetti y Rimbaud; sin embargo, dentro de unos años, sobre él Sigmund Freud arrojaría la luz de su investigación psicoanalítica.

Un osso di morto [*Un hueso de muerto*] (también en *Racconti fantastici*) tiene, aparentemente, un tono más lúgubre y horroroso (se trata, de hecho, de una historia de fantasmas, con toda la parafernalia *scapigliata*: atracción por la muerte, el gusto macabro, el tema del espiritismo), pero, en realidad, avanzando en su lectura, descubrimos una dimensión a veces irónica y humorística. Es cierto, como se ha escrito, que “se trata de un misterio que genera cada vez más inquietud, conforme se va insinuando en la normalidad de lo cotidiano e interrumpe su orden, revelando la relación ambigua –o la antítesis– entre lo visible y lo invisible, entre lo material y lo inmaterial. La realidad pierde su solidez y existe el riesgo de que no se la reconozca ya, mientras que el hombre es relegado al papel pasivo de espectador de lo inexplicable” (Felice, 1993, p. 20). No obstante, también es cierto que las palabras de una conversación casi tertuliana, llena de frases de circunstancias y formalidades, entre el protagonista (poseedor de una rótula sustraída *post mortem* a su legítimo propietario) y el fantasma más bien amable de un bedel de la Universidad de Pavia, evocan, *ante litteram*, las atmósferas humorísticas de *The Canterville Ghost* (1887), relato largo escrito por un joven Oscar Wilde. De hecho, según parece, el cuento de Tarchetti surgió de una doble sugestión: “por un lado, [...] la voluntad de ironizar (mediante una historia sobrenatural presentada como “realmente acaecida”) sobre el cientismo positivista, escéptico ante la existencia de lo sobrenatural; por otro lado, la probable imitación de un cuento de Théophile Gautier de 1840 (*El pie de momia*), que presenta analogías demasiado evidentes con el relato de Tarchetti como para pensar que se trate de una mera casualidad” (Gazich, 1994, p. 99).

CARLO DOSSI: EXPERIMENTALISMO ESTILÍSTICO Y COMPROMISO IDEOLÓGICO. Carlo Dossi es uno de los narradores más significativos de la *scapigliatura* milanesa. En general, la crítica ha destacado como rasgo peculiar de su obra la dimensión del experimentalismo estilístico, en el sentido de un plurilingüismo capaz de mezclar registros de distinta naturaleza: alto, bajo, áulico, dialectal, literario, técnico, etc. La figura de Dossi se ha valorizado a nivel crítico (desde Gianfranco Contini hasta Dante Isella) sobre todo a partir de los años sesenta del siglo XX, cuando explotó un auténtico “caso Dossi”: se leyó al escritor como un anticipador de las vanguardias contemporáneas (en aquel entonces estaba en boga el *Gruppo 63* o *Neoavanguardia*, que pretendía reavivar las experiencias de las vanguardias históricas de principios de siglo), incluido dentro de la tendencia del plurilingüismo y del expresionismo de la tradición lombarda. De hecho, el grado de elaboración formal de una página de Dossi es particularmente evidente, y este aspecto representa sin duda el primer motivo de originalidad de la producción de este autor.

Sin embargo, es importante reconocer también la envergadura del compromiso ideológico, por decirlo así, que se advierte en el plano del contenido. Francesco Lioce (en Dossi, 2009, p. 28) lo expresa perfectamente cuando señala: “La lengua de Dossi engloba y adapta distintas lenguas, además de los registros utilizados, sin llegar, en todo caso, al sinsentido del expresionismo como fin en sí mismo, sino integrando con habilidad los usos distanciadores del lenguaje con los significados implicados cada vez, a través de una meticulosa selección léxica. Una escritura capaz de convertirse en sugerencias sonoras, sin prescindir de las fundamentales motivaciones de tipo psicológico. Lo que más importa es la expresión, pero no entendida como vacío formal: para Dossi, la forma es la única manera de otorgar verdad al contenido”.

Dicho de otra manera, en Dossi, aunque no se encuentra la inquietud existencial de Tarchetti o los fuertes contrastes ideológicos transmitidos por las imágenes opuestas de Arrigo Boito, es evidente una fuerte dosis de rebelión o, cuando menos, de intolerancia hacia su tiempo. Rebelión e intolerancia que se expresan, justamente, a nivel lingüístico. De la narrativa contemporánea, Dossi rechaza las convenciones estilísticas, en particular las impuestas por Alessandro Manzoni, compartidas por la mayoría de sus compañeros literatos. Concretamente, para él, se trata de superar la lengua italiana unificada y homogénea, que el autor de *Los novios* había alcanzado gracias a un largo y fatigoso trabajo. La propuesta manzoniana no es muy antigua, pero se la considera ya superada o superable. Dossi pretende dejar atrás la adopción del idioma florentino “vivo” e inventarse su propia lengua literaria, en la cual pueden coexistir, en el mismo plano, términos de la tradición literaria italiana más solemne, vocablos procedentes de las lenguas clásicas, expresiones coloquiales, jergales o dialectales, además de neologismos acuñados por él mismo. Hay que abandonar un modelo normativo rígido y fijo: la lengua se tiene que utilizar como un instrumento elástico, maleable, adaptable a las distintas exigencias expresivas. Lo alto y lo bajo pueden contaminarse mutuamente sin ningún problema, resultando en un léxico vivaz, sorprendente y a menudo divertido. En la sintaxis, Dossi contrapone a las amplias frases manzonianas la *brevitas* de oraciones poco extensas (capaces, gracias a su rapidez, de expresar de manera inmediata las distintas sensaciones), las cuales, sin embargo, presentan a menudo torsiones y cambios estructurales. Al gusto por la fragmentación se añade, además, la tendencia a la digresión y a la divagación. Estas actitudes tienen como resultado la desestructuración de la forma narrativa tradicional, generando un experimentalismo que se advierte como genuinamente moderno.

La polémica de Dossi contra la sociedad burguesa y sus instituciones literarias es evidente, por otro lado, también en las elecciones editoriales de este autor. Como escribe Giovanna Rosa (1997, p. 41), “el expresionismo estilístico de Dossi [...] aumenta [...] gracias al ludismo antieditorial que le empuja a imprimir por su cuenta los pocos ejemplares numerados de *L'altrieri* y de *Vita di Alberto Pisani*”.

LUIGI GUALDO: LA FANTASÍA DEL ARTISTA ENTRE “REAL” E “IDEAL”. Particularmente indicativo de otro nudo temático típico de la *scapigliatura* es el relato *Narcisa* de Luigi Gualdo, incluido en la colección *Novelle [Relatos]* (1868) y luego publicado en otras ediciones de los cuentos del escritor milanés. Un relato emblemático –pero también, en cierto sentido, enigmático– que enfoca ese contraste entre lo ideal y lo real, característico de mucha producción *scapigliata*, tanto en prosa como en verso. La belleza excesiva, extraordinaria, casi divina de *Narcisa* (*nomen omen*) se convierte para ella en la incapacidad para adaptarse a las exigencias de la vida cotidiana.

La figura de *Narcisa*, en realidad, se debería estudiar –como escribió Gaetano Mariani (1967, p. 590)– como “una hipótesis de personaje, más que como un personaje realizado artísticamente”. En efecto, se trata de un retrato evanescente, encarnación concreta de una idea (la de una belleza descomunal que se convierte en un objeto de culto para quien la posee, incluso antes que para los otros miembros de la sociedad), más que de una psicología adecuadamente descrita.

A lo real de la ciencia, se contraponen la absoluta certeza de una permanencia de lo ideal de una belleza que no se corromperá con el envejecimiento del cuerpo. La ciencia no es capaz de comprender la poesía: los médicos no entienden la enfermedad que llevará Narcisa a la muerte. Sin embargo, la entenderá el poeta al que pertenece el *bon mot* que cierra el relato: “Ha muerto la belleza”.

La crítica ha hallado en este cuento la presencia de influencias literarias, como el motivo de la “estatua viviente”, que remite al escritor francés Prosper Mérimée y a su novela *La Venus d’Ille* (1837). No obstante –como han notado Gianni Oliva y Marilena Giammarco (1996, p. 149)–, “en el cuento de Gualdo, [...] estamos frente a la inversión del circuito metamórfico estatua-ser viviente: el motivo del simulacro que cobra vida (el cual, por sus aspectos “perturbadores”, tiene mucha vigencia en la literatura fantástica) es substituido por el del ser viviente que se convierte en estatua, fijando, a través del gesto simbólico de la contemplación, el momento irrepetible del conocimiento de la belleza perfecta y, por tanto, de la inmortalidad”.

GIOVANNI FALDELLA: *SCAPIGLIATO* “A LA PIAMONTESA”. Giovanni Faldella –valorado en su época por Carducci (que en una carta del 29 de marzo de 1874 expresó su admiración por el librito *A Vienna*, publicado ese mismo año) y Capuana (que vio en *Rovine* [*Ruinas*], un tríptico de relatos editado en 1879, un apreciable ejemplo de arte experimental, comparando el Faldella de aquella obra al Dossi de *Gocce d’inchiostro* [*Gotas de tinta*]; cfr. Capuana, 1882, pp. 37-50), luego olvidado durante mucho tiempo, y redescubierto, a partir de los años cuarenta del siglo XX, por críticos como Giansiro Ferrata y Roberto Bigazzi– nos lleva a la *scapigliatura* piemontesa.

Scapigliatura milanesa y *scapigliatura* piemontesa: la heterogeneidad de los dos adjetivos (refiriéndose el primero a una ciudad y el segundo a una región) no es una incongruencia, sino que pone de relieve los distintos rasgos del movimiento en las dos situaciones (cfr. Zaccaria, 1989, p. 132). Si, por un lado, la *scapigliatura* lombarda se desarrolla y se arraiga en el tejido urbano de la metrópolis, los *scapigliati* piemonteses, en cambio, conservan un carácter provincial ligado a los orígenes periféricos respecto a la capital saboyana: Giovanni Faldella es de Saluggia, Roberto Sacchetti pertenece a una familia oriunda de Montechiaro d’Asti, Achille Giovanni Cagna es originario de Vercelli.

Gianfranco Contini localizó el rasgo distintivo de la *scapigliatura* piemontesa, respecto de la milanesa, en la mayor prudencia ideológica y en un más controlado ímpetu contestatario. También las inquietudes psicológicas y existenciales de la segunda resultan casi del todo atenuadas en la primera. La verdadera eversión los *scapigliati* piemonteses la realizarían a nivel de la lengua y el estilo, hacia un experimentalismo que a menudo se acerca al expresionismo y a la deformación caricatural y grotesca (cfr. Contini, 1992).

Este elemento se puede reconocer fácilmente en los textos de Giovanni Faldella. En sus *Figurine* (una colección de doce “bocetos camperos”, fechada 1875), vemos en acción ese gusto por un estilo heterogéneo, a menudo tendente a la mezcla lexical (toscanismos, cultismos literarios, extranjerismos, expresiones populares, jergales, dialectales), que ya hemos encontrado en Dossi. En particular, Faldella retoma vocablos de noble origen literario de la producción del siglo XIV y sobre todo del XVI (Machiavelli, Guicciardini y Cellini son los autores que había frecuentado más) y los junta con palabras del toscano moderno (extraídas sobre todo de Giuseppe Giusti), aliñándolo todo con sus piemontesismos. Un laboratorio lexical muy vivaz que nos habla del “aprendizaje de un escritor en busca de la lengua” (Marazzini, 2004, p. 195).

Por ejemplo, en *Lord Spleen* –retrato irónico de un señorito inglés que pasa rápidamente de intenciones suicidas a un activo compromiso como filántropo, conmovido por la gratitud que le demuestran los vecinos de una aldea piemontesa después de su gesto de generosidad–, hallamos, entre el título y el *incipit* del relato, la combinación del término literario (baudelairiano) *spleen* con

el popular y dialectal *paturnie* ‘malaleche’, para indicar el estado de ánimo acidioso del protagonista. El sentimiento romántico del *taedium vitae* es rebajado y banalizado al nivel de una postura exterior, que es objeto de mofa e ironía por parte del narrador. Aquí se inserta una cauta polémica social, contra los privilegios de clase que se convierten en vacua holgazanería. Sin embargo, cabe decir que al moderado Faldella no le importa mucho profundizar en este aspecto, que, de hecho, se irá apagando en los “buenos sentimientos” con los que termina el relato: el gentilhomme inglés se convierte, voluntariamente, en el benefactor paternalista de toda la aldea, remediando con sus iniciativas las carencias del Estado. “Figurita”, pues, más que verdadero personaje: boceto, a penas esbozado, de un *dandy* aburrido y superficial, sin ni siquiera un atisbo de la carga antiburguesa presente en Oscar Wilde.

Gentilina (fantasima di un vecchio celibe) [*Gentilina (aparición de un viejo célibe)*], en cambio, es un relato en clave más moralista: una suerte de apólogo que pone en guardia al lector contra las consecuencias negativas de una serie de relaciones eróticas ocasionales y de la falta de una unión estable. Se trata de la propia experiencia del conde Oscar Azzo di Moriglia, quien, ya anciano, después de derrochar todo su patrimonio en viajes y aventuras amorosas, vuelve al castillo de sus antepasados y aquí, poco a poco, le vuelven a la mente, como fantasmas, las mujeres que durante su larga vida ha seducido y abandonado. En particular, se materializa ante él el fantasma de Gentilina, una prima suya buena y pura con la que él, de joven, en un principio, pensaba casarse, para después abandonar este propósito y elegir una vida disoluta. Vuelve a él la imagen de su madre, también icono de todos los buenos sentimientos que él ha estado pisoteando. La elección de la filantropía no es suficiente, en el tiempo escaso que le queda, como para placar el dolor que nace de la consciencia de un total fracaso existencial.

Aquí el tono es más serio. La ironía (y la autoironía) se asoma solo de manera episódica (y, en este contexto, incluso algo fuera de lugar). Puramente *scapigliato* es el gusto por la historia de fantasmas, por un componente de misterio y casi sobrenatural, a medio camino entre enfermedad mental y visión espectral. Típicamente faldelliano, en cambio, es la búsqueda de una visibilidad que avanza a través de una serie de imágenes originales y articuladas: por ejemplo, la de la “cascada de retratos” en la galería de cuadros, que se configura –como escribió Gaetano Mariani (1967, p. 523)– en “una serie de imágenes perseguidas con atención complacida”.

Todavía muy presente en toda la *scapigliatura* (sobre todo en la milanesa) es la naturaleza bipolar de la figura femenina: mujer-ángel y mujer-demonio; madre, esposa, hermana, casta y pura, la primera; amiga, amante, prostituta, *femme fatale*, corrompida y corrompedora, la segunda. Gentilina pertenece a la primera tipología (junto con la madre del conde), y por eso su retrato se compara con la iconografía de la Virgen. Gentilina encarna, pues, “en una imagen de sublimación, los remordimientos y los sentidos de culpa padecidos por el protagonista” (Oliva & Giammarco, 1996, p. 341). Y atestigua cómo, en la segunda mitad del siglo XIX, la representación de la mujer estaba todavía plagada de estereotipos y clichés, muchos de los cuales, por otra parte, la sociedad de hoy todavía no ha superado.

Traducción de Paolino Nappi

Referencias bibliográficas:

- Amigoni F. (2004). *Fantasma del Novecento*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Capuana, L. (1882). *Studi sulla letteratura contemporanea, II serie*. Catania: Giannotta.
- Carnazzi, G. (1989). *La Scapigliatura*. Nápoles: Morano.
- Contini, G. (1992). *Racconti della Scapigliatura piemontese*. Turín: Einaudi.
- Dossi, C. (2009). *Gocce d'inchiostro* (F. Lioce, cur.). Roma: Salerno.
- Dossi, C. (2010). *Note azzurre* (D. Isella, cur.). Milán: Adelphi (1ª ed. 1964).
- Felice, A. (cur.). (1993). *Racconti italiani dell'800 e del '900*. Milán: Principato.
- Gaziche, N. (cur.). (1994). *Racconti fantastici italiani e stranieri*. Milán: Principato.
- Marazzini, C. (2004). *Breve storia della lingua italiana*. Bologna: il Mulino.
- Mariani G. (1967). *Storia della Scapigliatura*. Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Oliva, G., & Giammarco, M. (curr.). (1996). *Racconti della Scapigliatura*. Milán: Arnoldo Mondadori Scuola.
- Rosa, G. (1997). *La narrativa degli Scapigliati*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosa, G. (2004). *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*. Turín: Aragno.
- Rovani, G. (1874). *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, 2 vols. Milán: Treves.
- Rovani, G. (1934). *Cento anni*, vol. I. Milán: Rizzoli.
- Scarsi, G. (1979). *Scapigliatura e Novecento. Poesia / Pittura / Musica*. Roma: Studium.
- Scarsi, G. (1981). Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia - pittura - musica ed esiti novecenteschi. *Otto/Novecento*, 5(1), 145-176.
- Tarchetti, I.U. (1967). *Opere, vol. II*. Bologna: Cappelli.
- Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán (ed. or. *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970).
- Zaccaria, G. (1989). Il Piemonte e la Lombardia nell'età dell'industrializzazione. In A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana, Storia e geografia, vol. III, L'età contemporanea* (pp. 131-167). Turín: Einaudi.