

LOCAS Y SUICIDAS. ALGUNOS EJEMPLOS EN LA NOVELA ITALIANA DEL SIGLO XX

M^a Dolores Valencia
Universidad de Granada

Desde que la ‘locura’ femenina se convierte en topos literario¹ tiende a manifestarse casi siempre en forma de malestar psíquico unido al sufrimiento amoroso. Como es evidente, se trata de un aspecto que no pretendemos cuestionar tanto por la complejidad, aún sin resolver, de la naturaleza de la enfermedad psicológica, como por el hecho de que la importancia del factor sexual en la etiología de las neurosis femeninas es un elemento suficientemente estudiado desde Freud².

En la narrativa italiana de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte el modelo de la loca por amor se ha aceptado y repetido sin modificaciones relevantes en las diversas poéticas, por ello durante mucho tiempo no se ha intentado representar la locura femenina unida a una idea más elaborada de la experiencia personal y a una dinámica menos fija, al margen de la relación entre descompensación amorosa y patología. Si la historia también literaria de la locura nos muestra las diversas variantes de esta y nos ayuda a comprender que la locura es la respuesta del sujeto a las desilusiones sufridas en su experiencia vital, sorprende que:

nella mitografia del personaggio femminile la ‘pazzia’ – ciò che vale con particolare evidenza nella storia del romanzo borghese – sia data perlopiù come la risoluzione di destini di donne infelici nel matrimonio o nella passione, e come quello straordinario avvilitamento del sentimento di sé che connota gli stati di ‘follia’ sia indotto per la donna essenzialmente dalla perdita dell’oggetto d’amore (Farnetti, 1993: 248).

Sólo estudios recientes han empezado a moverse en torno a una noción más compleja, “il dolore della mente”, que, en cierto modo, pone a idéntico nivel el dolor masculino y el femenino, neutralizando así, en el terreno de la creación literaria, los efectos ‘perjudiciales’ de los descubrimientos freudianos sobre la sexualidad³.

Conocida es la importante relación existente entre la obra narrativa de algunos importantes autores de la Scapigliatura, del Verismo y del Decadentismo italianos y la

¹Cfr. AA.VV., *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1990.

²S. Freud, “Sobre la sexualidad femenina” (1931), en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

³AA.VV., *Psicoanalisi al femminile*, a cura di Silvia Vegetti Finzi, Bari, Laterza, 1992, especialmente la contribución de la editora, *Le isteriche o la parola corporea*, pp. 3-50.

cultura psicológica contemporánea, cuyas doctrinas influyen a veces de manera vaga, de forma evidente o altamente plausible, según los casos⁴. Así por ejemplo en las dos protagonistas de las novelas de Tarchetti (*Fosca*, 1869) y Serao (*Fantasia*, 1883), la descripción de la enfermedad, muy relacionada con la histeria, proviene de una documentación científica puntual desde el punto de vista clínico y sintomático; por el contrario, el retrato de los personajes alienados de Capuana, Fogazzaro, De Roberto y D'Annunzio es fruto en su mayor parte de una buena documentación científica en el campo de la Fisiología, Psicología y Psiquiatría contemporáneas. En el caso de Capuana, Fogazzaro y Pirandello la cultura científica sobre la enfermedad mental se une al interés por la parapsicología y el espiritismo; mientras que en la figura del *superuomo* dannunziano, los conceptos de neurosis y locura se relacionan con la genialidad y el crimen. Con tintes más modernos, De Roberto considera que el malestar psíquico se debe tanto a una tara hereditaria como a condicionamientos educativos y ambientales⁵.

En el presente estudio nos centraremos fundamentalmente en el análisis de dos novelas de principios del siglo XX: *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta* (1901) de Paola Baronchelli, en la que el suicidio de su protagonista responde, entre otros motivos, al rechazo de los convencionalismos impuestos por la sociedad, y en *Adele. Frammenti di un romanzo* (1909-1911) de Federigo Tozzi, que constituye el ejemplo más amplio y articulado de representación de la locura con un discurso que quiere ser a la vez introspectivo y analítico. Un mismo *topos*, el retrato de la 'loca', en nuestro caso con resultado de suicidio, y dos puntos de vista de un tema de tan escasa y poco variada representación.

La autora de la primera de ellas, la escritora y periodista Paola Baronchelli, nacida en Bérgamo en 1866, irrumpió en el campo periodístico en 1895 con el pseudónimo de Donna Paola – con el que firmó siempre sus escritos- en la *Scena illustrata* de Florencia con una columna, *Calende e idi*, de análisis político, filosófico y literario que mantuvo hasta el año 1914 y cuyo éxito se debió en parte al carácter polémico de sus artículos. A lo largo de su trayectoria profesional colaboró en numerosas revistas y periódicos entre los que destacan: *Almanacco della donna italiana*, *Capitan fracassa*, *Corriere di Napoli*, *Fanfulla*, *Gazzetta del popolo*, *Patria*, *Tribuna* y *Vita femminile*, entre otros. De igual modo, desarrolló una intensa actividad como conferenciante de temas referidos a

⁴ Cfr. al respecto A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1982.

⁵ Cfr. E. Ghidetti, "Immagini della follia nella narrativa italiana del secondo Ottocento", en *Il Ponte*, XLII (1986), n. 6, pp.112-115.

la mujer que posteriormente reflejó en una serie de reportajes aparecidos en la revista *Donna* de Turín⁶.

La novela objeto de análisis, *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*⁷, le procuró una gran notoriedad entre el público; como reconoce la autora en el prefacio el éxito le cogió por sorpresa, más aún siendo su primera novela, y la edición se agotó rápidamente con elogios de público y crítica, hasta el punto de que puede considerarse un éxito editorial de la época. No obstante, Donna Paola se queja de que a pesar de los muchos artículos escritos, pocos críticos dieron muestra de entender lo que ella había pretendido al escribir el libro. Unos lo consideraron “divertente”, quizás porque, a pesar de contener un suicidio, “v’eran dentro degli amanti, e gli amanti, si sa, sono ormai *pochadeschi*”(p.13); otros, pornográfico, “forse appunto per questa carnevalata, che son gli amori che conducono al suicidio” (p.14), apostilla con sorna la autora. Por el contrario, a pesar de que la novela trata temas “delicados” como el adulterio y el suicidio, “sí le halaga el éxito moral” que obtuvo porque, a su entender, la misión del escritor no consiste en hacer sólo una obra de arte, “la perfezione dell’opera deve essere mezzo, non fine a chi voglia che il proprio nome non muoia imbozzacchito innanzi il levare del sole” (p.15).

Por otra parte, en el amplio espectro de las posiciones y de la toma de conciencia de la literatura femenina decimonónica, esa manera positiva, agresiva - y también leal - de presentarse, característica del área lombarda, renunciando a la “manera” femenina acostumbrada, insinuante y un poco servil, podemos reconocerla en nuestra escritora, no en vano fue en esta región donde primero germinaron asociaciones femeninas, ligas sociales con gran actividad política y filantrópica, que trabajaban en defensa de los débiles y de los oprimidos, sin olvidar el debate sobre la crisis del papel de la mujer en la sociedad y sobre la “nuova etica”⁸.

Las ideas anticonformistas de la escritora lombarda la convierten en estos primeros años del siglo XX en punto de referencia en los temas relacionados con el debate de la mujer, sobre todo cuando en 1910 escribe un libro brillante y provocador, *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata* (1910), en el que, desde una

⁶ De esta escritora y periodista no existe hasta el momento ningún estudio monográfico. Cfr. M. Antellig, “Donna Paola”, en *Almanacco italiano Bemporad*, VIII (1903); R. Frattarolo, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*, Ravenna, Longo ed., 1975 y C. D’Alessio, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60 (2003).

⁷ Milano, 1901 (1ª ed.); Genova-Torino-Milano, Renzo Streglio ed., 1906 (3ª ed). Nuestras citas del texto se corresponden con esta última edición.

⁸ Cfr. A. Buttafuoco, “Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento”, en AA.VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 139-163.

perspectiva poco convencional, condensa todas sus ideas sobre los problemas de la mujer en su vertiente social, política y legislativa.

Donna Paola, como la mayoría de las feministas de su época, defendía la igualdad entre los sexos e imputaba la menor creatividad de la mujer a los muchos siglos de opresión masculina, al tiempo que reivindicaba el derecho a la sensualidad y al uso libre del cuerpo. Una idea en boga en aquellos años afirmaba que el hombre, en lugar de ver a la mujer como realmente es, proyecta sobre ella imágenes “preconstituite, ideali, archetipiche o tratte dal proprio passato: l’immagine del semplice oggetto sessuale, la donna fatale, la musa, la vergine-madre” (Ellenberger, 1972: 342). De ahí que Viviana, la protagonista de nuestra novela, en sus cartas, que imagina publicadas tras su suicidio, traza su testamento espiritual y reivindica el reconocimiento de su personalidad lejos de los estereotipos femeninos que los distintos hombres de su vida le habían impuesto. Se trata de un alma atormentada y confusa, víctima de sus propias pasiones, que es incapaz de llevar hasta el final lo que le dictan el corazón y la mente y que no logra adaptarse a una realidad que no acepta en modo alguno.

Continuando con sus reivindicaciones feministas, Donna Paola señala que la misión de la mujer ha sido siempre natural, mientras que la del hombre sólo ha sido social: “la donna fu plasmata per esser femmina - in ogni caso - e nulla più”, mientras que “l’uomo fu plasmato per tutto [...], fuorché per essere maschio. [...] La sessualità maschile è stata mantenuta ad incidente; la femminile è stata elevata ad istituzione (p. 19). Por ello, toda la existencia femenina gira en torno al pecado, ésta es la tragedia de las mil Vivianas de nuestro tiempo, señala la escritora; “per le donne – per tutte le donne – il peccato è l’ossessione; la sostanza del peccato, l’amore, è l’invasamento. Non si vive che per quello, sia tenendolo sempre dinanzi nell’ansia di sfuggirlo, sia tenendolo sempre dinanzi nello spasimo di goderne”(p. 21). Y este es el error fundamental de la educación femenina; por ello, si el feminismo lograra que en la mujer desapareciera toda preocupación por su sexualidad, “esso sarebbe abbastanza benemerito, anche se altro non conseguisse” (p. 22).

Por otra parte, la obra entra de lleno en el terreno de la investigación psicológica, ámbito de estudio en el que se decía que la mente femenina muestra más sagacidad que la del hombre y en un género literario como el “romanzo d’analisi”, terreno éste propicio para la creatividad femenina, puesto que

non conoscendo limiti nell'esame del cuore umano, abbisogna di un occhio più atto e più abituato all'osservazione che non sia quello dell'uomo. [...] Dalla mente di lei [...] può uscire più perfetto quello che è la meta affannosa di molti romanzieri d'oggi, la rappresentazione di tutte le particolarità della vita familiare nel moderno ordinamento sociale"⁹.

Nadie mejor que la mujer puede describir los lugares más recónditos del alma femenina, según se afirmaba en la época, ni afrontar las temáticas amorosas; este hecho conlleva una reducción del estudio de otros aspectos de la realidad. Sabiendo que la causa se encuentra en las mismas escritoras, Emma Perodi se lamenta de ello e insta a las “colegas” escritoras a afrontar temas diversos y a ampliar los horizontes vitales de estudio en lugar de escribir novelas iguales – en las que sólo se hace un análisis del amor – ambientadas en salones burgueses y aristocráticos, “dove inevitabilmente le anime oppresse delle protagoniste finiscono per soccombere, in mezzo a psicologismi di maniera e a rarefatte estenuazioni del sentimento”¹⁰.

La novela escrita en un estilo ágil y desenfadado, de lo que es consciente la propia autora, ya que “le ansie e le grida delle quattordici notti, in cui il libro fu scritto, vi fecero scivolar dentro non poche offese al bello italo stile” (p. 14), está redactada en forma epistolar, el género más artificial desde el punto de vista literario y el más natural desde el punto de vista lógico, y toda la crítica dijo o insinuó en su momento que *Le confessioni* eran la propia autobiografía de Donna Paola, hecho que ella siempre negó de manera rotunda. La autora finge que su amiga Viviana en el lecho de muerte le encarga que entregue las cartas que ha escrito a sus respectivos destinatarios, para cambiar después de opinión y pedirle que las publique. Detrás de este recurso de silencio total del ‘autor’ mediante la transcripción, se oculta otra intención de mayor alcance e implicación estética: la despersonalización, la objetividad y la verosimilitud. Pero la imposibilidad de neutralidad absoluta no evita que en la novela epistolar, el autor niegue su autoría, presentándose como editor, compilador o redactor. Queda así a salvo la objetividad del relato. El género epistolar encierra, por necesidad, algunos de los recursos más modernos a los que ha llegado por otras vías la novela contemporánea. Así, sólo del número de correspondientes nace ya una rica gama de posibilidades¹¹. En nuestra novela, las cartas tienen un único emisor pero diversos destinatarios y constituyen un largo soliloquio, a manera de extensa confesión, por lo que este

⁹Cfr. D. Valabrega, “Il romanzo della donna”, en *La letteratura*, IV (1889), n.18, 15 settembre.

¹⁰ E. Perodi, “La femminilità nel romanzo”, en *Fanfulla della domenica*, a cura di A. Arslan e M.G. Raffle, Treviso, Canova, 1981, pp.157-163.

¹¹ Son tres los casos fundamentales que hay según se trate de una sola voz, de dos o de varias. Véase al respecto O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 40-41.

epistolario tiende a confundirse con el *diario íntimo* o las *memorias*. No obstante, en *Le confessioni*¹² de Donna Paola encontramos la particularidad de que a veces la estructura está muy cercana al diálogo, pero un diálogo del que sólo escuchamos una voz, como si se tratara de una conversación telefónica, y el lector aventura, recompone los estados de ánimo y las réplicas del ausente.

De ambientación pobre y de gran indeterminación en el plano espacio-temporal, la narración parte de presupuestos veristas: se trata de la narración de un “caso molto eccezionale”, pero a medida que ésta avanza Donna Paola no logra distanciarse de las vivencias de la protagonista y termina por identificarse con su drama personal, que se convierte en cierto modo en un *alter ego* de la autora.

En las cartas se delinea poco a poco la personalidad de la protagonista que parece el resultado de los más diferentes factores, entre ellos un tormentoso pasado de soledad con una madre que no le presta mucha atención y con un padre violento que las abandona a ambas. Además, la represiva educación religiosa en un convento, parece contribuir a su posterior rebeldía. Tras unos años de soledad, cede a las presiones familiares para casarse con un hombre rico, pero bastante mayor que ella.

Recordando a otras protagonistas de la narrativa contemporánea (pensemos en la Giacinta de Capuana), Viviana representa muchos aspectos emblemáticos de la condición femenina del siglo XIX, cuando la mujer burguesa sólo podía buscar su realización en el matrimonio y en la maternidad, quedándole, si no tenía fortuna, como último recurso el convento o la servidumbre.

La utilización de la figura del médico y de su óptica como filtro del relato ofrecía al escritor naturalista la oportunidad de alcanzar la objetividad completa en la exposición, de ahí su estrecha relación. Lo importante era añadir a la obra un *quid* de excepcionalidad con el fin de atraer al público. Este recurso lo encontramos en la novela que estamos analizando con la particularidad de que es la protagonista la que habla al médico, “Al dottor Massimo”, y no al amigo, mostrándonos su verdadera personalidad. A él le cuenta las causas del fracaso de su vida y los motivos de su suicidio, entre otros que con treinta y nueve años es otra víctima más de la vida: “Alla mia età si muore per molte ragioni – voglio dire anzi che una donna, come me, non si uccide: son le cose della vita, che la uccidono” (p. 82).

¹² La autora contaba ya en Italia con el ejemplo del *Giovanni Episcopo* de D’Annunzio (1892) que constituye una prueba de la técnica de la “confesión” en primera persona del modelo dostoiévskiano y de las *Confessioni* de Maupassant.

Reconoce que sólo dos cosas la hubieran podido salvar: la fe, que no tiene, y la maternidad, señalada por Donna Paola en la introducción a la obra como fundamental en la mujer siempre que se la entienda al margen de la sexualidad: “E poichè la donna deve esser femina innanzitutto, perchè deve essere madre, fate che della sua femminilità, della sua maternità ella non faccia soltanto ragione di virtù o di peccato, soltanto argomento di fisiologia, iniziale o finale” (p. 23).

A mi entender, Viviana anticipa y sufre, en cierto modo, lo que será el “mal di vivere”, la enfermedad de la voluntad en los protagonistas de la narrativa novecentesca. La protagonista es un personaje extremadamente sensible:

Io ho sempre sofferto in primavera. La primavera, non so perchè, mi è sempre stata funesta. La mia salute si altera in quelli, che pur sono così mirabili tempi di risurrezione. Sembra, quasi, che la mia non forte compagine vacilli e si esaurisca, nel ribollire di tutte le linfe che in noi, al pari delle piante, son così intima ragione di rigoglio” (pp.195-6).

Su idea del amor es absolutamente romántica, algo enfermiza y nada realista: “L’affettività grande del mio cuore è stata di troppo superiore, a quanto l’equilibrio di un sano organismo richiederebbe. Questa insanità passionale, che mi ha possieduta sempre, e di cui non ho mai potuto – e neppure voluto – disfarmi” (p. 199). Consciente de su propio malestar reconoce que la razón principal “è risieduta nelle mille tortuosità della mia psiche, troppo complicata per essere sana” (p. 200). Durante toda su vida había perseguido un placer que fuera al mismo tiempo ideal y material y ante el fracaso de su matrimonio, que, a su entender, los hijos hubieran salvado porque “la maternità ha questo grande risultato: di placare il senso della femmina” (p.203), se lanzó en busca del *quid* “(passione-idealità-sensualità)”.

Viviana advierte al médico que no muere de ninguna enfermedad, salvo de “la malattia della mia volontà”: “Voi che conoscete la mia vita – e conoscete la mia anima ed il mio impasto fisico – non dovete stupire se, poste in contrasto di una esistenza inconciliabile, le mie facoltà psichiche non hanno saputo resistere, ed hanno trascinato nel disastro le energie della mia materia” (p. 199).

En literatura, el código deontológico del médico que cura las enfermedades del alma excluía la posibilidad de que éste manifestase ningún sentimiento amoroso por su paciente. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos racionales, el doctor Massimo no logra controlar sus emociones y se enamora de Viviana: “Voi siete squisitamente camaleontica, e però, in tutta la vostra mutabilità, voi presentate così diverse faccie e così diversi atteggiamenti, che l’uomo [...] non può non sentirsene turbato” (p. 206),

cometiendo – y es consciente de ello – un doble error, desde el momento en que este afecto, si por un lado conlleva la pérdida de objetividad necesaria que requiere su oficio, de hecho desconoce que el mal de la protagonista, como ella misma confiesa, se debe a la ingesta progresiva de veneno, por otro no puede esperar un final feliz. Sabe que ella no lo cambiará por Fabricio, el destinatario de la última carta, quien, sin pretenderlo, hace que Viviana tome la fatal decisión de suicidarse porque presiente que llegará el día en que él, más joven, se cansará de ella y de su amor exigente y la abandonará. El amor que siempre había soñado llega tarde a su vida, según la protagonista: “Tu hai sempre fatto parte della mia vita [...]. Non eri tu, ch’io voleva quasi bimba? [...] Non eri tu, ch’io voleva quasi donna? [...] Tu...sempre tu, sei stato nella mia vita” (p. 307). Ya es tarde, repite Viviana, “Ed io voglio morire – non divenir pazza, mai! (p. 322).

Recordando el esteticismo decadente, la protagonista, por razones estéticas e intelectuales concibe el amor supeditado al “fascino della bellezza”: “La bellezza fisica dell’uomo è stata sempre la prima a colpirmi, come elemento necessario d’amore. Questa soggezione al fascino della bellezza doveva muovere del resto, da ragioni puramente estetiche ed intellettuali, poiché in ogni caso il mio cervello è sempre stato il primo ad amare” (p. 201).

El médico reconoce que está enferma y señala: “voi siete squisitamente malata e però possedete il fascino della morbosità” (p. 206). En este momento la narradora toma la palabra para mostrar todo su escepticismo acerca de la eficacia terapéutica de la moderna ciencia psicológica:

Voi vedete dunque che, oltre le mie tendenze naturali – e quelle che voi chiamerete ‘stigmati di degenerazione’- io ho anche avuto, nel bilancio della mia esistenza, il peso di una educazione, che non fu certo la meglio scelta, per dare un indirizzo, più *socialmente* rigoroso, al mio temperamento fisico e psichico. Ed ora che mi uccido, io sono ancora – se non perfettamente sana – del tutto coerente (p. 215)¹³.

Y se mofa de la ciencia y de las diatribas científicas que provocará su “caso” al señalar que poco le importa que un psicólogo la incluya en la peor categoría de los locos, o sea en la de los que desconocen que lo son. Ahora bien, señala que lo que sí debería sorprender a los psicólogos, y aquí la autora demuestra conocer los escritos científicos sobre el tema en su difusión popular, es la clara consciencia “ch’io ho

¹³ Toda una línea de estudios clínicos de finales del XIX – como ha demostrado eficazmente Foucault – se orientaba hacia el concepto de degeneración, que los médicos habían utilizado “per designare quell’indebolimento” de la naturaleza humana “che la vita in società, la civiltà, le leggi ed il linguaggio condannano poco a poco ad un’esistenza fatta d’artifici e malattie”. Cfr. M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U. F., 1963, p. 157.

dell'esser mio, quale è ora e quale è stato. Benchè ignorante [...] conozco abbastanza l'arte di notomizzare una psiche – la mia” (p. 218).

En conclusión, las razones del suicidio de Viviana nos las explica bastante bien Donna Paola en el prefacio de su obra al señalar que el amor sólo es una función en la existencia de la mujer, pero esta función es, y debe ser, un fin en sí mismo. Si a la niña se le enseña esto, no tendrá que suicidarse como Viviana y “non avrà, soprattutto, bisogno di scrivere delle ‘*Confessioni*’, per giustificare i proprii errori e per farseli perdonare” (p. 24).

El otro personaje femenino en el que centraremos brevemente nuestra atención es Adele, protagonista de la homónima novela¹⁴ de Federigo Tozzi (1909-11). En el conjunto de la obra del escritor senés, las novelas son la prueba más importante y significativa del arte de Tozzi y las que hasta ahora le han procurado una cierta “fortuna”, no muy alta, por cierto, entre el público. Un gran admirador de Tozzi, Carlo Cassola, refiriéndose a la edición crítica de su obra, comentó con amargura que “il primo volume, che contiene fra l'altro *Con gli occhi chiusi*, *Il potere* e *Tre croci*, cioè tre fra i più bei romanzi italiani di ogni tempo, è ancora alla prima edizione”¹⁵. La culpa, según Cassola, es de los mismos literatos, porque muchos de ellos no están convencidos de la importancia de la obra de Tozzi, aunque reconoce que la crítica le ha hecho justicia puesto que desde hace tiempo es un lugar común que el autor senés forma parte, con Verga y Svevo, de la tríada de los mayores narradores italianos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En realidad, la “fortuna” de Tozzi se ha caracterizado siempre por el contraste de amor-odio o exaltación y rechazo de su arte, aunque el verdadero problema era el de su colocación e interpretación histórica frente al naturalismo de los últimos años del XIX y al antinaturalismo de comienzos del XX. En 1919 al reseñar *Con gli occhi chiusi* Pirandello había advertido que el arte de Tozzi iba más allá del naturalismo¹⁶, frente a la tesis mantenida por Borgese que no sólo exaltaba el carácter objetivo y narrativo de imitación verghiana, sino que en 1923 dedicaba su *Tempo di edificare* “alla cara memoria di Federigo Tozzi, uno dei primissimi edificatori della nuova giornata letteraria d'Italia”¹⁷.

¹⁴ F. Tozzi, *Adele. Frammenti di un romanzo*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1979, a partir de ahora se reenvía a esta edición con el simple número de página.

¹⁵ C. Cassola, “La Toscana di Tozzi, lo scrittore più tragico del nostro Novecento”, en *Il Giorno* de Milán, 5 diciembre, 1964.

¹⁶ L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Verona, Mondadori, 1965, pp. 1009-1012.

¹⁷ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1932, pp. 23-63, 118-127, respectivamente.

El punto álgido de la crítica tozziana se alcanzará con el texto de Cassola, anteriormente citado, y con los estudios de Debenedetti. Las páginas de Cassola rinden homenaje al fundador de la narrativa toscana del siglo XX y suponen una equilibrada valoración crítica al reivindicar, entre otros logros, la modernidad de su narrativa. Esta idea será desarrollada y tratada en profundidad por Giacomo Debenedetti¹⁸ que, considera a Tozzi, junto a Pirandello, como el verdadero iniciador en Italia de la novela moderna y antinaturalista.

Cada uno de los dos periodos en que se divide su madurez, que son el “sessennio di Castagneto”, según la expresión usada por su hijo Glauco, y el siguiente sexenio que transcurre en Roma, termina con una novela de hermosa factura, *Con gli occhi chiusi* y *Tre croci*. *Adele* es el precedente de *Con gli occhi chiusi*; pertenece, por tanto, a la primera fase de experimentación literaria de Tozzi. No obstante, no podemos obviar que en la segunda fase utilizó de nuevo módulos veristas, con lo que pareció dar un paso atrás, aunque sería más apropiado decir que Tozzi se mueve en todas las direcciones. Primero probó un tipo de novela inédito en su época que él llamaba “lirico”; y, posteriormente, volvió al modelo tradicional, al “romanzo-romanzo” más del agrado del público. Las dos fases tienen en común que su análisis no se detiene en la superficie sino que profundiza en las inquietudes de la existencia del individuo.

Adele es un esbozo de novela, uno de los primeros intentos del autor en este género; obra en sí notable y fundamental para comprender el arte de Tozzi, como acertadamente observa Baldacci:

Adele è già, come saranno molti altri romanzi di Tozzi, la storia di una nevrosi, dell'estraneità dell'uomo di fronte al mondo e alle cose. La protagonista avverte che non c'è più una relazione storica, cioè logicamente temporale, tra se stessa e gli oggetti che la circondano, e a questo rilievo corrisponde un'illuminazione dolorosa [...] Ebbene: quello che più stupisce è che Tozzi abbia toccato questi raggiungimenti in una situazione culturale *pre-freudiana*, [...] E allora il suo stile, la sua fulminante capacità di scrittura, finisce per identificarsi con la novità stessa dei suoi contenuti: contenuti sperimentali, non ideologici, ma in nessun modo secondi a quelli di uno Svevo o di un Pirandello (Baldacci, 1993: 66).

Escritor de transición, su inquietud es reflejo de la de su época, por otra parte, la crisis de las estructuras del arte también le afectan profundamente, por eso no podía servirle el sólido modelo verista para reflejar un mundo tan inestable y cambiante. Un mundo que no le gustaba, Tozzi no era feliz y transmitía esta infelicidad a los demás. Y lo vemos en *Adele*. Esta es hija de un médico que es también un pequeño terrateniente. Hermosa, joven y rica, mantiene una relación amorosa con Fabio, hijo de un abogado

¹⁸ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 55-107 y 125-256.

también terrateniente. Sin embargo, no sorprende que al final se suicide. No sorprende porque el narrador pone de relieve en infinidad de ocasiones la rareza de la joven. Casi al inicio de la narración, leemos: “Tutta la sua vita le sembrava limitata dall’indomani; tutta la sua impazienza era impigliata come da un divieto fatale. Le pareva che la morte fosse prossima, sopra le colline già oscure di Siena, così alta” (p. 5), y un poco más adelante, Adele, que quiere beber el agua de Fontebranda, sabe que la ruptura de la envoltura del yo significa la muerte, la muerte esquizofrénica:

D’un subito, ella ebbe voglia di piangere. Poi, ascoltò se qualcuno si avvicinasse. E, nell’attesa, ella cominciò a credere che avrebbe dovuto morire dentro quell’acqua, per liberare la propria anima. E le pareva che alcuni gigli di fuoco vivido, infilati nei suoi capelli neri come quell’acqua, la bruciassero tutta all’improvviso. E dall’incendio sopravvenivano a lei tante anime quante non aveva mai immaginate. E tutte aspettavano lei. Ma questo incendio era così freddo e delizioso come doveva essere l’acqua della fonte” (p. 6).

Situada en el contexto del programa tozziano de exploración de la consciencia, la novela está llena de referencias culturales y demuestra conocimientos específicos de psiquiatría tal y como han puesto de manifiesto los estudios de Marchi¹⁹ para el que Adele nos introduce en el siglo del descubrimiento del inconsciente y del yo, presentándose como una novela absolutamente coherente respecto a experiencias ya maduras del psicoanálisis. Esto no significa que la “histórica” Adele, que tiene como enamorado a un “psicoastenico” (con el que Tozzi traduce en figura novelesca la doble tipología de la neurosis teorizada por Janet²⁰) modifique el canon temático de la loca (o “histórica”) por amor, porque, al contrario, “la sua costituzionale anomalia psicofisiologica, ovvero la sua caratteriale *maladie de l’esprit*, evolve nell’impulso di morte e precipita in suicidio nel contesto catalizzante del rapporto amoroso” (Farnetti, 1993: 264).

Ahora bien, cabe preguntarse ¿qué pretende este personaje tozziano que intriga tanto al lector acostumbrado a personajes mucho más simples? El análisis de la protagonista se lleva a cabo de manera precisa con instrumentos aún inéditos en la narrativa italiana, y pone en escena, a pesar de la fragmentariedad de la novela, casi un “caso” freudiano: “distrazione dal reale e perdita del contatto con esso, dissociazione e avvilitamento del sentimento di sé sono infatti le esperienze di fondo (e caratteristiche della nevrosi) del frammento di biografia psicologica di Adele, cifrate nel tessuto pur lacunoso degli istanti di apatia, disagio e malessere costituenti il racconto” (Farnetti, 1993: 264). Así el

¹⁹ Cfr. M. Marchi, “La cultura psicologica di Tozzi”, en *Paragone*, 1985, 422/424, pp. 78-93.

²⁰ P. Janet, *Les névroses*, Paris, Flammarion, 1909.

narrador nos advierte poco antes del suicidio que “Tutte le cose tristi e penose, quantunque lontane, assumevano un’importanza patologica in lei, influendo nel suo carattere. Trovava il motivo di sconolarsi e di rammaricarsi; e sì tenue e fallace le pareva ogni sforzo sulla sua volontà che ella si credeva segnata da ogni sventura” (p. 80). Por otra parte su pérdida de contacto con la realidad es total y la conclusión es muy clara y precisa: “Fabio era lontano come tutte le altre cose belle, le quali erano chiuse in un ritmo a cui ella non poteva partecipare; tutta la vita era in un ritmo estraneo a lei [...] Ed ella comprese che tutto andava per conto proprio, al di fuori di lei (p. 81). De igual modo, la descripción del suicidio de Adele es sobria y muy breve: “Chiuse tutte le imposte, per essere più sola; e si uccise. Fino all’indomani nessuno se ne avvide” (p. 81).

Tozzi se expresaba a través de sus personajes y en esta novela se identifica con Adele, su novedad se halla en este autobiografismo *en travesti* (Baldacci, 1993: 51), rechaza el análisis objetivo del personaje y en lugar de estudiar los sentimientos de la protagonista femenina “vi trasferisce se stesso”. Federigo e Adele son la misma persona hasta el punto de que, entre otras cosas, le trasfiere a ésta su propio enfrentamiento con el padre.

Esta novela podría ser la representación del positivismo tozziano puesto que se centra en el estudio de los fenómenos de la histeria; y *Adele* es efectivamente la historia de una loca. Pero la locura de Adele nace de un sentimiento crítico de Tozzi: “è la dichiarazione del fallimento di quel tentativo di uscire da se medesimo che egli aveva creduto possibile in *Novale*” (Baldacci, 1993: 60-61) y que había concluido con la muerte de Paolo. Para salir fuera de sí mismo, el escritor senés se convierte en mujer y lo hace con total descaro atribuyéndole a Adele una cultura y una sensibilidad sociológicamente imposibles, basta recordar las referencias de ésta al *Paradiso* dantesco.

A modo de conclusión, podría afirmarse que con *Adele* se inicia la relación de la narrativa italiana con el psicoanálisis a la vez que se perpetúa el *topos* literario de la locura femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldacci, L., *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.
- Baronchelli, P. (Donna Paola), *La confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*, Genova-Torino-Milano, Renzo Streglio ed., 1906.
- Elenberger, H. F., *La scoperta dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1972.
- Farnetti, M., “‘Pathologia amoris’. Alcuni casi di follia femminile nel romanzo italiano tra otto e novecento”, A. Dolfi (Ed.), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 247- 265.
- Tozzi, F., *Adele. Frammenti di un romanzo*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1979.