

TESTI E STUDI DI LETTERATURA ITALIANA

La collana “Testi e studi di Letteratura italiana” ospita opere che interessano il periodo storico compreso fra la metà del Settecento e i giorni nostri. Essa si articola in due serie, una di “testi” e una di “studi”, contraddistinte dalla fascia di copertina rispettivamente rossa e azzurra. La sezione “testi” è destinata principalmente ad autori minori, a opere minori di autori celebri e a generi semiletterari come raccolte di articoli, diari e carteggi. La sezione “studi” è destinata a monografie, raccolte di saggi, atti di convegni e inventari di archivi e di biblioteche d’autore. La collana si rivolge a un pubblico di studiosi e di docenti e studenti universitari.

DIREZIONE:

Sandro Gentili (Università di Perugia)

Isabella Nardi (Università di Perugia)

COMITATO SCIENTIFICO:

Simona Costa (Università di Roma Tre)

Enrico Ghidetti (Università di Firenze)

François Livi (Università di Parigi-Sorbona)

Gloria Manghetti (Direttore “Vieusseux” di Firenze)

Luigi Surdich (Università di Genova)

Luigi Trenti (Università per stranieri di Siena)

I volumi sono sottoposti a duplice referaggio anonimo.

«La punta di diamante di tutta la sua opera».
Sulla novellistica di Federigo Tozzi

Atti del convegno di Perugia,
14-15 novembre 2012

A cura di
Massimiliano Tortora

Morlacchi Editore *U.P.*

Prima edizione: 2014

Redazione e impaginazione: Claudio Brancaleoni
Copertina: Agnese Tomassetti

ISBN/EAN: 978-88-6074-596-5

Copyright © 2014 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati.
è vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa
la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di aprile 2014
presso la tipografia “Digital Print - Service”, Segrate (MI).
Mail to: redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

INDICE

Premessa 7

Simone Casini

Volti della campagna.
Esperienza e scrittura dello spazio rurale in Tozzi 9

Riccardo Castellana

Il realismo creaturale di Tozzi:
una lettura di *Giovani* 35

Franco Petroni

Masochismo e autodistruttività
nelle novelle di Federigo Tozzi 71

Matteo Palumbo

Padri e figli nelle *Novelle* di Tozzi 85

Siriana Sgavicchia

Figure femminili nelle novelle di Federigo Tozzi 109

Massimiliano Tortora

Il valore dell'esperienza e l'insufficienza del ricordo.
Per un'interpretazione di *Lettera* 121

Guido Baldi

I butteri di Maccarese e
il tema della rivolta contadina 139

Giancarlo Bertoncini

Tozzi novelliere
nella lettura di autori del racconto breve 153

Premessa

La novellistica di Tozzi, secondo la felice e celeberrima definizione di Baldacci, rappresenta «la punta di diamante di tutta la sua opera»¹. Affermazione, questa, che non richiede ulteriori verifiche e che può essere fatta propria dalla critica tozziana. Ma proprio per la sua centralità nell'*opera omnia* dello scrittore, la novellistica necessita di continui e costanti aggiornamenti, di ripensamenti di alcuni dei suoi nodi più problematici e vitali, di nuove applicazioni critiche da installare nel più generale “sistema Tozzi”. E proprio in questa direzione hanno viaggiato i lavori del convegno, che ha visto susseguirsi relazioni volte a ridefinire la fisionomia del Tozzi novelliere. Così, se Riccardo Castellana ha proposto l'adozione dell'auerbachiana categoria del “realismo creaturale”, altri interventi hanno privilegiato alcuni aspetti tematici di assoluta importanza: Simone Casini ha interrogato il rapporto città-campagna, Matteo Palumbo ha ripercorso in maniera innovativa il rapporto padri-figli, Siriana Sgavicchia ha gettato una nuova luce sulle figure femminili, Franco Petroni si è occupato di masochismo e autodistruttività. Sugli aspetti sociali si è invece soffermato Guido Baldi, attraverso la lettura de *I butteri di Maccarese*, mentre alcune fonti filosofiche sono state suggerite da Tortora nel suo commento a *Lettera*. Non è mancata una relazione sulla ricezione, specificamente su quella da parte di altri novellieri, tenuta da Giancarlo Bertoncini.

1. L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 131.

Il clima di costante confronto scientifico che ha contraddistinto le due giornate del convegno è stato permesso dall'atteggiamento propositivo e aperto al dialogo tenuto da tutti i relatori. A loro pertanto va il più sentito ringraziamento. Un ulteriore caloroso grazie è infine rivolto all'amico e collega Sandro Gentili, senza il cui appoggio in sede organizzativa l'incontro tozziano non avrebbe mai potuto aver luogo.

M. T.

Volti della campagna.

Esperienza e scrittura dello spazio rurale in Tozzi

La rappresentazione del mondo contadino e campagnolo Lin Tozzi ha una forza di evidenza e di verità che è all'origine, almeno in parte, dell'equivoco critico che per molto tempo ha indotto a leggere lo scrittore nell'ambito della letteratura regionalistica o della narrativa post-naturalistica. In effetti *Con gli occhi chiusi*, *Il podere* e molte novelle scoprono una campagna toscana dai colori oscuri e arcaici mai o quasi mai vista prima, tanto che si è potuto parlare legittimamente di «ritratto autentico di una provincia italiana» e avvicinare la Toscana di Tozzi alla Sicilia di Verga. Com'è noto, l'equivoco è stato chiarito nel corso di un dibattito culturale e interpretativo tra i più straordinari e profondi che la critica italiana abbia ingaggiato nel Novecento. Dopo i saggi di Debenedetti e Baldacci – ha scritto Luperini – «è impossibile ritornare a una lettura di Tozzi in chiave bozzettistica, provinciale, naturalistica e magari angustamente cattolica. [...] L'attualità di Tozzi è ormai fuori discussione: Tozzi è moderno, come intitola Baldacci, anzi nostro contemporaneo»¹. Su tali indicazioni tanti interventi successivi, ai quali anche il presente intervento si professa debitore, hanno esplorato con riflessioni e acquisizioni spesso

1. Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Bari, Laterza, 1995, pp. VII-VIII.

decisive un'opera che tuttavia resta problematica e difficile. Se sono fuori discussione l'attualità e la modernità dello scrittore, non lo sono invece i caratteri e gli orientamenti profondi. In questa sede prenderemo in esame un aspetto di per sé particolarmente stridente con questa modernità, ovvero la materia rurale di cui si sostanzia in larga parte il mondo narrativo tozziano. Sebbene tale materia non precluda affatto soluzioni moderne – basti pensare al primitivismo cui Baldacci riconduce Tozzi, o alla rilettura modernista dello stesso Verga secondo Luperini, o alla ruralità per molti versi analoga di Pascoli – non vi è dubbio che essa costituisca un tradizionale e spesso attardato appannaggio della cultura verista e postverista, se non altro perché esibisce tratti marcatamente ottocenteschi e regressivi. Ma Tozzi “non spiega”, non sa spiegare, non offre appigli ai suoi lettori, e anche per questo è un autore difficile.

Gli orientamenti più recenti della critica (Tellini, Baldacci, Marchi, Luperini, Nicoletti, Bertoncini, Castellana) hanno identificato un ambito privilegiato di indagine nelle novelle, che possono offrire decisivi riscontri agli interrogativi sollevati dallo scrittore, ma che ancora soffrono di numerose lacune e incertezze conoscitive sulla loro diacronia e sui progetti d'autore. Come hanno osservato lettori attenti e recentemente Massimiliano Tortora, tali difficoltà sono in parte indotte dalla pur meritoria raccolta vallecchiana del 1963, che riproducendo tutte le novelle «in un'unica sequenza» alimenta «la percezione del corpus novellistico come di un blocco uniforme e renitente a qualsiasi ulteriore partizione»². La nuova edizione

2. Massimiliano Tortora, *Introduzione a Federigo Tozzi, Novelle postume*, Pisa, Pacini, 2009, vol. I, p. IX. Si vedano anche le considerazioni di Giuseppe Nicoletti, *Storia e immagini nelle novelle*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del convegno internazionale, a cura di Maria Antonietta Grignani, Siena, 24-26 ottobre 2002, «Moderna», a. IV, n. 2, luglio-dicembre 2002, pp. 145-161.

critica delle *Opere* diretta da Romano Luperini e Riccardo Castellana, comincia a far chiarezza abbandonando titoli e raccolte non d'autore e più o meno fuorvianti (*L'amore, L'immagine*) e distinguendo in tre volumi una situazione testuale che meglio rispetta il lavoro dello scrittore interrotto dalla morte precoce nel 1920: «*Giovani*, l'unica raccolta progettata da Tozzi, alla quale pertanto non si può disconoscere la dignità di *opus*; le novelle licenziate dall'autore ed edite su giornali e riviste; ed infine quelle pubblicate postume»³. La nuova edizione ristabilisce una più plausibile cronologia dei racconti, ma resta assai arduo, almeno per il momento, intuirvi percorsi interni, progressioni o polarità di aggregazione. Se *Giovani* indica un consapevole orientamento su base «tematica»⁴, e se un'indagine attenta può distinguere nelle novelle una maniera più antica da quella letterariamente più controllata e sofisticata corrispondente al “sessennio romano”, permangono molti dubbi sull'autonomia di molte novelle - soprattutto le più antiche, più scopertamente autobiografiche e spesso di ambientazione campagnola - rispetto al cantiere principale dei romanzi⁵.

La campagna di Tozzi. Una delimitazione preliminare

Una lettura che voglia indagare il fondo rurale della narrativa tozziana non può dunque contare su dichiarazioni programmatiche, selezioni d'autore, appartenenze ideologiche o focalizzazioni autonome. Si può escludere in Tozzi un'intenzione o un programma di tipo rusticano, anche se la sua opera

3. Massimiliano Tortora, *Introduzione*, cit., p. IX.

4. Si vedano le considerazioni di Romano Luperini nel capitolo «*Giovani*» e *le altre novelle*, in *Federigo Tozzi*, cit., pp. 203-241.

5. G. Nicoletti, *Storia e immagini nelle novelle*, cit., in particolare pp. 154-158.

ha talora sollecitato esperienze e letture in quella direzione⁶, e anche se, come vedremo, alcuni esiti rinviano comunque, sia pure in modi non consapevoli, a un immaginario e a una tradizione letteraria campagnola. Occorre seguire trasversalmente - attraverso figurazioni esemplari nell'intera produzione - il senso di una campagna che coinvolge in larga misura l'universo narrativo dello scrittore, e che afferisce piuttosto alle regioni sfuggenti del simbolico e dell'autobiografico che non a quelle documentarie del naturalismo. Senza pretendere di esaurire l'argomento, cercheremo di analizzare il rapporto dello scrittore con la realtà naturale e antropologica della campagna attraverso la forma storica, sociologica e letteraria che tale rapporto assume in personaggi e situazioni. Nei limiti e in funzione di questa indagine può essere utile, per quanto arbitraria e approssimativa, una selezione preliminare di novelle più pertinenti all'ambito rurale per tema, ambientazioni e personaggi, distinguendole cioè rispetto ad altre di scena cittadina (Siena, Firenze, Roma, villeggiature) o genericamente borghese.

Prima però occorre spiegare questa distinzione. La contrapposizione di città e campagna, che è per così dire nelle cose, può essere un indice significativo nella misura in cui diviene un consapevole principio strutturante a livello di scelte ideologiche o letterarie, e infatti ha talora caratterizzato, com'è noto, scritture e addirittura generi letterari. A una considerazione di tipo storico, la campagna toscana e senese cui Tozzi fa riferimento è periferia rurale di una provincia complessivamente rurale, o se vogliamo è una campagna relativamente urbanizzata secondo forme tradizionali, senza quei confini

6. Più che al caso controverso di Bilenchi, ci sembra indicativa la testimonianza di Renzo Paris, *Tozzi scrittore voyou*, in *Per Tozzi*. Atti del convegno di Siena, 24-26 novembre 1983, a cura di Carlo Fini, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 350.

netti fra modernità e tradizione, fra nuovo e antico, fra economia borghese ed economia rurale, fra industria e agricoltura che in regioni più sviluppate o in esperienze in questo senso più traumatiche caratterizza spesso la letteratura “rusticana”. Nell’opera di Tozzi tuttavia la contrapposizione è abbastanza marcata, tanto più che la sua campagna di riferimento – in termini biografici il podere di Castagneto, corrispondente al Poggio a’ Meli di *Con gli occhi chiusi* e in parte alla Casuccia del *Podere*⁷ – è assai vicina a una città come Siena dai tratti fortemente rurali o comunque non moderni. Pochi chilometri dividono il “podere” dalla “trattoria”, la casa in campagna da quella in città, ma in romanzi e novelle diventa una distanza significativa, sufficiente quantomeno a suggerire un’opposizione. Sia chiaro però che non si tratta tanto di un’opposizione di tipo sociale o culturale, che appunto la sua realtà senese mal supporterebbe: Tozzi non è etnografo né antropologo né organico a quel mondo e neppure ruralista per principio. Si tratta piuttosto di polarizzazioni determinate dal simbolismo privato dello scrittore.

Dal punto di vista storico e antropologico, comunque, la realtà rurale descritta da Tozzi appare complessivamente una periferia, e non presenta caratteri di civiltà o almeno di cultura contadina autonoma (istituzioni peculiari, costumi e manifestazioni comunitarie di tipo folclorico, stili di vita organizzati). Almeno in parte, ciò è dovuto agli orizzonti molto circoscritti delle esperienze e degli interessi dello scrittore, che in fondo racconta esclusivamente le vicende di una piccola e gelosa proprietà, senza allargare lo sguardo sui dintorni, sulle grandi aziende, sulle tenute o sulle vaste conduzioni mezzadrili, che

7. Si vedano i ricordi di Silvia Tozzi, *Tozzi tra vita e scrittura*, in *Per Tozzi*, cit., pp. 379-390. La «Casuccia» del *Podere* in realtà, per localizzazione non corrisponde tanto a Castagneto quanto all’altro podere di proprietà del padre dello scrittore.

pure non mancavano nel territorio senese (si rimanda per questo a studi fondamentali di storia agraria: Corrado Barberis, Carlo Pazzagli, Francesco Mineccia)⁸.

Ma l'alterità contadina appare invece forte e significativa nella narrativa di Tozzi al livello profondo dei rapporti familiari e relazionali, e in una dimensione che potremmo definire subculturale o residuale, in quanto persistenza o sopravvivenza di abitudini di pensiero, di psicologie, di superstizioni, di credenze, di ritualità ecc. Certo si tratta di elementi di difficile verifica, ed è ancora più difficile stabilire quanto essi siano causa e non piuttosto effetto del simbolismo di Tozzi. Vari lettori però hanno ipotizzato che proprio in questo legame profondo con la cultura o sottocultura di un mondo contadino arcaico, violento, superstizioso, raramente accessibile alla letteratura, risieda una delle principali ragioni della novità della narrativa tozziana. Per esempio Ottavio Cecchi accenna ripetutamente a possibili radici contadine della visionarietà dei racconti («Leggende, paure, superstizioni di un mondo contadino? Forse sì, forse è questo il terreno che Tozzi lavora per i suoi racconti»)⁹. In altri termini quella visionarietà, quelle sconcertanti intuizioni psicologiche, quella stessa poetica dei «misteriosi atti nostri», che pure affonda, come sappiamo, nella biografia privata dello scrittore e poi si nutre e si rafforza anche di letture scientifiche, sono probabilmente debitrice, in qualche misura, al rapporto vitale con un mondo orale e contadino da sempre refrattario a trattamenti letterari.

8. Si rimanda orientativamente a Corrado Barberis, *Le campagne italiane dall'Ottocento ad oggi*, Bari, Laterza, 1999; Carlo Pazzagli, *La terra delle città. Le campagne toscane dell'Ottocento*, Firenze. Ponte alle Grazie, 1992; Francesco Mineccia, *Campagne toscane in età moderna. Agricoltura e società rurale (secoli XVII-XIX)*, Lecce, Congedo editore, 2002.

9. Ottavio Cecchi, *I racconti*, in *Per Tozzi*, a cura di Carlo Fini, Editori Riuniti, 1985, p. 20.

Se proviamo adesso a selezionare ai fini del nostro discorso alcune novelle e prose di tema rurale, ne possiamo individuare alcune in *Giovani* (per esempio *Un giovane*, *Miseria*, *Vita*, *L'ombra della giovinezza*); un buon numero tra quelle pubblicate in vita su riviste (per esempio *In campagna*, *Un fattore*, *Ozio*, *Il temporale*, *Due famiglie*, *Il porco del Natale*, *La vendetta*, *La capanna*, *La sementa*, ma anche alcune di scena laziale come *I butteri di Maccarese*, *Nevrastenia* e *Campagna romana*); e un altro consistente gruppo tra le postume (*La madre*, *Assunta*, *Il ciuchino*, *Le sorelle*, *Gli amori vani*, *Un ragazzo*, *L'adultera*, *Lo zio povero*, *Anima giovanile*, *Leggenda*, *Padre e figlio*, *Dopo la tribbiatura*, *Contadini*).

Primo tempo: la campagna invisibile

Vale la pena notare che in questa approssimativa selezione rientrano le più antiche novelle di Tozzi, quelle del 1908-1910 come *La madre*, *Assunta*, *Il ciuchino*, *In campagna*, forse anche *Ozio*¹⁰, e inoltre molte degli anni immediatamente successivi 1911-1913, come *Gli amori vani*, *Un fattore*, *Un ragazzo*, *L'adultera*, *Lo zio povero*. E vale la pena ricordare come queste più antiche novelle siano quasi tutte rimaste inedite – ad eccezione di *In campagna* e *Un fattore* – forse perché strettamente legate, più che al *corpus* novellistico, alla gestazione del primo romanzo, come sospettava Giuseppe Nicoletti¹¹, mentre le due eccezioni, *In campagna* e *Un fattore*, rientrano nella preistoria del secondo romanzo, come vedremo, e la loro pubblicazione testimonia che ancora l'idea romanzesca non era maturata.

10. Vedi in proposito G. Nicoletti, *Storia e immagini nelle novelle*, cit., p. 154 («edito in rivista nel 1919 ma il cui dattiloscritto porta un'annotazione manoscritta poi cancellata, chissà se di mano dello stesso Federigo, con la data "1 novembre 1910"»).

11. Ivi, pp. 146-147.

In altri termini, la campagna entra per la prima volta nella narrativa tozziana attraverso gli occhi, o meglio «con gli occhi chiusi» dello sguardo autobiografico dell'adolescenza turbata. Si tratta evidentemente di un recupero memoriale e di una elaborazione narrativa riferibile sul piano biografico agli anni 1894-1896, e non invece agli anni della scrittura, indicativamente successivi al 1908, quando ormai il rapporto di Tozzi con la campagna ha assunto, come vedremo, un'altra forma. Il tredicenne Federigo, come i suoi giovanissimi omologhi Pietro di *Con gli occhi chiusi*, Vittorio di *La madre*, o il protagonista di *Ragazzo*, non vede la campagna: il mondo sembra fermarsi per lui dentro al cerchio magico e visionario degli interni, che giunge al massimo fino al confine del «bel susino» accanto all'aia, al di là del quale si estende un vuoto, il nulla, uno spazio privo di consistenza e di interesse, col quale non esistono rapporti, ma che corrisponde in effetti allo spazio agricolo dei campi, dominio del padre.

Alla nuova primavera, Domenico aveva voluto fare grandi preparativi per le raccolte che aspettava migliori di prima. E andava di più al podere, quasi per compensarsi dello strapazzo della trattoria. E siccome la stagione era buona, portava sempre con sé Pietro. Gli faceva bene, e forse non si sarebbe più riammalato! Voleva che andasse nel campo, per occuparsi anche lui delle viti da potare e di tutte le altre faccende. Ma era come se Pietro non vedesse e non udisse niente¹².

Anche *La madre*, che è la più antica novella di Tozzi secondo la cronologia ristabilita da Tortora, inizia in modo simile:

Vittorio per la convalescenza del tifo stette in campagna. Finiva, allora, tredici anni. Suo padre Pietro, guadagnando con una trattoria in città, aveva da poco comprato quel podere. Ma Vittorio non

12. Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, introduzione e cura di Ottavio Cecchi, Milano, Feltrinelli, 1980, 2004⁴, pp. 3, 7.

era andato mai oltre un bel susino, ch'era di fianco all'aia troppo vecchia. Egli guardava i bovi e gli operanti andare nel campo o tornare con le zappe su le spalle, senza nessuna curiosità. Siena non era lontana¹³.

Vittorio, come Pietro e come il protagonista di *Un ragazzo*, non ha alcuna "curiosità" per il mondo contadino di campi, viti, olivi, bovi e operanti: il suo pensiero è semmai rivolto a Siena, la città, che «non era lontana». Anche in *Con gli occhi chiusi* la negazione della campagna comporta per Pietro la scelta della città, in questo caso Firenze, dove anzi ha compimento la sua storia.

Va detto però che per Tozzi un simile schema oppositivo appare forzato: il rifiuto del mondo paterno non coinvolge solo i campi ma anche la trattoria in città; e il podere non contiene solo lo spazio agricolo che è dominio del padre, ma è anche quello interno della "madre", di Giacco e Masa, di Ghisola, dove il ragazzo fa esperienza di un'altra e più profonda dimensione dello spazio rurale, legata alle figure femminili e alle voci misteriose della natura, e si pensi per esempio alla «notte degli usignoli» di *Con gli occhi chiusi*. Rimossa dalla vista, la campagna torna come fonte visionaria e onirica, luogo di presenze misteriose, segni inspiegabili e terrori superstiziosi. Nei gesti, nei silenzi, nella sensualità di Ghisola, nelle ritualità e nelle superstizioni di Giacco e Masa, come poi nelle figure inquietanti degli assalariati del *Podere*, negli squarci naturalistici e figurativi della campagna e dei suoi abitanti, si manifesta anzi principalmente l'inedita e perturbante immagine della campagna elaborata da Tozzi. Sembra di vedere per la prima volta l'immagine ravvicinata di un mondo che funziona secondo meccanismi psicologici e dinamiche interiori diverse da quelle note, dinamiche che provengono dall'interno di quel mondo, non da analogie o interpretazioni.

13. Id., *La madre*, in Id., *Novelle postume*, cit., I, p. 3.

La rivoluzione biografica e l'invenzione del personaggio

Tozzi era profondamente radicato nel mondo rurale, sia per le origini contadine del padre, sia per i lunghi soggiorni giovanili a Castagneto, sia per la realtà senese e toscana, in cui, come si è detto, era normale la presenza di contadini in città e viceversa. Sembra tuttavia di poter dire che fino al 1908 lo spazio rurale per lui non esisteva. Restava rimosso, lontano, negato dalla sua estrazione sociale comunque borghese, dalle sue ambizioni cittadine e artistiche, soprattutto dal rifiuto persistente del mondo paterno. Come testimoniano le novelle di datazione più alta (*La madre, Assunta, Un ragazzo*), lo stesso esordio del Tozzi narratore intorno al 1908 – se prescindiamo da *Adele e Paolo* – è legato al recupero e al racconto di quella lontana, decisiva esperienza autobiografica di rifiuto e di rimozione. Ma in quello stesso 1908 avviene l'evento drammatico e improvviso della morte del padre, che segna una svolta radicale anche nel rapporto dello scrittore con la campagna, sul piano biografico prima che su quello letterario. La morte del padre infatti comporta immediatamente un gesto di radicale e clamorosa discontinuità da parte di Federigo (che com'è noto stava cercando nell'impiego alle ferrovie un'indipendenza professionale): vende subito la trattoria in città e punta tutto sul podere. La svolta biografica è di straordinaria forza e rapidità: Federigo si sposa, va a vivere in campagna e assume personalmente la conduzione dei lavori. Nel giro di pochi giorni, l'indifferente che guardava i bovi e gli operanti «senza nessuna curiosità», si trasforma in piccolo proprietario, responsabile di dipendenti a salario e di lavori agricoli. Da quel momento, non può più eludere il confronto concreto con un mondo complesso e finora rimosso.

Certo in quel momento Tozzi è già scrittore, e la rivoluzione biografica impone allo scrittore, sia pure con tempi meno ra-

pidi, il ripensamento della campagna, della sua personale esperienza della campagna. Anzitutto nella direzione di *Con gli occhi chiusi*, verso il passato. Ma si fa sempre più forte il punto di vista del presente, del piccolo proprietario agricolo, animato di progetti e di propositi. Dal punto di vista della sociologia letteraria, si tratta di un tipo sociale molto significativo e ricorrente nella storia delle varie letterature campagnole: basti pensare alle esperienze pur diversissime di una George Sand, di un Nievo, di una Caterina Percoto, magari di un Tolstoj: scrittori che si erano occupati della campagna e dei suoi problemi economico-sociali in conseguenza di una cognizione diretta e di un'esperienza di proprietari-intellettuali, e quindi inclini a farsi riformatori delle loro proprietà. Se gli altri nomi erano troppo lontani dalla sua cultura e sensibilità, Tolstoj invece poté forse avere un'influenza diretta su Tozzi¹⁴. Una spinta per così dire utopica, riformatrice, idealista, che trovava alimento nel suo socialismo giovanile, fu decisiva nel Tozzi che nel 1908 sceglie senza riserve la campagna. Probabilmente l'elemento idillico della sua anti-idillica narrativa (dove intendiamo per idillio, con Bachtin, un particolare modo di relazionarsi con lo spazio e col tempo, fondato sulla separatezza di un piccolo luogo dal resto del mondo)¹⁵ affonda le radici in questa rivoluzione biografica, volgendosi in direzione del passato come recupero dell'esperienza felice vissuta in campagna con la madre e con Isola, e in direzione del futuro come utopia privata e sociale.

14. Vari volumi di Tolstoj fanno parte della biblioteca di Tozzi (vedi Costanza Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 145).

15. Per esempio in Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggio di poetica storica* [1937-1938], in Id., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura* [1975], a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 372-383.

Ma Tozzi – come pure è noto – arriva alla sua nuova condizione sociale del tutto impreparato, impreparato dal punto di vista amministrativo, dal punto di vista tecnico e agricolo, e dal punto di vista dei rapporti umani e sociali. Non intendo né saprei qui parlare della conduzione dei due poderi ereditati dal padre, ma è indubbio che ogni progetto o velleità crolla sul nascere di fronte alle difficoltà crescenti e alle ostilità incontrate. L'intera rappresentazione del mondo rurale da parte di Tozzi, negli anni seguenti, sarà caratterizzata e dominata da questa complessa esperienza di idealismo, di contrasti, di fallimento. L'idillio si lega immediatamente alla tragedia, la tragedia lo comprime all'origine e lo deforma.

Il personaggio fondamentale con cui Tozzi tenta di accedere al mondo rurale è appunto il conduttore di un podere, in quanto proprietario o fattore o colono, nel quale è evidente questa matrice autobiografica. Ad esso infatti si lega la parte più tipicamente 'campagnola' della narrativa tozziana, in quanto attraverso di lui lo scrittore entra finalmente nelle terre del padre e restituisce consistenza reale e visiva al vuoto invisibile che la campagna era stata per lui nel periodo adolescenziale. Ma il processo di invenzione di questo personaggio è tutt'altro che semplice e immediato. Prima di arrivare alla figura di Remigio Selmi, in cui esso trova compimento e consapevolezza nel destino tragico, Tozzi lavora a lungo su ipotesi in parte diverse, dove la campagna ancora non ha coagulato le altre figure necessarie del dramma.

Alcune novelle documentano questa progressione del personaggio, che possiamo riconoscere in particolare nel Guglielmo di *In campagna* (che è, com'è noto, il primo racconto pubblicato dallo scrittore, nel 1910), nel Demetrio di *Un fattore* (del 1913), e in parte anche nel protagonista narratore di *Lo zio povero* (del 1914). Successive invece all'invenzione di Remigio,

del quale comunque condividono la tragedia, sono per esempio le figure del vecchio colono di *Dopo la trebbiatura*, del Lorenzo Fondi di *Miseria* (del 1918), e anche dei due fratelli di *La sementa*. Ci concentreremo in particolare sulle prime due, che testimoniano per così dire la fase genetica e che in quanto pubblicate hanno carattere programmatico, e integreremo il discorso con riferimenti alle altre novelle e ai romanzi.

La campagna mistica

In campagna rappresenta in certo senso la preistoria del personaggio. Il giovane proprietario incapace di dirigere i lavori agricoli compare qui per la prima volta, ma si direbbe in modo quasi involontario, quasi riflesso non significativo del vissuto d'autore e privo di conseguenze nell'economia del racconto: si tratta appena di un accenno nelle parole della moglie: «Guglielmo legge molto, e si occupa anche dei contadini. Ma egli non s'intende di agricoltura quanto mia madre»¹⁶. La caratterizzazione dominante di Guglielmo, come è stato spesso notato, è ambigualmente dannunziana e diremmo anzi sperelliana; a far da paragone non vi è ancora un padre ma una suocera; e l'incapacità del personaggio non implica ancora il suo destino tragico. Il rapporto di Guglielmo con la campagna pertanto non è quello del "proprietario agricolo", ma piuttosto quello ozioso di un "villeggiante", come le villeggianti ospiti nella sua villa, con cui egli vagheggia una storia d'amore. Il punto di vista del villeggiante, tipicamente cittadino, è esterno, estetizzante e ambiguo: tende a vedere l'idillio al posto della realtà, in cui non è implicato da responsabilità o conseguenze. Si pensi anche a un

16. Federigo Tozzi, *In campagna*, in Id., *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1963, vol. I, p. 158.

racconto straordinario e terribile come *Ozio*, dove due coppie di villeggianti oziosamente immersi nel loro idillio domenicale nella campagna toscana arrivano a compiere alla fine atti di normalissima crudeltà.

Ma Guglielmo di *In campagna* non dovrebbe comportarsi come un villeggiante. Si direbbe che egli rappresenti in modo immediato l'inadeguatezza del proprietario ai suoi compiti, ancora inconsapevole del suo destino. La campagna per lui non è realtà storica ed economica, ma una terra mistica e un repertorio di metafore sublimi per intuizioni sperelliane, soprattutto nelle pagine del diario che costituisce la parte centrale del racconto (qualche esempio tra i mille possibili: «egli si voleva preparare a ricevere la nuova messe della vita»; «desiderò che le sue vene fossero come le resine strabocchevoli»; «Tutta la campagna spirava una grande freschezza. Sembrava un preparativo. E lo spirito di S. Francesco cantava»; «L'anima delle viti si diffondeva nell'ombra fresca»; «Colui che seminò le settimane è presente a questa scena campestre fatta come un idillio eterno»; «Ogni cosa è come un solco aperto nell'infinito»; «Ho udito il rumore delle falci come un respiro»)¹⁷. Siamo indubbiamente molto lontani, ancora, dall'immagine della campagna che lo scrittore verrà elaborando di lì a poco.

In *In campagna* Tozzi sconta ancora la soggezione al modello dannunziano («Ma com'è bello il D'Annunzio! Basta un periodo suo a far fiorire, sia pure poco per ora, il mio animo»)¹⁸, di cui del resto è consapevole e desidera liberarsi (in una lettera del gennaio 1908 avvertiva acutamente le zavorre che comprimono la sua voce originale: «alle idee che mi vengono sono mescolati sentimenti interamente estranei»)¹⁹. La "fioritura" verbale del

17. Ivi, pp. 128, 138, 139, 140, 143.

18. Id., *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 96 (lettera del 19 aprile 1907).

19. Ivi, p. 208 (lettera del 4 gennaio 1908).

racconto, che nasconde la sostanza del mondo rurale, proviene soprattutto dalla poesia delle *Laudi* e della *Figlia di Iorio*, ma colpisce anche la menzione diretta delle *Novelle della Pescara*, che proprio per la sua gratuita eccezionalità – è l'unica menzione di un testo propriamente rusticano da parte di Tozzi – sembra un vessillo spavaldamente inalberato dal giovane proprietario nel prendere possesso delle terre del padre, che certo di D'Annunzio non sapeva niente («Io le manderei tanto volentieri le *Novelle della Pescara* di Gabriele D'Annunzio, un poeta che è nato nella sua terra»)²⁰.

Prospettiva e linguaggio sbagliati, dunque, se misurati sul lavoro da fare e sul romanzo da fare. Tuttavia, e senza escludere intenzioni parodiche, vale la pena notare la particolare funzionalità del linguaggio dannunziano per esprimere il mistero della natura e la sacralità rituale del mondo contadino, sia pure in una chiave idillica, luminosa ed euforica («questa scena campestre fatta come un idillio eterno») che non tornerà più nelle pagine di Tozzi. Aldo Rossi del resto ha mostrato sinotticamente come intere sequenze del diario di Guglielmo siano poi riutilizzate nel *Podere* e attribuite a Remigio²¹. In ogni caso, come sempre quando le dosi sono eccessive, *In campagna* segna anche l'atto di liberazione da D'Annunzio. È significativo che l'abbandono progressivo del lessico dannunziano costituisca uno dei pochi criteri sicuri per datare le novelle, secondo la puntuale analisi di Tortora²².

20. Id., *In campagna*, cit., p. 159. *Le novelle della Pescara* sono citate anche nella corrispondenza con Emma lo scrittore: «Imagina che io ho come pitture, qui dinanzi, tutte le figure della novella di *Candia*» (Id., *Novale*, cit., p. 93, lettera del 7 aprile 1907).

21. Aldo Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano*. Il podere, Padova, Liviana, 1972, pp. 24-26.

22. M. Tortora, *Introduzione*, cit., pp. XXVII-XXIX, in particolare: «Nella prima [fase], che si estende dal 1908 al 1913, Tozzi da un lato paga tutto il suo debito al magistero dannunziano».

Sulle terre del padre

Guglielmo è ancora troppo esterno al podere che dovrebbe amministrare. Per costruire il personaggio del “giovane proprietario” Tozzi deve smettere quegli abiti e scendere dentro la campagna per confrontarsi col padre sul suo terreno. La rappresentazione del padre, infatti, è necessaria e inevitabile per la rappresentazione di quello spazio adulto (i campi, la trattoria) rimasto finora invisibile o rimosso o trasfigurato dal metaforismo mistico di tipo dannunziano. In altri termini, per addentrarsi nella realtà dei rapporti economici e sociali delle campagne e per poterla vedere, Tozzi ha bisogno di nuovi modelli espressivi e figurativi. Come la critica ha spesso osservato, il punto di riferimento maggiore sarà soprattutto Verga, inteso in chiave non naturalistica ma autobiografica. In ogni caso Verga non significa interferenza di «sentimenti interamente estranei», né soggezione a moduli culturali o formali, ma solo scelta di metodo, talora magari di tecniche (si pensi per esempio al lavoro di preparazione e di documentazione, o all’adozione di forme espressive non esterne ma interne al mondo narrato)²³, per accedere dal di dentro non solo a un mondo popolare e sub culturale, ma anche per costruire le sue figure.

Con gli occhi chiusi – come *Il podere* – si apre infatti su una figura, quella del padre (Domenico Rosi), che possiamo accostare al Mastro don Gesualdo verghiano, e che si pone subito come esemplare e paradigmatica. È questo il modello di proprietario e di imprenditore terriero col quale non Pietro ma il nuovo personaggio del figlio – Guglielmo o Demetrio o Remigio o Lorenzo – dovrà confrontarsi:

23. Cfr. A. Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano*, cit., per esempio sull’interesse per i proverbi, con riferimento precipuo ai *Malavoglia*; cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., per le scelte espressive.

Restato contadino, benché avesse presto mutato mestiere, era capace di pigliare a pugni uno che non avesse avuto fede alla sua sincerità. E credeva che Dio, quasi per accontentarlo, avesse pensato, insieme con lui, alla sua fortuna. Del resto, sentiva la necessità di arricchire ancora di più; per paura delle invidie. [...]

Quando un podere passa nelle mani di un altro proprietario che non sia uno sciocco, comincia presto a modificarsi in un modo visibile agli occhi di coloro che se n'intendono e poi di tutti. E il Rosi cambiò addirittura Poggio a' Meli. [...] Per ore intere andava lungo i filari, a vedere se c'era entrata la malattia. Qualcuno degli assalariati lo seguiva; e dovevano sempre assicurarlo che non era colpa di loro. Se gli pareva che una vite fosse stata legata male o se il suo palo non stava forte, si faceva portare un altro salcio e lì in presenza sua faceva rifare il lavoro. Per la potatura degli olivi succedevano discussioni che non finivano più. [...] Oppure insegnava come dovevano tenere la vanga, per arrivare più a fondo. Durante le svinature, puliva e sciacquava da sé le botti e i barili; e non si muoveva mai dalla cannella del tino²⁴.

La campagna «si modifica in modo visibile» nelle mani di questo straordinario lavoratore, «contadino benché avesse cambiato mestiere», in credito verso Dio perché «arricchire» è il suo demone e il suo destino, autoritario verso i dipendenti perché unico responsabile della produzione, l'unico «che non sia uno sciocco». Certo non vi è la moralità di Gesualdo, ma simile è l'energia, la volontà di miglioramento, la solitudine. Violento, orgoglioso, tirannico, onnipresente ai lavori, instancabile ed efficiente, il padre rappresenta la figura a suo modo esemplare del contadino proprietario imprenditore. Abbiamo già visto come il figlio giovinetto eludesse il confronto («ma Pietro era come se non vedesse e non udisse niente»). Vediamo adesso come lo affronta invece il figlio adulto, una volta divenuto lui il conduttore dei lavori.

24. F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., pp. 7, 9.

Una tappa fondamentale nell'elaborazione del personaggio, e quindi nel ripensamento del rapporto con la campagna, è la novella *Un fattore*, dove Tozzi delinea una concezione e un programma di lavori agricoli effettivamente alternativi a quelli del padre. Il padre nel racconto non c'è, ma è comunque accennata la figura di «un padrone» delle terre, quasi ombra paterna: Demetrio infatti non è proprietario ma soltanto un «fattore» che deve rendere conto al «padrone». Senonché egli «sentivasi una grande responsabilità non verso il padrone, ma nell'interpretazione delle vicende agricole che sono sottoposte ai cambiamenti atmosferici»²⁵. Il giovane fattore sembra appartenere invece ad un'altra scuola di pensiero. Alla competenza pratica e agronomica da contadino con cui Domenico Rosi dirigeva i lavori agricoli, il «fattore» oppone infatti doti raddomantiche, intuitive, intellettuali, quasi sacerdotali, con le quali immagina di interpretare i segni e i bisogni della natura. All'istinto economico di Rosi nella cura e nello sfruttamento delle terre, Demetrio oppone una partecipazione intima alla vita della natura in cui non distingue più il proprio interesse:

La lunga consuetudine con la campagna aveva prodotto a Demetrio un modo uniforme di pensare intorno a tutte le cose. Egli, per esempio, non sapeva distinguere bene se, potando una pianta, faceva per il proprio interesse o per il piacere di lei. Era abituale, ormai, che tutto si dovesse modificare secondo la sua volontà. I contadini non erano se non strumenti più o meno docili, per secondare la grande produzione della natura. Egli si immaginava di essere necessario per la primavera²⁶.

Come Rosi, anche Demetrio «modifica» dunque il podere, ma secondando la «volontà» della natura e non la propria. Per Rosi i contadini a salario dovevano rendere conto a lui del

25. Id., *Un fattore*, in *Le novelle*, cit., I, pp. 215-216).

26. Ivi, p. 215.

loro lavoro e delle loro «colpe», per Demetrio sono anch'essi funzioni di quella «grande produzione della natura» che a lui fattore spetta interpretare correttamente («Se egli non poteva prevedere una brinata dannosa alle giovani piante, non incolpava Dio o il destino, ma se stesso. Era una ricerca affannosa di mezzi più chiaroveggenti») ²⁷, e gli errori dei dipendenti non feriscono il padrone ma la natura («si imaginava che le piante dovessero comprendere il torto dei colpevoli, e compatirli») ²⁸.

Vi è ancora molto di estetizzante e di mistico in questa concezione della campagna, che mostra la continuità fra il dannunziano protagonista di *In campagna* e il nostro fattore pieno di buone ma poco pratiche intenzioni. Ma il personaggio comincia a prendere forma. Il fallimento di una simile gestione dei lavori agricoli è scontato e fatale, anche se Demetrio, e forse lo stesso Tozzi, ancora non lo sa. *Un fattore* è la novella in cui Tozzi si avvicina di più all'idillio campagnolo di tipo tradizionale. La realtà delle cose non corrisponde certo alle fantasie di Demetrio, ma neppure si cura di contraddirle: lo lascia libero di vagheggiare un rapporto armonico con la natura e con il lavoro dei contadini. Anche l'amore fantasmatico e presto deluso è poco più di una nube passeggera che non lascia tracce («Allora, Demetrio Polletti dimenticò il suo amore; e parlò insaziabilmente, per due ore di seguito, di fave, di vecchi, di lupini e di patate; mentre i contadini lo ascoltavano a bocca piena») ²⁹.

Nel 1913, da Castagneto, Tozzi non poteva vedersi ancora nel destino di Remigio, ma si riconosceva nell'immagine idealizzata di Demetrio. Il quale non sospetta il destino che lo attende nelle sue successive metamorfosi.

27. Ivi, p. 216.

28. Ivi, p. 219.

29. Ivi, p. 222.

Campagna omicida

Eppure proprio in *Un fattore* fanno la prima comparsa nella narrativa tozziana le figure degli «assalariati», ovvero dei lavoratori agricoli dipendenti, tra i quali lo scrittore recluterà, nella maturazione del suo universo rurale e della sua proiezione autobiografica, il personaggio dell'assassino, principalmente nel Berto del *Podere*, ma anche nei protagonisti di novelle coeve come *La vendetta* e *La sementa*. È chiaro che tale inquietante figura non è autonoma ma si lega all'approfondimento di quella del giovane proprietario o fattore. Tuttavia colpisce che essa affiori a poco a poco dalle profondità della campagna, quando invece, in una notevole pagina di *Un fattore*, quelle stesse profondità determinavano una rappresentazione idillica del contadino:

Le preoccupazioni campestri [...] si intromettevano con un senso placido e quasi idillico. E chi vive in campagna è sopraffatto da percezioni abituali. Infatti i contadini divengono strumenti incoscienti dei lavori quotidiani; sono assorbiti, anche mentalmente, dalle ripetute fatiche rudi. Nasce da ciò l'abitudine di dimenticare se stessi per i bisogni della natura. [...] La giocondità di un contadino dipende dalle gemme delle viti e dai solchi del grano. La sua ambizione, il più delle volte, è appagata soltanto dall'averne un paio di bestie belle, che egli può aggiogare. [...] Demetrio Polletti amava i contadini, e li giudicava dalla minore o maggiore obbedienza a se stesso³⁰.

Quella stessa consuetudine quotidiana con i campi, che intesa come “servizio della natura” in *Un fattore* determinava il carattere umile e semplice del contadino (gli aggettivi testimoniano il carattere parzialmente convenzionale di questa rappresentazione), intesa invece come “servitù ad un padrone” può al contrario determinare un delirio di odio, violenza

30. Ivi, p. 219.

e crudeltà che assomiglia a un fato ineluttabile. Si può dire insomma che tra l'epoca del *Fattore* (1913) e quella in cui Tozzi scrive *Il podere*, *La vendetta* e *La sementa* la riflessione 'campagnola' ha cambiato direzione.

In effetti Tozzi focalizza progressivamente con veristica precisione il groviglio dei sentimenti che legano il dipendente al superiore, dove l'odio e l'amore si intrecciano al comando e all'obbedienza. È evidente che gli assalariati riconoscevano senza discutere l'autorità dispotica del Rosi perché la capivano, perché parlava il loro stesso linguaggio («rimasto contadino»); riconoscono assai meno volentieri le competenze meteorologiche e sacerdotali di Demetrio, che guardano magari con simpatia ma con diffidenza e riserva («i contadini erano strumenti più o meno docili» e «li giudicava dalla minore o maggiore obbedienza a se stesso»)³¹; e non riconosceranno affatto, sin dall'inizio, alcuna superiorità a Remigio nel *Podere* («Intanto, Berto e gli altri due assalariati avevano capito che potevano non obbedirgli; perché egli, dovendosi rimettere ai loro pareri, a meno che non avesse preso un fattore, non avrebbe potuto né meno rimproverarli»)³². L'amore di Demetrio per i suoi contadini («amava i contadini») finisce così per produrre l'odio di Berto per il suo padrone («Perché mi odia?»). Il lento e faticoso percorso con cui Tozzi scrittore tenta di riappropriarsi dello spazio rurale e di "modificarlo" secondo un progetto diverso da quello del padre sembra dunque approdare a un esito paradossale, che scatena anzi la rivolta violenta della campagna contro di lui.

Il personaggio dell'assassino non è dunque originario nella narrativa campagnola di Tozzi, ma è l'ultima e necessaria ac-

31. Ivi, pp. 215, 219.

32. Id., *Il podere*, introduzione e note di L. Baldacci, Milano, Garzanti, p. 13.

quisizione – forse una scoperta inquietante – della sua lunga e faticosa riflessione sulla campagna. In questo senso la figura di Berto ha una necessità e una rilevanza notevoli: privo di consistenza umana autonoma, si presta invece a una suggestiva lettura simbolica. Berto infatti non è tanto un tipo sociale (l'assalariato) o umano (l'odio), quanto il risultato finale della lunga ruminazione della esperienza autobiografica della campagna. Berto che uccide Remigio è la campagna stessa che si rivolta contro il proprietario fittizio e che vendica così il vero padrone. Viene in mente l'immagine cruda su cui si chiude *La sementa*, dopo la morte di Bartolomeo: «i mesi passarono, e il grano seminato da Bartolomeo spuntava e cresceva. Era un grano alto, con uno spigame come le dita. Giovacchino si fermava a guardarlo, battendosi il petto. E siccome aveva paura a mieterlo, perché gli pareva che dentro ci dovesse essere il sangue del fratello, egli prima si confessò e lo fece benedire»³³.

Sarebbe sbagliato però riconoscere in Berto e nella truculenta immagine del sangue la sintesi della riflessione di Tozzi sulla campagna *tout court*, quasi fosse infine uno scrittore radicalmente e ideologicamente antiruralista, come il Balzac di *Les paysans* o lo Zola di *La terre*. Indubbiamente la fabula tragica del *Podere* è analoga a quella dei due grandi romanzi francesi, dove delitto e violenza sembrano nascere fatalmente dalle oscurità stesse del mondo rurale, e anzi l'immagine citata di *La sementa* sembra un prestito di gusto più zoliano che tozziano. Ma il rapporto dello scrittore toscano con la campagna è assai più intimo, complesso e variegato. La morte non è il prodotto della campagna ma del rapporto tra i due contendenti maggiori.

33. Id., *La sementa*, in *Le novelle*, cit., p. 876.

La campagna romana e un'epifania del padre

La lunga gestazione di queste figure della campagna tozziana, iniziata all'indomani della morte del padre e della scelta di vivere a Castagneto, arriva dunque a prender forma e compimento molti anni dopo, quando lo scrittore ha già chiuso da tempo la sua esperienza effettiva come proprietario e conduttore di podere, e già dal 1914 si è trasferito a Roma. La distanza consentì evidentemente l'elaborazione simbolica e narrativa del *Podere* e l'esaurimento di questa tormentata esperienza di narrativa campagnola.

Tirandone un sommario bilancio, si può dire che le novelle e i romanzi di tema campagnolo del decennio 1908-1918 non nascono da un programma di tipo ruralista o magari antiruralista – di tipo letterario o civile o politico – e questo già distingue Tozzi rispetto all'esperienza di altri scrittori “campagnoli”. Corrispondono piuttosto alla lenta, faticosa conquista – quasi pezzo per pezzo – di uno spazio rurale in quanto spazio simbolico autobiografico; e al termine di questa conquista Tozzi arriva sì a “vedere” infine la campagna nella sua interezza, come in un affresco verista, ma solo per scoprire in esso l'incapacità di vedere, e quindi il fallimento, la fine, il rigetto. Nei limiti di questo percorso e dei testi che abbiamo indicato, Tozzi può essere considerato, forse suo malgrado ma comunque senza suo discredito, uno scrittore della campagna, come del resto altri grandi protagonisti del Novecento. In ambito ottocentesco, si possono escludere debiti – nonostante qualche lettura di Dall'Ongaro e qualche suggestione importante dal Nievo maggiore³⁴ – verso i narratori della prima stagione

34. Per quanto riguarda Nievo, si tratta in ogni caso delle *Confessioni d'un Italiano*, lette probabilmente per suggerimento di Emma, cui nel 1902 risponde in termini ancora negativi: «Non conosco il libro di Ippolito Nievo perché non ho mai avuto i danari per comprarlo e alcuno dei miei amici

della narrativa “campagnola” italiana ed europea, troppo diversa e lontana per presupposti ideologici e prospettive civili che vennero meno rapidamente già nel contesto storico e culturale del secondo Ottocento; ma meriterebbero ulteriori indagini e verifiche i rapporti o le analogie con autori appunto più vicini a Tozzi, italiani e non, maggiori e minori, testimoni diretti della stessa irreversibile involuzione delle realtà rurali e operatori di una rilettura moderna (D’Annunzio e Verga, ma anche i toscani Pratesi e Fucini, gli amici Paolieri e Giuliotti, i già ricordati Zola e Tolstoj, e ancora poeti come Jammes, Pascoli, Campana).

Chiuso *Il podere*, lo scrittore del “sessennio romano” è libero finalmente di seguire altri, forse più congeniali e non campagnoli interessi, e opportunamente è stato fatto spesso il nome di Pirandello per quest’ultima stagione della sua novellistica. La campagna naturalmente non scompare del tutto, ma entra in un nuovo rapporto. Tozzi può forse guardarla per la prima volta nella sua autonomia, senza più intromissioni di personaggi autobiografici. Ma vista da fuori e senza implicazioni, la campagna toscana rischia più di ogni altra il bozzetto, il quadro di genere di sapore macchiaiolo. In questo senso sembrano andare racconti come *Contadini* (1919) e *Due famiglie* (1919).

Così, mentre la sua campagna toscana, in distanza, sembra ripiegare su immagini più convenzionali, negli ultimi scritti si impone con notevole forza visiva ed espressiva l’esperienza nuova della campagna romana. Proprio nel confronto con l’agro romano e laziale, Tozzi arriva a vagheggiare dall’esterno

ce l’ha» (*Novale*, cit., p. 44, lettera del 1902 ca.). Ma acutamente Baldacci ipotizza un preciso richiamo a un celebre passo delle *Confessioni* in una scena altrettanto celebre di *Con gli occhi chiusi*, quella del ferimento di Ghisola e della richiesta di essere per questo punito (cfr. Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993).

e quasi da esule una toscanità meno cruda e oscura di quella raffigurata nei romanzi, e però più banale, per certi aspetti addirittura strapaesana. In una prosa tarda, *Nevrastenia*, del 1919, lo sguardo si ritrae con angoscia dall'agro romano, che appare un «vuoto» disumano con cui non è possibile stabilire alcun rapporto sentimentale e intellettuale («non mi piace»), mentre il pensiero si volge con sollievo a una Toscana contadina dai tratti umani, arguti e gentili anche nelle sue forme naturali («Io penso alle colline fatte più acute dai cipressi, senza perdere la dolcezza dei colori e dei pendii; dove l'arte della Toscana mi costringe, con un senso di bontà, a non dimenticare l'intelligenza»)³⁵.

Non si vuole con questo indicare in una prosa forse d'occasione il punto d'arrivo di una parabola che comprende le opere maggiori. Ci piace però concludere questo intervento immaginando l'inizio di una nuova parabola, come se la feconda «nevrastenia» che dall'esperienza del vuoto aveva prodotto tanti capolavori sulla campagna toscana adesso riguardasse il vuoto della campagna romana. La narrativa campagnola di Tozzi tanti anni prima aveva preso l'avvio proprio da un rifiuto simile, distogliendo lo sguardo da una realtà quasi intollerabile con la quale non sembrava possibile stabilire un rapporto.

In effetti i risultati rustici migliori dell'ultima stagione dello scrittore non sono gli scenari toscani che abbiamo già ricordato – notevoli e persino tragici, ma privi di mistero, un po' manierati e stucchevoli – bensì le solitudini, i mari selvaggi, le pianure descritte in testi come *I butteri di Maccarese* e *Campagna romana*. Durante una di queste esplorazioni, al termine di una giornata stancante di sole verso Maccarese, il gruppo di amici si ferma a una «dispensa» per rifocillarsi:

35. Federigo Tozzi, *Nevrastenia*, in *Le novelle*, cit., p. 942.

Alle altre tavole dello stanzone stavano i lavoranti della tenuta, i pastori e i butteri. E sempre arrivava qualcuno con la febbre addosso, presa durante la giornata; il quale andava a sedersi un poco in disparte, verso la porta. La poca luce non ci permetteva di scorgere bene i visi; e tra le gambe venivano almeno cinque o sei cani randagi che non erano mai gli stessi.

L'oste era sgarbato e svogliato; e per farlo rispondere, bisognava ripetergli la domanda più d'una volta. Pareva che gli mancasse un pezzo di testa dietro; e la fronte, a forza di stringersi, era riuscita ad essere piccola quanto una noce. La moglie, magra e cerea, legnosa, non aveva fiato di reggersi in piedi [...]. Tanto lui che lei non ci guardavano mai; anzi, non guardavano nulla; e parlavano solo quando non potevano farne a meno³⁶.

In questa “trattoria” sperduta nel nulla, il figlio sembra quasi ritrovare in questa figura di «oste» il padre, il quale non ha più forza per lavorare, ed è come se non vedesse e non sentisse niente. Suggestiva e misteriosa, questa epifania paterna, che sembra rovesciare i ruoli e riconciliare il figlio a un padre “con gli occhi chiusi”, in una campagna ormai fuori dal mondo.

36. Id., *Campagna romana*, cit., p. 990.

Il realismo creaturale di Tozzi:
una lettura di *Giovani*

Quanto è laida la vita nostra corporale, che vivendo, da ogni parte del corpo nostro gittiamo puzza! Dirittamente un sacco pieno di sterco, cibo di vermi, cibo di morte. (Santa Caterina da Siena, *Lettere*, CCCX *A tre cardinali italiani*)

Gli uomini mi sembravano affini alle bestie. In loro non trovavo se non un pezzo di carnaccia con le budella sudicie dentro. (F. Tozzi, *Novale*, 15 settembre 1908)

1. *Auerbach e il «realismo creaturale»*

Come i lettori di *Mimesis* ricorderanno, Erich Auerbach introduce il concetto di «realismo creaturale» nel decimo capitolo del suo libro, commentando l'episodio, bellissimo e crudele, dell'esecuzione del figlio tredicenne del comandante della piazzaforte di Brest tenuto in ostaggio dagli Inglesi al tempo della Guerra dei Cent'anni, così com'è narrato da Antoine de La Salle nel *Réconfort de madame du Fresne*, di metà Quattrocento. Per definire quel tipo particolare di realismo Auerbach proponeva di usare l'aggettivo *kreatürlich*, che i curatori dell'edizione italiana del 1956 tradurranno con 'creaturale' aggiungendo in nota (sulla falsariga della traduzione americana apparsa qualche anno prima) quanto segue: «*Kreatürliches*: neologismo del 1920 che implica il concetto della sofferenza a

cui si è soggetti in quanto creature mortali»¹. Senza voler entrare qui in questioni di semantica storica (*kreatiürlich* è tutt'altro che un neologismo, nella lingua tedesca), né discutere le implicazioni filosofiche e teologiche del termine², è utile in questa sede fare almeno alcune considerazioni di carattere generale (e correggere anche qualcuno dei luoghi comuni che talvolta accompagnano la ricezione critica di *Mimesis*).

Il realismo di La Salle è «creaturale», osserva Auerbach, nella misura in cui offre della vita umana un'immagine allo stesso tempo realistica e universalmente tragica, immediatamente accessibile a chiunque perché trascendente qualsiasi schema culturale troppo sofisticato o intellettualistico. È una tragedia, quella del giovane Chastel, vissuta e sofferta dal punto di vista dei genitori, e che davvero muove gli animi se è capace di suscitare compassione e pietà negli stessi carnefici. Ed è fuor di dubbio realistica perché narrata con icasticità e precisione di particolari anche raccapriccianti, giocando crudelmente sul contrasto tra l'innocenza della vittima e la barbarie del supplizio a cui è sottoposta; sulla disperata vitalità del fanciullo che tenta di svincolarsi finendo col tagliarsi con le corde che gli legano i piedi, e che si lamenta fino all'ultimo tra i pietosi conforti del monaco che lo assiste. Il realismo creaturale è, in questo caso, «realismo serio, avente per ogget-

1. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi, 1992, vol. I, p. 268. La nota di Willard Trask alla traduzione americana recitava in realtà così: «*Kreatiürliches*. The word, a neologism of the 1920s, implies the suffering to which man is subject as a mortal creature» (Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. ingl. di W. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 246, ma la prima edizione è datata 1953).

2. Per questi aspetti debbo di necessità rinviare a Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide, 2013, pp. 157-sgg.

to la creatura sofferente»³, che dell'antica concezione figurale cristiana ha ripreso e custodito gelosamente l'archetipo della sofferenza fornito per secoli dalla figura del Cristo, *ma sottraendolo col tempo alla sua cornice teologica originaria*: la sofferenza della creatura non contiene più un richiamo obbligato al *tópos* della Passione ed è diventata piuttosto un evento capace *di per sé* di smuovere gli animi e di parlare al cuore il lettore, in modo nuovo e immediato. Questo punto è essenziale. Benché infatti la creaturalità fosse già presente nella *Weltanschauung* cristiana del Medioevo, e benché fosse sorta nell'alveo dell'antica tradizione del figuralismo, nella letteratura del Quattrocento si assiste a una sorta di estromissione forzata della creatura umana dalla sfera del divino. Non solo perché nel mondo militare-feudale di La Salle non vi è un solo barlume di visione del mondo autenticamente cristiana, ma soprattutto perché nei fatti da lui raccontati non è possibile neppure riconoscere alcuna prefigurazione, alcun destino dell'uomo: il lettore si commuove di fronte alla passione di Cristo così come di fronte a quella del piccolo Chastel perché entrambe, e *allo stesso modo*, sono l'immagine della sofferenza umana alla quale tutti, come creature, siamo soggetti, indipendentemente da censo e posizione sociale. La stessa rappresentazione della Passione, nell'arte del Quattrocento, aggiunge Auerbach, era andata del resto accentuando sempre più i suoi aspetti terreni e sensuali, a scapito dell'elemento tipologico e salvifico: nell'autunno del Medioevo, dunque, dell'antico edificio della concezione figurale non era rimasto in piedi ormai quasi più nulla; e se per Dante il destino dell'uomo aveva un senso riconoscibile figuralmente nella vita stessa dell'individuo, concepita come prefigurazione della vita eterna, per La Salle il mondo terreno non ha più valore né meta, appare caotico e privo di guida,

3. E. Auerbach, *Mimesis* cit., I, p. 269.

incomprensibile alla luce delle vecchie categorie. Lo sgreto-
lamento della concezione figurale mette dunque a nudo un
elemento già presente nell'antropologia cristiana che prima,
però, era subordinato ad una filosofia della storia: il lato crea-
turale, appunto, cioè la componente della «sofferenza» e della
«caducità» nella vita umana (I, 272), che d'improvviso ha visto
recidersi i fili che la collegavano alla trascendenza.

Ne deriva, ai nostri occhi di moderni, qualcosa di paradossale, e cioè il fatto che la «concezione creaturale» dell'autunno del Medioevo

con tutto il rispetto che essa ha per la veste sociale dell'uomo, non ne ha invece nessuno dell'uomo stesso non appena egli la deponga. Sotto questa veste non v'è nulla fuor che la carne, che vecchiaia e malattia deturperanno e morte e putredine distruggeranno⁴.

È, paradossalmente appunto, una teoria dell'eguaglianza più radicale, in ragione della quale gli uomini sono tutti identici tra loro, ma non sul piano sociale, bensì limitatamente alla loro miseria di fronte alla morte e a Dio. Salvo il mantenimento dell'ordine politico esistente (che non viene messo in discussione perché pur sempre garantito dall'ordine divino), la vita terrena è svalutata *in toto* e deprivata della dimensione della progettualità e del futuro, mostrando il contrasto stridente tra l'apparenza sociale (che è *vanitas vanitatum*) e la sofferenza autentica e immediata di fronte alla malattia, alla caducità del corpo e alla brutalità della storia. La democraticità paradossale di questa nuova antropologia sta tutta qui: nel riconoscere pari dignità (o pari assenza di dignità) ad ogni uomo, che è uguale ad ogni altro uomo di fronte alla morte, alla decadenza del corpo e a Dio.

4. Ivi, p. 272.

In questo decimo capitolo di *Mimesis*, dunque, l'insistenza sul corpo dell'uomo e sulla *caducità e sofferenza del corpo* in particolare, ha due aspetti. Per un verso lo stato creaturale è sottolineatura della distanza incolmabile tra la *res creata* e il Creatore, la condizione (pre-esistenzialistica, quasi) di orfanezza dell'uomo che non trova più Dio nelle cose terrene in cui era abituato a riconoscerlo, ricavando da ciò frustrazione e sgomento. Per l'altro è però anche scoperta della comune condizione a cui partecipano tutte le creature, di una forma-base universale di esistenza terrena che sta al di sotto delle distinzioni sociali (poveri e ricchi soffrono ugualmente); della fragilità biologica della natura umana, e dell'essere, questa, soggetta a malattie, vecchiaia e morte. Di una democrazia del corpo (non dello spirito, e non del censo, come si è detto) che allinea l'esistente ad un medesimo grado di inessenzialità, ed invita allo stesso tempo a considerare la vita umana, ogni essere umano, come degno di pietà e commiserazione in sé: persino i carnefici del piccolo Chastel solidarizzano con lui quando lo accompagnano, tremante, al patibolo.

Ma non è tutto. Nella seconda metà del capitolo l'argomentazione di Auerbach prende una piega imprevista, lasciando disorientato il lettore (e soprattutto il lettore italiano, che aveva fatto affidamento alle parole di quella nota a piè di pagina dei traduttori). Lasciato La Salle, infatti, Auerbach esamina un testo anonimo coevo al *Réconfort* ed estende – in modo apparentemente incongruo – la definizione di realismo creaturale oltre il dominio del tragico, e oltre la sfera della sofferenza, della decadenza del corpo e della morte, per coprire con quello stesso termine anche altri ambiti della vita umana. Il brano delle *Quinze Joyes de Mariage* da lui analizzato, infatti, è lontanissimo dal clima cupo e funereo che si respirava in La Salle, e tuttavia è anch'esso un esempio di realismo creaturale. Perché?

La scena in cui la moglie cerca di impietosire il marito per farsi comprare un vestito nuovo (e che in uno dei cartoni preparatori di *Mimesis* Auerbach aveva già confrontato con la sequenza di *Madame Bovary* citata nel cap. XVIII del libro)⁵ è letta in chiave realistica, soprattutto in virtù della resa della psicologia dei due coniugi, che, come precisa Auerbach, è più una psicologia «creaturale» che «individuale»⁶. Una materia tradizionalmente considerata da farsa (ed effettivamente un po' troppo frivola se paragonata al brano del *Réconfort*) diventa ora oggetto di realismo serio, sia pure di livello diverso (più «basso») rispetto a La Salle. Si può cioè certamente supporre che l'intento dell'anonimo autore delle *Quinze Joyes* fosse, al fondo, satirico e moralistico (e dunque, nella concezione di Auerbach, non realistico), ma il modo in cui egli ritrae il desiderio (la vanità) della donna e il suo dialogo col marito non sono affatto bozzettistici e schematici, bensì genuini e fedeli alla realtà: «l'autore delle *Quinze Joyes* – chiosa Auerbach – sa che cosa sia un matrimonio» e quali piccole ma serissime tragedie si possano nascondere tra le pieghe della vita coniugale⁷.

Ora, grazie a questo improvviso scarto argomentativo, il significato dell'espressione “realismo creaturale” subisce una decisa correzione, o meglio un ampliamento semantico, e il realismo creaturale diventa ora quello stile capace di rendere efficacemente e con immediatezza *tutti* «gli aspetti immediati dell'esistenza umana, il corporale e il sensuale, il casalingo, le gioie consuete della vita, la sua decadenza e la sua fine». L'accento si sposta cioè dalla rappresentazione della sofferenza tragica di fronte alla morte, alla condizione umana nel suo

5. Erich Auerbach, *Sull'imitazione seria del quotidiano* [1937], in *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante Vico e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 24-sgg.

6. E. Auerbach, *Mimesis* cit., I, p. 282.

7. Ivi, p. 279.

complesso, alla «realità generale» che lega tutti gli uomini mediante le «comuni condizioni creaturali di vita»⁸ e che include *anche* la morte e *anche* la sofferenza. Questo ampliamento semantico ha per noi tre conseguenze decisive:

1. quella di svincolare il concetto dal dominio del tragico, estendendolo anche a livelli stilistici inferiori
2. quella di porre con forza l'accento sui caratteri comuni a *tutti* gli uomini dell'esperienza della realtà, il che significa anche (tra l'altro) non privilegiare gli individui, le psicologie individuali e le azioni eccezionali, preferendo a tutto ciò la resa di una "mediocrità" non solo sociale ma anche psicologica (le *Quinze Joyes* come documento di psicologia più creaturale che sociale, come si è visto).
3. quella, infine, di constatare che a questa nuova antropologia non corrisponde alcuna filosofia della storia: nel realismo creaturale dell'Autunno del Medioevo manca una visione del mondo complessiva che inquadri la biologia umana nella cornice solida e immutabile di una ideologia complessiva, e *a fortiori* un progetto di cambiamento della società⁹.

Provo a questo punto a riformulare (con parole mie) la definizione di realismo creaturale. *Realismo creaturale è la rappresentazione della vita umana nei suoi tratti elementari e comuni a tutti gli uomini, vale a dire nella sua dimensione fisica e biologica piuttosto che in quella sociale (dato che le disuguaglianze e le differenze di censo e di nascita sono fatti puramente accidentali e non modificheranno il giudizio*

8. Ivi, p. 280.

9. È un tratto della mentalità quattrocentesca che Auerbach riprendeva da Huizinga («Quell'epoca non conosce, infatti, come stimolo al pensiero e all'azione, la lotta consapevole per migliorare e riformare le istituzioni sociali o politiche», Johann Huizinga, *L'autunno del Medioevo* [1919], Roma, Newton Compton, 2011, p. 55), uno dei non molti studiosi apertamente citati in *Mimesis*.

divino nel passaggio dall'esistenza terrena a quella ultraterrena). Tale dimensione è indagata tanto sul versante della sofferenza e del dolore dovuti alla decadenza del corpo, all'incedere della vecchiaia e alla malattia e alla certezza della morte, quanto sul versante del piacere e della felicità terrena e quotidiana di cui il corpo è parimenti capace di godere. L'antropologia creaturale, riducendo la vita umana alla dimensione fisica e biologica dell'essere, esclude qualsiasi filosofia della storia e nega la possibilità di un miglioramento della condizione umana, respingendo in particolare la possibilità di collegare direttamente (com'era stato nella concezione figurale di Dante) vita terrena e vita ultraterrena, immanenza e trascendenza, e di proiettare la luce del divino sul mondo umano.

In questa accezione estesa, il realismo creaturale diventa per Auerbach la chiave per comprendere e interpretare fenomeni molto distanti tra loro nello spazio e nel tempo. Della "linea" da lui tracciata fanno parte infatti, oltre al *Réconfort* e alle *Quinze Joyes*, anche François Villon e gli storici franco-borgognoni del Quattrocento Jean Froissart e Georges Chastelain (già ampiamente valorizzati da Huizinga), e persino il rinascimentale Rabelais, in cui riecheggia secondo Auerbach lo «stile radicalmente creaturale» degli ordini mendicanti e in particolare dei francescani¹⁰ e la cui «visione creaturale dell'uomo non ha più, come nel realismo della fine del Medioevo, un tono fondamentale di lamento sulla caducità del corpo e di tutto ciò che è terreno», ma assume «un significato nuovo, nettamente opposto a quello medievale, quello di trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo e delle sue funzioni»¹¹. Con Montaigne, e successivamente con Shakespeare, ci si allontana invece dal vitalismo rabelaisiano e si torna in un certo senso al livello alto e tragico del creaturalismo tardo-medievale, cioè alla sottolineatura della limitatezza e dell'as-

10. E. Auerbach, *Mimesis* cit., II, p. 12.

11. Ivi, p. 18.

soggettamento alla morte, alla corporalità più greve. E dopo l'eclisse del realismo creaturale nel Seicento e nel Settecento francese, ecco che nell'elaborazione periferica di paesi come la Germania e ancor più la Russia, «dove si era conservata la mescolanza stilistica cristiano-creaturale», il fiume carsico di quel filone del realismo torna ad affiorare in superficie: con la *Luise Millerin* di Schiller e soprattutto con i romanzi di Tolstoj e di Dostoevskij¹².

Ora, la mia tesi è che la linea di realismo creaturale individuata da Auerbach in *Mimesis* possa suggerire a chi tenti oggi di ricostruire la storia letteraria degli ultimi due secoli una chiave di lettura del realismo moderno parallela e alternativa a quella, di gran lunga maggioritaria nel corso dell'Ottocento, della tradizione del realismo 'borghese', e forse persino più adatta a comprendere e interpretare il Novecento (e in particolar modo quello che, da qualche anno, anche in Italia si

12. «Sembra che ai Russi fosse data già per l'innanzi la possibilità di una seria concezione delle cose ordinarie, e che mai in Russia avesse potuto mettere piede un'estetica classicistica, la quale esclude per principio la trattazione seria d'una categoria letteraria del basso. Nello stesso tempo, nei riguardi del realismo russo, giunto però a fioritura soltanto nel secolo XIX, anzi nella seconda metà di questo, s'impone l'osservazione che esso riposa sopra l'idea cristiano-patriarcale della dignità creaturale insita in ogni uomo, di qualunque ceto e di qualunque condizione; che esso [=il realismo russo] dunque è nelle sue basi piuttosto imparentato con l'antico realismo cristiano che con quello moderno europeo. La borghesia illuminata, attiva, ascendente al dominio economico e spirituale, che ovunque altrove sta alla base della cultura moderna in generale e del realismo moderno in particolare, si direbbe che sia stata in Russia quasi inesistente; per lo meno non la s'incontra nei romanzi, nemmeno in Tolstoj e nemmeno in Dostoevskij, nei romanzi realisti vi sono personaggi dell'alta aristocrazia, nobili proprietari di terre di differente grado e ricchezza, vi sono gerarchie d'impiegati e di preti, e inoltre piccoli borghesi e contadini, e cioè popolo negli aspetti più vivaci; ma il ceto di mezzo, la borghesia ricca, i mercanti, è ancora diviso e suddiviso in gilde e in ogni caso è di costumi e di sentimenti del tutto patriarcali.» (ivi, p. 300).

usa chiamare «modernismo»). Il realismo creaturale non nasce, infatti, da quell'*interesse* per le cose terrene, per l'*everyday life*, per la normalità e la tranquilla ripetitività borghese, che è tipico del realismo borghese, ma piuttosto dal *disinteresse* per le apparenze sociali, espressioni della *vanitas*, immagini flebili del nostro passaggio su questa terra, e dalla consapevolezza che ciò che merita di essere raccontato si nasconde nelle pieghe dell'esistenza; che la vera realtà non sta nelle cose esteriori, ma negli istinti più profondi, in quelle «vibrazioni» morali e spirituali dell'essere¹³ che fanno sì che nei romanzieri russi del tardo Ottocento, ad esempio, l'elementarità della vita appaia con molta maggiore immediatezza che negli scrittori francesi o inglesi della stessa epoca.

Sul piano storico-letterario, l'impatto del realismo creaturale sulla formazione del romanzo moderno è stato del tutto trascurabile fino alla fine dell'Ottocento. Ma una volta esaurita l'esperienza del naturalismo, quello che era stato un filone minoritario e periferico diventa tutto d'un tratto una fonte di rinnovamento dell'arte narrativa, grazie soprattutto alle traduzioni di Tolstoj e Dostoevskij, gli ultimi eredi dell'antica tradizione creaturale che, con il volgere del secolo, vengono accolti e assimilati dalla cultura europea. Mentre il romanzo realista ottocentesco (ma anche, si potrebbe aggiungere, il *novel* inglese del Settecento, cui come è noto Auerbach non attribuisce un ruolo da protagonista nello sviluppo dell'idea di realismo) era nato su presupposti quali l'esaltazione dell'individualismo e della volontà di autodeterminazione (Stendhal e Balzac, ma prima di loro Defoe), la valorizzazione della psicologia individuale, il condizionamento da parte del *milieu* storico-sociale (Flaubert, e soprattutto Zola), la tendenza a dare ampio spazio alla descrizione delle cose (paesaggi, sfondi urbani, og-

13. E. Auerbach, *Mimesis* cit., I, p. 302.

getti), il realismo creaturale respinge invece con disprezzo la dimensione dell'individualità, della personalità individuale, del *self*, ritraendo sì la quotidianità, ma in una luce straniante che, come avrebbe detto Ernst Bloch, ne mostra il «dorso»¹⁴. La dimensione dei suoi personaggi è sempre e solo quella corporea, biologica e finita che accomuna *tutti* gli esseri umani: non è la singolarità, l'irripetibilità dell'individuo, che interessa ai realisti creaturali, la cui modernità ha sempre, infatti, qualcosa di medievale (da autunno del Medioevo, per la precisione). E non è un caso che il realismo creaturale si soffermi molto raramente (e in ogni caso mai per darne una resa «fotografica») sulla descrizione di cose o ambienti, preferendo concentrarsi piuttosto sulla nuda creatura, sull'uomo spogliato della sua veste sociale e considerato sotto il profilo – come avrebbe detto Montaigne – dell'umana condizione.

Ebbene, in Italia, questa strada porta dritta proprio a Tozzi, nella cui poetica si realizza quel cortocircuito – teorizzato, ma mai veramente praticato, da d'Annunzio negli anni Novanta dell'Ottocento¹⁵ – che collega il moderno realismo creaturale dei russi, e di Dostoevskij in particolare, alle fonti del reali-

14. Il riferimento all'espressione di Bloch («il dorso delle cose») è in Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Latera, 2009, p. 91.

15. La prima teorizzazione, in Italia, del cortocircuito russi (Dostoevskij)-mistici medioevali (Caterina, San Bernardino, Passavanti, *Imitatio Christi*) come via d'uscita alla crisi del naturalismo si trova nell'articolo di Gabriele d'Annunzio, *L'arte letteraria nel 1892*, in «Il Mattino», I, n. 289 (28-29 dicembre 1892), pp. 1-2. Tozzi non poteva conoscerlo, ma di fatto si trova a fare ciò che Zola aveva fatto quarant'anni prima con i Goncourt: traduce un mero proposito artistico in poetica autenticamente vissuta e sperimentata. Su Tozzi e i russi fa ora il punto Elena Gori in *Gli scrittori russi nella biblioteca di Federigo Tozzi*, «Erba d'Arno», autunno-inverno 2009/2010, nn. 118-119, pp. 46-55 e *La fuggitiva realtà. Tozzi e Dostoevskij*, Firenze, Cesati, 2012. Sulla ricezione di Dostoevskij in Italia tra Otto e Novecento si veda soprattutto Sergia Adamo, *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste (1869-1945)*, Udine, Campanotto, 1998.

smo creaturale medievale: i mistici senesi del secondo Trecento e del Quattrocento (Santa Caterina e San Bernardino) e quel capolavoro dell'ascetismo tardomedievale che è l'*Imitatio Christi*. È da queste premesse che nasce il suo realismo attento agli aspetti materiali del corpo, al dolore e alla sofferenza, alla morte, ma anche al mondo oscuro delle pulsioni (la gola, l'istinto sessuale, la violenza sadica). Un realismo di tipo non individualista, antimoderno, nel quale gli aspetti quotidiani dell'esistenza non sono mai ricchi di valore e importanti *in sé* ma appaiono come illuminati dalla luce radente di una trascendenza che, senza mai mostrarsi, li relativizza, cogliendoli nella loro dimensione fragile e transitoria.

2. La categoria di "creaturalità" nella critica tozziana

“Creaturale” è aggettivo ricorrente nella critica tozziana. Salvo errore, fa la sua prima comparsa nel libro di Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, del 1972, in stretta connessione con il problema dell'espressionismo. Nelle parole del critico, Tozzi evita il bozzetto paesano e il compiacimento estetizzante à la d'Annunzio accanendosi contro il personaggio, fissando l'attenzione sul «particolare sgradevole, deforme, addirittura ripugnante» e utilizzando agli stessi fini anche il paragone animalesco, come aveva mostrato già Debenedetti. L'attenzione espressionistica per il particolare è detta «crudamente creaturale» soprattutto a proposito della descrizione di Giacco in *Con gli occhi chiusi*:

si grattò il petto. Da uno strappo della camicia si vedevano i capezzoloni, di sangue nero, con i peli lunghi, con i pori gonfi. Un filo,

con un sacchetto di medagliuzze, sporco di sudore, gli stringeva il collo; facendogli una recisa¹⁶.

Il passo è citato da Maxia senza ulteriori commenti, ma sarebbero ancora almeno tre gli aspetti interessanti da rilevare, in aggiunta a quanto afferma lo studioso: la tecnica espressionistica dello *zoom*, dell'ingrandimento perturbante del singolo tratto somatico; l'attenzione al *corpo*, alla nuda materialità del corpo (intravisto dal personaggio focale della descrizione attraverso gli strappi della camicia); la *deformità* fisica del corpo (i capezzoloni, i pori gonfi), che insieme al particolare ripugnante del sacchetto sporco di sudore concorre alla degradazione del personaggio. «Creaturale» vale qui, mi sembra, qualcosa come 'elementarmente (e bassamente) corporeo': 'realistico', anche, ma non nel senso della descrizione dell'unità organica di corpo e carattere cara al realismo ottocentesco, e nemmeno in quello naturalistico della rappresentazione oggettiva, "fotografica" del personaggio, ma, piuttosto, con una valenza fortemente espressionistica. Estendendo di poco l'area della citazione, si sarebbe potuto trovare anche un quarto elemento decisivo per definire il realismo creaturale di Tozzi: l'*animalizzazione* del personaggio. Un tema su cui torneremo tra breve:

Quando doveva parlare, la sua testa grossa faceva uno sforzo per star dritta su le spalle stremenzite e curve. Aveva un volto indefinibile, con la pelle paralizzata, con le rughe, simili a piccoli scheggiali, bruciate dal sole; tra cui si radunava il sudiciume untuoso. La bocca non si vedeva sotto i baffi arruffati e cascanti, *che assomigliavano a pelo di bestia*. Le congiuntive, di un colore gialliccio, gli si erano ispessite¹⁷.

16. Il passo da *Con gli occhi chiusi* e le citazioni che lo precedono sono tratte da Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1972, pp. 75-76.

17. Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987, p. 76 (il brano citato da Maxia si legge invece

In modo più analitico e circostanziato torna sul personaggio “creaturale” di Giacco anche Franco Petroni in un saggio del 1982, ricollegandosi direttamente al discorso di Maxia:

Giacco, il vecchio contadino abbruttito, che il narratore coglie per lo più dall'esterno, evidenziando espressionisticamente i tratti più deformi del suo fisico (e dandone tuttavia una descrizione non naturalistica, ma piuttosto “creaturale”), è rappresentato, dall'interno, in un momento di intensa, disinteressata comunione con un altro essere vivente, il vitello, il quale non è considerato, secondo l'ottica economicistica propria degli scrittori veristi, come “roba”, ma esclusivamente in quanto creatura sensibile alla sofferenza, con la quale, sulla base di questa comune sensibilità, è possibile avere un rapporto. A questo proposito, c'è da notare come gli animali, da Tozzi, siano trattati quasi sempre, narrativamente, in modo non diverso dagli uomini: quasi che basti loro essere capaci di sofferenza per essere riconosciuti dal narratore come nostri simili, dotati, come noi, di un'”anima”. (Si pensi all'episodio della morte di Toppa, in *Con gli occhi chiusi*, o a quella pagina terribile di *Adele* in cui viene descritta l'uccisione del cane, vittima di una sorta di sacrificio che serve come valvola di sfogo alla violenza latente di un gruppo familiare)¹⁸.

Petroni distingue con precisione i due aspetti (entrambi, sostanzialmente, antinaturalistici) della costruzione del personaggio tozziano, vale a dire la deformazione espressionistica

poco dopo, a p. 77).

18. Franco Petroni, *Lettura di «Con gli occhi chiusi»*, in «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena», III, 1982, p. 146, poi ripreso in Id., *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio*, Firenze, Manzuoli, 1984, e quindi in *Ideologia e scrittura*, Lecce, Manni, 2006 (*Mistero e dignità nei personaggi di Tozzi*, la cit. è a p. 42). Concetti analoghi sono ripetuti in vari saggi successivi dello stesso autore, che adotta anche la locuzione «grottesco creaturale»: cfr. *La figura di Ghisola in «Novale» e in «Con gli occhi chiusi»*, in *Per Tozzi*, a cura di Carlo Fini, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 361, poi ripreso nel saggio *Mistero e dignità nei personaggi di Tozzi*, poi raccolto nel già citato *Ideologia e scrittura*.

e l'empatia. Il primo elemento, che ha a che fare con il piano della *descrizione esteriore*, è appunto la rappresentazione deformante del corpo umano; il secondo elemento, che riguarda invece il piano della *rappresentazione dell'interiorità*, è il rapporto empatico e paritetico che il personaggio di Giacco instaura con l'animale alla fine del primo capitoletto del romanzo. Ciò che accomuna descrizione espressionista e universale comprensione della sofferenza è appunto la condizione creaturale dell'uomo: per un verso il corpo deforme e abbruttito (dall'età e dal lavoro) di Giacco non sembra (più) un corpo umano, essendo stato privato di quella qualità che dovrebbe distinguere la creatura prediletta dalle altre creature (in termini religiosi, l'*anima*), e, degradato a semplice corpo, a carne e sangue, come insegna la mistica medievale, mette a nudo la propria condizione originaria, la propria natura atavica e primordiale; per l'altro, l'empatia che Giacco stabilisce con il vitello conferma l'esistenza di quella matrice comune, di una comune condizione creaturale incentrata sulla sofferenza e sull'esperienza del dolore, che rende l'uomo capace di immedesimarsi nella pena dell'animale.

Petroni mette anche nella giusta luce le radici culturali e ideologiche del creaturalismo tozziano: nell'autore senese la deformazione, l'animalizzazione e la disumanizzazione del personaggio testimoniano infatti la comune miseria umana, l'appartenenza alla stirpe di Adamo¹⁹. Il creaturalismo sembra insomma parte integrante di quell'«ideologia del mistero», a rigor di termini più mistica che religiosa, che sta alla base della sua poetica²⁰.

19. F. Petroni, *Ideologia e scrittura*, cit. p. 46.

20. A un diverso ambito dell'esperienza religiosa fa invece riferimento Annamaria Cavalli Pasini quando, a proposito di un aforisma di *Barche capovolte* («Io mi sono mosso insieme con le spume del mare. La mia vita è stata come il canto delle cicale in un grande meriggio. Io son venuto

Sulla stessa linea interpretativa inaugurata da Maxia e perfezionata da Petroni si muoveranno in seguito altri studiosi di Tozzi. Claudio Toscani, ad esempio, riprenderà il discorso sulla eguaglianza originaria tra uomini e bestie per osservare l'altra e speculare faccia della creaturalità: quella della violenza (fenomeno onnipresente nella narrativa di Tozzi, ma visto

molto di lontano...»), parla di «sentimento creaturale» (*Il "mistero" retorico della scrittura. Saggi su Tozzi*, Bologna, Pàtron 1984, p. 14). In questo caso il riferimento non è ovviamente ad Auerbach ma al concetto di *Kreaturgefühl* formulato da Rudolf Otto nel suo celebre libro sul *Sacro* del 1917, che nell'interpretazione della studiosa è accostato però a una delle pagine a mio avviso meno significative di Tozzi, intrisa com'è di dannunzianesimo d'accatto, di falso misticismo e di aura estetizzante. Nei romanzi e nelle *Novelle*, invece, la nullità dell'uomo non genera necessariamente il senso del «numinoso», per dirla ancora con Otto (ma nemmeno la esclude, lasciando sospeso, come vedremo, il problema del senso). Cfr. anche A.M. Cavalli, *L'ansia dell'inesprimibile, Introduzione all'opera di Federigo Tozzi e storia della critica tozziana*, Pàtron, 2004, p. 13 (dove si ripete con parole diverse lo stesso concetto: «e da questa 'lontananza' dovrà partire il flusso dei ricordi, quel senso creaturale del mondo, che è come il riflesso del 'numinoso' nella consapevolezza di sé»). Noto a questo proposito che (stando al GDLI) l'aggettivo "creaturale" sembra essere entrato nella lingua italiana nel 1926 proprio grazie alla traduzione di Bonaiuti dell'espressione *Kreaturgefühl* ('sentimento creaturale') contenuta nel libro di Otto (che significativamente non fa invece uso né dell'aggettivo *kreatürlich* né del sostantivo *Kreatürlichkeit*, che hanno una diversa tradizione, come ho mostrato altrove). Il sentimento creaturale è quella fase arcaica e primordiale del sentimento religioso consistente nel riconoscimento della presenza di un Essere superiore a partire dalla consapevolezza della propria nullità. Nel cap. III del *Sacro* («Il sentimento "creaturale" come riflesso del senso del numinoso nella consapevolezza di sé») Otto lo definiva come «il sentimento della creatura che s'affonda nella propria nullità, che scompare al cospetto di ciò che sovrasta ogni creatura». Sentendo il numinoso, il divino, fuori di sé, l'uomo avvertirebbe se stesso come creatura, come prodotto della Creazione, e perciò si disporrebbe a credere in un Dio creatore (cfr. R. Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, 1917, trad. it. di E. Bonaiuti, *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Bologna, Zanichelli, 1926, poi più volte ristampata da Feltrinelli e recentemente anche da SE).

di preferenza dalla prospettiva della vittima e non da quella del carnefice). Se l'uomo è, essenzialmente, «bestia», allora si comprende anche il perché dell'atto violento e irrazionale di Berto nel *Podere*, il cui «creaturale *dérèglement*» si manifesta appunto attraverso l'insensata uccisione di Remigio-Abele.²¹ E anche Romano Luperini si colloca sulla medesima linea quando, a proposito però di *Adele*, e con una sottolineatura più forte dell'elemento della sofferenza che accomuna uomini e animali, commenta:

Nel mondo primitivo di Tozzi non ci sono differenze fra le diverse creature, fra uomini e bestie. È un mondo originario, creaturale, appunto. Tutte hanno la stessa dignità data dal dolore di vivere, e conoscono la stessa miseria. Il cane diventa triste come Adele: perché non capisce niente. Sino alla fine «non abbandonava mai con gli occhi il suo uccisore»: ferito mortalmente, continua a guardare i suoi aguzzini «con gli occhi torti: che, nondimeno, avevano un'espressione dolce» [CP, 54], l'offerta del figlio – sottomissione e carezza – dura sino all'ultimo respiro.

D'altronde, in *Paolo* non si legge che «Gli uomini sono nati dalle bestie. La loro vita comune e quotidiana ne è la prova. L'anima in loro sta mal volentieri» [CP, 431]?²²

L'aggettivo “creaturale” è inteso da Luperini anche nel senso di ‘originario’, con riferimento alla comune origine di uomini e bestie, che li rende egualmente sensibili alla sofferenza e al dolore. Il passo da *Paolo* ribadisce l'idea di una naturalità primordiale che, si direbbe, preme dal basso, contrapponendosi all’“anima”, cioè all'individualità, alla qualità che, in una diversa antropologia, avrebbe distinto e reso riconoscibile

21. Claudio Toscani, *Federigo Tozzi. Con gli occhi dell'anima*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, p. 97.

22. R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 104 (le due citazioni tozziane sono riprese da *Cose e persone*).

l'uomo dall'animale. Ed è un punto, questo, su cui vale la pena insistere: la narrativa di Tozzi è narrativa *psicologica* non nel senso della psiche individuale, ma in quello della «psicologia creaturale», come direbbe Auerbach, e in questo senso ha ben poco da spartire con la tradizione narrativa del realismo psicologico borghese ottocentesco ma anche novecentesco. Tozzi, insomma, non sta né con Bourget né con Svevo. Non è la psiche dell'individuo borghese il vero tema delle sue opere, non il dissidio freudiano tra pulsione e repressione sociale e neppure, in fondo, il conflitto edipico, in cui troppo spesso, da Debenedetti in poi, si è preteso di trovare la chiave di lettura dei “misteriosi atti nostri”, ma piuttosto i simboli archetipici dell’“inconscio collettivo” di Jung, o alcune delle dinamiche psicologiche universali chiarite dall'antropologia di René Girard, come il meccanismo del capro espiatorio, il desiderio triangolare e il ruolo del mediatore²³.

Il riconoscimento della dimensione creaturale in Tozzi ritornerà con minimi scarti, sia pure cursoriamente, anche in altri studiosi. Matteo Palumbo, ad esempio, osserva di scorcio in un suo saggio della fine degli anni Novanta che nel *Podere* «il tempo della modernità, che corrisponde all'esperienza più autentica del dolore e al patimento inconsolabile della “misera” creaturale, resta prigioniero dell’“irrisolutezza” e dell’“inquietudine”»²⁴. Ci si riferisce qui al sentimento di nullità di Remigio, il protagonista del romanzo, citando un passo del romanzo «in cui la fertilità senza fine della natura rende ancora più intollerabile la condizione implacabilmente mortale della vita degli uomini. La percezione della propria “misera” scaturisce

23. In prospettiva “mimetica” ho provato, ad esempio, a rileggere *Con gli occhi chiusi* nel primo capitolo del mio *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Giardini, 2009.

24. Matteo Palumbo, “Forza lirica” e mondo allegorico: *Tre croci di Federigo Tozzi*, «MLN», 112, 1997, pp. 57-80; a p. 64.

dal confronto tra questi due ordini, reciprocamente incommensurabili. La vitalità ciclica dell'uno accentua il dolore dello stato creaturale». Il passo è questo (ma ritaglio la citazione in modo da includervi anche quel che precede, e che è a mio avviso essenziale per interpretarne correttamente il senso):

Egli aveva paura di una cosa ignota, più consistente del suo animo. Ma, benché non avesse più pensato a Dio da tanti anni, non poteva credere che Dio volesse annientarlo a quel modo. Che cosa aveva fatto di male? Perché non poteva esistere anche la sua volontà? Ricordò, allora, la sorgente dell'orto, sottile come un filo, quando da ragazzo si divertiva a chiuderla con un poco di argilla: bastava che vi pigiasse sopra il pollice. Pensò anche a tutta la gente che conosceva ed era morta senza che gliene fosse importato nulla. Anch'egli, ora, poteva morire, e nessuno lo avrebbe rimpianto. Dopo qualche anno, nessuno se ne sarebbe più ricordato. Mentre la Casuccia, a ogni primavera, ridoventava verde e fresca; e i pioppi della Tressa si innalzavano sempre di più. Ora, sentiva la sua miseria! ²⁵

Due, credo, sono gli aspetti più notevoli del brano, in aggiunta a quelli già messi in luce da Palumbo. Il primo è che il dolore dello stato creaturale in Tozzi è parte essenziale del suo, confuso e appena accennato, sentimento religioso («Non poteva credere che Dio volesse annientarlo a quel modo»). Il secondo è la probabile influenza del modello verghiano, e in particolare del lamento di Gesualdo, roso dal cancro e ormai prossimo alla morte, nel penultimo capitolo del *Mastro*:

Ma laggiù, dinanzi alla sua roba, si persuase che era finita davvero, che ogni speranza per lui era perduta, al vedere che di nulla gliene importava, oramai. La vigna metteva già le foglie, i seminati erano alti, gli ulivi in fiore, i sommacchi verdi, e su ogni cosa stendevasi una nebbia, una tristezza, un velo nero. La stessa casina, colle finestre chiuse, la terrazza dove Bianca e la figliuola solevano mettersi a lavorare, il viale deserto, fin la sua gente di campagna che temeva di

25. Federigo Tozzi, *Il podere*, in Id., *Opere cit.*, p. 393.

seccarlo e se ne stava alla larga, lì nel cortile o sotto la tettoia, ogni cosa gli stringeva il cuore; ogni cosa gli diceva: Che fai? che vuoi? La sua stessa roba, lì, i piccioni che roteavano a stormi sul suo capo, le oche e i tacchini che schiamazzavano dinanzi a lui... Si udivano delle voci e delle cantilene di villani che lavoravano. Per la viottola di Licodia, in fondo, passava della gente a piedi e a cavallo. Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza voglia di mandar giù un uovo²⁶.

All'altezza del *Podere*, è insomma da Verga che Tozzi riprende il contrasto tra la «vitalità ciclica» della natura e la finitezza del singolo, ma per privarlo da quella patina economicistica con cui l'aveva ricoperta il verismo, e sovrapponendovi, semmai, una coloritura mistico-religiosa del tutto estranea al materialismo dello scrittore catanese. Il realismo di Verga che a Tozzi interessa non è quello sociale, che è la cifra dominante della sua opera, ma piuttosto quello fisiologico e corporeo che, pur non presupponendo una vera antropologia creaturale, poteva offrire a lui e ad altri scrittori del Novecento (si pensi, in parte, anche a Pirandello) un modello difficilmente eguagliabile di rappresentazione espressionistica e animalizzante del corpo, della sua caducità e sofferenza.

Benché, a partire dalle pagine di Maxia, la categoria del “creaturale” sia diventata un motivo quasi obbligato della critica tozziana, essa non ha mai trovato spazio, prima d'ora, nell'interpretazione delle novelle. Inoltre, nessuno studioso ha sinora (almeno in modo esplicito) individuato la relazione che questa categoria intrattiene con il realismo (un realismo *anti-naturalista*, ribadiamolo a scanso di equivoci) di Tozzi, benché il suo uso sia in molti casi riconducibile proprio all'idea di

26. Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1989], in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 572-573.

«realismo creaturale» introdotta per la prima volta con *Mimesis* negli anni Quaranta e poi mediata tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, in Italia, da un esegeta d'eccezione di Auerbach come Pier Paolo Pasolini, il cui ruolo nella diffusione di alcune importanti categorie della stilistica novecentesca meriterebbe di essere studiato in modo più approfondito.²⁷ Non è questa la sede per discutere della riluttanza e del disagio mostrati dagli studiosi italiani degli anni Settanta e Ottanta nell'usare la parola "realismo", a proposito di autori novecenteschi, dopo i veti neoavanguardistici degli anni Sessanta, e di quella sorta di "ipercorrettismo" critico che li portava ad enfatizzare oltre il dovuto il discrimine tra il realismo dell'Ottocento e la narrativa modernista del nuovo secolo. È così che ad esempio locuzioni come «grottesco creaturale»²⁸ (Petroni), mentre sottolineano la distanza di Tozzi rispetto al verismo, mostrano anche l'esigenza di trovare un punto di raccordo con altre tradizioni del realismo occidentale, delle quali proprio *Mimesis* aveva offerto una imponente mappatura.

Ma dalla rassegna sin qui abbozzata appare chiara, anche, l'ampiezza di estensione del *sèma* creaturalità, che sembra comprendere, almeno, i seguenti ambiti: (a) tutto ciò che è *elementarmente e bassamente corporeo* (soprattutto nelle descrizio-

27. Sul riuso del concetto di creaturalità da parte di Pasolini e più in generale su Pasolini e Auerbach cfr. S. De Laude, *Pasolini lettore di «Mimesis»*, in «*Mimesis*». L'eredità di *Auerbach*, Atti del XXXV convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck 5-8 luglio 2007), a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009 e R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach* cit., pp. 164-70.

28. F. Petroni, *Ciclicità e linearità nella narrativa di Federigo Tozzi. Analisi della novella Il cieco*, «Allegoria», 37, 2001, pp. 5-13: Petroni usa l'espressione «grottesco creaturale» a proposito di *Con gli occhi chiusi*, dove la rappresentazione di alcuni è di un «grottesco creaturale, mai naturalistico» (a p. 10). Il saggio è ora raccolto in *Ideologia e scrittura*, cit., pp. 190-201 (il passo è a p. 197).

ni dei contadini) e che spesso (b) viene presentato *deformando espressionisticamente la figura umana*; (c) tutto ciò che è *comune a tutte le creature*, agli uomini come alle bestie, in base a un'idea di universale somiglianza e, soprattutto, (d) di *universale compartecipazione al dolore dell'esistenza*; (e) tutto ciò che nell'uomo è *originario* (cioè non successivamente determinato dalla storia), e che in quanto tale rinvia alla condizione adamitica, ad una dimensione ancestrale della vita umana. Vi è infine, più o meno esplicita, una componente (f) *esplicitamente religiosa* che in modo diretto o allusivo sottolinea la radicale distanza che separa il mondo finito e circoscritto dell'uomo da quello infinito di Dio o della natura in quanto espressione di una armonia e di una perfezione trascendenti dalle quali, però, il protagonista è escluso. È a partire da queste acquisizioni che, nelle prossime pagine, tenteremo di definire il realismo creaturale di *Giovani*, l'unica raccolta di novelle ad aver avuto l'*imprimatur* di Tozzi, pur essendo apparsa pochi mesi dopo la sua morte, nel 1920.

3. *Il realismo creaturale delle novelle di Giovani*

3.1.

L'aspetto che, in *Giovani*,²⁹ più immediatamente può essere ricondotto alla sfera del realismo creaturale è il motivo, spesso sottolineato dalla critica, del corpo e soprattutto della sua bruttezza e deformità. Un motivo descrittivo, spesso realizzato attraverso il procedimento dell'animalizzazione, di nor-

29. Tutte le citazioni dalle novelle sono tratte da Federigo Tozzi, *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1988 (=LN), che nonostante la scelta assai discutibile di non mantenere l'unità macrotestuale di *Giovani*, resta tuttavia (in attesa dell'edizione critica in corso di preparazione per le cure di Paola Salatto) la più affidabile dal punto di vista testuale.

ma gestito direttamente dal narratore senza fare ricorso né al discorso diretto dei personaggi né alla descrizione focalizzata o all'indiretto libero. Una prima constatazione, di per sé abbastanza ovvia ma necessaria, è che Tozzi non attiva *mai*, almeno in *Giovani*, il procedimento animalizzante nei confronti del protagonista quando questi è un chiaro *alter ego* dell'autore, sia esso il personaggio focale principale oppure, nel caso delle narrazioni autodiegetiche, lo stesso io narrante. Non ci sono elementi descrittivi (e quindi non c'è realismo creaturale, almeno in questo senso del termine), per esempio, in *Un giovane*, uno dei testi più noti della silloge, dove il peso dell'autobiografismo è fortissimo, né in un altro racconto molto noto come *La casa venduta*, dove la componente sadico-masochistica, che pure è riconducibile all'ambito di una psicologia, direbbe Auerbach, più creaturale che individuale, non si manifesta tanto nella concretezza materiale dei corpi quanto nell'astrattezza quasi kafkiana delle relazioni tra gli attanti.

3.2.

La seconda constatazione è che la bruttezza e la deformità creaturali interessano di preferenza *le vittime*, i deboli, i personaggi votati a un destino di morte o di autodistruzione sia materiale che morale. Sin troppo facile ricordarne alcuni esempi.

In *Pittori*, i due compagni del protagonista sono entrambi tisici e di tisi moriranno nel finale. Tanto Rocco Materozzi quanto Vincenzo Ciurini sono descritti in termini marcatamente espressionistici, isolando singoli tratti deformati del viso o del corpo:

Rocco Materozzi [...] aveva sedici anni. Era tisico, e tossiva di continuo; ma egli dava la colpa alle sigarette. Siccome la mattina era molto fredda, *le sue labbra doventavano paonazze e il viso livido e giallo.*

Aveva gli orecchi rossi e gonfi di geloni, che facevano sangue quando si rompevano le croste. Portava un anello d'oro, d'una sorella morta. Aveva un vestito molto consumato e le scarpe cattive. (Pittori, LN, pp. 583-84, corsivo mio).

[Vincenzo Ciurini] Era un giovine prete, venuto da Asciano; *magro e ossuto*, con gli occhi celesti e così limpidi come se fosse sempre contento. [...] Le punte delle sue dita erano più grosse che all'attaccatura, e tonde. *Aveva piedi enormi e pesanti; mentre tutta la sua persona pareva che dovesse essere leggera come un pezzetto di sambuco. Camminava a testa alta, e dietro il collo gli si vedevano le pieghe della pelle rasata. Sembrava fatto senza carne: soltanto di pelle e d'ossi.* (Pittori, LN, pp. 584. c.m.).

(Una descrizione, questa, che ricorda da vicino quella di un personaggio di *Umiliati e offesi*, Ieremija Smith, «Magro più d'uno scheletro, pareva non avesse corpo: si sarebbe detto pelle stesa sulle ossa»³⁰).

E un trattamento analogo subiscono anche i genitori di Rocco, quando la morte del figlio sembra ormai imminente, come se la condizione di vittima si propagasse per contagio, come una malattia virale:

Il padre [*di Rocco Materozzi*], che s'aspettava da un momento all'altro la disgrazia, era sempre afflitto; e gli dava la mano senza dirgli né meno una parola. Aveva smesso anche di bere, ma *gli era rimasto il naso rosso come una tinta che non se ne andasse più*. La madre, *una donnetta sottile e piccola, s'era fatta addirittura allampanata; e pareva che non fosse più pesa dei suoi capelli corvini*. Ella, ormai, *si reggeva su con il fiato*; e piangeva sempre, non arrischiandosi a farsi vedere dal Bichi. (Pittori, LN, p. 590 c.m.).

La degradazione espressionistica della vittima non è, ovviamente, obbligatoria. Ma quando, come in *Un amico*, Tozzi

30. Segnala questo passo di Dostoevskij Elena Gori (*Tozzi e Dostoevskij. La fuggitiva realtà* cit., p. 280), mettendolo tuttavia in relazione, in modo, secondo me, meno stringente, con un'altra novella (*La paura degli altri*).

rinuncia a sottoporre il personaggio malato di tisi a procedure deformanti, non risulta altrettanto efficace, e si trova costretto a praticare terreni, quelli dell'allusività e del simbolo, a lui poco favorevoli, e che aveva già abbandonato con profitto prima della metà degli anni Dieci.

In *Una recita cinematografica*, invece, Calepodio, il mesto ciabattino di via dei Greci, è sì il personaggio focale ma non un *alter ego* dell'autore. Ne consegue che Tozzi può alternare qui liberamente psiconarrazione e descrizione esteriore, calcando con energia i tratti espressionistici, animalizzanti e creaturali:

Ha un berrettone con la tesa di cuoio lucido e un bordo bianco; e *la sua testa sembra un quadrato birignoccolato*. Egli, dinanzi alle donne, sta volentieri a testa bassa; perché *sa che è brutto e ne ha paura*. Da ragazzo, è stato il divertimento dei compagni. *Magro e pallido, con le guance sparse di ceci rossicci, i baffi biondastri, quasi trasparenti; con gli occhiali così grossi che gli lasciano il segno nella carne; le pupille grigie e sporgenti come quelle dei granchi; un collo che pare deformato a posta. Quel sorriso d'idiota, sebbene buono e timido, toglie a tutti l'istinto di parlargli. (Una recita cinematografica, LN, p. 779, c. m.)*.

Ma se Tozzi descrive così non è per primitivismo o *naïveté*, come pensava Giacomo Debenedetti,³¹ bensì in virtù di un preciso programma di poetica che mette in gioco valori ideologici e religiosi. Nella rappresentazione di Calepodio, infatti, l'elemento-chiave, quello che ne rivela meglio di ogni altro la dimensione creaturale, è la sua «umiltà», quella stessa umiltà che gli inquilini del borghesissimo condominio romano al cui pianterreno il ciabattino ha allestito la sua bottega sono incapaci di riconoscere come tale e che scambiano per orgoglio:

31. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* [1971], Presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1992, p. 194 e *passim*.

Non può ascoltare a lungo; doventa inquieto, impallidisce come se gli venisse male; e, alla fine, smette di rispondere. Non è orgoglio, ma *umiltà*. (*Una recita cinematografica*, LN, p. 779, c. m.)

E “umiltà” è davvero una delle parole-tema (e una delle *Pathosformeln* maggiormente connotanti) del creaturalismo tozziano: la ritroveremo non a caso in due testi per diversi motivi fondamentali di *Giovani: Creature vili* e *Il crocifisso*. In *Creature vili* il rinvio alla concezione creaturale è già tutto nel paratesto, vale a dire nel titolo e nell’esergo esplicativo che lo segue, con quel passo tratto dal *De Imitatione Christi*, l’opera attribuita a Tommaso da Kempis (1380-1471), densa di suggestioni per Tozzi non tanto per quanto ancora conservava (sin dal titolo) della concezione figurale, ma piuttosto per il suo invito, già così tipico dell’autunno del Medioevo, ad interrogarsi sul senso del dolore e della sofferenza che caratterizza le creature terrene:

Non est creatura tam parva et vilis, quae Dei bonitatem non representet. (*Creature vili*, LN, p. 786).

Dove *vilis* potrebbe essere reso appunto con ‘umile’, o persino (senza fare troppa violenza alla lettera) ‘degradato’, se si pensa che le creature di cui si parla sono le prostitute di una casa di tolleranza; e che l’aggettivo vuole insomma rinviare alla dimensione di finitezza e limitatezza dell’umano che riflette, per contrasto, la bontà ineffabile ed enigmatica di Dio. Del resto anche la Matta della novella eponima sembra intrecciare un rapporto privilegiato col divino, se di quando in quando, mentre trasporta per le vie di Siena il suo carretto di frutta, si ferma, mette le mani al viso e alza la testa su in aria, «forse pensando a Dio» (*La Matta*, LN, p. 556). E come la protagonista del *Crocifisso*, la giovane prostituta di strada, è più vicina a Dio di chiunque altro. Si direbbe quasi che per Tozzi

«l'infinito» sia «nell'umiltà», come per il Saba di *Città vecchia*, e che «in compagnia» degli «umili», insieme a prostitute e ad altre «creature della vita e del dolore», sia anche per l'autore senese più facile scorgere la presenza del Signore, trovando proprio dove «più turpe è la via» una forma di purificazione, per sé e per gli altri. Si direbbe così, se non fosse che al lessico della religiosità e del misticismo tozziano non è attribuibile un soprasenso di tipo panteistico e vitalistico come è invece per Saba (e allora, più che con Saba, si potrebbe azzardare un paragone con la ricerca di Dio nella degradazione più abietta della Bess de *Le onde del destino*, di Lars von Trier, il più “creaturale” dei registi contemporanei).

È proprio nel caso della Matta che si può notare il rapporto inversamente proporzionale tra psiconarrazione e descrizione deformante di cui parlavo prima: il suo mondo interiore ci resta infatti del tutto inaccessibile, mentre ciò che colpisce il lettore è la distorsione grottesca dei lineamenti del volto, la pesantezza opprimente e dolorosa del corpo:

La sua faccia era un groviglio di vene e di rughe; e degli occhi si vedeva quasi soltanto il bianco. Ma aveva il viso rosso e non piangeva più. [...] Questa donna era stata, da giovane, quasi ricca; aveva avuto in dote due poderi. Ma, mortole il marito per un calcio preso da un bove, si trovò dopo pochi anni nella più umile miseria. Sarebbe stata quasi bella se non avesse avuto il naso piccolo e a becco di civetta, e un taglio dritto sul labbro di sopra. Aveva il mento che faceva vedere la forma dell'osso, ma la faccia rotondetta; e gli orecchi piccoli. Quando spingeva il carretto, teneva con i denti il labbro di sotto; e, allora, la pelle del mento si stirava ancora di più. Era sciancata e teneva la testa tesa in avanti e rialzata: il collo le era restato piegato a quel modo. (*La Matta*, LN, p. 556).

A sessant'anni, le venne un cancro nella lingua. Allora la portarono all'ospedale. E la sua agonia durò due settimane. [...] La sua faccia era diventata orribile, e non si capiva dove fossero sparite le sue pupille. Dal suo letto veniva un odore nauseabondo, che molestava gli altri malati. (*La Matta*, LN, p. 558).

Altra vittima, stavolta però del sadismo paterno, è la Fiammetta di *Una figliola*, che nel finale della novella si scopre invecchiata di colpo, e costretta per di più, per sadico contrappasso, a trascorrere gli ultimi anni di vita ad accudire quello stesso padre che da giovane le ha vietato di sposarsi. Anche qui, come ne *La Matta* (ma con una componente deformante meno satura ed esibita), c'è, e forte, l'elemento della temporalità, il limite creaturale dell'essere soggetti al tempo e all'invecchiamento. Una temporalità che le si rivela brutalmente quando, sul finire del racconto, si accorge di non aver mai vissuto: ed è a questo punto che la protagonista sembra letteralmente somatizzare la pressione psicologica esercitata dal padre.

Ormai era vecchio, con una faccia scheletrica e gialla; con la barba che imbiancava da un mese all'altro. L'inverno portava i guanti di lana, e non se li levava né meno per andare a letto. Ella, invece, ingrassava sempre di più, con un nido di neri in una guancia: certi neri cicciolosi e rossi come ciliege mature. E di sposi non gliene capitò più. Quando s'accorse che ormai gli anni erano passati, ella conobbe in quale inganno era stata tenuta: fu una rivelazione così brutale, che si ammalò e perse per sempre la salute. (*Una figliola*, LN, p. 597).

A differenza di altri racconti, in *Una figliola* l'elemento espressionista è dunque tutto concentrato nel finale, dove la fisiognomica della vittima è tratteggiata con grottesca crudeltà.

3.3.

A risultati egualmente classificabili, secondo me, all'interno della categoria del realismo creaturale Tozzi perviene, però, anche senza fare ricorso a procedimenti di tipo espressionistico, ma insistendo piuttosto sulla fragilità e debolezza del corpo, anche in assenza di deformità e bruttezza (e persino con esplicita negazione di quest'ultima). Pure in questo caso,

tuttavia, l'oggetto è di preferenza la vittima o un personaggio ad essa contiguo. La sua fisiognomica prevede alcuni tratti ricorrenti come la gracilità e la delicatezza delle membra, la visibilità delle vene sottopelle, gli occhi di colore chiaro.

Viene subito in mente, ad esempio, la descrizione della maestra di *Un'osteria*:

Non era brutta: aveva i capelli sottilissimi e morbidi, quasi senza nessuna pettinatura; e il collo lunghetto e bianco; *piuttosto magra*; e nel dorso delle mani *si vedevano muoversi i tendini sotto la pelle ancor fresca e chiara. Aveva gli occhi azzurri e così tristi che parevano oscuri; con le palpebre grandi e delicate.* (*Un'osteria*, LN, p. 268-69).

Poi, comincio a mangiare. Mi accorsi che i suoi denti insanguinavano il pane. (*Un'osteria*, LN, p. 270).

Ma anche quella del curato che assiste Don Vincenzo ancora in *Pittori*, «un prete gracile, più anziano; con gli occhiali turchini, con un viso dove si sarebbero potute contare tutte le vene; e pareva ch'egli se le sentisse con le mani, quando si toccava» (*Pittori*, LN, p. 389), o quella di Corrada in *Miseria*, «esile e pallida, con gli occhi cerchiati di carne livida, quasi trasparente» (*Miseria*, LN, p. 567). E sono gli stessi tratti fisiognomici e caratteriali di Marsilia, l'«umile» (e povera) fidanzatina rifiutata de *L'ombra della giovinezza*:

Era piuttosto magra, alta, con un bel collo; e, quando sorrideva, pareva convinta di qualche sentimento pacato e dolce che teneva sempre per sé. Era molto buona, quasi umile, sempre sottomessa e continuava a guardarlo come la prima volta. Sembrava contenta perché egli l'amava. (*L'ombra della giovinezza*, LN, p. 631).

Gli piaceva perché era delicata e vestiva, benché male, meglio di lui. Egli si sentiva attratto a lei appunto perché non era una ragazza di campagna, somigliante a qualche figliola di fattore o alla nipote di un curato. Gli piaceva appunto perché aveva il collo esile e i ca-

PELLI così soffici che avrebbe dovuto far piano a metterci una mano dentro. (*L'ombra della giovinezza*, LN, p. 636).

Situazione assai simile a quella di *Una figliola*, perché anche qui la rottura del fidanzamento ha dapprima motivazioni economiche, come nel naturalismo, ma poi assume modalità che col naturalismo non hanno più niente a che fare. E se lì era il padre a non volere per la figlia un pretendente di bassa condizione, qui i ruoli di genere sono invertiti, ed è il ricco e inetto Orazio Civillini a lasciare che sia il fratello (evidente sostituto dell'autorità paterna) a “scaricare” senza troppi complimenti la (povera) Marsilia, che a differenza della protagonista di *Una figliola* non è però sottoposta a procedimenti deformanti o deturpanti, ma esattamente in virtù della sua delicatezza e fragilità denuncia la propria appartenenza allo stato creaturale. E *L'ombra della giovinezza* è un testo interessante anche perché è uno dei pochi di *Giovani* in cui la violenza è vista attraverso gli occhi del carnefice e non della vittima: nell'incontro tra Marsilia e il fratello di Orazio che costituisce l'acme della vicenda è proprio quest'ultimo il personaggio focale.

3.4.

Il creaturalismo tozziano conosce anche la dimensione del puro e irriflesso istinto vitale, che si manifesta in particolare sotto le forme della pulsione sessuale e, più in generale, del desiderio. Già nella concezione creaturale del tardo Medioevo, infatti, il corpo poteva essere visto come fonte di gioia e di piacere oltre che di sofferenza e di pena; ma di un piacere fisico, carnale, istintivo, mai sublimato né idealizzato. Vita e morte, secondo questa visione, non sono che due momenti del ciclo universale dell'esistenza, due aspetti dell'unico principio vitale che include anche la morte dell'individuo e il suo

disfacimento. Già nella novella incipitaria di *Giovani, Pigionali*, è proprio la compresenza di vita e di morte a costituire l'ordito su cui si sviluppa il racconto. La si vede in particolare nella scena in cui Marta, la vedova, fa colazione al mattino e osserva il volo delle rondini sopra i tetti rossi di Siena, mentre la vicina di casa, Gertrude, sta vivendo le sue ultime ore. In Marta l'obbedienza irriflessa e creaturale alla vita si manifesta come pura adesione al richiamo primaverile alla vita e alla rinascita della natura, ma si intreccia anche, oscuramente, a un sentimento di morte:

L'aria della primavera non le ricordava niente, ma si sentiva meglio; e ne provava tanto piacere, sapendo che Gertrude era malata e non vedeva quel che vedeva lei. Ora capiva, però, senza saperne la ragione, perché bisogna vivere: apriva la finestra e zuppava il pane nel latte bollente, tenendo la tazza senza il manico sopra il davanzale; per avere dinanzi agli occhi tutta quella serenità. Masticava piano piano, per non fare troppo presto; pensando con gioia che anche il marito era morto. E questa era una cosa inspiegabile, perché gli aveva voluto sempre bene.

Ma sentirsi sola a quel modo era una felicità. Pensava: posso mangiare con comodo, perché non devono venire a prendermi con la bara.

Tuttavia aveva anche lei una tristezza insolita, che le ricordava altri tempi; e rivedeva le cose lontane con una chiarezza che le parevano pitture: in certi momenti, anche i fiori finti si credono veri. (*Pigionali*, LN, p. 545)

La creatura è qui sopraffatta dall'enormità del cosmo che la circonda; avverte la presenza di qualcosa di inspiegabile e misterioso e reagisce emotivamente prima provando una strana e irragionevole euforia, l'egoistica felicità del superstite, poi con una tristezza profonda che nasconde il senso di impotenza e di inferiorità di fronte a quella rivelazione.

In *Miseria*, invece, nel bel mezzo della crisi economica e coniugale che coinvolge marito e moglie, si profila a un trat-

to, quasi a suggerire uno sviluppo parallelo o successivo della vicenda, il personaggio di Maria, la giovane contadina che suscita nel protagonista inattesi desideri erotici, distraendolo per un momento dalle ansie della contingenza:

Gli passò accanto Maria, la figliuola di uno dei contadini, sorridendogli. Siccome non aveva fascetta, i suoi seni grossi gli produssero una sensazione di fascino. Ella entrò in casa, e si rimise a stacciare, tutta infarinata. Egli, cautamente, si avvicinò all'uscio aperto, pallido, con la voglia di caderle nelle braccia; mentre il sorriso lo affascinava anche di più, un sorriso sensuale che lo legava. Le avrebbe, certo, potuto parlare verso buio, in capanna. (*Miseria*, LN, p. 571).

Dove forse c'è un residuo degli esordi dannunziani (si pensi alle prurigini di *In campagna*), ma soprattutto quel rinvio al luogo topico, la capanna appunto, che in Tozzi è preposto alla liberazione delle pulsioni, come avviene nella novella eponima, esclusa dall'autore da *Giovani* ma di forza espressiva non minore rispetto agli altri testi della raccolta.

Ma il desiderio sessuale si contamina spesso, in *Giovani*, con quegli aspetti che, tradizionalmente, dovrebbero inibire l'eros: con l'orrore e il ribrezzo per il corpo dell'amante. E però una delle peculiarità del realismo creaturale sembra essere proprio quella (per dirla stavolta con Bachtin) di accostare "serie" antropologiche distanti tra loro, in una mescolanza stilistica e tematica che è appunto la condizione necessaria di ciò che, da Auerbach in poi, chiamiamo realismo. In *Una sbornia*, ad esempio, l'io narrante si risolve a prendere in moglie la vecchia padrona di casa (che peraltro non vede da anni, e che nel frattempo, anche se lui lo ignora, è morta!) nonostante non sappia elencare un solo ragionevole motivo per farlo. Certo non l'amore. Qui il realismo creaturale consiste appunto nel far emergere il dato corporeo in sé ributtante nella sua

connessione, tutta ipotetica e lasciata all'immaginazione del lettore, con il desiderio:

È una vedova, pensionata dalla Ferrovia; e credo che io non le sia antipatico. Lei non è bella: è corpulenta, ha i denti troppo radi e guasti, ha il naso che pare gonfio. Ma la sua casa era pulitissima; ed è stata con me molto gentile. (*Una sbornia*, LN, p. 343).

In modo ancora più esplicito, e con una accentuazione ancora maggiore della componente erotica (notevole per un racconto degli anni Dieci), in *Un'amante* il «desiderio violento» del protagonista sembra nutrirsi feticisticamente proprio del ribrezzo per il corpo femminile (un tema che, fuori di *Giovani*, ritorna anche in *Un pezzo di lettera*, con particolare enfasi sull'elemento della perversione erotica).

– Mi piaci!

Ma ella fece l'atto di mandarmi via dalla stanza, e si allontanò dal cassettoncino; a cui s'era un poco appoggiata entrando. Come mi parve bella! Perché non avevo sposato una donna a quel modo?

Le afferrai una mano e gliela baciai; ma certo non ci era abituata. Poi feci per baciarle un'altra volta il viso: non sarei stato capace d'altro. Ma ella intese il contrario; e, facendosi allargare il petto dal respiro, mi guardò ancora, con un pallore bellissimo. Disse:

– Perché non me l'ha detto prima?

Abbassò la testa, e si mosse per la stanza senza nessun motivo. Né meno ella, certo, sapeva più quel che facesse: era in pantofole, e le pantofole erano strappicchiate. Poi per non farsi vedere così sconvolta, mi disse:

– Ora, vada.

Io le sorrisi, appassionatamente, e chiesi:

– Mi vuoi bene?... Perché non rispondi?

Il suo viso divenne smorto, quasi floscio; i suoi occhi turbati; certo, a guardarmi, soffriva.

E, allora, l'amai perché era così sporca, spettinata, tutta in disordine. (*Un'amante*, LN, pp. 812-23, c.m.).

3.5.

Ma la novella che incarna meglio l'idea di creaturalità tozziana nella sua complessa stratificazione simbolica e tematica è *Il crocifisso*, forse il vero capolavoro di *Giovani*. Qui troviamo sia l'elemento della deformazione espressionistica del corpo, sia quello religioso o mistico dell'imperfezione della creatura di fronte al Creatore, ampiamente trattato nell'allucinata e visionaria riscrittura della *Genesi* costituita dall'incipit, che è probabilmente il migliore *accessus* alla "ideologia del mistero" (Petroni) e alla dimensione della creaturalità in Tozzi: l'uomo è un «abbozzo di Adamo», una creatura imperfetta perché «senz'anima»; è corpo informe perché appunto privo dell'anima che sola potrebbe dargli forma, cioè armoniosità, bellezza e saggezza. Gli uomini non sono dissimili dalle bestie. Rientrano nella sfera della descrizione espressionistica che già conosciamo tutti i tratti fisici della giovane prostituta:

scalza, con i capelli neri, pochi e tenuti fermi dietro la testa da una forcilla sola. Questi capelli erano *come certi ragnateli che fanno schifo*. Aveva la fronte grassa, ricoperta da *ciccelli grinzosi*. Una veste sbiadita e vecchia; che non le stava su e doveva tenerla ai fianchi con le mani. Pareva che le fossero caduti addosso chi sa quali trogoli di sporcizie che lasciano le macchie per sempre. Aveva il viso piuttosto tondo e bambinesco, *con la bocca grossa, quasi uguale a uno di quei ciccelli della fronte e del collo; attorno al quale teneva un filo, doventato immondo*. Anche i suoi occhi erano piuttosto tondeggianti e d'un colore lì per lì indefinibile; ma addirittura privi di ogni carattere umano o bestiale. Sembrava che dentro dovessero avere qualche cosa che non lasciava passare niente. (*Il crocifisso*, LN, pp. 801-2, c.m.)

Le metafore animalizzanti si sprecano («Quasi tutti le danno da mangiare come a una *cagna* bastarda»; i suoi capelli hanno le stesse iridescenze delle ali delle *mosche*), così come la violenza gratuita dei soldati che picchiano la creatura umile

(«Ella è così *umile* che non vuol guardare.») e indifesa uscendo dalla caserma e accanendosi sadicamente su di lei. L'io narrante ne è morbosamente attratto ma ha paura, e non si arrischia a parlarle non certo per salvare le apparenze, ma piuttosto perché teme di riconoscere se stesso in quell'Adamo senz'anima, in quella creatura degradata e senza nome: ha insomma il terrore di guardare in faccia la miseria creaturale che accomuna ogni uomo, che segna il destino di tutti e che in quella vittima umiliata ed offesa risalta nella sua dimensione più pura.

La luce soffoca; e la polvere si alza attorno al Colosseo, per quasi tutta la sua altezza; e pare che resti sollevata. Una collina, con un convento in cima, si rinchiude dentro i suoi alberi e i suoi cipressi. Un guardiano del Foro esce dal suo casotto di legno verniciato, fa un passo e si ferma, tenendo l'orologio in mano. Dal tetto della chiesa volano due cornacchie facendo smuovere le tegole. La terra finisce d'asciugare; tutta lavata, pulita, doventata pura come l'aria. Io l'amo, allora, la terra: e mi pare che, se io parlassi, la mia voce avrebbe la sua dolcezza. Io sento perché il sole ci illumina e perché gli alberi sono così belli con le loro foglie. Io, allora, guardo l'edera, e i fiori vicini e lontani.

Ma, al muro della chiesa, il caldo fa schiantare il legno di un crocifisso, come se volesse schiodargli le gambe e le braccia. E la giovine si desta, come da dentro il mucchio della spazzatura. (*Il crocifisso*, LN, p. 804)

Il finale carico di non detto del *Crocifisso* potrebbe allora essere interpretato in chiave creaturale, rovesciando la lettura più semplice e più immediata che di solito si dà di questa novella. Si è portati a pensare che la pioggia purificatrice e lo schianto improvviso del legno del crocifisso preludano a una discesa del figlio di Dio sulla terra per redimere le sue creature. È una lettura ovviamente possibile, e pienamente legittimata dal testo. Ma se il figlio di Dio fosse qui solo un uomo, creatura fra le creature, che con il suo martirio non

ha fatto altro che ricordarci la propria umanità? Se insomma, qui, Tozzi volesse alludere proprio alla natura umana, e non a quella divina, del Cristo, allora l'interpretazione della novella cambierebbe significativamente. Forse non è tanto la fede nell'elemento salvifico o la speranza nella mediazione salutare del Cristo che a Tozzi interessa esprimere, ma piuttosto l'idea di un Cristo interamente umano, che muore sulla croce e che da quella stessa croce sembra quasi potersi staccare per mostrarsi uomo, nell'afa di un pomeriggio estivo, tra i detriti e la sporcizia di una Roma popolare e proletaria che per certi versi ricorda già quella del più creaturale dei nostri scrittori del secondo Novecento, Pier Paolo Pasolini.

Masochismo e autodistruttività nelle novelle di Federigo Tozzi

1.

La critica più avvertita è ormai consapevole che Tozzi non è affatto uno scrittore *naïf*, ma è, al contrario, uno dei narratori più autocritici e sperimentali del Novecento. Ne fa fede la sua *Autorecensione a Bestie*:

I nemici della novella tengono poco conto dei suoi eventuali pregi, e trascurano completamente l'importanza inventiva dei personaggi: negando, anzitutto, e credo come punto di partenza, la consueta trama che per i più costituisce, tutto o quasi tutto, l'*interesse* per la novella. Quindi pare che i bastardi discendenti del Boccaccio o del Maupassant debbano sparire, venendo a poco a poco sostituiti da scrittori che preferiscono spontaneamente trarre soltanto da una loro lirica intima e continua le caratteristiche di una prosa nuova. E non hanno torto; perché di rinnovamento, purché sia da vero profondo, ce n'è bisogno; tanto più quando i volumi di novelle che si stampano non hanno quella forza che è sufficiente a produrre documenti psicologici della realtà umana e sociale. [...] Quindi noi vediamo giustamente sorgere, ovunque, tentativi letterari che domani saranno i nuovi *generi*; e, forse, aiuteranno perfino la novella tradizionale, se essa non deve estinguersi, ad escire dalla sua mancanza di profondità¹.

1. Federigo Tozzi, *Autorecensione a Bestie*, in «L'Italia che scrive», aprile 1918, ora in Id., *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, ETS, Pisa, 1993, pp. 191-192.

A un nuovo *genere* appartiene *Bestie*, che non è un libro di prose liriche, nate da una visione soggettiva dell'autore, ma un libro di narrativa, che intende cogliere la dimensione intersoggettiva del tempo. Come Debenedetti ha dimostrato, lo scatto minimo, ma sufficiente a fare di *Bestie* un'opera di narrativa, è la comparsa della bestia, che inserendosi nel mondo umano ne cambia improvvisamente la prospettiva. La ricerca di essenzialità compiuta da Tozzi in *Bestie* (alla cui scrittura ha atteso per un lungo arco della sua attività creativa) ha senza dubbio avuto una decisiva influenza anche sulla stesura delle *Novelle*. Si potrebbe quindi tracciare un processo di sperimentazione e di apprendimento di soluzioni formali, in senso non rigidamente cronologico (la linea sperimentale ritorna continuamente nella produzione di Tozzi) che vada da *Bestie* ai romanzi attraverso le *Novelle*; ma mi accontenterò adesso di delineare i rapporti di due romanzi tozziani (*Tre croci*, *Il podere*), con alcune delle novelle. Consideriamo una delle novelle più famose, *La casa venduta*, che Tozzi inserì nell'unica raccolta d'autore che ci resta di lui, *Giovani*. È una novella esemplare, significativa perché tra le più adatte a dimostrare la concezione che sta alla base del libro: la giovinezza come stadio incompiuto dell'esistenza umana, e quindi come malattia. Giovinezza che può essere anche non esclusivamente anagrafica: questo spiega l'inserimento, nella raccolta, di novelle il cui protagonista non è "giovane" nel senso proprio della parola, ma è solo malato di giovinezza, cioè di immaturità, di inadattamento alla vita: per esempio *Pigionali*, che apre la raccolta e le cui protagoniste sono due anziane coinquiline, oppure *Miseria*, o *Una recita cinematografica* (il protagonista è un anziano ciabattino), o *La matta*, in cui viene narrata, in rapidissimo scorcio, tutta la vita di un povero relitto umano, di una "creatura vile" (per

usare un'espressione tozziana)², oppure *Una sbornia*. Il protagonista di *La casa venduta*, Torquato, ha messo in vendita la sua casa. I sensali e i possibili acquirenti si comportano come aguzzini, palesemente mettendosi d'accordo per imbrogliarlo e lasciarlo sul lastrico. Ma il loro comportamento va molto al di là del fine perseguito, cioè spillargli quattrini il più possibile, e diventa un gioco gratuito, e quindi sadico, a umiliarlo e offenderlo nei suoi affetti più cari, quelli per i defunti. Il più autorevole di loro, che guida il gioco, il signor Leandro, con la punta del bastone stacca dal muro una fila di fotografie, che sono proprio quelle della madre e della sorella di Torquato, e le butta in terra. Ed ecco come Torquato reagisce:

Io avrei voluto raccattarle, ma pensai di aspettare che se ne fossero andati. Volevo, nondimeno, far loro sapere che erano proprio quelle di mia madre e della mia sorella morte. Forse avrebbero capito il mio sentimento. Ma non mi arrischiavo, giacché il signor Leandro, ormai padrone, le aveva buttate giù a quel modo. Non volevo fare una cosa che non ero sicuro se facesse piacere. Allora, siccome era restata, un poco più in alto, una fotografia di mio padre, dissi:
– Butti giù anche quella.

L'obiettivo di Torquato è autodistruggersi. Obiettivo, a quanto pare, perfettamente raggiunto, e raggiunto coscientemente:

Firmai il contratto scritto in carta bollata; e feci la firma più bella che potessi; benché mi tremasse la mano. Io cercavo di capire se erano contenti di me e se avessi detto qualche cosa che potesse sembrare contrario a come volevo mostrarmi. Aspettavo che mi dicessero se volevano altro da me. Il notaio disse:

– È fatto tutto!

[...]

Scesi le scale del notaio, come se mi fossi tolto un peso d'addosso.

2. *Creature vili* è il titolo di una delle *Novelle*.

Si è tolto un peso d'addosso, ma l'unico conforto che gli resta è ripararsi, sotto la gronda della casa ormai non più sua, dalla pioggia che viene giù direttamente.

2.

Nel lontano 1923, Luigi Russo³, uno dei primi critici che scrissero sul romanzo di Tozzi *Il podere*, muovendo dal presupposto che il protagonista, Remigio Selmi, cerchi, sia pure malamente, d'impedire la propria rovina, individua nella "inettitudine" del protagonista la ragione delle sue sventure; conseguentemente pronuncia un giudizio negativo sul romanzo. A suo parere, infatti, dove c'è inettitudine non può esservi azione, e dove non c'è azione non c'è romanzo: l'inettitudine del protagonista e la sua conseguente inazione pregiudicherebbero la possibilità stessa di strutturare la materia narrativa. Giacomo Debenedetti⁴, viceversa, riconoscendo l'esistenza di una narrativa dell'"inettitudine" (centrale nella storia letteraria del Novecento), ricollega a questa i romanzi tozziani, e dà, dell'"inettitudine" di Pietro, di Remigio, dei fratelli Gambi, dei protagonisti di numerose novelle, un'interpretazione genetica: sarebbe, essa, la manifestazione della volontà inconscia dei figli di uccidere simbolicamente il padre, dilapidandone il patrimonio, o dilapidando addirittura la propria vita, che, anch'essa, è stata data loro dal padre. Remigio, a parere di Debenedetti, non cerca di salvare il podere e la vita, ma, di fatto, si adopera per perdere sia l'uno che l'altra (finirà infatti assassinato da un suo assalariato, Berto, anche lui trascinato da una

3. Luigi Russo, *Federigo Tozzi*, in Id., *I narratori*, Roma, Fondazione Leonardo, 1923, pp. 198-200.

4. Cfr. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

volontà autodistruttiva, di segno simmetricamente opposto a quella di Remigio, cioè omicida anziché suicida).

La casa venduta preannuncia *Il podere*. Il “tema” parrebbe essere lo stesso, cioè l’inettitudine: sia il protagonista della novella che quello del romanzo dissipano la propria sostanza, la cedono al più basso prezzo possibile, privandosi delle basi materiali della vita (ma il Torquato de *La casa venduta* non conduce l’operazione alle estreme conseguenze, offrendosi, come fa il Remigio de *Il podere*, alla scure di un assassino). Vale la pena di chiedersi: è proprio così? La vicenda narrata è solo una banale vicenda di inettitudine? È l’inettitudine il “tema” de *La casa venduta*? A me sembra di no. Il “tema” de *La casa venduta* è, precisamente, il masochismo, che, con tutta evidenza, è cosa ben diversa dall’inettitudine. Facciamo il paragone con *Il podere*. Al contrario di Torquato, Remigio resiste, in apparenza, all’espropriazione; soprattutto, non ostenta il suo compiacimento e la sua solidarietà con gli espropriatori, ma, al contrario, mette in atto una serie di misure che dovrebbero impedire l’esproprio. Sembrerebbe, pertanto, qualificabile non come un masochista, ma solo come un banale inetto, tanto da dare ragione a Luigi Russo, il quale si accostava a *Il podere* con la stessa ottica con cui si accostava ai romanzi di Verga. Abituati alla grande narrativa del realismo borghese, nella quale il tema predominante è quello dell’arrampicatore sociale che persegue il successo sia sul piano economico che su quello erotico-sentimentale, restiamo sorpresi di fronte a uno scrittore come Tozzi, i protagonisti dei cui romanzi perseguono il non-successo. Questo rovesciamento di prospettiva ci appare tuttavia più comprensibile se riflettiamo che maestri di vita e di scrittura sono stati, per Tozzi, più che gli scrittori borghesi, i mistici del Trecento (Santa Caterina, Teresa D’Avila, Juan De la Cruz), per i quali il successo maggiore non era certo quello

mondano, ma la vicinanza a Dio, da conseguirsi attraverso la mortificazione e, soprattutto, il sacrificio di sé (un libro molto letto e citato da Tozzi, una sorta di *livre de chevet*, era *L'imitazione di Cristo*, del mistico quattrocentesco Thomas A Kempis).

Debenedetti, il quale per primo intuì che i personaggi tozziani perseguono non il successo ma lo scacco, attribuisce questo comportamento alla loro volontà inconscia, non a quella cosciente. Ma, se è vero che alla radice del comportamento di Remigio e di Giulio c'è un'inconscia tendenza masochistica, è vero anche che questa tendenza, pervenuta al livello della coscienza, diviene occasione per una scelta consapevole di cultura e di modo di vita; e in ciò stanno precisamente il suo significato e il suo valore. I protagonisti dei romanzi tozziani, e in special modo Remigio e Giulio, sono alieni da qualsiasi velleità competitiva. Essi hanno compreso che l'incontro con gli altri, la realizzazione di un progetto sociale, potrà attuarsi non mediante l'imposizione della propria volontà, ma, al contrario, in conseguenza del proprio più totale cedimento. Di questa ideologia dell'annullamento di sé Giulio è il teorico, ma anche Remigio ne è l'interprete consapevole e coerente fino alla conseguenza ultima. È il caso di ricordare che Tozzi interruppe la revisione de *Il podere* per scrivere, di getto, *Tre croci*: si può formulare l'ipotesi che egli sentisse il bisogno di riprendere e di rendere esplicito, anche mediante le parole del personaggio protagonista, un tema, quello del sacrificio di sé (sul modello del Cristo) che avvertiva come urgente e per lui fondamentale.

L'interpretazione de *Il podere*, l'individuazione cioè dell'ideologia, sottesa al romanzo, che costituisce l'asse selettivo della materia narrativa, è resa meno agevole, rispetto a quella di *Tre croci*, dal fatto che accanto all'ideologia del "sacrificio" esiste un'altra ideologia: quella, di stampo politico reazionario, del

proprietario terriero, il quale si vede minacciato dai ceti sociali emergenti e reagisce a tale minaccia con l'assolutizzazione del diritto di proprietà, posto a fondamento della morale e contrapposto anche alla legge della competitività, che vuole vittorioso il più abile: legge che è un cardine della società borghese. Una simile compresenza di motivi narrativi non c'è ne *La casa venduta*, e questo è dovuto al genere narrativo scelto, la novella breve anziché il romanzo, ma anche e soprattutto alla specificità della situazione rappresentata in questa come nella maggior parte delle altre novelle tozziane: una situazione di blocco, destinata a non sciogliersi a causa di quello che Bateson definisce «doppio vincolo»⁵. La specificità delle novelle di Tozzi, il comun denominatore che le caratterizza e ne costituisce l'originalità e il valore, è l'aver rappresentato, con la massima incisività, una situazione di blocco totale che non ammette sviluppi, che non lascia spazio per nessuna alternativa, e che per questo viene avvertita dal lettore come una situazione tragica. Dietro il masochismo di Torquato si intuisce un padre, dal quale presumibilmente il figlio ha ereditato la casa della quale si affretta a disfarsi: un padre inibente e castrante come quello di Remigio de *Il podere* o come quello di Pietro in *Con gli occhi chiusi*, o come quelli di altre novelle (*Un giovane, Vita, La capanna*)⁶, e si intuisce anche la presenza di una madre (come, in *Con gli occhi chiusi*, la madre di Pietro), vittima anch'essa del marito, col quale lei tuttavia è solidale, così che il figlio si trova nella tipica situazione di «doppio vincolo» analizzata da Bateson. «Doppio vincolo» è la condizione di prigionia nella quale si viene a trovare il bambino sottoposto contemporaneamente a un doppio messaggio e incapace per questo di

5. Gregory Bateson, *Verso una teoria della schizofrenia*, in Id., *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976, p. 284.

6. Le prime due novelle citate sono inserite nell'unica raccolta curata dall'autore, *Giovani*.

rispondere in modo appropriato, cioè ricambiando amore per amore, odio per odio. I genitori fanno blocco contro di lui, dal momento che la madre, nonostante sia anch'essa vittima, non presenta tuttavia un'alternativa positiva per il figlio, e giustifica e implicitamente conferma il comportamento del marito, che resterà inevitabilmente un padre padrone e violento. In una simile situazione, il bambino sarà costretto a rispondere all'affetto della madre distorto la verità. Negando il senso metacomunicativo ostile contenuto nella comunicazione affettiva materna, sarà incapace di percepire i segnali metacomunicativi che la madre gli manda. Se infatti interpretasse i messaggi materni secondo verità, e si mostrasse consapevole che l'amore della madre non è affatto assoluto, perché ella è prima di tutto la sposa di suo marito, al quale deve la posizione sociale, il potere e la sua stessa identità, sarebbe inevitabilmente rimproverato e punito; ma sarà punito anche se interpreterà i messaggi della madre erroneamente, se cioè si avvicinerà con ingenuo affetto a lei, risvegliandone il senso di colpa, e di conseguenza suscitandone l'ostilità che lei ha rimosso. Si è così guastato, nel bambino, il sistema autoregolatore che permette di contestualizzare i messaggi: per lui, o tutti i messaggi, anche i più inequivocabili, nascondono qualcosa, o tutti sono da prendere alla lettera, anche i più lontani dalla verità e i più assurdi.

Il personaggio tozziano è sempre oscillante tra un comportamento di resa, e magari anche di amore, e il suo opposto, cioè un comportamento violento. Un esempio tra i più interessanti è quello del protagonista di *L'ombra della giovinezza*, Orazio Civillini: un suo fratello, che assume l'atteggiamento inibente e psicologicamente violento di un padre, ostacola la sua relazione con una ragazza povera ma sensibile e intelligente. Orazio, che ama la ragazza

provava quasi piacere a subire quella cattiveria, che quasi lo affascinava. In fondo, s'egli da sé non era capace di spicccarsi quella ragazza, si divertiva a sapere che per lui c'era suo fratello.

Ma l'oscillazione coinvolge il fratello stesso, Livio, mandato da Orazio a casa della ragazza per dirle che la relazione era finita:

Egli sentiva che lì dentro [nella casa miserabile di Marsilia, la ragazza] non era più libero e a suo agio come fuori e alla fattoria; e quasi ebbe paura di tutte quelle cose da cui era stato sempre lontano; e ora le presentiva a due passi, e più forti di lui. E, pensando al fratello, che certo era stato lì più di una volta, se ne meravigliò; come se a un tratto un occhio che dentro di lui non si era ancora aperto, ora fosse addirittura abbacinato.

Il «doppio vincolo», che costringe al «letterale puro» o al «metaforico puro» (mentre la realtà esigerebbe la comprensione di entrambi), caratterizza, secondo Elio Gioanola⁷, i protagonisti tozziani. Ma, afferma Gioanola, questa interpretazione è del tutto estranea allo schema interpretativo, in chiave di complesso edipico, che correntemente la critica (a partire da Debenedetti e poi da Baldacci) applica a Tozzi. Quella descritta da Tozzi non è, secondo Gioanola, «nevrosi ossessiva», ma (e Gioanola cita Gregory Bateson) «inadattabilità assoluta, radicale», a causa della quale «il mondo è qualcosa di inspiegabile, non c'è reciprocità di ragioni, non c'è addirittura nessuna comunicazione vicendevole tra quell'uomo e le cose o gli uomini che gli stanno attorno». Siamo, cioè, nel campo della schizofrenia, ovvero della psicosi, che, a differenza della nevrosi, mina non solo la libertà di comportamento, ma la capacità stessa di giudizio.

7. Cfr. Elio Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, pp. 114-148.

Non mi interessa discutere se a proposito dei personaggi tozziani si possa parlare di «posizione schizo-paranoide» (è una definizione di Melanie Klein), e se il loro livello di fissazione si possa collocare alla prima infanzia: sembra però anche a me, come a Gioanola, che il dato di fondo emergente, nell'universo di Tozzi, sia quello della violenza. Comunque, l'unica chiave interpretativa, del mondo e dell'opera tozziani, non può essere il complesso edipico, altrimenti sfugge la dinamica e il significato di gran parte delle novelle. Non sempre uno dei protagonisti, sulla scena o nello sfondo, è il padre o un sostituto paterno; non sempre c'è una dinamica a tre (un padre padrone, una madre vittima, un figlio): per esempio, in *Una figliola* c'è sì, enormemente invadente, un padre, ma l'esistenza della madre non è segnalata, e il figlio è una figlia, che non è coinvolta in un contesto edipico, ma in vero e proprio processo di sfruttamento; in *Una gobba*, il sostituto del padre padrone, egoista e insensibile, è presente, nella persona dello zio, ma a lui si aggiunge una figura femminile, la zia, niente affatto materna, anzi assai più egoista e insensibile dello zio. Nell'assenza del trio padre, madre, figlio, in cui, a spese del figlio (o di un suo sostituto) si genera il "doppio vincolo", come si articola la vicenda? Cosa ha a che fare, col complesso edipico, la vicenda, per esempio, di una novella come *Aspasia*? Aspasia si getta dal terzo piano perché vuole morire per il suo fidanzato, e così farlo innamorare di lei; si stronca le gambe, resterà per sempre storpia ma il fidanzato non si innamorerà affatto, anzi si accorgerà che, così mutilata, quella ragazza lui non la potrà mai amare; anzi, addirittura già la odia, e non potrà non odiarla, perché con l'azione che ha commesso, provocatoria e quindi ostile, gli ha rovinato e per sempre gli rovinerà la vita: è, questa, una situazione di blocco insuperabile, tragica, quindi, ma che col complesso edipico non ha niente a che fare. Ha a che fare con una

tendenza regressiva, con la volontà mortuaria di distruggere gli altri e se stessi. All'interno del complesso edipico, che si colloca nella dinamicità della vita, la situazione di stallo è in ipotesi superabile: magari con la morte del padre, o della madre, o del figlio stesso. La coesistenza degli uomini non è impossibile; il rapporto tra gli individui non è per sua natura distruttivo. Ma nelle novelle tozziane il tema dominante è quello di una contraddizione irrisolvibile tra due volontà opposte e inconciliabili: ontologica, si direbbe, in quanto inscritta nell'essenza stessa dell'uomo. La tragedia della condizione permanente di stallo non avrà mai una soluzione, sia pure la più terribile: la vera terribilità consiste proprio nell'impossibilità di una soluzione; nell'assenza di catarsi. Il suo inferno Tozzi lo ha rappresentato nelle *Novelle*. Non in romanzi come *Il podere* e *Tre croci*, in cui il protagonista trova una soluzione alla negatività della sua vita in un modo duro e doloroso ma definitivo, ed anche esaltante: il sacrificio di sé.

In questa impossibilità di catarsi si iscrive anche la novella *Un pezzo di lettera*, che qualche critico ha definito bella e terribile. In apparenza, la novella tratta un tema banale, l'attrazione per l'orrendo e per lo sporco, deviazione frequente e per lo più ritenuta non grave: nasce infatti dall'esigenza di spezzare la crosta del perbenismo non solo etico ma anche estetico, e di allentare le tensioni regredendo a una condizione infantile in cui, tentando le varie possibilità della vita, si rompono le convenienze sociali compiacendosi anche delle brutture che siamo stati educati ad evitare. Un giovane attende in una casa di appuntamenti la sua amante bella, giovane e sensuale, la donna non arriva e lui sfoga la sua voglia con la mezzana vecchia e sudicia. Ma nel meccanismo della trama è inserito un elemento nuovo e pericoloso: l'esperienza di degradazione del protagonista si svolge nel contesto di un colloquio, sia pure solo epi-

stolare, con la sua Beatrice, cioè con una donna messa su un piedistallo di virtù, con la quale egli intende avere un rapporto solo spirituale. In altre parole, vuole coinvolgere la donna ideale tenendola a distanza, nell'illusione di preservare la purezza di lei che resterà intatta, come situata in un luogo fortificato e asettico, e quindi inattaccabile; purezza cui lui potrà assistere, godendo dello spettacolo dalla sua posizione di peccatore degradato e abietto. Non sto a dire quanto sadismo sia implicito in una situazione del genere, sia nelle intenzioni inconscie dell'uomo che, per quanto si può dedurre, in quelle della donna ideale, che pare proprio si presti al gioco; la più innocente, in fondo, mi sembra la mezzana vecchia e sudicia. Si rifletta: viene rovesciato rovinosamente uno stereotipo, che sappiamo quale importanza ha avuto nel nostro contesto sociale, culturale e letterario: quello della donna angelo, redentrice dell'uomo. In un'altra opera di Tozzi, il romanzo *Ricordi di un giovane impiegato*, questo stereotipo ritorna nella persona della fidanzata Attilia, ma ritorna come incubo mortuario: nel desiderio inconscio del protagonista, Attilia deve al più presto morire, per lasciare spazio alla vita. Nel romanzo uno svoglimento c'è, e c'è una soluzione, anche se transitoria, perché Leopoldo Gradi, il protagonista, sa che con la morte di Attilia il ciclo non si concluderà, ma resterà aperta la possibilità di una vicenda analoga a quella appena terminata con la morte della fidanzata (in segno di continuità, Leopoldo darà il nome di Attilia alla sorellina appena nata). In *Un pezzo di lettera*, viceversa, il lettore neppure avverte l'esigenza del protagonista che l'esperienza degradante finisca. A cosa potrà lasciar spazio, la fine di un'esperienza del genere? Il protagonista-narratore non lo dice, perché non lo sa. La vita è questa, con le sue degradazioni e i suoi orrori; il problema della liberazione non si pone, perché tutta la realtà, coi suoi demoni e i suoi – supposti – angeli fa blocco, e non lascia

pertugi, possibilità di sviluppo, tanto meno di liberazione. La vita è immobile per l'eternità e asfittica: cioè, è nient'altro che l'Inferno.

Nella totale chiusura della situazione di blocco, lo spiraglio che appare ad alcuni personaggi è la violenza estrema: l'omicidio, nella persona, preferibilmente, del primo che capita. È, questo, il tema di diverse novelle: per esempio di *La paura degli altri*, *Le parole*, *La vendetta*. Il bisogno di violenza nasce, palesemente, da una situazione di regressione infantile, e sembrerebbe non avere molto a che fare col complesso edipico. Ma non voglio addentrarmi in questo problema, essenzialmente psichiatrico, anche se ha evidenti ricadute letterarie, in Tozzi come in altri scrittori, anche grandissimi: come, per fare un esempio illustre, Dostoevskij.

Direi che l'unica novella in cui palesemente si assiste alla rottura del blocco è *Il crocifisso*: unicità non casuale, perché quello che viene narrato è un "miracolo segreto"⁸, di cui ha beneficiato una "creatura vile" che neppure potrà accorgersi che si tratta di un miracolo solo allegorico: lo schiantarsi delle giunture di un crocifisso di legno desta dal sonno, sul suo giaciglio di immondizie, una povera ragazza abusata da tutti e inconsapevole della sua miseria:

Ma, al muro della chiesa, il caldo fa schiantare il legno di un crocifisso; come se volesse schiodargli le gambe e le braccia. E la giovine si desta, come da dentro il mucchio della spazzatura.

Queste sono le ultime parole della novella. Nella vicenda non ci può essere un'evoluzione, neppure al livello ideologico: la testimonianza delle "creature vili", per il cattolico Tozzi, può consistere, solo ed esclusivamente, nella loro stessa presenza.

8. *Il miracolo segreto* (*El milagro secreto*) è il titolo di un racconto di Jorge Luis Borges.

Padri e figli nelle *Novelle* di Tozzi

1.

Le novelle costituiscono il grande serbatoio dell'intera opera di Tozzi. Esse compongono una sterminata riserva dentro i cui confini, volta per volta, si possono isolare singoli temi, e confrontare ciascuno di essi con le forme che assumono negli altri testi dell'autore senese. Non sorprende, perciò, che nelle loro trame abbia un ruolo tutt'altro che secondario il rapporto tra padri e figli: una delle questioni decisive dell'universo ideologico di Tozzi. Nel discorso che segue mi limiterò a fornire una fenomenologia delle situazioni in cui questo tema si declina, prescindendo dagli anni di composizione dei singoli testi o dalla loro collocazione nella raccolta *Giovani* o no.

È indispensabile, tuttavia, partire da una premessa, che ci fa prendere le mosse da un altro luogo. Infatti, è stato più volte osservato che molte novelle sono i «cartoni» dei romanzi¹: la sinopia di personaggi e di situazioni qui predominanti, di cui costituiscono la matrice soggiacente.

Il caso forse più esemplare di una tradizione di Padri che pretendono di essere l'incarnazione indiscussa di una Legge è

1. Per tutti gli intrecci possibili tra novelle e romanzi si rinvia ai riferimenti offerti da Massimiliano Tortora nell'*Introduzione* a Federigo Tozzi, *Novelle postume*, a cura di M. Tortora, Pisa, Pacini, 2009, pp. VII-CLXXXIX.

costituito dal Domenico Rosi di *Con gli occhi chiusi*². Egli rappresenta l'idealtipo dei padri tozziani: violento fino ai peggiori eccessi, despota incontestabile, giudice impaziente e spietato dei comportamenti altrui. Domenico Rosi rinchiude in sé tutte le proprietà di quell'autorità che Kafka, nella celeberrima *Lettera al padre*, così perfettamente rappresenta: irascibile, prepotente, lussurioso, deciso nei suoi gesti, incapace di dubbi o di pentimenti.

Il romanzo, d'altra parte, si apre proprio sulla sua figura di «padrone»: reale e simbolico. Egli esprime la sicurezza del successo raggiunto, riassaporato, volta per volta, ogni sera, quando fa i conti e celebra la propria fortuna: «E credeva che Dio, quasi per accontentarlo, avesse pensato, insieme con lui, alla sua fortuna»³. La sua «fortuna» è un dono di Dio. Egli è, fin dalle prime righe del libro, un suo predestinato. La ricchezza accumulata lo distingue da tutti i familiari, lasciati nel paese dimenticato dell'infanzia: un paese a cui pensare come a un posto «troppo angusto, come ad una cosa che non esistesse più, o almeno soltanto per gli altri» (p. 6). Ottenuta la sua vittoria economica, Domenico Rosi è pronto a fondare la sua nuova famiglia. Sposa una donna, più giovane di lui, e con lei genera sette figli. Tutti, però, muoiono. Quando finalmente i «tentativi astratti» (p. 7), costituiti dai figli morti, riescono a concretizzarsi, l'«erede» (p. 7), colui che avrebbe dovuto garantire la continuità del Padre, rassomiglia a una creatura simile alla madre, prolungamento delle sue intermittenze nervose e delle ferite interiori.

Tra il figlio e la vita si crea immediatamente un diaframma. Egli è posto fuori delle sue apparizioni. Qualcosa lo trattiene,

2. Riprendo qui alcune considerazioni svolte in *Padri e figli in Tozzi* (in corso di stampa).

3. Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987, p. 5.

lo paralizza, e ne fa un soggetto assente. Come in un beffardo rovesciamento di predicati, il figlio Pietro diventa, perciò, l'opposto della brutalità, dell'arroganza, della sicurezza che il Padre incarna. Al possesso violento della realtà sostituisce una forma esasperata di assenza, prigioniero di uno «stato mentale confuso e torbido» (p. 20).

Egli è, secondo la logica del suo Padre-Signore, un frutto bacato, un ostacolo alla continuità di un modello e un oltraggio alle regole che lo identificano. I due personaggi sono segnati da un'irriducibile alterità. Mentre il Figlio è assente, apatico, distratto, il Padre rivendica, fino alla fine, la scienza e il diritto che gli appartengono: «Io me ne intendo più di tutti gli scienziati, perché sono tuo padre. Nessuno meglio di me sa quello che ci vuole per te» (p. 70). Quando la tenue protezione offerta da Anna finisce, l'atteggiamento di Domenico diventa ancora più intollerante: «Io (Pietro) trattava senza riguardi e con una violenza così sproporzionata che anche Rebecca lo difendeva. E, allora, smetteva; ma alla prima occasione, faceva peggio, come se avesse dovuto vendicarsi» (p. 64).

Né vale, a difendere Pietro, la sua «giovinezza». Come ha benissimo indicato Romano Luperini, la giovinezza non è semplicemente uno stato biologico, transitorio ed evolutivo. Indica una condizione molto più sostanziale, e perfino definitiva. Esiste, in Tozzi, l'idea che la giovinezza funzioni come uno stadio bloccato nella storia della formazione individuale: «La giovinezza è perciò una condizione esistenziale dell'uomo, o anche, si precisa in un racconto, una specie di "malattia" dell' 'anima'»⁴. L'inferiorità del Figlio è condannata a restare permanente. Non è mai previsto che possa affrancarsi dal dominio e dalla legge paterna. Alla sua onnipotenza sarà vinco-

4. Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Bari, Laterza, 1995, p. 210.

lato definitivamente: «Ma anche quando io avrò sessant'anni, ed egli più di venti, sarò sempre capace di rompergli la testa» (p. 38).

D'altra parte, Pietro non potrà mai diventare «grosso e forte» (p. 38) come Domenico. E questi giudica il figlio «inutile agli interessi; come un idiota qualunque» (p. 82). «Idiota» è una qualifica perentoria, che si applica ai personaggi in altre novelle: lo stigma di una superflua esistenza. Ogni pretesto è un modo per affermare un'inattaccabile, ontologica superiorità, che non teme confronti o smentite. Proprio di fronte alla ripetizione di continui fallimenti, generati dall'indolenza opaca dell'altro, incapace di seguire la strada tracciata per lui, il Padre scopre la propria impotenza.

Se il nome Domenico che Federigo Tozzi gli ha assegnato, con la libertà di un creatore che plasma un coerente universo immaginativo, contiene nel proprio etimo la voce *Dominus*, questo personaggio si illude di poter essere letteralmente, fino in fondo, un Dio, a cui niente può essere negato. Ma il principio automatico che garantisce la continuità del sangue, e insieme la perpetuazione dei modi di essere che gli sono propri, non ha più validità. Quel figlio, in cui si ha fede e a cui si affida il mandato di una stirpe e di un sistema ideologico, risulta ormai un nemico: «Proprio il figlio voleva mandare in rovina il patrimonio?» (p. 151). La pietra su cui si sceglie di costruire l'edificio si rivela all'improvviso fragile, inadatta al progetto a cui è destinata. Quell'altro nome, Pietro, il nome del figlio, segno evangelico dell'eredità, garanzia di un fondamento su cui innalzare ogni chiesa pronta a durare nel tempo, diventa scandalosamente menzognero. Il pilastro si sgretola e il vuoto ingoia ogni cosa: «gli pareva impossibile che un figliolo facesse così! E dire che aveva avuto intenzione perfino di mettergli il suo nome, tanto doveva assomigliargli, appartenergli! Quasi l'avrebbe preso con le mani, per stroncarlo come un fuscello!

Proprio il figlio sfuggiva alla sua volontà? Non doveva obbedire più degli altri, invece? Ad un tratto, come un'insinuazione a tradimento, capì che anche egli era come un'altra persona qualunque. E, allora, sarebbe stato meglio che non gli fosse nato. Perché gli era nato?» (p. 63).

Questa voragine, ritrovata intorno a sé, spinge il padre contro il figlio: non più riconosciuto come tale. Il figlio, a sua volta, non trova un padre a cui avvicinarsi: un modello garante di certezze, il simbolo di valori condivisi, di cui egli stesso si nutra e in cui si riconosca. Un padre che sia una'autorità buona, in grado di parlare il linguaggio che il figlio comprenda e faccia proprio. Pietro, come Virgilio, l'altro giovane protagonista dell'*Incalco*, vorrebbe rivendicare il solo diritto di doversi regolare secondo la sua volontà⁵.

Il Figlio, in Tozzi, chiede che il Padre riconosca questa libertà e la rispetti, la tuteli, la rafforzi. Domanda che accetti la sua individualità e la accolga. Al contrario, i testi di Tozzi, nel loro insieme, denunciano la frattura che si è prodotta e che impedisce qualunque pacificazione: neppure quella che la morte potrebbe favorire. In un articolo del 1913 Tozzi scrive: «Come i figli assomigliano i padri, e la carne nasce medesima dalla carne, così l'anime dall'anime»⁶. Questa continuità, biologica («carne» dalla «carne») e ideologica («anima» dall'«anima»), si è definitivamente spezzata. Il Figlio è distinto dal Padre. È riconosciuto e giudicato come Differenza e come Altro: individuo che sfugge alla tirannia dell'Uno e che rivendica il diritto alla propria anima.

5. «Perché non mi dovrei regolare secondo la mia volontà? Non capisce mio padre che, se non mi lascia andare dove voglio io, non posso volergli bene? Perché vuol tenermi con lui?» (Federigo Tozzi, *L'incalco*, a cura di Eduardo Saccone, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, p. 36).

6. Id., *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, ETS, 1993, p. 84.

La grande catena dell'Essere si smaglia irreversibilmente. Il mondo del Padre, dell'Uno e del Modello, della Verità e della Legge, cozza contro l'Alterità del Figlio e non l'accetta. La rifiuta e la combatte.

2.

Nelle *Novelle* il rapporto tra Padre e Figlio, rispetto a questo schema, si mostra con un'ampiezza maggiore che in *Con gli occhi chiusi*. Questi variegati modi di relazione si possono condensare in tre classi o articolazioni: a) il Padre buono; b) il Padre sognato; c) il Padre Dio e tiranno.

a) Il Padre buono.

Il tratto caratterizzante di questo paradigma consiste nella percezione della felicità che la fecondazione porta con sé. La vita si prolunga e si rinnova nell'atto perpetuo della rinascita. Così, il padre vive attraverso il figlio e la linfa della sua vita si trasmette a lui. L'esempio che segue è tratto dalla novella *In campagna*⁷:

Ed in quel tempo gli si rivelò che la fecondazione è il compimento delle voluttà. Egli era lieto del figlio, quando gli alberi cominciavano a coprirsi delle piccole gemme. Anche egli ne aveva una! Allora pianse in una commozione improvvisa, con una tenerezza di sé stesso come non aveva mai provata.

La felicità della procreazione costituisce «il compimento delle voluttà». Realizza un piacere che non ha simili e comunica un'ebbrezza senza argini. Trasmette il senso dell'espansione e della continuità: come se il ciclo della vita non si dovesse

7. Id., *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 146.

arrestare, ma potesse ripetersi secondo un processo infinito. L'immagine dell'albero, che si copre di «piccole gemme», illustra il senso di questo piacere. Mostra in concreto il rinnovarsi della riproduzione ed è analogo alla condizione dell'uomo che diventa padre.

Basta pensare ai pensieri di Remigio Selmi, nelle pagine finali del *Podere*, per intendere il valore di questo sentimento. Nel caso del protagonista del romanzo, tuttavia, la sensazione che lo afferra è di segno completamente diverso. Remigio patisce l'amarezza di chi non ha alternative. Chiuso nel suo mondo infecondo, egli avverte che per lui la vita è condannata a finire, mentre la natura celebra un eterno ritorno che non s'arresta mai:

Perché non era scappato la notte che la mucchia bruciava? Perché era tornato a Siena, se suo padre voleva morire senza farglielo sapere? Perché doveva diventare il padrone della Casuccia quasi di sotterfugio? Egli aveva paura di una cosa ignota, più consistente del suo animo. Ma, benché non avesse più pensato a Dio da tanti anni, non poteva credere che Dio volesse annientarlo a quel modo. Che cosa aveva fatto di male? Perché non poteva esistere anche la sua volontà? Ricordò, allora, la sorgente dell'orto, sottile come un filo, quando da ragazzo si divertiva a chiuderla con un poco di argilla: bastava che vi pigiasse sopra il pollice. Pensò anche a tutta la gente che conosceva ed era morta senza che gliene fosse importato nulla. Anch'egli, ora, poteva morire, e nessuno lo avrebbe rimpianto. Dopo qualche anno, nessuno se ne sarebbe più ricordato. Mentre la Casuccia, a ogni primavera, ridoventava verde e fresca; e i pioppi della Tressa si innalzavano sempre di più. Ora, sentiva la sua miseria!⁸

Non stupisce che il prototipo del padre buono segua, senza ostacolarla, la strada del figlio e ne incoraggi il cammino:

8. Id., *Il podere*, in *Opere*, cit., pp. 392-393.

«Suo padre [...] lo lasciò fare» (*Il musicomane*, p. 65)⁹; o ancora: «Il padre era tranquillo della vocazione di lui» (p. 70). Ma questo equilibrio tenue si spezza e le parti possono configgere improvvisamente: senza nessuna ragione manifesta. Il figlio si rivolta contro chi lo assiste, esprimendo una forma di rancore antica e definitiva:

Il padre approva e aiuta il figlio a esprimere meglio le idee. Ma, ad un tratto, questi dice: “Dici di avermi capito? Non è vero. Che cosa vuoi capire tu?” (*Lo scultore*, p. 142)

Si spiega in questo modo la costituzione di un doppio principio, incompatibile l'uno con l'altro. Al padre biologico, «cattivo e dispotico», si affianca una figura sostitutiva, che incarna il rovescio dell'altro e ne prende il posto:

Allora, mi fece pensare un poco a mio padre; ma mio padre era stato cattivo e dispotico, mentre egli era buono e non aveva mai potuto metter da parte cento lire» (*Lo zio povero*, p. 245).

L'apparizione del padre buono resta, in ogni caso, periferica e del tutto secondaria. L'idea di fecondazione può generare solo un miraggio di felicità. Suscita «commozione improvvisa» e diventa analoga al processo perpetuamente vitale della natura. Sembra perfino che le leggi mortali della sorte umana siano sconfitte e l'esistenza degli uomini trovi una forma di durata senza fine. Questa illusione, tuttavia, è solo potenziale. È virtuale come un astratto sentire. Quando padre e figlio sono uno di fronte all'altro, si delineano due strade, egualmente senza uscita. Il sostegno offerto dal padre o è superficiale oppure suscita irritazione e risentimento. Anche in questo caso il rapporto resta irrimediabilmente duale: senza concor-

9. Le citazioni delle novelle, indicate con il solo numero di pagina e tranne diversa indicazione, sono tratte da Id., *Novelle postume*, cit.

dia. Questo squilibrio in atto può correggersi attraverso un processo di scambio. L'immagine del padre, «cattivo e dispotico», si mette a confronto con un altro padre, «buono», ma fragile e indifeso. Perciò destinato a soccombere.

b) Il Padre sognato.

Il secondo paradigma richiama il desiderio di un padre virtuale, che non esiste nei concreti rapporti. Restituisce una figura inesistente, la cui traccia resiste, come un puro desiderio, nei sogni. Solo in una dimensione onirica il padre ritrova le qualità che dovrebbero essere sue e che non gli appartengono nella vita vera. Il padre sognato può pacificare le ansie. Sospende le paure dell'anima, che «sbatteva come un'ala impigliata». Interrompe la spirale penosa di «un'impazienza sempre più forte». Placa l'ansia e, sia pure per un momento, rasserena. Appare, perciò, nei momenti di massima crisi:

Ed, ora, era sola. Proprio sola.

Allora le parve che il padre le parlasse. La sua voce era dolce come la neve quando non si strugge e si ammucchia; ed ella non riusciva a conoscere le parole, ma capiva lo stesso (*La specchiera*, p. 508).

Il padre desiderato può indossare perfino i panni dell'eroe liberatore, che salva da ogni pericolo. A lui tocca annullare qualunque distanza che separa dal mondo degli altri e restituire al figlio la sicurezza che gli manca:

Gli sembrava di essere destinato a restare sempre al disotto degli altri e di tutti. Finché, egli pensava, non fosse venuto a liberarlo di lì qualche persona favolosa e strapotente; una persona misteriosa che egli attendeva (*La madre*, p. 14).

Questo liberatore si presenta come una figura necessaria e come una risposta a qualunque sofferenza. Copre la funzione

di un alter pater: un padre etico, che è, nello stesso tempo, un aiutante magico. Grazie al suo aiuto, il senso della vita muta radicalmente e il figlio può immaginare, dentro uno scenario lugubre, fatto di «boschi selvaggi, irti di pietre grigie, con le croci di legno sui margini delle strade», un futuro pacificato e sereno. È quello che accade nella novella *La madre*, in cui, quasi in simmetria rovesciata con il personaggio di *Con gli occhi chiusi*, il padre del protagonista Vittorio si chiama Pietro¹⁰:

E pensava a certi boschi selvaggi, irti di pietre grigie, con le croci di legno su i margini della strada; per ricordare i barrocciai precipitati giù dentro le balze.

E gli sembrava che Tiburzi, un uomo dagli occhi neri e la barba bianca, lo accogliesse volentieri. Gli facesse bere un vino che odorava stranamente di ginepro. Poi lo sottoponesse a molte prove; e finalmente tutti i banditi lo eleggessero per capo.

Che bella vita selvaggia, seduto sopra un sasso! Avrebbe comandato parecchio. I contadini lo avrebbero obbedito sempre. Egli li avrebbe fatti piangere per la sua bontà; avrebbe sposate tutte le loro figliuole. Poi avrebbe arricchito tutti. Gli pareva che dicessero, in una gran voce: “Noi vogliamo lui” (*La madre*, p. 19).

Il figlio, diventato forte e maturo attraverso un rito d'iniziazione che prevede «molte prove», può trasformarsi, nei travestimenti della fantasia, perfino nel destino di un «capo». Egli immagina di poter dominare su una comunità intera e renderla felice e ricca grazie ai suoi atti. La violenza del padre è cancellata e rimossa. Come in una fiaba a lieto fine, il figlio diventa grande e, trasformatosi in un eroe buono, aiuta a salvare quelli che sono con lui.

10. Del padre di *Con gli occhi chiusi* questo personaggio ripete, per esempio, i tradimenti con le serve (p. 10) e i gesti di violenza (p. 14). Di fatto alcune situazioni narrative sembrano rinviare «allo straordinario ma travagliato laboratorio di *Con gli occhi chiusi*» [Giuseppe Nicoletti, *Storia e immagini nelle novelle di Federigo Tozzi*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, a cura di Maria Antonietta Grignani, in «Moderna», IV (2002), p. 145].

I sogni di redenzione sono tuttavia inutili e sterili. All'immaginazione si sostituisce una realtà che ha un aspetto radicalmente diverso. La vita che i figli conoscono è, piuttosto, segnata da una condizione opposta. Il padre non è né un liberatore né un aiutante. È piuttosto un demone maligno: una specie di Urano, che distrugge le sue creature. Il rito che avvia alla crescita e alla maturità si capovolge, piuttosto, nella messa in scena di un'espiazione violenta, grottesca e spietata:

Tuo padre, così addormentato com'eri, voleva prenderti dal letto e farti sedere in una specie di trono su la poltrona. Venne, con i suoi amici, a vederti; e versarono un fiasco di vino sopra le tue lenzuola; perché ancora tu bevessi. Poco mancò che il tuo letto non prendesse fuoco.

Non credere, però, che tuo padre ti ami. Una volta, quando avevi vent'anni, voleva mozzarti le dita con quelle forbici che tu adopri ancora. E non sai che ti fece quand'eri ragazzo? Allora, non abitavi in questa casa; ma in campagna. Siccome eri caduto in una fonte, ti mise, per asciugarti, dentro un forno dove avevano finito di cuocere il pane proprio allora. E come rideva! Per convincerlo che saresti morto e che l'avrebbero condannato, bisognò toglierlo di lì e intanto tua madre, di nascosto, ti salvava. Ma non s'è mai voluto convincere; ed egli stesso, come tu sai, per quanto capisca poco quando gli altri parlano, se ne vanta raccontandolo; e scommette che t'avrebbe fatto bene! (*Un idiota*, p. 192).

Attraverso il fuoco, il padre pretende di annullare le impurità del figlio e mondare le sue imperfezioni. La «specie di trono» su cui intende farlo sedere è il rovescio blasfemo del «sasso» su cui si era seduto, nel brano precedente, il figlio liberato. Questo «trono» finto tiene congiunte l'ignominia e la punizione. Costituisce il simbolo degradato di una qualunque regalità. Non sancisce la conquista di un potere, ma è la beffarda parodia di un'impossibile emancipazione. Il padre spietato di questa novella mostra il volto tremendo del carnefice, che esegue una sadica cerimonia: «voleva mozzarti le dita

con quelle forbici» e ancora ritiene, senza ravvedimenti, che la fiamma del forno «avrebbe fatto bene» e sarebbe stato il rimedio appropriato alle debolezze del figlio.

c) Il Padre Dio e tiranno.

Questo riferimento introduce, di fatto, al terzo paradigma: il Padre Dio e tiranno. Il padre si rivela, ormai, come una spietata divinità che esercita la propria onnipotenza. Egli si arroga qualunque diritto: anche la potestà estrema della morte. Proprio perché ha donato la vita, ne possiede l'intero dominio, e perciò può riprendersela a suo piacere: «Io t'ho fatto ed io ti uccido. Ti voglio uccidere!» (*Il padre*, p. 129). L'enunciato si ripete in maniera analoga, come un intercalare fatale, in un'altra novella: «Ti voglio ammazzare! T'ho fatto io, e io ti voglio disfare!» (*Un giovane*)¹¹. Le parole contengono – come ha scritto Giuseppe Nicoletti – «un'imprecazione e una minaccia che nascondono un che di insindacabile e di sacrale nella loro paranoia autoritaria, quasi l'eco insensata di un'apostrofe biblica»¹². Questo giudice capriccioso e implacabile assume su di sé, davanti allo sguardo allarmato del figlio, ogni diritto. È libero da qualunque vincolo; è superiore a tutti ed è colui che comanda. I poteri, che gli sono riconosciuti, non hanno nessun freno. Non sono bilanciati da nessuna legge alternativa. Perciò appaiono ineluttabili: «Gli pareva che suo padre potesse comandare qualunque cosa, a chiunque, e sopra suo padre non c'era nessuno. Non osava né meno guardarlo, allora» (*Vita*)¹³.

11. F. Tozzi, *Le novelle*, cit., p. 564.

12. G. Nicoletti, *Storia e immagini nelle novelle di Federigo Tozzi*, cit., p. 149.

13. F. Tozzi, *Le novelle*, cit., p. 619.

Lo scampo che il figlio cerca consiste, talvolta, nel rassomigliare al suo tiranno: ripeterne i gesti, imitarne i comportamenti, sostituirsi a lui, impossessandosi perfino della sua stessa donna. Il Figlio, in questo caso, si identifica con il Padre e ne prende letteralmente il posto. La conclusione della novella *La capanna* registra precisamente questo scambio di funzioni e di ruoli. La formazione di Alberto alla malizia e all'aggressività, instillatagli dal padre ed esercitata contro di lui per primo, si chiude con l'esplicita imitazione del modello. Alla morte di Spartaco, Alberto può occupare il posto da lui lasciato vuoto. Ne eredita l'amante e trasferisce a sé le abitudini e i privilegi che appartenevano all'altro: «Anche lui, finalmente, l'aveva baciata! Anche lui, quando era stanco e aveva sudato a domare un cavallo, si faceva portare da lei un bicchiere di vino» (*La capanna*)¹⁴.

L'esercizio della violenza è, perciò, una costante. Esprime la rabbia di avere di fronte un erede non accettato e ne combatte la prerogativa elementare di esistere. Il disinganno tra il desiderio di ritrovare una persona simile a sé e la realtà di incontrare un individuo estraneo si manifesta precisamente attraverso il linguaggio della forza. Essa esprime l'antagonismo in atto. Sancisce la pena nei confronti di chi è colpevole e la porta a effetto. E il castigo sembra sempre inferiore al necessario¹⁵.

14. Ivi, p. 701.

15. «Jacopo aveva mangiato certe ciocche d'uva. Il padre, accortosene, lo aveva agguantato per il collo trascinandolo sull'aia vicino al carro. Poi era andato a staccare la frusta annodata a una cavicchia. Ma il ragazzo, invece di aspettare come altre volte, era fuggito. Minello, se l'avesse raggiunto, gli avrebbe rotto la schiena o le gambe. Ormai, gli veniva sempre di più quest'idea; ed egli si chiedeva perché lo avesse gastigato sempre meno del necessario» (ivi, p. 618).

Nella stessa novella citata prima, *La capanna*, la violenza si espande come un contagio inarrestabile. Rimbalza dagli uomini agli animali, dal figlio alla madre e al padre, con spietatezza crescente, fino ad arrivare a una forma di ferocia tribale e primitiva:

[Alberto] entrò nella stalla, e si mise a guardare i due cavalli che rodevano l'avena. Prese la frusta e cominciò a picchiarli. I due cavalli si misero a calciare, cercando di rompere le cavezze. Raffaella, che su da casa aveva sentito tutto quel rumore, scese; e vide di che si trattava. Cercò subito di levargli di mano la frusta; ma Alberto, per ripicco, si mise a dare anche con più forza. Raffaella andò a dirlo al marito; che, infuriato, la schiaffeggiò perché non era stata capace a farlo smettere lei stessa; e andò di corsa nella stalla. Senza che Alberto se ne accorgesse, prese un pezzo di legno; e glielo batté dietro la testa. Il ragazzo cadde disteso, insanguinando un mucchio di paglia, che era dietro l'uscio. Spartaco posò il pezzo di legno e stette zitto a guardare quel sangue; mentre i cavalli respiravano forte e non stavano fermi» (*La capanna*)¹⁶.

Sadismo del padre e masochismo del figlio possono perfino corrispondersi: come due facce opposte e complementari. Costituiscono l'uno il rovescio dell'altro. Esiste, in questo caso, una voluttà della sofferenza e del pianto, che agisce come risarcimento della pena imposta e patita:

Il padre prese la frusta del cavallo e gliele dette quante volle. Ma Vittorio non toccò la canape. Adesso egli credeva che lo avesse percosso così per vanagloriare la sua onestà. E ricordò che gli avevano rimproverata la sua eccessiva brutalità. Vittorio ne rimase dolente e sdegnato perché il padre tentava di far credere agli altri che egli avesse istinti malvagi. Perciò sentì il bisogno di ribellarsi. Ma inconsciamente. Si ricordava d'esser caduto sopra il fascio della canape, sotto le sue frustate, spasimante, ma sentendosi vendicato soltanto perché molte persone lo vedevano piangere in quel modo. Era come un piacere» (*La madre*, p. 16)

16. Ivi, p. 697.

Il legame deviato tra padre e figlio si esprime nella fenomenologia ibrida di questo rapporto. «L'adolescente tozziano infatti teme e insieme desidera di diventare cattivo come il padre. È chiuso in una trappola senza scampo: prova senso di colpa sia obbedendogli e somigliandogli, sia disobbedendogli e rifiutando d'essere come lui. La tendenza masochistica, che nasce dall'aggressività nei confronti del padre e dal conseguente senso di colpa e che in molti racconti si esprime nel moto d'affetto verso di lui proprio quando questi lo percuote, è tutt'uno con l'identificazione sadica»¹⁷. La violenza, perciò, può apparire come la perversione dell'amore, al punto che questo tiene imprevedibilmente dietro a quella e i due sentimenti si stringono in un nodo inseparabile. Ne è un esempio la scena che segue:

Ma il ragazzo non si sentiva sicuro. Infatti, entrati in casa tutti e due, Minello si mise la sua testa tra le ginocchia. Il ragazzo ridacchiava ancora, ma gli pareva che il cuore scoppiasse. Minello aveva già fatto gli occhi cattivi: si capiva bene perché gli doventavano più limpidi e più chiari. Il ragazzo smise di ridere e cominciò a divincolarsi. Per tenerlo meglio, Minello lo prese per i capelli e con tutto il suo comodo lo picchiò a pugni su la faccia. La madre, fattosi coraggio, gli avvinghiò le braccia. Egli, allora, lasciò il figliolo e picchiò lei; cacciandola tra i sacchi del grano. Jacopo, tremando cadde in terra con le convulsioni (*Vita*)¹⁸.

La furia del padre Minello si abbatte poderosa sul figlio e sulla madre. Quando l'aggressione ha raggiunto una tensione insostenibile, si capovolge in un gesto d'amore inatteso e spregiudicato, che lascia interdetta e confusa perfino colei che vi assiste:

17. Romano Luperini, *Il sogno dell'uomo di fuoco*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, p. 87.

18. F. Tozzi, *Le novelle*, cit., pp. 619-620.

La moglie, Dele, tenendosi con una mano aperta i capelli che le si erano sciolti, andò in fretta in camera, prese un guanciale e lo mise sotto la testa di Jacopo. Minello gli sbottonò il panciotto. E quando il ragazzo si riebbe, lo baciò nella bocca. Dele dovette staccarlo, perché ormai non capiva più niente¹⁹.

La causa determinante del rapporto avvelenato tra padre e figlio risiede, dunque, nel mancato riconoscimento del carattere del figlio da parte dell'autorità paterna: un riconoscimento che riguarda la sua identità, e cioè il suo nome e la sua anima²⁰. Solo se si accetta l'uno e l'altra, il personaggio può essere assolto e giustificato. Nome e anima sono una sola cosa. Esprimono il segno della soggettività più autentica. Una volta che questa sia stata identificata in sé, nella libertà del suo esistere, il figlio può chiedere di essere discolpato da qualunque cattiveria. Il giudice che lo condanna scompare. Resta la libertà di una vita sciolta da qualunque prescrizione, non più soggiogata a un modello e obbligata a ripeterne i comandamenti:

Ma tutto questo forse è meno della tristezza di quel ragazzo pallido e magro (sono io?) che vedo nel mezzo di una casa dove nessuno si occupa di lui.

E gli piace tanto quando qualcuno chiede come si chiama! Egli pronuncia il suo nome come se facesse parte della sua anima: lo offre, quasi; con una dolcezza ingenua; ma quasi voluttuosa. Egli, senza dirlo, fa assegnamento che ve n'accorgiate; e poi ha l'aria di chiedervi: posso io essere cattivo? (*Un ragazzo*, p. 151).

L'ultimo atto a cui il conflitto possa giungere è il riconoscimento effettuale del figlio: come se questi non avesse niente in comune con il padre neppure dal punto di vista del

19. Ivi, p. 620.

20. Quell'anima che, in un'altra novella, sorretta dal silenzio che ha intorno, riesce a «osare molto: egli la sente da per tutto, dentro la stanza. Gli pare che tocchi tutti gli oggetti, ci si soffermi, riesca a farsi rispondere» (*Un ragazzo*, p. 443).

sangue e potesse essere perciò abbandonato al suo destino. Questa sorta di abiura può perfino tradursi in una formale sanzione giuridica, che escluda il figlio da qualunque successione patrimoniale. In questo senso, la cancellazione dall'eredità è lo sbocco infamante di un legame spezzato, il simbolo di una distanza resa definitiva e incolmabile. Non resiste più niente che unisca i due pezzi e l'incalco, garanzia della continuità e della compiuta riproduzione, si spezza per sempre.

Nella novella *Un ragazzo*, che si eleva a emblema di tante storie di ostilità familiare, il figlio Cesare «si crede idiota» e «non gli resta che sognare» (p. 152). Suo padre, Giacobbe, «non lo crede né meno capace di imparare un mestiere qualunque [...]: lo caccerebbe a forza di pugni con la testa in giù in un cantuccio della stanza» (pp. 151-152). Cesare si costruisce un mondo appartato, dentro il quale si unisce alle cose e alle bestie (due nomi e due categorie essenziali all'intera opera tozziana). I suoi istinti lo guidano in un altrove fantastico, ir-reale, onirico, nella cui consolazione cerca scampo:

Si sente attratto verso le cose e le bestie: là vede una vita verso la quale potrebbe andare. E si illude di sparire dalla vista del padre e di Giulia.

I suoi tentativi sono però inutili. Confermano soltanto l'esclusione dalla realtà degli altri e dai codici pratici che la regolano. Non resta nessuna salvezza. Anche nascosto allo sguardo, è snidato e umiliato. Non c'è rifugio che valga. Il padre rinnova una prassi continua di pena e di umiliazione: «Quando lo afferrano per di dietro del collo, fa un sobbalzo: poi riconosce che è suo padre, e gli sorride. Ma quel sorriso gli fa buscare uno schiaffo proprio sulla bocca».

Come ha scritto Sandro Maxia, in Tozzi «un semplice *ma* basta a deviare il corso di un'esistenza»²¹. In questo caso la domanda di affetto si scontra con un'altra norma: di ostilità e di rifiuto. E Cesare, da un evento a un altro, non può che verificare la propria subordinazione, sancita dai rituali ricorrenti delle violenze e delle minacce di morte:

[Cesare] posa la penna e se ne va. Non è né meno all'uscio che si sente afferrare per il bavero della giubba: è suo padre che lo butta su la sedia, gli prende poi le tempie tra i pugni chiusi e gli dice che dovrebbe ammazzarlo. Ma ormai Cesare ha così fatto l'abitudine a questi propositi che aspetta sempre di essere ucciso (p. 154).

Se la morte fisica non arriva, arriva, però, un suo simulacro, che prende le forme della morte legale. La violenza più atroce, epilogo massimo del risentimento e della maledizione che lo accompagna, consiste precisamente nell'escludere Cesare da ogni patrimonio, negandogli qualunque legittimità:

Sentì uno spavento come quello delle folgori; ma anche di più. Il padre lo prese per i capelli e lo portò giù, nell'aia.

– Riprendili e riportali; e chiedi scusa.

– Che ho fatto di male? Mi ci volevo divertire.

Ma suo padre gli andava sempre più vicino, senza dire altro.

– Io li devo riportare? Perché?

Allora Giacobbe prese di sul carro dei bovi la sferza, e cominciò a batterlo: le sferzate lo prendevano da per tutto. Egli non vedeva più nulla, ma alzò i fastelli e s'avviò per il campo. Suo padre, dietro, continuava; rincorrendolo. [...]

Ma il giorno dopo, in piena regola e dinanzi a un notaio, Giulia era ormai l'erede di quasi tutto il patrimonio: meno la parte che per legge non poteva essere tolta al figlio» (pp. 157-158).

21. Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Tozzi*, Padova, Liviana, 1971, p. 19.

Il padre Giacobbe rinnova, in maniera rovesciata, il destino contenuto nel suo nome. Come il personaggio biblico acquista una primogenitura che non gli appartiene, il padre tozziano, secondo una logica speculare e capovolta, annulla la linea naturale della discendenza. Entrambe le storie riguardano una primazia e i diritti che le toccano. Il privilegio guadagnato dal personaggio della Bibbia si converte, in Tozzi, in disconoscimento e in sconfessione. Escludendo il figlio a vantaggio della serva, il Giacobbe della novella decide una nuova gerarchia familiare: artificiale e crudele. Con tale gesto ripudia risolutivamente il figlio, lo allontana dalla sua funzione legittima e ne fa un eterno sconfitto. La conclusione del racconto è esplicita. Il figlio, diventato padre a sua volta, prigioniero recluso dentro un'eterna disfatta, conferma uno smarrimento comune, identificato all'insegna della tristezza:

Oggi questo ragazzo, forse adesso già padre a sua volta, m'è tornato in mente, con un miscuglio di cosa sentita dire e di cosa immaginata. Ma mi prendono i brividi lo stesso; e mi viene di dirgli che appoggi la fronte su la mia tristezza. Nessuno lo brontolerà.

Neppure dopo la morte la pacificazione arriva. Resta, incancellabile, il rancore che ha avvelenato i rapporti e ha reso i reciproci destini implacabilmente nemici. Nella *Casa venduta*²² si arriva a un gesto che ha il valore di un'esplicita profanazione. La foto del padre, ultima traccia della sua identità fisica, come avviene in un famoso oltraggio proustiano²³, è dissacrata e buttata via come un relitto di cui liberarsi senza esitazione:

22. Su questa novella cfr. Giorgio Melloni, *Lo sfondo e il primo piano tra memoria e narrazione: sulla Casa venduta e altre novelle*, in «Il lettore di provincia», XXVII (1996), pp. 37-52, e Id., *Lo sguardo teatralizzato e la dissimulazione dell'esproprio*, in «Lingua e stile», XXXI (1996), pp. 293-328.

23. Eduardo Saccone scrive che il protagonista della *Casa venduta* si prefigge la «profanazione della fotografia del padre: che ha ovviamente

Allora, siccome era restata, un poco più alto, una fotografia di mio padre, dissi: “Butti giù anche quella!”²⁴

Con un effetto simile al finale del *Podere*²⁵, anche in questa novella l'avverbio «allora» annuncia una decisione omicida. Introduce un'azione violenta e conclusiva: come il venire a galla di un odio profondo, assorbito dentro l'anima, e finalmente diventato manifesto.

Altrove, invece, l'idea del padre continua a essere invadente e possessiva. In *Una figliola* la figlia teme di essere perseguitata anche dopo la morte²⁶. La volontà del padre, ostile durante la vita, si prolunga anche quando essa finisce. Aleggia come un'interminabile angoscia, che si insinua perfino dentro la bara e impedisce che la quiete arrivi. Non c'è scampo mai:

E pensava, come sotto un incubo della malattia, che quando sarebbe morta, il padre, preso forse dall'ira, avrebbe picchiato con il bastone lei e la bara.²⁷

gli stessi risvolti, diciamo per brevità edipici, che si notano in analoghi luoghi proustiani e gaddiani», ricordando, in tale senso, le «due infrazioni attribuite rispettivamente a Mademoiselle Vinteuil nella *Recherche* e al Gonzalo protagonista della *Cognizione del dolore*» (Eduardo Saccone, *Allegoria e sospetto*, Napoli, Liguori, 2000, p. 162). Analoghe osservazioni si trovano in Pierluigi Pellini, *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, in *Familles italiennes*, «Transalpina», 4, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 55-55.

24. F. Tozzi, *Le nouvelles*, cit., p. 578.

25. «Remigio seguiva a camminare avanti. Allora, infuriatosi, Berto gli dette l'accetta su la nuca» (F. Tozzi, *Il podere*, cit., p. 399).

26. Per Marina Fratnik il personaggio è l'«incarnazione femminile tipica di quell'onnipresente adolescente che un padre tirannico condanna a non prendere parte alla vita» (Marina Fratnik, *Le finestre di Tozzi*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, cit., p. 51). Sul finale della novella e sulle trasformazioni relative al passaggio dalla prima stesura alla versione finale si leggano le osservazioni di G. Bertoncini, *Introduzione* a F. Tozzi, *Giovani*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. XIV.

27. F. Tozzi, *Le nouvelles*, cit., p. 597.

L'autorità ha bisogno della subordinazione e non tollera nessun momento di evasione. La vittima avverte la minaccia che pesa su di lei, la assorbe dentro di sé e non se ne può più liberare²⁸.

3.

L'effetto più clamoroso di questa ininterrotta tirannide, che scavalca ogni confine e parla con l'unico linguaggio della propria intolleranza, è lo smarrimento in cui il figlio precipita. La «gran festa» a cui si prepara la sua giovinezza si trasforma subito nel suo opposto. La memoria dei conflitti, che si insinua tra i pensieri, si interpone tra l'anima e il mondo, imprimendo su qualunque presenza il segno di «una cattiveria ostile»:

Prima di uscire di camera, aspettò che fosse tardi per essere sicuro che il padre era già in bottega. Ed uscì con l'anima leggera; come se andasse a una gran festa dove soltanto lui fosse stato invitato. Ma, ricordandosi della sera avanti, gli sbattevano i denti e si sentiva spaventare. Tornò al borro nascosto giù tra la fila doppia dei pioppi. Soffriva perché i pioppi c'erano ancora e gli uccelli volettavano. Egli si fermava a guardare, sentendo, attorno attorno, una gran cattiveria ostile. Perciò si rivolse subito, con la testa sconvolta. E, a ogni persona che incontrava, sperava di non essere veduto; perché soffriva troppo (*Un giovane*)²⁹.

28. Con una medesima logica, ne *L'ombra della giovinezza*, il padre agisce sui vivi anche da morto e i suoi comportamenti hanno determinato effetti incancellabili: «Perché tu pensi che io non ti conosca abbastanza? Nostro padre non ha mai fatto niente, quand'era il tempo, perché non crescissimo l'uno contro l'altro per una diffidenza che ormai è più forte di noi» (*Le novelle*, cit., p. 633). In modo ancora più perentorio la sua volontà costituisce una pesante ipoteca sulle scelte individuali: «Ricordati che nostro padre non avrebbe voluto una povera in casa» (p. 634)

29. F. Tozzi, *Le novelle*, cit., pp. 564-565.

La fine dell'innocenza determina una volontà acuta di sottrarsi al mondo. La giovinezza avvelenata condanna a una perpetua e perturbata visione di cose infette o perdute. L'individuo stesso si riconosce indegno e impuro. Questo sentimento ormai, e per sempre, è il destino del figlio tozziano:

Bisognerebbe che io potessi rifare all'indietro la mia giovinezza; ma è quasi impossibile, o addirittura. Io, ormai, non vedrò che segni di scorcio o scancellature (*Contrasti*, p. 299).

Nessuna redenzione diventa possibile. Resta un'ombra, che pesa sull'anima e la inquieta. L'immagine degli «occhi chiusi» appare come la sigla simbolica di questo spaesamento. Diventa il sintagma verbale che denuncia la difficoltà di vedere un mondo felice e, contemporaneamente, definisce lo smarrimento della coscienza:

“E se Dio c'è? Che cosa è quest'ombra che ho su l'anima? Ora non penso più come dianzi”. E parve che il suo spirito si oscurasse: onde egli chiuse gli occhi. Quando li riaprì, sentì un dolore esteso per tutto il capo (*La madre*, pp. 6-7).

Il dolore è universale. Avvolge il creato dovunque. Sembra essere la legge permanente. Si estende dagli uomini alla natura e alle bestie e sembra non avere nessun rimedio: «Pare impossibile che anche tra le bestie ci siano così cattive. Non c'è da farle niente» (*Il ciuchino*, p. 53). Dovunque ci sono i pronostici di un maleficio. E il protagonista ne avverte i segni. Cova nella sua anima la vergogna di una sconfitta innominabile, che egli ripete ogni volta. Gli incipit di molte novelle assumono, in tal senso, una funzione rivelatrice. Annunciano uno stato di sgoamento e di morte, come se ogni volta si dovesse rappresentare un identico dramma. Quella che segue è una lista degli inizi più allarmanti:

«Non gli riusciva più a *vivere*» (*Fratello e sorella*, p. 300); «La mia anima era piena di tristezza e martirizzata» (*Lo zio povero*, p. 239); «Ho una voglia di piangere che mi sconvolge. sento il mio cuore così triste e così stanco, che non so come faccio a vivere. Per solito, lo so, le domeniche entrano nella mia anima come aratri che squarciano e vanno innanzi. Ma questa è anche peggiore» (*Una passeggiata*, p. 361); «Ho in me, da due anni, una primavera come una disperazione e un sogno; e sono certo che la mia vita s'è arrestata a quel tempo» (*La paralisi*)³⁰.

Ogni volta sembra che i momenti della vita siano osservati dal punto di vista della morte. C'è un evento passato che ha segnato irreversibilmente l'esistenza. Quello che il racconto registra è solo la storia di un fantasma, la pena di una vittima, che a stento resiste, in mezzo alle sue paure. La paralisi attaglia diversi personaggi e li riduce a figure di sopravvissuti, scampati a un disastro.

Questa esperienza di morte virtuale diventa perfino reale e costituisce, come in un racconto di Poe³¹, il nocciolo stesso della trama. Nella novella *Parole di un morto* il personaggio si trova all'interno di una bara e il racconto che nasce è la registrazione delle sue percezioni. Anche in questa occasione l'inizio è sintomatico. Il corpo sta vivendo concretamente la morte e l'avverte sul suo viso: «Hanno già messo i chiodi sopra la mia cassa. Il mio viso è disfatto: la mia bocca gonfia, le mani a pezzi; e gli anelli d'oro, che m'hanno lasciato alle dita, entrano nella carne del ventre» (*Parole di un morto*, p. 251). La conclusione completa il viaggio verso la sepoltura e si chiude quando la terra si rovescia sulla bara. L'explicit suona come

30. Ivi, p. 453.

31. Per la presenza di Poe in Tozzi si rinvia a Elena Gori, *Tra realtà e immaginazione: Poe nella biblioteca di Tozzi*, in «Antologia Vieusseux», XVIII (2012), 52, pp. 61-72.

una tremenda campana a martello: «Ecco le prime palate di terra: le lacrime mi riducono il viso in poltiglia» (p. 255).

Scrivendo di Pirandello Tozzi afferma che in nessun altro scrittore è possibile ritrovare «il male e la cattiveria come una condizione naturale che non può essere abolita». Questa identica diagnosi potrebbe essere applicata a Tozzi medesimo. Il dissidio tra padre e figlio sembra essere la figura più esplicita di un male feroce ed eterno, patito senza nessuna illusione di riscatto. Perché cominci una nuova aurora ci vorrebbe, per il figlio deriso e umiliato, «un altro Dio, che gli darà ragione subito e lo aiuterà» (*Un ragazzo*, p. 156). Ma, al contrario, a lui resta solo l'amara consapevolezza di vivere «una burla preparata chi sa da chi: da una potenza che si confonde con la sua coscienza, ma da cui si sente continuamente trascinato: pare una rete che porti via lui e tutte le cose insieme! È una burla tragica, però; ed ha paura di morire con il cuore schiantato all'improvviso» (pp. 156-157).

Oltre un tale limite questo «abbozzo di Adamo»³², che attende il compimento felice della creazione, non sa e non riesce ad andare: «L'angoscia di fronte all'onnipotenza del padre biografico diventa quella per un Dio-padre assoluto e incomprendibile, crudele e vendicativo»³³.

32. F. Tozzi, *Le Novelle*, cit., p. 800.

33. R. Luperini, *Il sogno dell'uomo di fuoco*, cit., p. 93.

Figure femminili nelle novelle di Federigo Tozzi

Per iniziare questo mio intervento, in cui mi soffermerò su qualche spunto da approfondire intorno alla rilevanza dei personaggi femminili nella narrativa breve di Federigo Tozzi, vorrei partire da una riflessione sul punto di vista di un altro grande narratore del Novecento, Carlo Emilio Gadda, che ha con Tozzi in comune. Non solo, infatti, entrambi gli scrittori sono collocabili nel versante dell'espressionismo italiano ma sono autori per i quali il *trauma* psichico e narrativo ha origine proprio da un complesso rapporto con il femminile. Tra l'altro, entrambi gli autori, in modo diverso *consapevoli* del trauma, risultano essere stati curiosi lettori di psicologia e di psicoanalisi – Tozzi di Janet, Ribot, James, fino allo stesso Freud; Gadda di Freud, del quale, sappiamo, possedeva diverse opere in traduzione francese¹.

1. Cfr. *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2000; Marco Marchi, *Immagine di Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2007; *Stagioni di Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2010; e il contributo di Laura Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991. Cfr. anche Martino Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, presentazione di Giorgio Luti e con introduzione di Marco Marchi, Firenze, Olschki, 1999. Per le conoscenze freudiane di Gadda cfr. Ferdinando Amigoni, *Logos e naufragio. Gadda lettore di Freud, La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di Andrea Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. 2, pp. 151-166.

La riflessione di Gadda che vorrei citare in questo contesto è contenuta nel laboratorio di scrittura di *Racconto italiano di ignoto del novecento*. In una delle note che compongono il *Racconto italiano* – molte delle quali dedicate a problemi di carattere, si direbbe oggi, narratologico – Gadda si sofferma sul *punto di vista* distinguendo due modi di condurre la narrazione che definisce rispettivamente «gioco ab exterior» e «gioco ab interiore»². Nel primo caso, secondo quanto Gadda scrive, l'autore «lirizza» i personaggi, cioè li *invade* con la propria personalità, con il proprio giudizio. Nel secondo caso, invece, la narrazione viene condotta in modo, per dir così, oggettivo in quanto si dà spazio al «lirismo puro» dei personaggi³. Gadda sembra propenso ad adottare la seconda prospettiva di narrazione, quella *oggettiva* (che è altro, ovviamente, rispetto all'impersonalità naturalistica, anche perché tra l'una e l'altra vi è il varco di Freud). Proseguendo, lo scrittore osserva che le due prospettive tendono spesso ad interferire l'una nell'altra, e soprattutto quando in una narrazione vi sono più personaggi, anche maschili e femminili, per cui l'autore-narratore ha da collegare la pluralità e dunque in qualche modo si moltiplica e sdoppia a sua volta. La stessa operazione impegna anche il lettore, e a proposito Gadda usa la brillante metafora del duetto d'amore maschile-femminile; una metafora con la quale cerca di illustrare, appunto, la dinamica lettore-personaggio, oltre che quella autore-personaggio:

Il lettore deve passare dall'interno della personalità N.° 1, all'interno della personalità N.° 2. In un duetto d'amore dall'interno di lui all'interno di lei. Ma il lettore, e anche l'autore, sono di un unico

2. Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 2009, pp. 460 e sgg.

3. *Ibidem*.

nesso. Essi possono intuire il personaggio maschile p.e. direttamente e il femminile soltanto attraverso la loro intuizione di maschi. Quindi del femminile hanno una intuizione dell'intuizione. È questo vero? Non so.

Noi intuiamo la donna quasi “sentendone” i sentimenti. La donna “intuisce” il maschio, credo, quasi sentendone “i sentimenti e le passioni”. Forse a noi appare di essere solamente maschi, ma in realtà, nei misteriosi fondi della natura, siamo semplicemente dei “polarizzati” e “potenzialmente” possiamo essere l'uno e l'altro. E di questa potenzialità, precedente il nostro sviluppo, ci siamo dimenticati. “Sed latet in imo”. Perciò abbiamo forse della femminilità qualche cosa di più che una intuizione letteraria della intuizione fisiologica.

Di seguito, nella nota di *Racconto italiano*, Gadda si ripropone di dilucidare la questione leggendo Otto Weininger di *Sesso e carattere*, unica e molto discussa opera del filosofo viennese uscita nel 1903 e tradotta in Italia nel 1912, la quale, pure nota per le inquietanti provocazioni antisemite e misogine, ha suscitato interesse proprio per le riflessioni dedicate alla *parte femminile* dell'individuo. Anche partendo da questo indizio incontriamo, dunque, delle coincidenze che legano Gadda e Tozzi. L'interesse rivolto all'opera di Otto Weininger si manifesta in Italia, infatti, proprio a partire da un numero unico della «Voce» del 1910 dedicato alla questione sessuale, che, secondo Marco Marchi, non sarebbe sfuggito all'attenzione di Tozzi⁴. Quel numero della «Voce» contiene un contributo dello psichiatra divulgatore delle teorie freudiane Roberto Assagioli – *Le idee di Freud sulla sessualità* – ma anche un articolo di Giulio Augusto Levi su Weininger, perciò non è da escludere che Tozzi abbia letto quest'ultimo, come il primo, traendone spunti anche in funzione della scrittura narrativa e della messa in scena dei suoi personaggi maschili e femminili. Questa pi-

4. *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, cit.

sta conduce d'altronde direttamente a Giacomo Debenedetti, il critico che ha rivelato Tozzi e che ha descritto il personaggio sveviano dell'inetto, proprio sulla scorta di letture da *Sesso e carattere*, come un «diseredato di ogni felice istinto del vivere e privo di abbandono a paragone col tipo antitetico dell'ariano», come un individuo che per una «instabile molteplicità del fondo morale» è «plastico, disponibile e deformabile a tutti gli urti» e «femminilmente passivo»⁵.

Partiti dal duetto d'amore dall'interno di lui all'interno di lei e dalla questione del punto di vista della narrazione e dopo la digressione intorno al Weininger, che Gadda si propone di leggere come risulta in una pagina di *Racconto italiano di ignoto del novecento*, si arriva ad attraversare alcuni passaggi non laterali in un discorso sui personaggi (femminili) di Tozzi. Ciò anche in relazione alla lezione di Debenedetti, che tra gli altri personaggi-uomo disponibili, deformabili e femminilmente passivi del romanzo del novecento italiano – quelli di Pirandello e Svevo – ed europeo – di Joyce, di Proust, di Kafka –, indica il personaggio dei romanzi di Federigo Tozzi.

Ma prima di tornare a Gadda e al principale motivo per il quale è chiamato in questo discorso su Tozzi, di passaggio, vorrei chiarire che la tramatura di riferimenti ad un *repertorio* della misoginia (da Weininger a Gadda) che ho tessuto non intende percorrere la strada dell'ideologia per interpretare l'opera dello scrittore senese – questa strada è stata percorsa, come è noto, da diversi critici per mostrare come l'autore di *Con gli occhi chiusi* sarebbe condizionato da posizioni reazionarie. La mia intenzione è di segnalare concomitanze che funzionano oltre l'ideologia come stimoli creativi e di analisi, e in modo

5. Giacomo Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in «Il Convegno», a. X, n. 1-2, 1929, successivamente ampliato, ora in Id., *Saggi*, a cura di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, pp. 223-55 e in Id., *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999.

tale che la misoginia di Tozzi diventa una chiave per entrare nel laboratorio dell'invenzione narrativa.

Tornando a Gadda, il suo discorso teorico sul punto di vista è interessante proprio perché è condotto dalla parte di uno scrittore e proprio all'interno dell'officina di narrazione. Il discorso sembra inoltre evidenziare un problema che riguarda anche Tozzi, e che, per rimanere in metafora, si riferisce al *duetto-duello*, cioè alla relazione fra l'autore e i personaggi (non solo quelli femminili), anche alla dinamica creativa vita-opera. Gadda usa la metafora del duetto, un duetto d'amore tra lui e lei, ed è noto quanto nell'opera (e nella vita) dell'autore milanese, così come nella vita (e nell'opera) di Tozzi, la relazione con il femminile sia conflittuale e complessa. Non basta, rilevante è il passaggio gaddiano che segue quello citato, in cui si dice di una «onnipotenzialità» dell'essere umano e dunque dell'autore e del personaggio narrativo, polarizzati ora verso il maschile ora verso il femminile ma essenzialmente costituiti dell'uno e dell'altro insieme. Nello stesso contesto Gadda sottolinea anche come la medesima «onnipotenzialità» riguardi anche il bene e il male, per cui vi sono individui i quali contemporaneamente tengono del bene e del male, di un sentimento e del contrario: «noi siamo degli “onnipotenziali” che si sono sviluppati polarizzandosi in una direzione – la legge, il bene, ad esempio, ma avremmo potuto da altre circostanze polarizzarci verso il crimine»⁶.

Questo discorso intorno all'onnipotenzialità sessuale e morale del personaggio mi sembra calzato nel caso di Tozzi e dei suoi personaggi. La narrativa di Tozzi, che sta tutta nei personaggi, mostra, infatti, complessivamente una rilevanza di quelli femminili, anche nelle novelle. I personaggi femminili sono segnale appunto di una latente onnipotenzialità

6. C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, cit., pp. 460 e sgg.

dell'individuo, per cui un personaggio apparentemente innocuo improvvisamente si trasforma in assassino o si macchia di orrenda crudeltà producendo straniamento e scompaginando la simmetria della narrazione. Le figure femminili funzionano non di rado nelle novelle come illuminazioni; esse hanno, in certo modo, la stessa funzione degli animali in *Bestie*, ma mentre in quel caso l'illuminazione dell'Altro e del debenedettiano Oltre si esprime in un informe, cioè nello spazio del frammento; nelle novelle (e poi anche nei romanzi), invece, le figure femminili segnalano il mistero dell'Altro – non solo sessuale – e la pressione angosciosa o crudele dell'Oltre attraverso presenze ermetiche e inspiegabili che trovano però possibilità di rappresentazione più estesa rispetto ai frammenti di *Bestie*.

Le novelle tozziane che si sviluppano narrativamente a partire da stranianti o grotteschi personaggi femminili sono tra le più riuscite e decisamente segnano la distanza dell'autore dai moduli della narrazione della tradizione naturalistica. Anche i ritratti deformati e disarmonici di alcune figure come *La matta*, *La gobba* non stanno nell'orizzonte dell'indagine sociale ma in una novecentesca ricerca di significanti che rappresenta la pressione di un mistero ancora non nominabile come inconscio. Le figure femminili accolgono per analogia o per contrasto la malattia dell'anima dei personaggi, la debolezza, la disponibilità, la passività che la psicologia del tempo indaga non di rado proprio in una casistica femminile (la stessa psicoanalisi freudiana è inaugurata dal caso di un'isterica). Tozzi non è ancora in grado di nominare l'inconscio, si diceva, però egli ne narra l'Ombra descrivendo i sintomi della malattia dell'individuo moderno. In questa prospettiva la misoginia dell'autore è, in certo modo, *conoscitiva* e consiste nel depositare la scoperta attraente e ripugnante di quello che verrà nominato come inconscio nel corpo della scrittura delle don-

ne. I personaggi femminili diventano, allora, il veicolo di una rivoluzione dall'interno della narrazione dalla quale emerge il racconto con gli occhi chiusi di «ogni misterioso atto nostro».

Vi è un vastissimo repertorio di donne nelle novelle tozziane. Diverse novelle hanno anche titoli al femminile e vi è una serie di mogli, adultere, madri, figlie, cognate, ecc. Nel complesso i personaggi femminili rappresentando il mistero inafferrabile, il desiderio frustrato e qualche volta danno adito a racconti visionari, a storie paradossali di gusto quasi surrealista – Debenedetti ha già suggerito a proposito di Tozzi un accostamento al surrealismo attraverso il noto gioco di analogie del «cadavere squisito»⁷. In questa tipologia rientrano personaggi femminili di alcuni fra i più riusciti racconti di Tozzi, come ad esempio Costanza della novella *Una sbornia*⁸. La novella racconta di un uomo di quarant'anni che decide di prender moglie e quindi di scrivere una lettera alla sua padrona di casa, Costanza appunto, che non vede più da sei anni. Nella lettera l'uomo chiede a Costanza di sposarlo. Inizia così un racconto *in assenza* della donna, una sorta di racconto del tempo perduto che si conclude però con una funesta epifania: alla fine il protagonista scopre Costanza essere morta già da diversi anni. La donna viene descritta come non bella e corpulenta, con denti troppo radi e guasti e il naso che pare gonfio. Il suo ritratto rappresenta espressionisticamente la di-

7. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di E. Montale, Milano, Garzanti, 2006, p. 190.

8. Per questo contributo ho tenuto conto delle seguenti edizioni: Federigo Tozzi, *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, con un saggio introduttivo di Luigi Baldacci e nota all'edizione di Marco Marchi, Rizzoli, Milano, 2008; Id., *Giovani e altre novelle*, a cura di Romano Luperini, Milano, Bur, 2008; Federigo Tozzi, *Novelle postume*, a cura di Massimiliano Tortora, Pacini, Pisa, 2009; Id., *Giovani*, a cura e con introduzione di Giancarlo Bertoncini, Macerata, Quodlibet, 2008. Di qui in poi i testi vengono citati dall'edizione Bur in due volumi delle *Novelle*.

sarmonia e l'inspiegabilità di alcuni affetti e comportamenti umani; nel caso particolare si tratta dei comportamenti e dei sentimenti del personaggio maschile, per il quale il matrimonio è una decisione arbitraria e gratuita come in altri racconti lo è l'assassinio. In questo racconto non si instaura una relazione autentica fra il personaggio maschile e quello femminile, quest'ultimo è distante o ripugnante, in ogni caso misterioso. La signora Costanza di una *Sbornia* ha sempre accanto un piccione, anch'esso apparizione di irraggiungibile affetto che risale alle origini, primitive, preumane o prenatali.

Nello stesso orizzonte di rappresentazione si colloca un'altra fra le novelle più riuscite di Tozzi e che potrebbe dirsi landolfiana, *Un'allucinazione*, in cui un uomo disperato e allucinato, che non ama più sua moglie e in generale è estraneo al mondo e a se stesso, comincia ad amare una sua allucinazione interiore: fantastica di una giovane che crede incontrerà davvero una volta o l'altra. L'uomo si convince ad un certo punto del racconto che questa donna sia morta e acquista dei fiori per farle una ghirlanda e, addirittura, tiene appesa in casa una cornice vuota che a lui sembra contenga appunto l'immagine della sua amata. Questa gli sembra appaia ogni giorno per accarezzarlo: «egli vi pensava come a uno specchio della sua giovinezza, rimasta soltanto in quella specie di simbolo». Ecco, questa immagine del femminile, specchio della giovinezza e del tempo perduto è anche in altri racconti ed è da ricondurre ad una funzione del femminile che potrebbe essere indagata oltre Freud, in chiave lacaniana, spingendo al paradosso l'analisi sino a dire che la misoginia psicologica e ideologica di Tozzi è tale per cui non solo la donna è l'Ombra dell'uomo, è l'alterità o anche «il continente nero» – come ha scritto Freud –, ma addirittura essa, in quanto *proiezione*, non esiste. Nel finale di *Un'allucinazione* l'immagine femminile scompare

e il protagonista affacciandosi una mattina alla finestra avverte che «la giovane è morta proprio nell'aria di quel cortile», morta perché nella sua memoria si rinnovi ogni giorno. Dunque la donna dell'allucinazione dura il tempo del racconto ed esclusivamente in funzione di esso.

Anche *Contrasti* si sviluppa intorno al tema del ricordo a partire da una relazione immaginaria fra uomo e donna. Il protagonista pensa, infatti, di scrivere una lettera ad una donna di cui è stato innamorato cinque anni prima. Di seguito la storia di un amore impossibile a causa dell'ideologia: lei credente, lui ateo. In *La vera morte* la protagonista, Regina, giardiniera zoppa della villa di un vescovo «era ormai doventata una cosa sola lei e il suo libro dei sogni. Non aveva altra ambizione che di interpretare i suoi sogni. Ne faceva di così belli che le restavano tutta la giornata. Dopo mangiato andava a cercare il suo sogno nel libro ed era contenta di trovarlo descritto perché era segno che non aveva sbagliato. Regina sognò una volta di veder passare cinque morti tutti in fila e così si convinse di avere cinque giorni di vita, alla scadenza dei quali realmente morì». Anche in questo caso Regina è una sorta di sintomo e il racconto acquista un tono magico e paradossale proprio a partire dalla sua bizzarra figura (tra l'altro la novella di Regina ricorda un'altra nota maledizione del cinque, quella narrata da Bontempelli in *Gente nel tempo*).

Nella inquietante novella intitolata *Una paralisi* un uomo fa un viaggio in treno e durante il tragitto incontra una donna: lei va a Pisa, lui a Siena. I due stanno solo un'ora insieme nello stesso vagone, poi la donna diviene «un'immagine trasparente e vuota». Il protagonista da quel momento vive in stato di allucinazione avendo la sensazione di perdere l'anima ogni giorno; si mette perciò ad inseguire e ad amare una donna invisibile, una bretoniana Nadja, e per lei acquista abiti e cappel-

li. L'innamorato inventa letteralmente un'esistenza femminile, un invisibile altro da sé che a sua volta crea una narrazione apparentemente tradizionale all'interno della quale si colloca l'innovazione.

Un fatto di cronaca, novella brevissima e molto intensa, narra di due amanti che conversano mentre un treno è in corsa. Lui ad un certo punto le scrive un messaggio sull'orario ferroviario – «se tu non mi ami più mi ammazzo» –, poi tira fuori una rivoltella e le spara tre colpi. Qui l'onnipotenzialità morale di cui si è detto è condotta sino alle estreme conseguenze.

Anche in *La paura degli altri* un uomo cerca di comunicare con una donna di cui si è invaghito ma ha grande difficoltà anche perché lei è immersa nella lettura di *I capelli di Sansone* di Matilde Serao: «parlare con una donna, anche così, equivaleva per lui a fare all'amore quasi». La stessa notte l'uomo sogna di uccidere la ragazza e nel giorno successivo viene afferrato da una parte dal desiderio di suicidio, dall'altra dalla voluttà dell'omicidio. Cede dunque ad uno dei due istinti e, intenzionato ad uccidere qualcuno, esce una sera armato di coltello. Incontrato un uomo, allunga il braccio per colpirlo ma invece di colpire emette un grido. Il racconto si chiude con un referto – «è stato rinchiuso in un manicomio» – come si trattasse di episodio di cronaca di ordinaria follia. L'analisi psicologica di Tozzi è in questo caso degna di un manuale psichiatrico: il racconto narra di un individuo che in preda ad un raptus distruttivo trasforma la frustrazione amorosa e l'impotenza in aggressività.

Nelle novelle si incontrano molte donne brutte, grottesche, queste ultime sono espressione a loro volta dell'angoscia, della paura, della crudeltà, della violenza: ad esempio il personaggio femminile di *Il Crocifisso*, quello di *La matta*, quello umoristico di una *Una gobba* e, ancora quello pirandelliano di Mariannuccia. Quest'ultima è una donna di «trentacinque anni su le

costole e un poco di peluria nera nera sotto il naso», è ghiotta di dolci, e sposa un vedovo malato di stomaco il quale le impedisce di mangiare e anche di tenere dolci in casa, per cui, intristita, dopo sette mesi di matrimonio muore.

Tra le primissime novelle, quelle databili al 1908, ve ne sono anche in cui compare la bellezza femminile descritta nei toni della sensualità carnale dannunziana, ma questa connotazione tenderà a scomparire successivamente. A proposito di quella femminilità vagamente estetizzante si può citare il caso di *Assunta* la contadina con capelli rossi dall'«odore vertiginoso» intorno alla quale Tozzi costruisce la trama di un omicidio passionale. Così pure in *Primo amore* il desiderio e il rifiuto sono le caratteristiche di una relazione simbiotica e regressiva con il femminile che ha molto in comune con *Con gli occhi chiusi*. In quest'ultimo romanzo il femminile costituisce per Tozzi la possibilità dell'approdo all'innovazione e, prendendo in prestito dal saggio di Sartre⁹ su Flaubert, potremmo dire che *Con gli occhi chiusi* segna il passaggio dal «bambino immaginario» alla *donna immaginaria*. Ghisola è in certo senso assente, come scrive Baldacci¹⁰, dal romanzo perché è l'immagine specchiata di Pietro, ma narrativamente essa è il vero motore della vicenda (tanto che il romanzo avrebbe potuto, come sappiamo, intitolarsi Ghisola). *Adele*, d'altra parte, è il laboratorio del passaggio dal bambino immaginario alla donna immaginaria. In questo romanzo, di cui restano frammenti, l'autore mette alla prova di una nuova narrazione oggettiva e scientifica a suo modo – cioè nutrita degli studi di psicologia – l'autobiografia, e lo fa *duettando* con il personaggio di un'isterica. Dalle novelle siamo arrivati al romanzo e questa è un'altra storia.

9. Jean-Paul Sartre, *L'idiote de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972.

10. Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.

Il valore dell'esperienza e l'insufficienza del ricordo.
Per un'interpretazione di *Lettera*

1. *Dati di partenza*

*L*ettera, come certificano i manoscritti superstiti, venne redatta il «15 gennaio 1909» e «Corretta il 5.3.1909». A questa fase correttoria seguì un'ulteriore rivisitazione del racconto, che condusse alla versione testuale che oggi conosciamo: quest'ultima revisione, sebbene non datata, per motivi stilistici e grafologici può essere ritenuta non di molto successiva alla prima stesura dell'opera¹. Se ne ricava che *Lettera* appartiene pienamente alla prima fase della produzione tozziana, quella che in altra sede abbiamo collocato tra il 1908 e il 1913, coincidente con il periodo che intercorre tra la composizione di *Assunta*, *Il ciuchino*, *La madre*, ma anche di *Paolo*, e l'abbandono da parte di Tozzi dell'attività poetica (*La città della Vergine* è pubblicata da Formiggini nel '13), l'approdo al grande romanzo (*Con gli occhi chiusi* risale sempre al '13), e l'avvio di una scrittura frammentistica non propriamente lirica (sempre in-

1. Per una descrizione degli autografi, e per le relative considerazioni filologiche e questioni inerenti la datazione, rimando a quanto già scritto in Massimiliano Tortora, *Introduzione a Federigo Tozzi, Novelle postume*, edizione critica a cura di M. Tortora, Pisa, Pacini, 2009, pp. L-LIV. Nel presente intervento tutte le citazioni del racconto saranno tratte da quest'edizione (pp. 91-104), e segnalate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla *LET* seguita da virgola e numero di pagina.

torno allo stesso anno Tozzi inizia a redigere le prime *Bestie*); il tutto inframezzato da *Barche capovolte* (1910-1912) e *Adele* da un lato, e i *Ricordi di un impiegato*, proposti alla «Lettura» nel 1910 dall'altro. Insomma è in questi anni che il Tozzi aforista e antiromanzesco, onirico, ossessivamente simbolista, convive con uno scrittore già proiettato intuitivamente verso la più alta lezione del modernismo coevo, trasformandosi in quell'auto-re intento a dare vita alla ben nota poetica dei «misteriosi atti nostri», la cui realizzazione è affidata ad un'intelaiatura narrativa non necessariamente esile, al cui interno trovano spazio zone di mistero assolutamente sconosciute, eppure costantemente indagate e interrogate. *Lettera*, anche per il suo percorso variantistico, rappresenta meglio di altri testi il passaggio dal poema in prosa (o dalla prosa lirica) ad una narrativa più strutturata, volta ad accogliere le suggestioni, senza per questo abbandonarsi unicamente ad esse.

2. *L'incapacità di scambiare esperienze*

Il racconto è di marca epistolare, e si risolve in una lettera di risposta che il narratore-protagonista scrive ad un anonimo amico, per rivelargli, così come richiesto, alcuni particolari circa eventi del suo passato accaduti «quattro anni» [LET, 91] prima, quando ebbe una relazione con l'adolescente Eugenia, conosciuta presso la sua padrona di casa; relazione che si interruppe abbastanza bruscamente e, come sempre nella narrativa tozziana, senza un motivo concreto. Data questa impostazione si deducono immediatamente due presupposti, su cui poggia l'intera novella.

In primo luogo, come in tutti i testi costruiti su una scrittura redatta dallo stesso protagonista, in *Lettera* sono presenti un

io narratore (e scrittore nello specifico) e un io agente o protagonista; radicalizzando il discorso si potrebbe parlare di un io extradiegetico, e cronologicamente successivo, e un io intradiegetico, immerso nei fatti che si stanno narrando. Trattandosi della medesima persona si deve supporre che il narratore sia superiore al suo eroe, sia quantitativamente – perché ne sa di più o almeno già conosce la conclusione della vicenda che sta riferendo – sia qualitativamente – avendo ipoteticamente una visione della vita più ampia e più complessa –: si suppone insomma nel narratore-protagonista un *progresso* e un *cammino processuale* che lo ha condotto ad una *maturazione*.

In secondo luogo, essendo appunto il testo una *Lettera*, è presente nel racconto un interlocutore, alquanto misterioso perché al pari del protagonista mai nominato, ma comunque definito «amico». E il concetto di amicizia – decisamente marginale nel primissimo Tozzi – e quello di lettera presuppongono una *comunione* di situazioni personali, una *comunicazione* delle stesse: insomma il trasferimento di esperienze dall'uno all'altro.

Né l'uno, né l'altro presupposto vengono rispettati.

Innanzitutto, a dimostrazione di quanto sia difettoso il recupero delle vicende del passato, e dunque di quanto sia inefficace il valore dell'esperienza, il narratore registra ed esibisce con insistenza una labilità della memoria e una difficoltà nel ricordare. Nel sottolineare questa sua deficienza ricorre ad affermazioni esplicite («Ciò che io provai non so» [LET, 91]; «Che cosa pensava?» [LET, 92]; «non so di cosa» [LET, 94]; «Non sapevo che» [LET, 94]; «Non ricordo se non la sua confusione» [LET, 102]; «Adesso tu vorrai sapere la fine di questo amore? Non te la so spiegare» [LET, 104]), all'utilizzo di verbi estimativi che aprono al dubbio («Credo che non oltrepassasse i sedici anni» [LET, 92]; «Così pareva a me» [LET, 93]; «pareva

che Eugenia fosse divenuta più rossa del solito» [LET, 97]; «pareva che nei suoi occhi [di Eugenia] cadessero molte ombre» [LET, 97]), o ad avverbi che esprimono incertezza («E, forse, io non l'amavo» [LET, 102]; «Forse, smisi di guardare Eugenia» [LET, 102]). Si tratta di soluzioni che finiscono per permeare l'intero racconto, sottraendo al lettore – e al destinatario della lettera – ogni solido punto d'appoggio. Che una simile strategia dovesse essere chiara sin dall'inizio, stabilendo in questo modo un patto di lettura improntato ad un'inevitabile inattendibilità (inevitabile per carenze strutturali del narratore e non per una tensione alla menzogna), lo rivela anche il processo variantistico che concerne l'*incipit* della novella. Se nella prima versione, poi definitivamente scartata e completamente riscritta, il mittente dopo la consueta formula di saluto, «Caro amico», esordiva con un robusto ed incoraggiante (benché poi smentito), «Io la ricordo. Ella è per me come l'essenza di quella primavera che trascorsi», nella stesura definitiva chi scrive predilige una formula che avverta subito il suo destinatario della probabile inefficacia del suo messaggio: «Io esito a rispondere, perché non so se potrò rivelarti tutto ciò che mi hai chiesto» [LET, 91].

Del resto affinché ci siano esperienza, maturazione e crescita – e dunque un riscatto in direzione attualizzante del proprio passato – è necessaria una *progressione* lineare e, magari solo latamente, consequenziale del tempo: proprio ciò che viene abilmente sabotato nella narrativa tozziana e in *Lettera* nello specifico. All'interno infatti di un'impalcatura temporale tradizionale – la novella riporta le vicende secondo un preciso ordine cronologico – l'autore attua uno svuotamento dei più elementari nessi causali, e, proprio nell'atto di fornire raggugli sullo scorrere del tempo, getta il lettore in un'incertezza riguardo la collocazione degli eventi e l'intervallo di tempo in-

tercorso tra gli stessi. Un esempio a tal riguardo si ha quando il narratore avverte che «Dopo un'altra settimana, salivo anche tre o quattro volte al giorno». Ebbene l'aggettivo «altra» dà per scontato che siano state indicate le settimane già trascorse dall'inizio della vicenda, e che il lettore abbia tutti gli elementi per effettuare i dovuti conteggi: in realtà non è affatto così, e il larghissimo uso degli imperfetti (ossia dei tempi iterativi) distende gli accadimenti lungo una linea temporale confusa e impalpabile, all'interno della quale un'indicazione in apparenza precisa finisce paradossalmente per creare ancora più sconcerto e disorientamento, proprio perché non restituisce quell'esattezza che ipoteticamente dovrebbe determinare. Un discorso simile può essere proposto per l'ottavo capoverso, in cui l'informazione «Io continuai a salire dalla mia padrona anche due volte al giorno» è in progressione logica rispetto a «Quasi tutti i giorni, io salivo nella sua stanza a chiacchierare», ma con una disposizione certamente destabilizzante, in quanto il passato remoto interrompe sì la sequela degli imperfetti su cui è costruita la parte introduttiva della novella, senza però presentare un accadimento preciso; al contrario ciò che viene riferita è comunque un'azione continuata nel tempo, al pari di quelle già descritte nelle pagine precedenti: se ne ricava che l'aspettativa creata dall'uso del perfetto è disillusa dalla mancanza di un evento che crei discontinuità.

È in questo contesto di temporalità sfalsata che si inseriscono le finte causalità. Quando ad esempio finalmente rimasto solo con Eugenia, il narratore, torturato dall'idea di dover essere il primo a parlare, si accorge dell'arrossamento della giovane, giunge alla seguente conclusione: «Allora pensai che non l'avrei amata mai» [LET, 97]. Sorvolando sul fatto che immediatamente dopo le prende le mani, e le chiede se lei ricambia il suo bene, non può non essere notato come quell'«Allo-

ra», potenzialmente causale, introduca un'azione che non può essere in nessun caso effetto logico di quanto detto prima². Tutt'al più «Allora» può avere valore temporale (sebbene non immediatamente percepito, anche perché poco usato in questo senso da Tozzi, come rivela l'«Allora arrossi» – stavolta sì fortemente e saldamente causale – che si registra poche righe sopra), finendo in questo modo per far deragliare la sequenza cronologica dai binari della consequenzialità logica³.

Fanno dunque sistema, con i procedimenti appena descritti, le molteplici reazioni imprevedute del protagonista disseminate lungo il testo, e tanto più, quasi a volerle celare, in momenti non necessariamente cruciali del racconto: «E risi nervosamente» [LET, 96], proprio dopo aver provato «un sentimento sincero» [LET, 96]; e poco dopo la padrona «sorrise appagata» [LET, 96], benché ad un suo sguardo indagatore e dubbioso il narratore avesse solo balbettato⁴. È inevitabile che in una temporalità inceppata e irregolare, lungo cui i rapporti di causa ed effetto sono saltati, qualsiasi possibilità di *esperienza* viene a mancare, facendo sì che l'eroe ad ogni sequenza narrativa sia costretto ad agire come se fosse la prima volta che si trova in quella determinata situazione.

2. Già Tellini notava che «la frequenza dei nessi causativi (*siccome, perché*) conferisce al racconto una motivazione oggettiva, quasi impersonale e fatalistica» (Gino Tellini, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri Lischi, 1972, p. 55).

3. Procedimenti simili si riscontrano ovviamente anche con altri avverbi; si veda ad esempio la seguente citazione, in cui l'apparente progressione temporale non trova reale riscontro nei fatti narrati (né tanto meno è ravvisabile una concatenazione causale): «In fine, io cominciai a provare una sensazione deliziosa; non so di cosa» [LET, 94].

4. Questa è la citazione completa del passo: «Nondimeno provai un sentimento sincero, una cosa soave. / E risi nervosamente. / La padrona mi fissò un poco dubbiosa. Allora arrossii. Ebbi un gran caldo alla testa. Balbettai. / Ella, alla fine, sorrise appagata» [LET, 96].

Di pari passo, nel momento in cui cade l'*esperienza*, è negata anche qualsiasi tipo di *comunione* e di *comunicazione* con l'altro. Insomma si viene condotti proprio al punto su cui poggia tutto il saggio benjaminiano su Leskov: «è come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze»⁵; con la differenza però che ciò che in Leskov è implicito, in *Lettera* di Tozzi diviene tema esibito e principale. L'«amico» a cui è spedita la lettera infatti non a caso non è mai nominato, né viene in qualche passaggio chiamato in causa (e nemmeno la missiva che questi ha spedito al protagonista), magari rievocando vicende comuni o quant'altro (per tacere dell'introiezione del suo punto di vista, assolutamente mancante). È pertanto legittimo sostenere che il narratore in fondo scriva per se stesso, e a se stesso unicamente si rivolga, trasformando così un documento epistolare in una pagina di diario, contigua a quelle di *Ricordi di un giovane impiegato*.

3. *Domanda e risposta: due concetti slegati*

Il diniego allo scambio di esperienza in più di un momento del racconto si traduce in impossibilità di dialogo. È un elemento questo che può essere registrato già a livello macro-testuale. Se l'identità dell'amico è talmente incerta da poter essere debitamente messa in dubbio, meno perspicua appare la domanda che questi pone al narratore. Infatti l'aspettativa del lettore sarebbe indirizzata verso la vicenda di Eugenia, che a conti fatti, sia pure con parziali omissioni e scarse spiegazioni, viene fornita. Eppure, sebbene occupi buona parte del testo,

5. Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Idem, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 247.

e si erga come storia principale del racconto, non è questo il centro della novella. Se così fosse il mittente non avrebbe ragione di dichiarare la propria impossibilità a rispondere esaurientemente all'amico («non so se potrò rivelarti tutto ciò che mi hai chiesto» [LET, 91]), anche alla luce del fatto che proprio nel capoverso successivo lo stesso mittente afferma: «Nondimeno, io ricordo bene Eugenia. Per me ella è come l'essenza di quella seconda primavera, che trascorsi a Firenze» [LET, 91]. Piuttosto la curiosità dell'amico potrebbe concernere la conclusione del legame amoroso che legava i due giovani, per quanto anche in questo caso il narratore sembra riferire tutti gli elementi che ha disposizione, senza peraltro seminare tracce che testimonino una sua insoddisfazione sulla versione dei fatti, o addirittura un suo essere recalcitrante a parlare di sé. Il vero nocciolo della vicenda è invece altrove, e riguarda specificamente il protagonista, e non anche altri personaggi, che pertanto vengono tagliati fuori dal centro, emarginati, resi periferici rispetto all'asse costitutivo della vita del narratore (che, come è ovvio, è l'unico punto di vista all'interno del testo). Ciò che sembra chiedere l'«amico» è infatti un ragguaglio sulle cause che hanno condotto il protagonista alla sua «selvaggia vita» [LET, 99], sulle cause che diedero inizio a «quelle inquietudini silenziose, che sono una parte grande del [...] carattere» [LET, 102] del protagonista.

Nel ripercorrere il suo rapporto con Eugenia, dai primi timidi e inconsapevoli tentativi di seduzione all'esplicita dichiarazione fino all'improvvisa rottura, il narratore invero, senza una programmata intenzione, riferisce alcuni elementi che conducono al cuore del problema. Si allude alla parte centrale del racconto, quella in cui il tempo narrativo si blocca, per lasciare spazio ai commenti del protagonista; o meglio al tentativo di dare una spiegazione a quanto accaduto in quella

«mezz'ora seduto al buio», successiva alla dichiarazione d'amore rivolta ad Eugenia. Ebbene, va comunque sottolineato che questa sezione di testo, che si conclude con una visione onirica, in cui la ragazza bacia il giovane protagonista e lo fissa «con gli occhi sbarrati, con le tempie piene di febbre e di dolore, con il collo tanto sottile come quello di una malata» [LET, 100], è stata aggiunta successivamente, solo una volta conclusa la seconda stesura del racconto. I cinque fogli su cui è riportata questa sezione di testo infatti originariamente appartenevano ad un'altra opera, come dimostra l'uso della terza persona, poi prontamente corretto dopo l'inserimento in *Lettera*. Se ne deduce che negli iniziali progetti di Tozzi la novella doveva palesemente eludere il centro oscuro della vicenda dell'io, sia pur denunciandone la presenza (come già detto, è il narratore a dichiarare: «Da allora cominciarono a me quelle inquietudini» [LET, 102]). E tale centro oscuro, dal lettore doveva essere dedotto senza ulteriori punti d'appoggio: in ogni caso non poteva assolutamente essere indagato – fosse anche in maniera fallimentare, come in questo testo – né tanto meno esternato, in forma dialogica o nell'atto della scrittura. Anche in questo senso si nota come già all'altezza del 1909 Tozzi attui un attacco a quella letteratura simbolista ed unicamente allusiva, che lui stesso promuoveva (i frammenti di *Barche capovolte* risalgono al biennio 1910-1911), tentando soluzioni più dichiaratamente narrative⁶.

6. Proprio una variante, quale quella inerente il passo che verrà analizzato, mostra come i due opposti modelli, quello simbolista di *Adele* e quello più novecentesco di *La madre*, *Il ciuchino* e più tardi *Con gli occhi chiusi*, tentino in ugual misura Tozzi. In *Lettera* si assiste infatti alla stesura di un testo che inizialmente è più sbilanciato verso il bozzetto e l'allusione ad un referente non identificabile, e poi, con l'inserimento di cinque nuove cartelle che a loro volta costituivano probabilmente un'autonoma “misteriosa sensazione nostra”, assume la fisionomia di un racconto che denuncia una zona non conoscibile dell'anima, mette sulla pagina scritta il tentativo co-

In quella «mezz'ora seduto al buio» [LET, 98] il narratore dichiara di aver provato una «una gioia violenta come se tutte le mie vene sobbalzassero. Fu come una vertigine» [LET, 98]. Che cosa era successo in quel breve, ma intenso lasso di tempo? Cosa aveva provato il narratore in quel frangente, di cui, a causa della forte emozione, non riusciva neanche a conservarne memoria?

Io non mi sentivo capace di amare nessuna. Ero come chiuso da quelle tenebre; separato da tutti con lo spasimo voluttuoso della mia *volontà* [corsivo mio]. Alla quale io soltanto, allora credevo. Ed essa, in vece, era nel suo massimo spessore e poteva respingere ogni cosa, ed ogni influenza esteriore; anche te.

Io sentivo dietro il mio pensiero, un *di là* da conoscere al quale dovevo camminare per coglierlo [LET, 98-99]

Il termine «volontà», attraverso cui intendere un concetto che rimanda a «un *di là* da conoscere», ha una chiara ascendenza filosofica: *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer. Non sappiamo se Tozzi abbia letto direttamente il capolavoro schopenhaueriano: certamente quest'ultimo non è presente né nella biblioteca di Castagneto, né nella lista dei libri presi in prestito dallo scrittore presso la Biblioteca degli Intronati tra il 1901 e il 1918 (tra cui comunque figura *Morale e religione*, consultata però nel '14⁷). Ad ogni modo è indubbio che il pensiero di Schopenhauer fosse all'ordine del giorno già nel 1909; e a Tozzi poteva oltretutto giungere attraverso Nietzsche, di cui lesse *Al di là del bene e del male*, nel 1905, e *Così parlò Zarathustra*, nel 1906 e poi nel 1908 (oltre che nel

munque di indagarla, e giunge attraverso la stessa pagina narrativa a darne una parziale e non totalmente veritiera definizione.

7. Cfr. Loredana Anderson, *Tozzi's readings, 1901-1918*, in «MLN», vol. 105, n. 1, January 1990, p.136 (la data di consultazione del testo è 21 settembre-4 ottobre 1914).

'13⁸), e di cui poteva avere ampie notizie, come giustamente fa notare Costanza Geddes da Filicaia, dal «volume *Philosophes contemporaines* di Harald Höffding, custodito in un'edizione del 1908»⁹ nella biblioteca dello scrittore. Ma nel libro di Höffding Tozzi poteva trovare anche un'approfondita discussione sul concetto di «volonté»: in particolare nei primi paragrafi dedicati allo psicologismo di Wilhelm Wundt, e soprattutto quelli intitolati, significativamente, *Le problème psychologique*, *Le problème de la connaissance* e *Le problème de l'existence*. È in queste pagine infatti che la «volonté» si erge a «centre de la vie psychique»¹⁰, e che si sostiene che «Une volonté globale infinie sera donc la suprême idée achevée. Cette idée, l'idée de Dieu, est imaginativement transcendante, et le contenu en est indéterminable»¹¹. *Mutatis mutandis*, il concetto wundtiano di volontà ricostruito da Höffding non è dissimile da quello proposto da Schopenhauer ne *Il mondo*: anche qui infatti la volontà è la forza primaria, e unica, dell'intero universo, «l'in-sé che muove tutti i fenomeni»¹², compreso lo stesso individuo che mai però può arrivare a conoscerla; del resto, aggiunge ancora Schopenhauer, «la volontà agisce anche senz'alcuna conoscenza»¹³.

8. *Al di là del bene e del male* venne consultato tra il 20-24 maggio 1905, mentre *Così parlò Zarathustra* dal 21 febbraio al 6 marzo 1906, dal 20 al 29 luglio 1908 e infine dal 24 febbraio al 6 marzo 1913 (cfr. *ivi*, pp. 125, 127, 130, 135).

9. Costanza Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 88-89.

10. Harald Höffding, *Philosophes contemporaines*, Paris, Alcan 1907, p. 7 (si cita da questa edizione perché di più facile reperibilità); ma più avanti Höffding precisa: «Le concept de la volonté lui apparaît de plus en plus comme le concept type et le concept central par analogie avec lequel doit être pensé tout le reste de la vie psychique» (*ivi*, p.18).

11. *Ivi*, p. 29.

12. Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, Laterza, 1991 [1914-1916], p. 465.

13. *Ivi*, p. 171.

Si tratta insomma di un coacervo di suggestioni, che forse inoltra il concetto di volontà oltre i limiti indicati da James ne *Gli ideali della vita* (letti da Tozzi nel 1902) e nei *Principii di psicologia* (regalati a Emma nel 1907)¹⁴, e che però meglio spiega il passo in questione e una certa area della ricerca tozziana. Nel brano riportato infatti la «volontà» capace di spingersi al «*di là da conoscere*» assume tratti tipicamente schopenhaueriani: è naturale pertanto che giunta al «suo massimo spessore» proietti il protagonista in una dimensione altra, aliena al mondo contingente e all'*hic et nunc*. E si tratta di una dimensione che va seguita e perseguita in ogni sua stilla («dovevo avanzare verso altre percezioni, verso altri acquisti» [LET, 99]), sacrificando inevitabilmente tutto ciò che è intorno («respingere ogni cosa»), perché di intralcio a questo luminoso cammino: Eugenia compresa, poiché il suo amore non può non avere caratteri terreni, e perciò limitanti l'ascesa empirica del narratore, o, se si preferisce, la sua discesa adamitica.

Che si tratti di un recupero del paradiso perduto lo suggerisce anche un esile rimando intertestuale, presente poco più avanti rispetto alla citazione prima riportata, e sempre all'interno delle cinque carte manoscritte aggiunte in un secondo momento. Nel continuare a rammemorare «quella mezz'ora seduto al buio», il narratore aggiunge:

E quando la mia mente si rivelò a se stessa e volle possedere, troppo presto quel che le era promesso, io lasciai l'amore.

14. Sull'utilizzo originale di James da parte di Tozzi si è già espressa, con ben maggiori competenze, Martina Martini: «Il pensiero di James, autore di un'intera opera dedicata alla *Volontà di credere*, filosofo disposto a riabilitare il libero arbitrio umano anche a costo di disprezzarne l'esistenza, non poteva in questo senso funzionare per l'opera tozziana drasticamente refrattaria a qualsiasi forma di approccio ottimistico alla vita» (Martina Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Firenze, Olschki, 1999, p. 137; ma sul concetto di "volontà" cfr. pp. 126-142).

Lo lasciai perché non avrei potuto con Eugenia giungere all'alta fronda; mi pareva che le mani di lei si allungassero invano, a strapparmi una foglia [LET, 99]

L'«alta fronda» tozziana, non giustificata dal contesto, sembra riecheggiare l'«altra fronda» staccata dall'albero di Adamo nel XXXII del *Purgatorio*. Si tratta dell'albero (genericamente della virtù) impiantato da Dio nell'Eden e da Dante raffigurato appunto come «una pianta dispogliata | di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo» (*Purg.*, XXXII, 38-39), perché saccheggiate costantemente da mani umane. E anche Eugenia, donna terrena, nella visione onirica del narratore si protende «invano, a strapparmi una foglia»: se la peccaminosa azione non riesce, è perché il protagonista, con un salto che ha abolito le consuete categorie spazio-temporali, ha ormai raggiunto l'Empireo e ha visto innovarsi «la pianta, che prima avea le ramore sì sole» (*Purg.* XXXII, 59-60). Una pianta però che va comunque difesa da attacchi imprevedibili e sempre pericolosi: per questo motivo l'amore materiale per Eugenia deve essere fermamente respinto.

Questa fuga solipsistica del protagonista conduce ad ovvie conseguenze: in primo luogo il silenzio, rappresentato per lo più dall'incertezza della parola e dall'impossibilità di avviare forme di dialogo reali, sostituite invece da giochi di sguardi e da forme di comunicazioni trascendenti il *logos*:

Le conversazioni erano più rade. La forza del mio amore aumentava dentro la mia anima. Io ero più nervoso e più inquieto. Talvolta mi esaltavo sì che avevo bisogno di piangere. Sentivo, sotto la fronte, come una sbarra interminabile, che fosse spinta in dentro. I visceri tremavano, la mia voce diveniva di una sonorità acuta. Fissavo con insistenza folle Eugenia, che mi guardava incerta. Ma poi ne' suoi occhi si vedeva la gioia [LET, 102, corsivi miei]

Mentre poco più avanti, nel raccontare l'unica passeggiata avuta con la fanciulla, il narratore constata la simmetrica difficoltà di Eugenia di aprirsi al dialogo:

E, forse, io non l'amavo! Mi venne una tristezza opprimente. Sentivo un gran peso. Forse, smisi di guardare Eugenia, che *non mi rivolse mai la parola. Ella non sapeva parlarmi* [LET, 102, corsivi miei].

Appaiata al silenzio si trova la follia del protagonista, a cui questo è giunto in seguito a quella «mezz'ora seduto al buio» di cui si è già detto. Le spie lessicali sono molteplici e sempre esibite, e in parte già mostrate nella citazione precedente («ero più nervoso e più inquieto», «insistenza folle», ecc.). Interessa più rilevare come questa perdita di raziocinio sia determinata da uno sguardo che si rivolge ormai solo all'interno, e che cerca contatto unicamente con il proprio imo dell'essere, o meglio, per usare termini schopenhaueriani, con la «volontà», che alberga anche nell'animo dell'individuo: «Io avevo fitti gli occhi nella *mia* follia, e nella *mia* forza» [LET, 99, corsivo mio], si legge in un passo riferito sempre al momento in cui l'io si è spinto verso «un *di là* da conoscere» [LET, 99].

È naturale pertanto che autocollocatosi in una sfera aliena al contingente, e bloccato nella parola, il narratore/protagonista si affidino a forme di comunicazione non referenziali, suggestive, plasmate su codici altri e certamente non dialogici. Non può non colpire come all'acme della novella, ossia all'altezza della dichiarazione d'amore rivolta ad Eugenia, sia chiamata in causa la musica; e nello specifico proprio nel momento in cui il protagonista perde la parola e qualsiasi contatto con il mondo, trovandosi invece nel più completo «buio» [LET, 98]: «*Le tenebre mi parvero percorse da una grande musica. La faccia di Eugenia si avvicinava alla mia bocca [non nella realtà, ma nell'allucinazione del protagonista].* Quante volte l'ave-

vo riveduta così? E la musica cessò» [LET, 100] (e ancora più esemplificativa è la variante da cui proviene il testo definitivo: «Il bosco parve percorso da una gran musica» [LET, 100]; ma si tenga presente che l'elemento sonoro, sempre in contrasto con la parola, è presente in altri luoghi del racconto: «I nostri colloqui erano come la sonorità di tale destino» [LET, 99] ; «La mia voce diveniva di una sonorità acuta» [LET, 102]). La musica è un richiamo obbligato per gli scrittori di inizio secolo: con una tradizione che prende le mosse da Schopenhauer¹⁵, esplose con la *Nascita della tragedia* di Nietzsche (la liberazione offerta dalla musica dionisiaca appunto), e si stabilizza nel primo Novecento, la musica si propone come il genere che, svincolato dai legacci della referenzialità al reale, è in grado di cogliere l'assoluto, il noumeno, la «volontà». Non stupisce pertanto che anche Tozzi, che al di là dell'ampiezza della sua personale enciclopedia aveva una grande capacità di sintonizzarsi sulle correnti di pensiero contemporanee, trovi nel dato musicale l'elemento per caratterizzare il suo personaggio: un eroe che ha rotto i rapporti con il mondo reale, per collocarsi in un empireo senza tempo, assoluto e incomunicabile; un eroe in altri termini che abita completamente con la sola sua persona – e anche in virtù di una follia inarrestabile – il paradiso in un sol momento recuperato, impedendosi in questo modo di essere «persona di “consiglio” per chi lo ascolta»¹⁶, e negandosi l'occasione di regalare all'altro un'esperienza che abbia, sempre in chi lo ascolta, «la possibilità della riproduzione»¹⁷.

15. Cfr. il paragrafo de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, pp. 344-358.

16. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, p. 250.

17. Ivi, p. 261.

4. *Conclusione*

Nel suo saggio su Leskov, già menzionato e da cui abbiamo tratto anche le ultime citazioni, Benjamin distingue:

la memoria eternante del romanziere rispetto a quella dilettevole del narratore. La prima è dedicata a *un solo* eroe, a *una sola* traversia o a *una sola* lotta; la seconda ai *molti* fatti dispersi. È, in altre parole, la *reminiscenza* o ricordo interiore, che, come elemento musicale del romanzo, si affianca alla memoria, elemento musicale del racconto, una volta scissa, nella dissoluzione dell'epos, l'unità della loro origine nel ricordo¹⁸.

Nel caso di *Lettera* il narratore ha alle spalle non solo l'autore reale, ma anche quello fittizio, che ha deciso di rispondere per iscritto ad un «amico» (o solamente a se stesso), e che crea la voce e il modo con i quali vengono raccontati i fatti. Ebbene questo autore – l'autore della lettera e di *Lettera* – effettivamente, come sostiene Benjamin, intende occuparsi di «*un solo* eroe», di «*una sola* traversia», di «*una sola* lotta»; di trovare insomma una risposta al quesito di partenza. Tuttavia la domanda che si è posto, con un procedere latamente kafkiano, non è affatto chiara, ma al contrario ha tratti incerti e confusi, e quindi non può in nessun modo costituire una garanzia per valutare la correttezza della risposta. In altre parole *Lettera* rischia di configurarsi come una risposta ad un quesito fittizio e inesistente, in ogni caso sbagliato.

Ma anche all'interno degli stretti confini della domanda che l'autore si è posto, la possibilità di arrivare alla verità è decisamente preclusa: la zona di mistero infatti è sempre invalicabile, e sempre resistente a qualsiasi intento definitorio. L'unico ricordo interiore che l'autore può recuperare è per-

18. Ivi, p. 263.

tanto quello legato all'impossibilità di comprendere gli eventi, di spiegarli, in qualche modo di illuminarli.

Dal canto suo anche il narratore non costituisce affatto un riscatto a questo scacco dell'autore. Pur inseguendo e raccontando i «*molti* fatti dispersi», la sua storia non riesce infatti a redimerli in un'unità superiore, confermandone, attraverso l'abbattimento del principio logico-causale, il loro status frammentario e disgregato. Inoltre l'inseppimento temporale fa sì che eroe e narratore vivano un eterno presente, in cui ogni evento appare vergine e primigenio, e in cui l'esperienza non può darsi in nessun modo: sicché il narratore non ha quella memoria «dilettevole» suggerita da Benjamin, perché vive, come se fosse la prima volta, ciò che racconta. Conseguentemente l'opzione dell'esperienza è preclusa sia perché manca il ponte con il passato, sia perché non ci sono strumenti per comprendere il presente che si sta vivendo: di pari passo, dunque, anche la parola si rivela insufficiente, e la pagina scritta si risolve in un episodio, monadico e non riconducibile ad un insieme più ampio.

Allargando lo sguardo di indagine agli altri due autori che con Tozzi costituiscono la spina dorsale del romanzo modernista italiano, Svevo e Pirandello, si nota come anche per Zeno lo scrivere costituisca un'attività del presente, ma ciò non toglie che la nuova esperienza permetta, se non un recupero, almeno una riformulazione del passato, una sua rimessa in squadra. Ed è proprio questo nesso tra passato e presente a far sì che la redazione dei quaderni per il dottor S. consenta a Zeno di uscire dalle secche in cui si trovava prima dell'inizio della cura: lo dimostra il fatto che anche una volta abbandonata la guida di quell'«uomo ridicolo» che è lo psicanalista, Cosini continui nell'VIII capitolo la stesura di un suo personale «libercolo», sulla cui efficacia non nutre dubbi. Se quella di

Zeno, come in fondo quella di *Lettera*, è una scrittura apparentemente riferita ad altri, ma sostanzialmente autoreferenziale (con la differenza decisiva però che ne *La coscienza* il punto di vista dell'altro è introiettato), i *Quaderni di Serafino Gubbio* invece sembrano destinati, molto più di quanto asseriscono, ad un pubblico ampio: presuppongono insomma una *comunicazione*; comunicazione di un'*esperienza* di cui non si vuole disperdere integralmente il valore. Insomma il vecchio "Si gira" ha compiuto un'evoluzione e una crescita, che gli permettono di avere uno sguardo sul mondo più ampio rispetto a quello di cui poteva godere prima. Ed è proprio questa maggiore consapevolezza, sebbene minata da molte zone oscure, che l'autore-narratore Serafino Gubbio vuole donare ai suoi lettori; un'istanza questa assente in Svevo, per tacere di Tozzi. Se ne ricava che la specola della *mise en page* della scrittura offre tre differenti risposte alla domanda chiave del modernismo, ossia come rapportarsi ad una verità incerta e mai raggiungibile una volta per tutte. E delle tre risposte, quella di Tozzi, e tanto più quella desumibile da *Lettera*, è la più sfiduciata, e per certi aspetti meno razionalmente agguerrita. Una prova di più che se è vero che esiste *un* modernismo italiano, è altrettanto vero che questo si costituisce di più facce: Tozzi ne rappresenta una delle più significative.

I butteri di Maccarese e il tema della rivolta contadina

1. *La dimensione sociale: la rivolta dei mietitori e i butteri*

I butteri di Maccarese riprendono una tematica diffusa nella letteratura di fine Ottocento e primo Novecento, la rivolta contadina, riscontrabile in *Libertà* di Verga, nella *Morte del duca d'Ofena* di d'Annunzio, in *Spirito ribelle* e in *Gian Pietro da Core* di Lucini, in *Sant'Isidoro* di Faldella, nei *Vecchi e i giovani* di Pirandello, fino ad arrivare al *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo e a *Il re di Girgenti* di Camilleri: sarà inevitabile perciò proporre qualche confronto tra il modo in cui Tozzi affronta l'argomento e il modo in cui il tema è trattato in alcuni di questi testi. Nella novella di Tozzi compare una rivolta di mietitori, ambientata in un tempo imprecisato, contro un sopruso dei «caporali» che hanno abbassato le paghe di una lira al giorno, ma non si può dire che l'episodio sia al centro della trama narrativa. Il racconto si apre con una descrizione paesistica, in cui vengono poi a collocarsi le figure dei mietitori. Anche *Spirito ribelle* inizia con la descrizione della mietitura, con un ampio indugio sul paesaggio, ma l'*incipit* di Tozzi appare ispirato da criteri radicalmente diversi: la rappresentazione di Lucini è di impianto tipicamente naturalistico (difatti è la traduzione pressoché letterale di un passo della *Terre* di Zola), e in secondo luogo è funzionale al racconto, in quanto ricostruisce l'ambiente naturale in cui si colloca l'aspra fatica dei mietitori,

al lavoro da cinque ore sotto la fiamma del «gran sole d'estate»¹; nella novella di Tozzi invece il paesaggio iniziale non pare aver alcun legame con la presenza dei mietitori, non risponde cioè ad alcun intento di ricostruire il *milieu* naturale dell'azione, che in effetti si svolgerà in altri luoghi². Come è abituale nella narrativa tozziana, il paesaggio, per usare le parole di Maxia e Luperini, si pone come «dispersione del racconto, come invadenza autonoma e digressiva»³, è cioè «segno inquietante di una disarticolazione o di un turbamento, che postulano una spiegazione senza offrirla»; «i particolari si susseguono non per una logica oggettiva di narrazione ma quasi fossero dotati di una loro indipendenza, di un'autonomia che sfugge a ogni "impalcatura" e impone la propria presenza in un processo di digressione a catena»⁴. È difficile infatti stabilire perché il narratore, prima di affrontare le agitazioni dei mietitori, indugi sulla vista del mare al di là dei ginepri seccati dal sole, sulla «rena lucente», sulla pineta di Maccarese che va «incontro alle strisciate cupe e buie degli olmi e delle querci», sulla spiaggia deserta e «caliginosa» alla foce dell'Arrone, sul luccichio delle acque e sulle loro «interminabili spume bianche», sugli olmi piegati dal vento dalla parte della terra, ancora sul mare «di

1. Gian Pietro Lucini, *Gian Pietro da Core*, a cura di Carlo Cordié, Milano, Longanesi, 1974, p. 231.

2. Come osserva Antonio Prete, nella narrativa di Tozzi «il paesaggio non è orizzonte accogliente o fondale per le azioni dell'uomo, ma pura presenza» (Antonio Prete, *Spaesamento e atonia nella prosa breve di Tozzi*, in *Tozzi: la scrittura crudele*. Atti del Convegno Internazionale, Siena 24-26 ottobre 2002, a cura di Maria Antonietta Grignani, in «Moderna», IV, 2002, 2, p. 125).

3. Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1971, p. 43.

4. Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 228.

un turchino tutto eguale»⁵, sul fumo di un barcone che resta fermo nell'aria: sono frantumi slegati, scelti come casualmente, che non costituiscono un quadro organico, ma ne offrono solo gli elementi disarticolati⁶. Come nota Riccardo Castellana, Tozzi fornisce «una rappresentazione del mondo contemporaneo come distesa disordinata di frammenti e macerie, come caos irriducibile alle ideologie e alle spiegazioni totalizzanti»⁷. L'immagine dei mietitori si affaccia alla fine della descrizione, come uno degli elementi di questo quadro frantumato. Ma è altrettanto singolare la prospettiva da cui sono presentati: «In fondo alla pianura, verso il castello di San Giorgio, dei principi Rospigliosi, c'erano i mietitori, piccoli e corti come le dita della mano, a vederli dal mare». Le figure umane non campeggiano in primo piano, come nell'*incipit* di Lucini, ma sono colte da lontano, da un ipotetico punto d'osservazione collocato sul mare (il barcone uscito dal porto di Fiumicino, si può supporre, ma nulla lo specifica), e in tal modo i lavoratori all'opera sono allontanati sullo sfondo. Verrebbe da interpretare quest'ottica particolare, che allontana l'oggetto, come emblema concreto e visivo, quasi come correlativo oggettivo, della

5. Le citazioni sono tratte da Federigo Tozzi, *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Milano, Rizzoli, 2003.

6. Una diversa lettura di questo paesaggio iniziale della novella è quella proposta dalla Jeuland-Meynaud che, indagando le «scenografie tozziane», dopo aver sottolineato la «frequente panoramicità» dei luoghi evocati nei racconti, in cui «lo sguardo spazia e perdita d'occhio in una ripresa circolare, per non dire sferica, del paesaggio», per «rendere tangibile la grandiosità sacra del creato», e «immette il soggetto tozziano sulla via del mistero che avvolge il nostro pianeta», sostiene che «in fatto di panoramicità a trecentosessanta gradi nessun racconto può competere con l'apertura de *I butteri di Maccarese*» (Maryse Jeuland-Meynaud, *La dimora terrena dell'uomo e le scenografie tozziane*, in Ead., *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 40 e p. 42).

7. Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009, p. 118.

collocazione che avranno i mietitori e la loro rivolta nel campo del *plot*, in cui appunto saranno posti solo sullo sfondo: il fatto che ora appaiano «piccoli e corti» sembra preannunciare che effettivamente nella trama della novella non saranno l'elemento più significativo. Non solo, ma sembrano sparire «dentro una specie di nebbia tra opalina e azzurrastra», «tremolando anch'essi» attraverso «il fiammeggio del calore, che tremolava dalla terra», come appunto sfumeranno indistinti e finiranno quasi per sparire all'attenzione dello scrittore, per lasciar posto ad altri interessi. Per ora, nel paesaggio iniziale, non assumono più importanza delle bufale che si scorgono dall'altro lato della pianura, «un poco più scure della terra rossiccia»: tra i numerosi dettagli del quadro dispersivo non si stabiliscono rapporti gerarchici⁸, che privilegino le figure umane sugli elementi naturali. Avviene per la descrizione lo stesso fenomeno osservato da Luperini per l'organizzazione della sintassi tozziana, l'abolizione delle «tradizionali gerarchie», che frustra e scompagina le attese del lettore⁹. Il fatto è che, come osserva sempre Luperini nella breve ma penetrante analisi che dedica alla novella nel suo volume tozziano, «all'autore le ragioni della rivolta non interessano affatto»¹⁰. Esse meritano solo un rapido cenno, che fa riferimento alla scontentezza dei mietitori per come i «caporali» hanno stabilito le paghe. La narrazione non propone motivi ideologici e politici, né si sofferma su discussioni fra i contadini che preparino lo scoppio della rivolta, né su figure di capi e agitatori, come esigerebbe il modulo naturalistico rappresentato in misura esemplare dal *Germinal* zoliano e seguito puntualmente in *Spirito ribelle*; non vi è nel

8. «Il paesaggio non ha un centro, segue l'andamento divagante di uno sguardo che si sofferma su ogni particolare, capovolgendo le usuali gerarchie» (R. Luperini, *Federigo Tozzi* cit., p. 229).

9. Ivi, p. 221.

10. Ivi, p. 219.

racconto alcun intento di ricostruire in chiave sociologica ed economica una situazione di conflitto di classe storicamente situata, come poteva avvenire per narratori di orientamento progressista quali Zola e Lucini (o, in altra prospettiva, pessimistica e conservatrice, per il Verga di *Libertà*). Si dice solo che i mietitori si mostrano «sempre di più disposti a far valere le loro ragioni», che provocano e minacciano i «caporali» ogni volta che si fanno vedere, tanto che questi decidono di sparire e si rifugiano nella torre di Maccarese, tra il mare e la pineta, in attesa che passi il pericolo. Quando poi i mietitori se ne accorgono, smettono di lavorare e decidono di scovarli, ma non sapendo dove si trovano cominciano a tumultuare, avviandosi alla villa dei principi Rospigliosi, credendoli protetti dagli amministratori. L'analisi della novella tozziana, più che mettere in evidenza gli elementi della narrazione della rivolta, è costretta a richiamare ciò che manca, rispetto ai codici fissati dalla narrativa sociale naturalistica. Tozzi, come osserva Castellana a proposito della sua opera in generale, lavora «per sottrazione, predilige, tra i metalogismi, la reticenza, la sospensione e il silenzio, tace elementi essenziali del racconto»¹¹.

Anziché sui contadini e sulla tematica sociale ad essi legata, l'attenzione dello scrittore si concentra piuttosto sui butteri (come avverte d'altronde già il titolo della novella) e sulla mentalità che li caratterizza. I butteri hanno l'incarico di vigilare sulla mietitura, ma non vogliono immischiarsi nella questione delle rivendicazioni contadine, in quanto è compito degli amministratori. Come propone acutamente Luperini, «nel loro comportamento – libero, selvaggio, individualistico, spregiudicato, autonomo dalle parti in lotta e tendenzialmente al di fuori e al di sopra dello scontro sociale in atto, in un atteggiamento di neutralità che solo l'orgoglio di categoria induce

11. R. Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 117.

poi a superare», l'autore «proietta il sogno frustrato di protagonismo e di autonomia sociale che era proprio della piccola borghesia sovversiva dell'età giolittiana»¹². Si può capire allora la velata ammirazione che nella novella circonda questi personaggi. Difatti la narrazione, dopo le prime battute, abbandona la questione dello sciopero dei mietitori e si concentra su «una specie di capo» dei butteri, di nome Corrado, di cui spicca subito la fisionomia di volitivo e un po' brutale conquistatore di donne: una figura che appare antitetica rispetto a quelle degli abituali "inetti" tozziani, in genere intellettuali, deboli, frustrati, indecisi, chiusi nella loro diversità e nei loro roveli interiori, e che richiama piuttosto le personalità degli uomini forti e dominatori, proiezioni della immagine paterna, che agli "inetti" si contrappongono. Corrado è un uomo libero da legami, rude, sbrigativo, deciso, dal fascino animalesco, si può supporre, data la facilità e la regolarità delle sue conquiste fra le contadine («Egli era ancora scapolo e ad ogni mietitura si trovava una ganza tra le ragazze più giovani»), ma «intelligente e simpatico a tutti». Questa volta, scorta una ragazza «nel branco delle donne e piaciutagli», le sta un po' di tempo vicino, guardandola senza scendere da cavallo, e la ragazza subito conquistata arrossisce e aspetta che il giovane trovi l'occasione di parlarle in modo che il padre e i fratelli non se ne accorgano e non se ne adirino. Senza che il narratore indugi ad analizzarlo, si delinea implicitamente il rapporto fra contadini e butteri: questi, dato che hanno compiti di vigilanza sulla mietitura, sono socialmente un gradino al di sopra, pur appartenendo anch'essi al proletariato dei salariati, e i contadini verso di loro sono in un atteggiamento di soggezione, ma al tempo stesso di larvato antagonismo. Ma sono tutti aspetti che vanno dedotti da scarni cenni del racconto.

12. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 219.

2. *La dimensione psicologica e la parallissi*

Con l'ingresso in scena della fanciulla, Pompilia, e la corrente di simpatia erotica che nasce fra lei e Corrado, la narrazione si concentra sulla psicologia del buttero. Ma è la psicologia trattata secondo la consueta tecnica di Tozzi, che non è analitica, non indugia a percorrere i labirinti della psiche con analisi minuziose, capillari, che ne portino totalmente alla luce le zone più profonde, segrete e inconfessabili. Tozzi è ormai lontano dal modulo della narrazione "psicologica" quale si era affermata a fine Ottocento in reazione alla narrativa naturalistica attenta prevalentemente alla realtà esterna, appartiene a tutt'altra temperie culturale. Lungi dal diffondersi in analisi esaustive, dal profondo della psiche dei suoi personaggi fa affiorare solo brevi spazi illuminati, scelti come a caso, che lasciano ampie zone buie e impenetrabili, recupera frammenti che non si inseriscono in un quadro complessivo, organico e ordinato. Molti passaggi psicologici restano oscuri e molti atti esterni degli attori delle vicende appaiono immotivati, incomprendibili, in primo luogo a loro stessi¹³. Questa personalissima tecnica narrativa obbedisce, come si sa, al principio dei «misteriosi atti nostri», che è al centro della poetica di Tozzi¹⁴.

13. Come perfettamente scrive Luigi Baldacci, procedimento tipico di Tozzi è «far vedere che nel comportamento umano non hanno luogo sentimenti, ma solo pulsioni di oscura motivazione»; ciò significa rifiuto «della psicologia borghese, della razionalizzazione dei sentimenti illuminati alla luce del giorno» e la proposta di «una psicologia nuova, che alla semplificazione estrema dei rilievi di superficie facesse corrispondere la scoperta di un magma profondo»; i significati sono occultati dentro gli «atti» e i «fatti», «non sono mai dichiarati come psicologia diurna, ma si affollano dietro una rappresentazione ferma e non significativa, anzi enigmatica» (Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 107, p. 109, p. 130).

14. Federigo Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes, 1928, p. 5. È un procedere già colto con acutezza da Giacomo Debenedetti: «Narrare, per Tozzi, è catturare quei misteriosi atti, il mistero inarticolabile di quegli

Il narratore sembra non aver più fiducia nella possibilità di esplorare tutto il territorio psicologico dei personaggi, spiegando con sicurezza anche gli aspetti più enigmatici, non è più la guida dotata di superiore conoscenza che si sa orientare senza smarrirsi nei meandri della psiche, come i narratori dei *romans d'analyse* di fine Ottocento, ma prende atto di quell'enigmaticità insondabile e modella su di essa i procedimenti narrativi, configurandoli in modo da rendere con sensibile immediatezza il mistero. Tozzi conserva la presenza di un narratore eterodiegetico, come nella narrativa ottocentesca, privandolo però dei suoi privilegi di onniscienza e costringendolo ad arrestarsi di fronte all'enigma dell'interiorità, a limitarsi solo a cogliere gli affioramenti frammentari e slegati del profondo¹⁵. Il procedimento più caratteristico del narrare tozziano

atti. Non si tratterà più dunque di una narrazione di cause e di effetti, ma di comportamenti, di modi insindacabili di apparire e di esistere. Di qui l'innato antinaturalismo di Tozzi. Il naturalismo narra in quanto spiega. Tozzi narra in quanto non può spiegare» (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 154).

15. È del tutto da sottoscrivere quanto afferma Franco Petroni: «La struttura paratattica e aggregazionale del linguaggio narrativo tozziano presuppone il non senso della realtà rappresentata, non senso che, neppure in via d'ipotesi, è riducibile a senso attraverso un intervento razionale (i *misteriosi atti nostri* sono, programmaticamente, destinati a restare inesplicati) [...]. Tozzi non spiega gli eventi che narra perché non può spiegarli; non perché si compiaccia, con gusto estetizzante e decadente, del loro *mistero*. Dietro l'uso oltranzistico della paratassi, che non crea una gerarchia tra i fatti ma semplicemente li allinea, che non li spiega ma semplicemente li enuncia, [...] non c'è nessuna allusione a un segreto, indicibile significato: c'è solo l'avvertimento di un tragico vuoto di senso [...]. Il significato delle opere di Tozzi, come di quelle di Kafka, è, paradossalmente, la loro assenza di significato; più precisamente, possiamo dire che il loro significato è in stretta relazione con l'inesplicabilità del comportamento dei protagonisti, con l'apparente gratuità delle loro azioni e con l'ostentata irrilevanza del loro destino» (Franco Petroni, *Tozzi: la poetica e le strutture narrative*, in Id., *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006, pp. 212-213).

potrebbe dunque essere indicato nella *parallissi*, che, come ha proposto Genette¹⁶, consiste nell'omettere deliberatamente ciò che un narratore eterodiegetico o autodiegetico, secondo i codici narrativi tradizionali, sarebbe tenuto a conoscere e a enunciare.

Nel caso del buttero Corrado, dal buio inesplorato della sua interiorità emerge solo un particolare irrelato, sorprendente e spiazzante: «Egli l'amava volentieri; ma non c'era anche qualche altra passione ch'egli avrebbe dovuto conoscere? Egli voleva amare anche tutto ciò ch'egli vedeva: i ginepri, i pini, le acacie con i fiori candidi e pendenti a ciocche tra le querci. Ma non trovava mai quel che doveva amare oltre alla donna giovane come lui». Nessuno avrebbe potuto sospettare che nel personaggio elementare, che compie un lavoro manuale rude al contatto con il bestiame e tratta le donne come oggetti da preda, potesse risiedere questo bisogno d'amore che si riversa sui minuti elementi della natura circostante, oltre che sulla giovane donna. Il buttero si rivela curiosamente affine, per questo aspetto, all'eroe di *Con gli occhi chiusi*, cioè a un personaggio a lui antitetico, oppure al Vittorio della novella *La madre*, un "cartone" del romanzo («Le fronde del susino parevano curvarsi su lui per accarezzarlo e baciarlo. Egli ebbe una scossa violenta di amare tutto»¹⁷). Forse Tozzi vuole qui immettere nel personaggio del giovane, proprio in quanto giovane, cioè a prescindere dalla sua collocazione sociale, un tratto autobiografico. Viene naturale chiedersi perché il narratore faccia affiorare solo questo aspetto dei moti interiori di Corrado, senza dirci altro, senza fornirci più ampie informazioni, però non è possibile trovare una risposta. Inoltre è difficile dire se la nota-

16. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 100-101 e pp. 243-244.

17. F. Tozzi, *Le novelle*, cit., vol. I., p. 86.

zione sia uno squarcio rapido di “psico-narrazione”, in cui sia il narratore a esporre i contenuti della psiche del personaggio, o sia un suo discorso interiore riportato nella forma indiretta libera (e in particolare, chi è che formula la domanda «non c’era anche qualche altra passione ch’egli avrebbe dovuto conoscere», il narratore o il personaggio?): l’ambiguità discende dall’insondabilità. Non solo, ma poi, a contrasto sconcertante con quella sensibilità raffinata nei confronti della natura si pone il comportamento del buttero che, trovato in mezzo alla strada un branco di bufale, avventa il cavallo contro di esse e comincia a picchiarle con la pertica sino a sentirsi mancare le forze, sin quando «i loro occhi doventavano dolci», oppure afferra la criniera del cavallo, «quasi avesse potuto tirarla via come una pianta», poi lo sprona come se volesse castigarlo, correndo per chilometri a caso, quasi a sfogare un’inquietudine e un’insofferenza senza nome. Alla sensibilità per gli aspetti gentili della natura si affiancano cioè inconciliabilmente impulsi aggressivi, violenti e sadici, un odio segreto verso il mondo, di cui non ci è dato conoscere le radici, e che si traducono in atti totalmente insensati¹⁸. Quella carica aggressiva in Corrado assume anche le forme di un’onnipotenza magica del pensiero, poiché, «quando vedeva un uccello lo guardava come se i suoi occhi avessero potuto fermarlo e farlo cadere». Da quali traumi, da quali processi psicologici risalenti ad anni remoti scaturiscono questi comportamenti, che si presentano come segni di una segreta patologia? Mentre un narratore tradizionale ne avrebbe fatto oggetto di lunghe indagini e spiegazioni, il narratore tozziano si guarda bene dall’esplicitarlo.

18. Come nota Castellana, nelle novelle tozziane si rileva «la casualità, l’insensatezza dei gesti e delle azioni dei personaggi» (R. Castellana, *Parole cose persone*, cit., p. 114).

3. *La furia distruttiva dei mietitori e l'intervento dei butteri*

Il fuoco della narrazione, dopo l'indugio sulle vicende sentimentali di Corrado, che finisce per chiedere la mano della ragazza al padre, torna a concentrarsi sul tumulto dei mietitori. La descrizione della folla in agitazione segue la consueta tecnica tozziana, che, senza mirare a comporre un quadro organico, isola come casualmente singoli dettagli¹⁹: il fazzoletto bianco e le strisce di lana che fasciano il capo e le mani delle donne, per proteggerle dal sole, gli uomini in maniche di camicia e scalzi, i ragazzi quindicenni che sorridono «convulsamente» e di cui viene dato con un rapidissimo *flash* un frammento di interiorità («Non sapevano quel che stessero per fare e i più credevano di andare a morire»), le rughe sopra gli occhi delle donne, che paiono invecchiate dopo una settimana di mietitura. Non c'è bisogno di sottolineare la distanza che separa un simile quadro della folla in tumulto da quelli offerti da racconti di area più o meno naturalista quali *Libertà*, *La morte del duca d'Ofena*, *Spirito ribelle*.

Anche qui, come all'inizio della novella, non vi è cenno a discorsi scambiati fra i partecipanti alla sommossa, da cui emergano motivazioni sociali, posizioni ideologiche, obiettivi della lotta o stati d'animo di rabbia, odio per i signori, vendetta. Scoppia solo all'improvviso dalla massa un grido, senza preamboli e motivazioni, «Bruciamo le mucchie del grano!», a cui cento voci rispondono «Subito! Subito!». Non si manifestano giudizi del narratore, espliciti o dissimulati, come in Verga, d'Annunzio, Lucini, su questa esplosione di violenza distruttiva da parte della folla. Nemmeno la narrazione insiste

19. Castellana osserva che «in Tozzi i particolari insignificanti, le impressioni e i gesti minimi dei personaggi [...] vengono dilatati all'estremo, fino a diventare quasi gli unici elementi di interesse» (R. Castellana, *Parole cose persone*, cit., p. 115).

su gesti atroci di crudeltà sanguinaria, che tanto spiccano negli altri testi dedicati a sommosse contadine: la furia aggressiva dei mietitori si sfoga solo nel fare a pezzi con le falci una dozzina di serpi uccise tra il grano e messe a cavalcioni del cancello della staccionata.

A questo punto si profila di nuovo un conflitto fra strati sociali, tra i contadini in rivolta e i butteri, perché questi ultimi intervengono a contrastare i propositi dei mietitori, ma la narrazione ancora una volta evita di inoltrarsi in un'analisi sociologica dei rapporti tra i due livelli di proletariato, segue solo dei comportamenti: i due butteri che accompagnano la folla a cavallo, senza dir niente, come per ascoltare, i mietitori che per aver più coraggio evitano di guardarli e quando se li trovano accanto zittiscono, entrando più in mezzo al branco. E, inaspettatamente, lo sguardo del narratore si distoglie dall'evento carico di tensione drammatica per fissarsi su dettagli di paesaggio che non hanno alcun legame funzionale con quanto sta accadendo, i grandi olmi, «con le rame grosse e nere», che sembrano riuscire a fermare il vento, i falchi che volano basso e di cui non si riesce a scorgere la testa.

Poi l'attenzione si concentra sugli stati d'animo dei due butteri, che per ora non hanno paura ma non sanno cosa fare, pur sentendo la responsabilità di non lasciar bruciare il grano. Non c'è solidarietà di classe fra i due strati proletari, perché domina nei butteri la fierezza della loro condizione, così diversa e più libera rispetto a quella contadina, e il senso di responsabilità per il compito di vigilanza loro affidato: se i mietitori dovessero incendiare i covoni, «essi poi si sarebbero vergognati a farsi vedere entro Maccarese», per cui si sentono pronti a ricorrere a qualunque mezzo. Il più anziano prende in mano la situazione, manda il più giovane a chiamare gli altri e decide di affrontare la folla, ma nonostante questa mossa

il suo animo oscilla tra impulsi contraddittori, dalla fierezza passa a un momento di paura e di indecisione, che per poco non lo induce a piangere e gli fa girare il cavallo «come un molinello», per risolvere infine di seguire i contadini al fine di sapere che cosa combinino.

Regolarmente, come è abituale che avvenga, la tensione drammatica è spezzata dall'intrusione di particolari digressivi e gratuiti, un pastore che soffia in una canna per gonfiare una pecora spellata, il torrente che tremolando riflette come uno specchio olmi ed eucalipti. La situazione si fa difficile: la massa preme contro il cavallo del buttero, che cerca di impedirle di passare il ponticello sul torrente, lo minaccia con le falci urlando, senza ascoltare le parole con cui cerca di convincere gli esagitati a non prendersela con lui e con il grano. La sua posizione è omologa a quella del fattore di *Spirito ribelle* dinanzi alla folla inferocita che dà l'assalto al palazzo del marchese, ma mentre questi è tutto dalla parte del padrone, teso a difendere la proprietà ed animato da odio e disprezzo per i contadini, ostentando atteggiamenti provocatori, il buttero, pur cercando di ostacolare un gesto folle, mantiene sempre una forma di neutralità: Tozzi non mira a presentare conflitti di classe estremi e irriducibili. Spinto dall'orgoglio il buttero è pronto anche a farsi ammazzare, quando con gran frastuono arrivano tutti gli altri suoi compagni, armati di fucile, e si schierano a difesa dei covoni. Ai mietitori non resta che obbedire, ripassando al di là del ponticello. L'atteggiamento neutrale ed equidistante dei butteri non regge più, i proletari in ultima analisi si schierano a difesa degli interessi del padrone, contro altri proletari. Ma Tozzi non spinge la situazione sino allo scontro violento e sanguinario: la violenza resta rattenuta e latente, potenziale, si esprime solo nella battuta del padre della ragazza che chiude il racconto, riferita a Corrado («Se non fosse per doventarmi

genero, gli facevo la pelle io!»), dove l'atteggiamento da smargiasso maschera la sconfitta e la reale impotenza.

Tutta la scena è registrata dal narratore senza commenti espliciti, e senza neanche lasciar trapelare una decisa inclinazione per l'una o per l'altra parte, solidarietà per i contadini sfruttati e in lotta per i loro diritti o per i butteri che impediscono un gesto irrazionale di inutile distruttività, riportando l'ordine. L'orientamento dello scrittore resta enigmatico, impenetrabile. Risalta ancora una volta la distanza dal contegno di Verga, d'Annunzio e Lucini dinanzi a una materia affine, che in *Libertà* dà luogo a un'oscillazione fra esecrazione per la sommossa sanguinaria e pietà per i diseredati, nella *Morte del duca d'Ofena* al vagheggiamento della forza barbarica della massa e dell'energia eroica del duca che la contrasta, in *Spirito ribelle* all'ambivalenza fra solidarietà ideologica dell'intellettuale progressista per le lotte contadine e distacco critico ed aristocratico dal comportamento della massa immatura. Tozzi, nell'affrontare quella materia, si distingue per una sorta di grado zero. Come ben puntualizza Luperini, nella novella «contano più le dinamiche dell'inconscio (collettivo e individuale) che le prospettive ideologiche e sociali»²⁰: dinamiche beninteso rese con la particolare tecnica della parallissi, dell'omissione e del silenzio.

20. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 220.

Tozzi novelliere nella lettura di autori del racconto breve

L'oscillazione e l'ambiguità, tra novella e racconto, inscritte nel titolo dato a questo intervento, richiederebbero di addentrarsi nella problematica e nella discussione teorica intorno all'uso dei due termini di novella e racconto, che (per quanto riguarda il Novecento italiano) deve almeno aprirsi con il lontano saggio di Pirandello¹. E non a caso la questione viene dibattuta da uno degli autori intervenuti sul terreno delle novelle tozziane, vale a dire Enzo Siciliano, nel saggio introduttivo alla raccolta da lui curata dei *Racconti italiani del Novecento*². Il dilemma, impostato da Siciliano secondo una di-

1. Luigi Pirandello, *Romanzo, Racconto, Novella*, in «Le Grazie», 16 febbraio 1897, poi in Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 145-148.

2. Enzo Siciliano, *Racconti di un secolo, storia di un Paese*, in *Racconti italiani del Novecento*, Tomo Primo, a cura e con un saggio introduttivo di Enzo Siciliano, *Notizie biobibliografiche sugli Autori* a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2001. Una prima edizione dell'opera di Siciliano vide la luce, sempre nella collana I Meridiani, nel 1983, in un unico volume e dunque con una scelta assai più limitata di autori rispetto alla successiva edizione del 2001 comprensiva di tre volumi. Nella prima edizione il saggio introduttivo di Siciliano portava il titolo di *Premessa*. I testi di Siciliano (l'Introduzione generale all'opera e l'Introduzione specifica alla novella di Tozzi, di cui qui ci occupiamo) vedono correzioni e pertanto varianti dalla prima alla successiva edizione. Di esse teniamo conto nella

stinzione fra novella quale narrazione di un aneddoto o di una parabola³ e racconto quale narrazione del «puro scorrere dell'esistenza»⁴, viene sciolto sulla scia di Henry James nella designazione della novella come «cosa nuova»⁵, frutto, magari parziale, di invenzione o di gioco sottile dell'intelligenza, e del racconto come coincidenza assoluta fra struttura semantica e struttura semiotica: « C'è una verità delle cose che prende volto in una forma, e quella forma è sostanza della cosa stessa»⁶. Nel racconto così inteso, dunque, si raggiunge il risultato perennemente inseguito dal realismo, di un realismo che, per quanto concerne la narrazione breve e sempre rifacendosi a James, Siciliano configura con una definizione che per più di un termine può attagliarsi benissimo a Tozzi (non per niente il comune denominatore per James e per Siciliano è Maupassant): «un'occhiata crudele rivolta all'esistenza»⁷.

Tuttavia, per quanto riguarda le considerazioni qui esposte, va premesso che i due termini (di novella e racconto) sono intesi strumentalmente interscambiabili e genericamente afferenti ad una narrazione di corta durata.

Ancora, è forse ovvio dire che in buona parte alle letture degli scrittori, più che chiedere affondi critici sulle novelle tozziane, possiamo guardare in quanto sintomatiche di una stagione culturale o di un percorso personale di scrittura e di poetica in cui esse si inseriscono, come è peraltro indicato dal testo di Moravia che è stato all'origine di questo sondaggio,

nostra lettura, alcune (soprattutto nell'Introduzione generale) significative, ma non tali da stravolgere il senso della prima stesura. Le citazioni sono tratte dall'edizione 2001.

3. Ivi, p. XII.

4. Ivi, p. XI.

5. Ivi, p. XXXV.

6. Ivi, p. XXXIV.

7. *Ibidem*.

volto a individuare l'entità e la prospettiva di interesse portati da autori del racconto breve sulle novelle tozziane. Mutuando le parole d'apertura dell'intervento di Francesca Sanvitale al Convegno tozziano del 2002 l'interrogativo di partenza per il sondaggio qui tentato era: "Come uno scrittore di novelle legge un novelliere? Come riflette sul mondo immaginativo di un altro scrittore di novelle?"⁸.

1.

Ebbene, la sollecitazione promana dall'edizione Vallecchi 1976 delle *Novelle* di Federigo Tozzi, curata dal figlio Glauco, secondo una selezione operata dallo stesso Glauco sul doppio volume vallecchiano del 1963: tale edizione è preceduta da un *Invito alla lettura* di Alberto Moravia, così commentato da Luigi Baldacci nella *Nota* di accompagnamento:

un abbinamento che poteva sembrare, fino a qualche anno fa, inverosimile, ed oggi acquista un significato quasi emblematico. Ed è molto significativo, poi, che si tratti di novelle e non già di romanzi: a riproporre una questione avvertita ma non risolta, se non siano

8. Francesca Sanvitale, *Federigo Tozzzi: la rivolta psichica del personaggio e altre divagazioni*, in *Tozzzi: la scrittura crudele*. Atti del Convegno Internazionale, Siena 24-26 ottobre 2002, a cura di Maria Antonietta Grignani, in «Moderna», IV, 2002, 2, p. 239: «Come uno scrittore legge un romanzo? Come riflette sul mondo immaginativo di un altro scrittore?» Per quanto concerne gli autori, una citazione va fatta anche per Francesca Sanvitale, non tanto perché il suo intervento sia rivolto alle novelle, ma perché porta l'*incipit* di una di esse, *Il crocifisso*, a testimonianza di una qualità a suo giudizio fondamentale della scrittura tozziana: capace di «metafore che vanno da invenzioni surrealiste stupefacenti alle emozioni più laceranti dell'anima» (ivi, p. 241).

per caso le novelle il momento più alto e più naturale (in corrispondenza alla vocazione dello scrittore) della narrativa di Tozzi⁹.

E certo si tratta di un abbinamento che per più aspetti poteva sollecitare e sollecita l'attenzione del lettore: soddisfatta, se si guarda alle riflessioni di Moravia su Tozzi, ma delusa, se ci si aspetta che queste siano indirizzate nello specifico alle novelle dello scrittore senese (tanto più che Moravia a quest'altezza cronologica ha alle spalle la ricca e pregevole produzione di *Racconti romani*). Le pagine di Moravia delineano, infatti, alcune caratteristiche principali dell'universo tozziano avendo d'occhio esclusivamente il romanzo (in una lettura direi fortemente connessa alla poetica moraviana, com'è peraltro legittimo attendersi).

Si può presumere tuttavia che le coordinate mediante le quali Moravia definisce la narrativa tozziana all'altezza cronologica dell'*Invito alla lettura* per lo scrittore romano potessero intendersi valide anche per le novelle: il «dolore, vorremmo dire, da privazione ideologica», «il dolore come cattiveria», l'«acuta sensibilità per il male»¹⁰, attributi della narrativa di Tozzi nell'analisi di Moravia tutti intimamente connessi, se non strettamente l'uno discendente dall'altro, secondo quella struttura razionale e consequenziale che è propria del Moravia saggista e non solo.

Moravia in questa circostanza si muove sui presupposti della critica sociologica di Lucien Goldmann, peraltro citato esplicitamente in apertura di saggio, e riconduce tutte le suddette componenti dell'universo tozziano alla trasmutazione del dato economico in fisiologia; in altri termini (poiché è

9. Luigi Baldacci, *Nota*, in Federigo Tozzi, *Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1976, p. XIV.

10. Alberto Moravia, *Invito alla lettura*, in F. Tozzi, *Novelle*, cit., pp. VI-VII.

coinvolto anche il sesso nella lettura del rapporto fra Pietro e Ghisola) soggiace alla lettura moraviana la diade da lui posta a fondamento dell'agire e delle motivazioni umane: denaro e sesso, Marx e Freud, diade qui riproposta alla luce goldmaniana nella individuazione di una omologia fra strutture sociali e strutture letterarie, fra la visione del mondo fornita da una società e la visione del mondo trasferita dallo scrittore nella creazione immaginaria, in questo caso nella rappresentazione della realtà da parte di Tozzi. In una società priva di visione del mondo, qual è a giudizio di Moravia quella di Tozzi, ne deriva come conseguenza sul terreno tozziano la trascrizione fisiologica del dato economico, essa pure peraltro basilare nella narrativa di Moravia, secondo l'equazione: fisiologia=esistenzialismo *avant lettre*, che in Moravia stesso trova varie esemplificazioni, fin da *Gli indifferenti* per giungere, ricordando solo alcune delle prove più pregevoli, ad *Agostino*, nonché alla splendida protagonista de *La romana* che è Adriana. Moravia ripropone in veste nuova un'annotazione già ricorsa nei primi lettori di Tozzi, soprattutto in Consiglio («È un caso di espressione artistica che è, ad un tempo, espressione fisiologica»¹¹), nel quale il dato fisiologico era però connesso al livello stilistico della scrittura tozziana, svincolato dalla prospettiva ideologica di cui lo carica Moravia e che porta Moravia, di nuovo direi in stretta relazione con la propria poetica antisperimentale (o antineoavanguardistica), a dichiarare l'eccellenza di *Tre croci*.

Su Tozzi Moravia tornerà qualche anno dopo, nel 1987, nell'intervista a cura di Marco Vallora¹², ma ancora una volta facendo perno nelle sue riflessioni sui romanzi, salvo un ac-

11. Alberto Consiglio, *Nota su Tozzi*, in «Solaria», V, 3-4, Maggio-Giugno 1930, p. 30.

12. Alberto Moravia, *Un narratore furioso e casto*, intervista a cura di Marco Vallora, in «Nuovi Argomenti», 23, Luglio-Settembre 1987, pp. 41-46.

cenno molto indiretto alle novelle, da cui si intravede per così dire una loro memoria laterale¹³ (alla domanda di Vallora circa il fallimento di Tozzi come romanziere¹⁴, Moravia replica con energia: «No! Tozzi i suoi romanzi li sapeva costruire, eccome»¹⁵, segnalando questa volta come prediletto *Il podere*).

Di nuovo, comunque, nell'intervista appena richiamata, Moravia sottolinea, come fondamentale componente dell'universo tozziano, l'esistenzialismo *avant lettre*.

2.

Ma, in ordine cronologico, il primo diretto intervento sulle novelle effettuato da un autore di racconti - sia pure all'interno di un lavoro complessivo - appartiene a Guido Piovene, in un saggio giustamente ritenuto uno dei suoi migliori nell'ambito di una produzione critica ancora tutto sommato giovanile (l'autore aveva 23 anni), trattandosi del contributo al celebre e fondamentale omaggio di «Solaria» tributato a Tozzi nel 1930.

Il saggio in questione è per la verità preceduto tre anni prima da un'altra, seppure limitata nota di Piovene su Tozzi, ancora una volta solo parzialmente dedicata a novelle tozziane, nell'ambito della recensione all'edizione 1927 dei *Ricordi di un impiegato*, dove per l'appunto Piovene, prendendo spunto dal romanzo, però dirige il suo apprezzamento alle novelle pubblicate insieme ai *Ricordi* piuttosto che al romanzo stesso (*La fame, Il nonno e il nipote, Novella sentimentale, L'allucinato* (o *La*

13. Ivi, p. 44: «Moravia, incuriosito, prende in mano il Meridiano, lo sfoglia con avida celerità. “Beh, davvero ha scritto molto”».

14. Ivi, p. 43: «Questo farebbe pensare che anche Tozzi [...] abbia fallito, messo di fronte al romanzo: forse che non era un buon costruttore, era piuttosto un novelliere?».

15. *Ibidem*.

paralisi), *Il miracolo*, *Le parole*, *Un ragazzo*, *La notte di Natale*, *Gli orologi*, *La scuola d'anatomia*). L'intervento su «Solaria» presenta notazioni più estese sulle novelle, ma anche un lieve spostamento di attenzione, poiché dal più generico riconoscimento compiuto nella prima nota di una serrata forza di racconto («Tutta la narrazione del Tozzi, nei passaggi, nelle riprese, negli inizi, è rettilinea, senza effetti retrospettivi, occhiate di straforo, vedute a labirinto, senza malizie d'orecchio»¹⁶) si passa alla qualifica di una organicità conseguita nelle novelle di *Giovani*, organicità che si caratterizza nella designazione di Tozzi quale «crepuscolare espresso», secondo una formula da cui non è esente, come si può intuire, la lezione dell'estetica crociana nell'equazione intuizione-espressione: sulla caratterizzazione appena segnalata ci soffermeremo fra poco.

Piovene, il quale tra l'altro nel momento della collaborazione a «Solaria» ha alle spalle come autore solo la serie di racconti che andranno a costituire l'anno successivo il suo primo volume a stampa, *La vedova allegra*, è forse in assoluto uno dei primi fra i lettori di Tozzi a puntare sulle novelle: «Per capire cos'era Tozzi, quand'era artista, mi piace leggere soprattutto alcune novelle di *Giovani*»¹⁷, segnalandone alcune da lui ritenute le migliori: *Il crocifisso*, *I butteri di Maccarese*, ma soprattutto *L'osteria* e *L'ombra della giovinezza*. Piovene evita di seguire Borgeese nel raffronto con Verga (gli accostamenti di novelle citate vanno piuttosto al realismo flaubertiano, – per *Il crocifisso* – e al naturalismo dannunziano de *Gli idolatri* ormai impregnato di decadentismo – per *I butteri di Maccarese*), ma soprattutto,

16. Guido Piovene, *Ricordi di un impiegato*, di Federigo Tozzi, in «I libri del giorno», X, 7, Luglio 1927, p. 869. La recensione, non compresa nelle bibliografie critiche su Tozzi, viene restituita in appendice al presente scritto.

17. Id., *Spunti per un saggio sul Tozzi*, in «Solaria», V, 3-4, Maggio-Giugno 1930, p. 38.

come accennato, trasferisce sul terreno delle novelle quella interpretazione di Tozzi come crepuscolare da lui nel medesimo saggio già applicata ai romanzi, facendo dello scrittore senese «il crepuscolare espresso, il grande crepuscolare»¹⁸, con il manifesto proposito peraltro di tributargli un titolo di modernità. Se, per un verso, nell'utilizzo della categoria del crepuscolare è da riconoscere il riferimento al maestro Borgese (al quale sarà poco dopo dedicata la raccolta de *La vedova allegra*), va anche detto che in Piovene questa dimensione crepuscolare non è configurata nei termini applicati da Borgese ai tre poeti, Moretti, Martini e Chiaves, nel celeberrimo articolo¹⁹, tanto più che Piovene, secondo un movimento di concordanza/discordanza adottato in questi anni rispetto al maestro, se esprime la sua sintonia con Borgese prediligendo fra i romanzi *Tre croci*, da Borgese si distacca poi proprio con questa prospettiva 'crepuscolare' (mai adottata da Borgese nelle sue letture di Tozzi) e con l'eccellenza assegnata alle novelle, per le quali la designazione crepuscolare va dunque intesa in accezione favorevole, in quanto opere che conseguono risultati estetici pregevoli nella rappresentazione della crisi ideologica del nuovo secolo. Del resto, che per Piovene una simile definizione includesse un giudizio favorevole è avvalorato dall'utilizzo di parole-chiave del Piovene di questi anni (e non esclusivamente di essi), prima fra tutte quella dell'inquietudine: essa ricorre all'interno dei racconti de *La vedova allegra* a designare il tratto peculiare del personaggio tipico di Piovene, portatore della problematicità che è propria del personaggio dell'inetto del nuovo secolo; ma il tema dell'inquietudine è anche oggetto

18. Ivi, p. 39.

19. Giuseppe Antonio Borgese, *Poesia crepuscolare. Moretti. Martini. Chiaves*, in *La vita e il libro*, Seconda Serie, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 120-126. Ma l'articolo era apparso nel 1910.

di disamina nella recensione ad un'opera di Crémieux²⁰, nella quale esso viene analizzato in relazione appunto alla dimensione intellettuale della caduta delle ideologie nel nuovo secolo. Si può presumere pertanto che, per configurare Tozzi secondo questa immagine, agisse nella lettura di Piovene una personale dinamica di poetica, quando individua la sorgente e il fermento di tale crepuscolarismo nella «grande inquietudine»²¹ della visione tozziana del mondo (e del resto la novella *Marta*²² di Piovene, cronologicamente situata nell'area degli interessi verso Tozzi, nell'omonima protagonista ha non poche consonanze con i personaggi femminili vittime di soprusi e violenze nell'universo delle novelle tozziane). Piovene è uno dei pochi autori che dia anche qualche seppur minima annotazione tecnica, sarebbe troppo dire di retorica del racconto, comunque pertinente l'*incipit* delle novelle tozziane, così scovre o scarne di premesse alla narrazione: «e le sue migliori novelle, l'apparente casualità e indifferenza degli attacchi, mostrano che egli sapeva, per così dire, il mondo a memoria, e poteva cominciare da qualunque punto a narrarlo»²³.

3.

L'occasione per interventi è data talora dalla pubblicazione o ripubblicazione delle novelle tozziane: questo è il caso di Alvaro nel 1943. L'intervento dello scrittore calabrese è un esempio di diplomazia critica in un gioco sottile e in qualche

20. Guido Piovene, *Benjamin Crémieux, Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre*, in «Pègaso», III, 12, dicembre 1931, pp. 764-766.

21. Id., *Spunti per un saggio sul Tozzi*, cit., p. 39.

22. Id., *Marta*, in «Pègaso», II, 12, Dicembre 1930, pp. 675-679.

23. *Ibidem*.

misura anche velenoso di accreditamenti e disconoscimenti. Lo scritto trova il suo apice nell'apprezzamento delle novelle di Tozzi, che giunge però dopo un percorso tortuoso di inquadramento, con il quale – sempre restando all'interno di interventi compiuti da scrittori – sembra che si compia decisamente un salto di qualità nell'attenzione e nella riflessione intorno all'universo di Tozzi. Alvaro non fa segnalazione di novelle: solo nell'inizio del suo discorso, in una rievocazione personale, osserva di aver ritrovato la stanza di una dimora tozziana in Roma in una novella :«Di questa stanza di via in Arcione, ho un'immagine da una novella di Tozzi: vi si racconta d'un uomo che aspetta una donna, e la donna non arriva e non arriverà. Tozzi era un poeta di questi ambienti e delle quattro mura in cui si svolge gran parte, e la più drammatica, della scena umana»²⁴.

La recensione di Alvaro situa la narrativa di Tozzi e in particolare i racconti (mediante una considerazione complessiva sulla condizione della letteratura italiana ed europea del momento) nella modernità di una dimensione esistenziale per la quale si fanno i nomi di Ungaretti e Kafka (quest'ultimo peraltro non nuovo negli accostamenti fatti già da altri per Tozzi), in quanto esemplari della trattazione di temi improntati alla testimonianza di sentimenti di sofferenza e d'angoscia in una loro dimensione di absolutezza: tali sentimenti permangono irrelati, dispiegati in un contesto di rappresentazione o enunciazione spoglio di spiegazioni e motivazioni tanto storiche quanto metafisiche: angoscia e dramma sono testimoniati nella loro absolutezza. La cautela critica messa in atto da Alvaro risiede nel fatto che, dopo aver creato il suddetto sfondo di modernità a Tozzi, gli nega il conseguimento di tale dimen-

24. Corrado Alvaro, *Federico* [sic] *Tozzzi*, in «Corriere della sera», LXVIII, 88, 13 aprile 1943, p. 3.

sione nei romanzi: «Sebbene egli tentasse di organizzare in un racconto e in una storia questo sentimento di angoscia, non trovò né una misura astratta almeno comoda, per versarvi il suo canto che era pur profondo, né un dramma stabilito nella sua realtà»²⁵. Insomma, per traslitterare il giudizio di Alvaro, Tozzi è per lo scrittore calabrese un romanziere fallito (forse – ci si può chiedere – perché non ha trovato vie di narrazione analoghe a quelle sperimentate dallo stesso Alvaro, come magari appunto nella più recente opera kafkiana de *L'uomo è forte*), e in modo contrastivo – ma al tempo stesso senza articolazioni ermeneutiche – lo sviluppo della riflessione approda alla valorizzazione dei racconti: «Ma quanto rimane puro di lui, e cioè i racconti, sono cosa che bisognerà rileggere, ora che se ne presenta l'opportunità, nell'edizione completa che ne dà l'editore Vallecchi.»²⁶

4.

Come in Alvaro, anche in Arrigo Benedetti (il cui intervento nel 1963 si colloca nuovamente in occasione di una ristampa delle *Novelle*) la riflessione e l'interpretazione si legano ad una vicenda di vita: in questo caso la lettura giovanile di una novella di Tozzi: «Una sua novella, pubblicata nel 1919 in una rivista dalla copertina gialla, [...] dette a me bambino [Benedetti aveva per l'appunto nove anni] [...] una sensazione di cui per tanti anni avrei sentito l'influenza, e che ancora ritrovo appena leggo qualche pagina di Tozzi»²⁷. Anche per

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

27. Arrigo Benedetti, *Federigo Tozzi come maestro*, in «La Stampa», XC-VII, 174, 24 Luglio 1963, p. 7. La rivista è esplicitamente citata («Il racconto pubblicato da «Novella»», *ibidem*) e la novella è facilmente identificabile

Benedetti valgono riferimenti letterari ormai quasi d'obbligo, da Maupassant (ma con una specificazione – «quello normanno»²⁸ – che non è influente ai fini dell'inquadratura della valutazione operata dallo stesso Benedetti), alla letteratura russa, Dostoievski e Čechov, pur rimarcando a questo proposito l'assenza di una passività mimetica da parte di Tozzi, al quale è invece riconosciuto un pieno possesso del suo mondo poetico. Ma è appunto dalla definizione di questo mondo da parte di Benedetti che si evince come il preminente interesse del lettore sia indirizzato all'universo tematico di Tozzi, così delineato: «momenti di languore, angoscia perenne, litigi simili a tempeste che rompono un cielo greve, nati dal nulla, da una parola. [...il] continuo disaccordo [nelle famiglie]», «i salti d'umore che possono cambiare una vita» (*Miseria*), «le crudeltà segrete della povera gente» (*Pigionali*); e parimenti da tale definizione dell'universo tozziano si desume la valenza interpretativa della narrativa di Tozzi da parte di Benedetti. Nella cui lettura, dunque, la prospettiva principale di valutazione è quella medesima enunciata come motivazione dell'interesse suscitato già nel giovane: il fatto che possano «essere prese in considerazione, da uno scrittore, anche le cose che [lo] circondano»²⁹ (quelle che Bilenchi dirà le «minuzie reali di vita usuale»³⁰). Sebbene voglia stabilire una dimensione di modernità letteraria per Tozzi, Benedetti sembra però delimitarlo entro il quadro di una sensibile trascrizione della realtà comune: il me-

poiché *Gli orologi* sono l'unico racconto apparso nel 1919 su «Novella» (cfr. Glauco Tozzi, *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi*, in Federigo Tozzi, *Opere*, II, *Le Novelle*, volume secondo, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 1057).

28. *Ibidem*

29. *Ibidem*

30. Romano Bilenchi, *I miei rapporti con Tozzi* (1983), in *La ghisia delle cure e altri scritti (1927-1989)*, a cura di Giorgio van Straten, Fiesole, Edizioni Cadmo, 1997, p. 126.

rito principale sta nell'aver attribuito dignità letteraria anche ai fenomeni e alle esperienze dell'esistenza quotidiana – non riduttivamente provinciale, certo, né tanto meno naturalistica –, bensì nell'ottica di un rinnovato realismo della “realtà quotidiana”, per utilizzare la proposta critica di Contini per i racconti di Benedetti stesso³¹: magari di un realismo venato di sensibilità per il mondo dei sentimenti privati, delle relazioni interpersonali (di un esistenzialismo *avant lettre*, come suggerito da Moravia per Tozzi). Non è un caso che negli scrittori toscani (con un'eccezione di cui diremo tra poco) oltre al ricorrente nome di Kafka, a certificare la modernità di Tozzi nell'ottica di una letteratura non solo europea si proponano, nel caso di Benedetti per analogia, non per eguaglianza, i nomi di Joyce (il Joyce dei *Dubliners*, si suppone) e della Mansfield, a segno e a vantaggio comunque dell'antinaturalismo tozziano, che per Benedetti costituisce il merito maggiore di Tozzi e che risiede: «almeno nelle novelle in cui l'impegno naturalistico viene meno, e dove il taglio della narrazione non tiene conto d'un obbligo di quei tempi: inserire nel racconto la parabola d'un aneddoto, piacevole o tragico che sia»³². E tuttavia questo riconoscimento di una latitudine internazionale avviene con una limitazione che – nella paradossalità con cui oggi la leggiamo (peraltro il saggio di Debenedetti su *Con gli occhi chiusi* appare su «Aut-Aut» nello stesso 1963, ma in novembre) – testimonia la estraneità ai nuovi fermenti critici, dal momento che Benedetti rimprovera a Tozzi un limite di cultura europea: «Fosse stato sostenuto da una cultura più libera, sarebbe tra i grandi europei dei primi cinquant'anni del secolo»³³.

31. Cfr. Gianfranco Contini, *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 220-221.

32. *Ibidem*.

33. *Ibidem*.

5.

Sebbene sia stato uno degli scrittori che più vivamente si sono schierati a sostenere la grandezza di Tozzi, nei suoi vari articoli, poi raccolti nel volume *Il romanzo moderno*, neanche Cassola (come già Moravia) si esprime sulle novelle, se non indirettamente in un saggio dedicato a *Le Veglie di Neri* di Fucini: l'osservazione di Cassola tuttavia si limita a ribadire nell'ambito del racconto l'eccellenza di Tozzi in un confronto peraltro improponibile con Fucini: «“I contadini devono parlare come i professori” m'insegnava Bilenchi. Per la verità Tozzi fa frequenti concessioni al dialetto: non per questo ingenera il sospetto di essere un epigono di Fucini. La tragicità di Tozzi è troppo evidente: poche righe gli bastano per sprofondarci in un clima di tragedia»³⁴.

Ci si può chiedere fino a che punto i plurimi interventi di Cassola fossero autodiretti, intesi ad autocertificare con l'ascendente Tozzi la propria dignità letteraria: certo è che i numerosi riferimenti che includono l'autore senese nei propri *auctores* (Hardy, Lawrence, il Joyce di *Dedalus*) sembrerebbero autorizzarne il sospetto. A questo riguardo è da lamentare che nella succosa recensione al Meridiano tozziano Giorgio Manganelli abbia appena sfiorato il terreno delle novelle, non rinunciando però a usare il suo caustico spirito neoavanguardistico verso i lettori o i critici di Tozzi (da Luti a Debenedetti a Ulivi), nonché principalmente proprio verso Cassola: «Diciamolo in una maniera un po' svelta, anche sgarbata: Tozzi non è un epigono di Pratesi e non è il precursore di Cassola. È importante dire “non è Kafka”, ma è decisivo dire “non è Cassola”»³⁵.

34. Carlo Cassola, *Introduzione* in Renato Fucini, *Le veglie di Neri*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 8.

35. Giorgio Manganelli, *Quando vittima è la Bestia*, in «Il Messaggero», 29 aprile 1987, poi, col titolo *Tozzi*, in Id., *Antologia privata*, Milano, Rizzoli,

6.

Come Cassola, anche Bilenchi – oltre ai famosi interventi in merito alla *Vita di Federigo Tozzi* di Cesarini³⁶ – più volte ritorna su Tozzi, in conseguenza di interviste che reiterano il medesimo quesito pertinente la sua collocazione rispetto a Tozzi. Assai note sono le ripetute asserzioni di Bilenchi circa la sua differenza rispetto a Tozzi³⁷, con il quale il rapporto è giudicato legittimo solo in termini di una comune genesi culturale: «la lettura dei mistici e degli antichi scrittori senesi», e per generica affinità di temi: «un terreno di partenza simile al suo: i parenti, i loro interessi, la loro acrimonia, il loro egoismo»³⁸, con la sola e indefinita ammissione che «può darsi che il mondo di qualche [suo] racconto possa richiamare quello di

1989, p. 184, da cui si cita. Se mai si potrebbe aprire a questo punto una diramazione non prevista, riguardo al tema qui tratteggiato scrittori-racconti di Tozzi, se volessimo mutuare da Manganelli e trasferire sul terreno del genere letterario il riferimento che Manganelli fa a *Bestie* proprio adottando per i frammenti del volumetto il termine di racconti: «I racconti di Tozzi [e Manganelli sta appunto parlando di *Bestie*] brulicano di bestie, e la loro presenza è sempre legata ad una incursione dell'angoscia, del terribile, del male [...]» (ivi, p. 186. E allora verrebbe da chiedersi, traendo spunto dalla pregevole edizione critica delle novelle compiuta da Tortora, se *Campagna romana* non potrebbe rientrare anch'essa nel genere novellistico).

36. Romano Bilenchi, *Per una vita di Tozzi*, in «L'Universale», II, 10, ottobre 1932, p. 2; Id., *Una «Vita di Federigo Tozzi»*, in «Il Popolo d'Italia», XXII, 62, 13 marzo 1935.

37. Una sola citazione fra tutte: «Con Tozzi penso di avere poco a che fare, nonostante la stima» (R. Bilenchi, *Non ho mai creduto all'ispirazione*, in *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, a cura di Luca Baranelli, Prefazione di Romano Luperini, Fiesole, Cadmo, 1995, p. 139; già in «l'Unità», 9 novembre 1984 e in «Lengua», VIII, 11, settembre 1991).

38. Id., *L'emozione del paesaggio*, in *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, cit., p. 78 (già in «Il Dramma», XLVIII, 4, aprile 1972).

Tozzi»³⁹. Certamente è indiscutibile la distanza fra la scrittura acre di Tozzi e quella sempre più italianamente denotata⁴⁰ di Bilenchi, ma non si può escludere una soggiacenza tozziana nei racconti il cui periodo di incubazione o di elaborazione cade contemporaneo alla rilettura di Tozzi (gli anni, vale a dire, della *Vita* di Cesarini, come ebbe a dichiarare lo stesso Bilenchi⁴¹). Ma proprio in conseguenza di questa ribadita sostanziale estraneità acquista rilievo il riconoscimento rivolto alle novelle tozziane: «Alcuni racconti di Tozzi, anche tra quelli che erano rimasti inediti, stanno alla pari con i racconti di Čechov»⁴², non tanto per l'accostamento per così dire di *routine* a Čechov, quanto per il fatto che Bilenchi stabilisce con esso un ponte di mediazione rilevante fra se stesso e Tozzi: «La mia nascita è semmai in un altro scrittore, Čechov, che è un punto di riferimento fondamentale di tutta la letteratura moderna»⁴³.

Ma quello che più rileva in Bilenchi è forse che l'acquisizione di Tozzi, del valore e della natura della scrittura e dell'opera del senese è per l'autore colligiano un parallelo percorso personale: «Per me Tozzi, insomma, è stata una conquista gra-

39. Id., *Un narratore deve essere per prima cosa un poeta*, in *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, cit., p. 29 (già in «Il Giorno», 28 luglio 1959).

40. Cfr. Maria Corti, *Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 43-52.

41. Come in tempi lontani fu proposto in Giancarlo Bertoncini, *Per un'analisi dei rapporti fra Tozzi e Bilenchi*, in *Per Tozzi*, a cura di Carlo Fini, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 129-141; ora puntuali rilevazioni sul rapporto Tozzi-Bilenchi sono presenti in Riccardo Castellana, *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002, pp. 106-107.

42. R. Bilenchi, *L'emozione del paesaggio*, cit., p. 79.

43. Id., *Non ho mai creduto all'ispirazione*, in *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, cit., p. 139 (già in «l'Unità», 9 novembre 1984 e in «Lengua», VIII, 11, settembre 1991).

duale»⁴⁴; è il percorso, possiamo chiosare, che lo ha portato dall'epoca degli articoli su Cesarini e dai racconti ad essi coevi alle prove della maturità, quelle che da alcune prose di *Anna e Bruno* pervengono poi a *La miseria* e *La siccità*.

7.

Uno degli interventi mirati sulle novelle appartiene a Siciliano in occasione della pubblicazione del volume già citato dei *Racconti italiani del Novecento*. La novella scelta a esemplificazione del mondo tozziano rispecchia la lettura che di questo universo Siciliano dà, in coerenza e in qualche parte in calco di quanto aveva già osservato in un articolo apparso su «La Stampa» nel 1971 a recensione dell'edizione Longanesi di *Con gli occhi chiusi*. Tuttavia, una differenza non minima si registra tra l'articolo del '71 e il cappello qui preposto alla novella, nello spostamento del carattere dominante dell'universo tozziano dall'espressionismo all'esistenzialismo, forse denunciando con ciò una non escludibile pressione della lezione di Moravia, al quale oltretutto Siciliano anche nell'*Introduzione* al volume fa riferimento proprio in merito al tema là trattato della differenza tra novella e racconto⁴⁵. La nota premessa alla novella attua un *excursus* sull'universo del romanzo tozziano e in particolare su *Con gli occhi chiusi*, per rilevare la tematica

44. R. Bilenchi, *Un paesaggio gotico*, in *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, cit., pp. 126-127 (già in «Salvo Imprevisti», IX, 27-28, 1982-1983).

45. Enzo Siciliano, *Federigo Tozzzi*, in *Racconti Italiani del Novecento*, Tomo Primo, cit., pp. XI-XII: «Alberto Moravia sostenne che la differenza fra racconto e romanzo nasceva dall'essere il racconto risultato di una “intuizione” [...] Con “intuizione”, Moravia non alludeva a procedimenti lirici o antinarrazzi. La questione, per lui, era di pura differenza strutturale».

prevalente nell'opera di Tozzi (avendo di mira la novella selezionata, *L'ombra della giovinezza*) nella «tensione d'affetti familiari»⁴⁶; dopo di che l'attenzione di Siciliano concerne (forse ormai un po' in ritardo) la collocazione letteraria di Tozzi, focalizzandosi sulla questione del naturalismo o meno di Tozzi. Il riferimento diretto (e se pur latamente polemico) è a Debenedetti, mediante la citazione della celebre, illuminante e luminosa frase debenedettiana: «Il naturalismo narra in quanto spiega, e viceversa; Tozzi narra in quanto non sa spiegare.» Il richiamo al fallimento/dissolvimento⁴⁷ del naturalismo serve a Siciliano proprio per estromettere la questione e liquidare come falso problema quello a suo tempo affrontato e risolto da Debenedetti (oggetto di riserve, a quanto pare, nel circolo romano di «Nuovi Argomenti», se Moravia nell'intervista su citata ne circoscrive il valore asserendo: «Certamente capiva più di Gargiulo ma era un po' casuistico»⁴⁸). Siciliano scioglie il dilemma circa naturalismo/antinaturalismo risalendo all'indietro negli anni, alla celeberrima e peraltro acutissima recensione pirandelliana di *Con gli occhi chiusi*, estrapolando da essa il passo che meglio si conforma alla poetica pirandelliana del sentimento della vita: «Si direbbe naturalismo: ma non è neanche questo: perché qui tutto, invece, è atto e movimento lirico. Quel che pare naturalismo è invece [...] il suo bisogno ansioso e urgente di una controllata aderenza dell'espressione al *sentimento* suscitato in lui dalle cose vedute o immaginate [...]»⁴⁹. L'*auctoritas* pirandelliana fa aggio su quella debenedettiana e guida Siciliano a definire della narrativa tozziana, oltre alla preminente coordinata tematica nella tensione familiare,

46. Ivi, p. 303.

47. «Fallimento» nella prima redazione della *Premessa* alla novella (1983), «dissolvimento» nella seconda (2001).

48. A. Moravia, *Un narratore furioso e casto*, cit., p. 44.

49. E. Siciliano, *Federigo Tozzi*, cit., p. 304.

la preminente coordinata formale in una «dominante interiorizzazione»⁵⁰.

Uno dei corollari più rilevanti nell'intervento di Siciliano su Tozzi risiede nella identificazione di una «predestinata obbligatorietà»⁵¹ dei personaggi, ovvero di una loro soggezione ad un destino definito come «nucleo d'energia al quale è impossibile sottrarsi»⁵²; questo significa per Siciliano spostare l'universo tozziano da ogni latenza metafisica (e quindi anche da ogni latente o meno spiritualità cristiana) per situarlo in una immanenza esistenziale, in una sorta di ineluttabile ereditarietà naturale ma non naturalistica (poiché involge «legami di sangue e di affetti»⁵³), in un orizzonte di fatalità – forse è meglio dire di 'fato' – riportato alla dimensione tragica antica, ma in una misura che travalica la delimitazione edipica. A questo fine Siciliano si avvale di una declinazione della filosofia dell'esistenza che si è interrogata proprio su tale argomento, e con ciò neanche troppo implicitamente di nuovo Siciliano marca la propria distanza dalla prospettiva di Debenedetti, freudianamente orientata, giacché Siciliano si riferisce all'esistenzialismo a connotazione jaspersiana: «le sue tragedie [quelle delle novelle di Tozzi] sono eminentemente “tragedie della colpa”, per usare la sigla di Karl Jaspers – tragedie senza catarsi.»⁵⁴ È proprio la specificazione attuata da Siciliano dell'assenza di catarsi a escludere ogni orizzonte di trascendenza, giacché la catarsi è prevista da Jaspers nel suo saggio *Del tragico* (che è

50. *Ibidem*.

51. *Ibidem* (corsivo mio).

52. *Ibidem*.

53. *Ibidem*.

54. Ivi, pp. 304-305 (anche Luigi Baldacci ha indicato una condizione analoga parlando di un mondo privo di “redenzione”, ma muovendosi nell'ambito della religiosità tozziana: *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 18; il capitolo del volume *Le illuminazioni* aveva però visto la luce come intervento al Convegno senese su Tozzi del 1983).

qui il palese riferimento di Siciliano) come indispensabile al superamento della tragedia e alla liberazione da essa: «La visione tragica della vita vede la sventura umana nelle sue radici metafisiche. Senza il fondo metafisico non c'è che miseria, infelicità, disgrazia, fallimento e insuccesso: il tragico non si rivela che alla coscienza trascendente»⁵⁵. «La visione del tragico comporta, insieme con la trascendenza del tragico stesso, anche una liberazione. [...] l'uomo [...] Non sprofonda nel buio o nel caos, ma, per così dire, trova il solido terreno di una certezza metafisica che lo appaga»⁵⁶.

8.

L'intervento più appassionato e non per questo esente da annotazioni pertinenti, ma soprattutto suggestive, va riconosciuto a Vincenzo Pardini: in esso l'annotazione di lettura si congiunge con la partecipazione ed il coinvolgimento nella confessione di un debito dichiarato in termini di assolutezza, di svolta vitale e dunque, in quanto scrittore, anche letteraria: «scrivevo già da molto tempo, ma l'esperienza di Tozzi fu folgorante»⁵⁷; «Questo, per me, è stato Federigo Tozzi. Un amico della mia giovinezza, un maestro tutto esempio scritto»⁵⁸. Con Pardini Tozzi viene afferito all'area degli scrittori «dei fantasmi, delle furie»⁵⁹, quale è in parte Pardini stesso e quale è (anche in questo caso, almeno in parte) l'autore che nel medesimo articolo è ricordato come intermediario nei confronti

55. Karl Jaspers, *Del tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1959, p. 47.

56. *Ivi*, [*Tragicità e catarsi*], pp. 48-49.

57. Vincenzo Pardini, *Apprendistato*, in «Nuovi Argomenti», 23, luglio-settembre 1987, p. 69.

58. *Ivi*, p. 72.

59. *Ivi*, p. 67.

della conoscenza di Tozzi, ovvero Mario Tobino (sia Pardini che Tobino non sono peraltro alieni da accensioni fantastiche e da alterazioni espressionistiche). Ed entrambi – Pardini e Tobino – certo (pur per vari aspetti diversi da Tozzi) non appartengono alla tradizione letteraria della Toscana ben educata e si collocano nella dimensione “d’ascendenza europea” in cui Pardini situa Tozzi (a questo proposito va notata la rescissione forte di Tozzi da eventuali debiti mimetici: «hanno cercato d’accostare [Tozzi] a Maupassant, Verga, Dostoevskij, Kafka. / Ma la sua parentela con essi è soltanto d’ascendenza europea»⁶⁰). Fantasmî e furie sollecitano in Pardini una lettura volta a segnalare in Tozzi una osmosi tra autore e scrittura, una sorta di inscindibile cordone ombelicale (che certo non ha niente a che vedere con la patologia di gargiuliana memoria) tra l’autore e i fantasmi raffigurati nella scrittura (e Pardini porta quale esempio una citazione dal racconto *La vendetta*: «Al sommo di torbide passioni e disperazioni, lo scrittore chiude con un proposito tanto assurdo quanto spietato: “E io, un giorno che avrò pianto troppo, l’ammazzerò con il coltello che ho avuto il coraggio di comprare a posta”»⁶¹): si tratta della rilevazione di un rapporto anche stimolata dalla focalizzazione interna («Alcuni di questi racconti, narrati in prima persona, paiono autobiografici»⁶²), ma è pure sintomatico come tale legame fra l’autore ed i suoi personaggi venga particolarmente rilevato (senza volere con ciò denunciare un difetto) proprio dai lettori-scrittori, vale a dire da coloro che sono coinvolti in un processo creativo: già Moravia aveva parlato di identificazione di Tozzi «coi suoi personaggi, condividendone l’acredine e gli odi perché, si direbbe, si sente incapace di oggettivarli attra-

60. Ivi, p. 68

61. Ivi, p. 67.

62. Ivi, p. 69.

verso la pietà»⁶³ (quanto sul piano critico Luperini dirà circa il fatto di essere Tozzi «incapace di superiorità nei confronti dei suoi personaggi: il loro orizzonte coincide sempre col suo»⁶⁴).

Più di quella di altri autori la lettura di Pardini sembra modellata su qualità della scrittura o dell'universo tematico di Tozzi in sintonia con il proprio mondo poetico: e questo vale tanto per le osservazioni sui romanzi («La sua [...] è una natura tragica e pervasa da un sentimentalismo irato e malinconico»⁶⁵), all'interno delle quali spicca in particolare l'apprezzamento verso la facoltà di Tozzi quale paesaggista («Nessuno quanto lui sa tratteggiare il fondo o il profilo d'una pianura, prelevare scorci di città o agglomerati di campagna, far rilucere sole, nubi o nebbie, far scorrere fiumi e torrenti»⁶⁶); ma vale anche per i racconti, sui quali Pardini punta riconoscendo in essi «Forse il culmine dell'arte tozziana»⁶⁷. Le caratteristiche, infatti, individuate nei personaggi (disagio, torti sociali, introspezione dei loro rimorsi, delle loro colpe) sono proprietà diffuse nel mondo dei personaggi di Pardini, e così pure in lui ricorre la peculiarità formale (già parzialmente indicata da Piovene) relativa a *incipit ed explicit*: «Si tratta di narrazioni brevi, inizi e chiusure bruschi»⁶⁸.

Si può dire che nessuno fra gli scrittori passati in rassegna abbia reso un più sentito omaggio a Tozzi, perché, al di là delle osservazioni di lettore, l'affondo nella memoria da parte di Pardini («Ho scritto queste righe come avessi dovuto recu-

63. A. Moravia, *Invito alla lettura*, cit., p. XI.

64. Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Bari, Laterza, 1995, p. 240.

65. V. Pardini, *Apprendistato*, cit., p. 68

66. *Ibidem*.

67. *Ivi*, p. 69.

68. *Ibidem*.

perare un diario della memoria»⁶⁹) si fa esso stesso racconto: ovvero, diviene il racconto dei due episodi nei quali il personaggio Tobino agisce quale promotore della lettura di Tozzi, per cui l'omaggio a Tozzi novelliere viene reso da Pardini mediante quel medesimo strumento letterario della novella a cui Pardini rivolge il suo apprezzamento e mediante l'evocazione fantasmatica sottolineata a proposito del narrare tozziano. È, se si vuole, un piccolo atto metaletterario.

In appendice trascriviamo la recensione di Piovene in «I Libri del giorno» a cui si fa cenno nel presente scritto.

Ricordi di un impiegato, di FEDERIGO TOZZI. In 16, pp. 233, Milano, Edizione Mondadori, L. 12.

La lettura di *Tre Croci*, e più ancora di quanto s'è scritto su *Tre Croci*, ha creato intorno al Tozzi un'opinione che ha, in parte, qualcosa di leggendario. Sarebbe egli l'araldo della letteratura scarnita e rigida, della narrazione a denti stretti, dello scrivere preoccupato e senza comodità. Ma il Tozzi fu ingegno squisitamente toscano. Come spesso gli artisti di questa regione (anche Papini e Sòffici), pennelleggia un po' aridamente, staglia le cose in chiarezza, senz'annegarle tra sfumature misteriose e mezzitoni. Ma accarezza queste immagini nitide con amore; e non è vero che egli sia, o almeno sia sempre, una specie d'acrimonioso puritano, nemico d'agiatezza. Certo, ha misura; ma anche la misura è nata in Toscana.

*

Nel volume ora edito, e che ci suggerisce queste riflessioni, più ancora dei *Ricordi di un impiegato* (una delle narrazioni autobiografiche, come *Con gli occhi chiusi* e *Il Podere*, che, dopo *Tre croci*, si possono considerare soltanto superiori esercitazioni narrative) ci piacciono alcuni dei racconti che seguono. Forse, diciamo questo per amore della trovata caratteristica e della forma circolare nel racconto, stanchi di tanti prolungati studi di grigio, senza sbocco. *Novella senti-*

69. *Ibidem*.

mentale è un bell'esempio dell'arte del Tozzi, quando, più tranquillo, sa essere descrittore e paesista; le immagini vi sono silenziose e volanti, come, nelle pinete del litorale toscano, l'ombra dei pini per terra. *L'allucinato* e *Il miracolo* raggiungono un'eccezionale potenza. Qui si vede, ancora una volta, quale tempra di narratore fosse il Tozzi. La stessa scarsità di preparazione nel gusto gli giova. Tutta la narrazione del Tozzi, nei passaggi, nelle riprese, negli inizi, è rettilinea, senza effetti retrospettivi, occhiate di straforo, vedute a labirinto, senza malizie d'orecchio. Ma è questa la sua forza; gente e fatti vi stanno, un pò angolosi nelle movenze, ma solidi, l'un dopo l'altro, al loro posto; e noi pensiamo quale narratore sarebbe egli divenuto, se con lui fosse stata meno frettolosa la morte.

GUIDO PIOVENE

1. *La grande illusione: opinione pubblica e mass media al tempo della guerra in Libia*, a cura di I. Nardi e S. Gentili.
2. *«La Voce» 1908-2008*, a cura di S. Gentili
3. M. Tortora, *Letteratura e politiche culturali*
4. *Carlo Michelstaedter. Un intellettuale di confine*, a cura di S. Gentili e M. Pistelli
5. *Luigi Baldacci. Un grande critico del Novecento*, a cura di G. Falaschi
6. G. Civinini, *Corrispondenze dalla Libia per il «Corriere della Sera» (1911-1912)*, a cura di S. Gentili e M. Idolatri
7. *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, a cura di M. Venturini
8. *«Non sto quindi a Napoli sicura di casa». Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, a cura di A. Giorgio
9. *«La punta di diamante di tutta la sua opera». Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, a cura di M. Tortora

