

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (“Sapienza Università di Roma”), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell’Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VI, fasc. 6 (36), 25 dicembre 2020

a cura di Antonio Rosario Daniele e Maria Panetta

Indice

Editoriale

Fare il punto su Tozzi, di Antonio R. Daniele e Maria Panetta..... p. 9

Lecture critiche..... p. 11

Aspetti della ricezione di Tozzi durante il fascismo: un documento inedito e tre articoli del «Corriere padano», di Riccardo Castellana..... p. 13

Abstract: *This essay presents new documents (all reproduced in the appendix) on Federigo Tozzi's reception in the fascist period. In particular, are examined three articles in the «Corriere Padano» (the Ferrara newspaper founded in 1925 by the powerful hierarch Italo Balbo), which show the prolongation, up to the age of the Thirties, of the two main interpretative lines of this period: the "strapaesana" interpretation of the "left" fascists and the european one of the writers and critics close to the magazine «Solaria». The essay is completed by the examination of other documents useful for contextualizing the figure of Tozzi in the fascist era.*

Tutto il cibo di traverso: il pasto inquieto nella narrativa di Federigo Tozzi, di Luca Chiurchiù..... p. 35

Abstract: *The article aims to analyse the "meal scene" in Federigo Tozzi's fiction. This scene represents a decisive moment, since the ineptitude of male characters clearly emerges from it. The meal is in fact an important test, in which the virility of Tozzi's characters is measured and questioned.*

Distonie ambientali per ricuciture familiari in Ricordi di un impiegato di Federigo Tozzi, di Antonio R. Daniele..... p. 55

Abstract: *The paper is about a short story by Tozzi in which the author reflects on family relationships through intertextual categories. However, Ricordi di un impiegato is able to show an evolution on this subject starting from a sort of revision of this dynamics. Leopoldo, in fact, seems to be looking for evidence of his environmental dystonia with the extra-family context in order to be readmitted.*

L'uno "intellettualmente poligamo" e l'altro "dedito tutto a una cosa". Borgese e Tozzi nei carteggi inediti, di Ilaria de Seta..... p. 71

Abstract: *The tuscan Federigo Tozzi is an author for «strong readers». He had a difficult life as it comes out from all his fiction writing. Among his fellow writers his best friend was Giuseppe Antonio Borgese, born in Sicily, educated in Florence, which he met in 1913. Around 1917 they became very close also with the most*

famous Luigi Pirandello, all three settled in Rome. In this paper the author examines the unpublished letters from Borgese to Tozzi, kept in the Archivio Tozzi of Castagneto: 18 missives from 1913 to 1920 in which Borgese expresses his full admiration for his genial friend and supports him in his fragility. Tozzi died prematurely on the spring equinox of 1920, due to complications caused by the epidemic Spanish flu. He left his unpublished works to his friend Borgese, the first critic who recognized his great stature.

La lingua “edipica” di Federigo Tozzi: il senese fra appartenenza, identità e incomunicabilità, di Simonetta Losi..... p. 81

Abstract: Federigo Tozzi's language is an element that strongly characterizes his identity as a writer: it partly derives from a precise stylistic choice that has its roots in the language of the ancient sienese writers, and partly from the spoken language in Siena and its countryside. It is an original language that is often used as a code to convey a kind of reality and conflicting relationships that are initially personal and local, but they open up - in a sort of synecdoche – into a much broader perspective. Federigo Tozzi paints a vivid and merciless portrait of the sienese environment at the turn of the nineteenth and twentieth centuries: the result is a painting – never sketchy, almost "photographic" – of Siena and of Tozzi's contemporary characters, closely related to his autobiography, together with ancient knowledge and archaic practices.

*Parallelismi e corrispondenze nella raccolta *Giovani*: brevi note su due novelle a confronto*, di Maria Panetta..... p. 95

Abstract: This essay analyzes Federigo Tozzi's *L'amante* and *Una sbornia*, published in *Giovani* by Treves in 1920, but first in two different magazines. The essay aims to highlight some parallels between the two short stories, further proof that the *Giovani* collection can be read as a coherent and compact opus.

*Marta lotta contro la morte. Lettura di *Pigionali* di Federigo Tozzi*, di Massimiliano Tortora..... p. 107

Abstract: The essay offers a reading of Federigo Tozzi's *Pigionali* in the light of its first publication in a magazine, and not - as has always been attempted - by focusing on its edition in volume. In this way, it shows how Tozzi focuses not only on the theme of youth, but also on that of death, and how he continually sabotages the plot, without disappointing the expectations of a linear narrative, typical of an average periodical audience.

Recensioni..... p. 121
Erri De Luca, *La natura esposta* (2016), di Chiara Esposito..... p. 123
Fernando Aramburu, *Patria* (2017), di Nicola Curti..... p. 126
Fabrizio Lombardo, *Coordinate per la crudeltà* (2018), di Matteo Bianchi..... p. 129
Emanuele Trevi, *Sogni e favole* (2019), di Tommaso Di Pierro..... p. 131

Boom e dintorni. Le rappresentazioni del miracolo economico nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, a cura di I. Laslots, L. Martinelli, F. Orsitto e U. Perolino (2019), di Valentina Sordoni..... p. 134

Gabriele Sabatini, *Numeri uno. Vent'anni di collane in otto libri* (2020), di Niccolò Amelii p. 138

Luca Serianni, *Il verso giusto. 100 poesie italiane* (2020), di Maria Panetta..... p. 143

L'imitazione del vero di Ezio Sinigaglia (2020), di Massimo Scotti..... p. 147

Stephen Markley, *Ohio*, (2020), di Alessandra Valletti..... p. 152

Strumenti..... p. 155

Leggere Tozzi a scuola: una proposta metodologica per La matta, di Damiano D'Ascenzi..... p. 157

Abstract: *Starting from the recent debate over the literary teaching at school, the essay reflects on the methodological potentialities of La matta, short story in the 1920 collection Giovani by Federigo Tozzi. The unhappiest life of Anna Franchi – “the madwoman”, as the title says – is conveyed by a complex diegetic strategy and it seems to be very useful in order to enhance students’ cultural awareness.*

Contatti p. 165

Gerenza p. 167

Editoriale

di **Antonio R. Daniele e Maria Panetta**

Fare il punto su Tozzi

Il 21 marzo di quest'anno cadeva il centenario della scomparsa di Federigo Tozzi e anche «Diacritica» ha voluto celebrare questa importante ricorrenza allestendo un numero monografico sullo scrittore senese.

È, dunque, dedicato all'autore e alle sue opere questo fascicolo speciale della rivista, con il quale abbiamo inteso provare a rifare il punto su Tozzi: da un lato, mettendo a fuoco la situazione attuale della critica tozziana; dall'altro, tentando di inaugurare (per quanto si possa nello spazio di un numero monografico) quella che speriamo possa rivelarsi una nuova fase dell'approccio critico al senese.

Come scriveva già Gianni Celati quasi quarant'anni fa, Tozzi va liberato da alcune ipoteche: tra le altre, la rappresentazione della "fetta di vita" come retaggio verista e, per converso, la riproduzione di meccanismi patologico-scientifici assunti quasi pedissequamente da letture private. Nonostante l'interesse crescente negli anni, alcuni aspetti delle fonti indirette della sua narrativa (Poe, un certo filone americano anche della pittura *etc.*) risultano ancora sospette. E qualche buon lavoro dei primi anni sembra ancora rimasto in ombra.

L'occasione ci è parsa opportuna, dunque, per coinvolgere nel dibattito alcuni tra i suoi studiosi più qualificati e qualche brillante giovane leva della critica e/o dell'accademia: in particolare, Riccardo Castellana ha approfondito la ricezione di Tozzi durante il periodo fascista, offrendo nuovi e preziosi documenti che contribuiscono a far luce sull'ambiguità di certe letture dell'opera tozziana durante il

Ventennio, fra tentativi di accreditamento della sua figura al fascismo e improvvise riletture “selvagge” e strapaesane. Luca Chiurchiù si è, invece, soffermato sulla valenza del momento del pasto nella narrativa tozziana, rilevando che, nel caso di Tozzi, quel che lo studioso ha chiamato “pasto inquieto” è vera e propria unità di misura della virilità dei maschi delle storie, tra chi produce e chi no; Antonio Rosario Daniele ha illustrato la relazione fra ambiente e famiglia nei *Ricordi di un impiegato*, dove i tipici conflitti tozziani tra padre e figlio paiono chiudersi con una cercata complicità e un’auspicata alleanza del secondo col primo, non solo per inettitudine ma anche per compiaciuta comodità piccolo-borghese. Ilaria de Seta ha, poi, illuminato alcuni aspetti del rapporto fra Borgese e Tozzi attraverso i loro carteggi inediti, dai quali emergono anche alcune informazioni che contribuiscono alla ricostruzione di alcuni annosi dubbi editoriali sull’opera postuma; Simonetta Losi ha analizzato la lingua “edipica” del senese, ossia un radicale attaccamento dello scrittore che si misura anche attraverso tenaci ristagni linguistici e lessicali del territorio di appartenenza che ai primi del secolo scorso, anche in quegli scrittori aderenti al toscanismo tardo ottocentesco, stavano sfumando. Infine, per quanto concerne la raccolta *Giovani*, Maria Panetta ha messo in rilievo alcuni parallelismi fra le novelle *L’amante* e *Una sbornia*, dai meccanismi di seduzione al sorriso mesto delle protagoniste, dal finale “addomesticato” al ricorrere dei medesimi oggetti, anche con una certa valenza allusiva; Massimiliano Tortora ha proposto una nuova lettura di *Pigionali* mediante una puntuale e intrigante analisi dei focus narrativi fatti valere da Tozzi per una novella solo in apparenza lineare e in realtà stratificata e indice di uno sperimentalismo notevole nella narrativa breve tozziana, che si affida anche a sobbalzi nella costruzione della frase. Da ultimo, Damiano D’Ascenzi offre alcune riflessioni su come presentare *La matta* agli studenti della scuola secondaria.

Ci auguriamo che questa iniziativa possa essere seguita a breve da altri contributi critici che mantengano vivo l’interesse per il “sistema Tozzi”.

Roma, 25 dicembre 2020

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

***Aspetti della ricezione di Tozzi durante il fascismo:
un documento inedito e tre articoli del «Corriere padano»***

Premessa

La storia della ricezione di uno scrittore nasconde spesso risvolti interessanti e a volte persino curiosi e insospettati. Quella di Federigo Tozzi non fa certo eccezione. Un capitolo centrale di questa storia è senza dubbio quello ambientato nel Ventennio fascista, perché in questi anni l'interpretazione dell'opera tozziana subisce una polarizzazione radicale: da una parte troviamo infatti quei critici che, prolungando una linea interpretativa affacciata, per la verità, già vivente l'autore, ne danno una lettura in chiave di fiero nazionalismo culturale; dall'altra, invece, militano i sostenitori del carattere europeo e moderno della sua narrativa. È una storia nota, più volte ripercorsa dalla critica, ma che qui proverò a tragguardare da un punto di vista diverso, servendomi di documenti sostanzialmente ignoti, segnalatimi da un instancabile frequentatore di archivi come Paolo Leoncini, che tengo qui a ringraziare per la preziosa e amichevole collaborazione.

Il conflitto delle interpretazioni negli anni Venti e Trenta

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta il conflitto delle interpretazioni su Tozzi vede opporsi due schieramenti. I primi a rivalutare l'autore senese sono i giovani fascisti anti-establishment del «Selvaggio», di «Strapaese» e dell'«Universale» (in particolare Berto Ricci, Romano Bilenchi, Vasco Pratolini), sostenitori di una tradizione nazionale corretta però da una robusta dimensione popolare e regionale, e dunque antiletteraria e antiretorica. A costoro si contrappone una rivista come «Solaria» (nata nel 1926), che guarda invece all'Europa e a quello che oggi chiamiamo modernismo.

Se si vanno a rileggere le discussioni di quegli anni, la distanza tra i due schieramenti appare davvero incolmabile. In un articolo sul «Selvaggio» del 30 settembre 1927, il periodico diretto dal senese Mino Maccari, Berto Ricci, per esempio, evocava come antidoto alle mode esterofile e all'«europeismo stinto» e inespressivo di Pirandello e di Bontempelli, i nomi di Tozzi e di Cicognani, cioè di due scrittori innervati di “sano” provincialismo, i quali avevano aperto una via schiettamente italiana al nuovo romanzo: italiana, però, non in quanto retoricamente legata ad una tradizione d'élite, ma come espressione di un *ethos* e di un istinto nazionale che stavano al di qua di ogni mediazione culturale “alta”¹. Del resto, persino un autore come Verga, in quegli anni, era letto esattamente allo stesso modo dai giovani selvaggi: come uno scrittore capace di rappresentare il mondo popolare e regionale con «sincerità, spontaneità, chiarezza, sicurezza»². A veder bene, forse, il cortocircuito esterofobico tra paese e nazione, che oggi è tornato di gran moda, appartiene al DNA della destra populista novecentesca, ma chi chiede adesso a gran voce di uscire dall'Unione Europea, paventando fumosi complotti pilotati dai cosiddetti “poteri forti”, non fa che riproporre (con una povertà culturale deprimente) quella stessa, contraddittoria idea di un nazionalismo delle piccole patrie affacciatasi agli esordi nel Ventennio.

Ben diversa è l'aria che si respirava nella redazione di «Solaria». L'*Omaggio a Federigo Tozzi* pubblicato dalla rivista di Alberto Carocci nel maggio-giugno del 1930, in occasione del decennale della morte (e un anno dopo il fascicolo monografico dedicato a Svevo), rovescia l'immagine strapaesana, regionale e nazionale a un tempo, che si stava diffondendo alla fine degli anni Venti, rivalutando Tozzi in una chiave introspettiva e autobiografica e accostandolo ai grandi romanzieri europei: i nomi che circolano tra i solariani sono quelli di Kafka (nell'articolo di Aldo Capasso, *Petrificazione estetica*), di Proust (Guido Piovene, *Spunto per un saggio tozziano*) e di un Dostoevskij recentemente riscoperto grazie alle nuove traduzioni.

¹ B. RICCI, *Pirandello*, in «Il Selvaggio», 30 settembre 1927, p. 69.

² B. RICCI, *Fortuna di Tozzi*, in «Il Bargello», n. 29, 20 luglio 1930, p. 3.

Diversissimo è anche l'approccio dei due fronti. Gli strapaesani esaltano la vitalità violenta e anarchica, l'irrequietudine antiborghese di Tozzi, mostrando interesse in primo luogo per la sua vicenda umana, per la vita che sta oltre la pagina scritta e che la sostanzia: sono loro a creare il "mito" biografico del "teppista" e del "selvaggio" *ante litteram*, rifacendosi peraltro all'immagine che lo stesso autore amava dare di sé negli ultimi anni di vita, soprattutto come critico militante. Ed è in questo clima che nascono, non a caso, incoraggiate da Romano Bilenchi, le ricerche biografiche del senese Paolo Cesarini, che prendono forma prima in una breve ed apologetica *Vita di Federigo Tozzi* (1935) e cinque decenni dopo nel definitivo (e più misurato) *Tutti gli anni di Tozzi* (1982)³.

Nella linea solariana, al contrario, troviamo molte delle premesse di quella che sarebbe stata, molti anni più tardi, la lettura di Giacomo Debenedetti, il critico che più ha influito sulla collocazione del senese al vertice del canone modernista europeo: sarà proprio lui, nelle lezioni universitarie degli anni Sessanta pubblicate postume con il titolo *Il romanzo del Novecento*, ad approfondire il confronto con Kafka e Joyce. Ma, se è questa la via maestra che prenderà in seguito la critica tozziana (la stessa percorsa da Luigi Baldacci e da Romano Luperini), non dobbiamo dimenticare quell'altra, che invece ha largamente dominato nel Ventennio fascista.

Un'informativa sospetta e l'aiuto di Mussolini

Comincio con una curiosità, per quanto ne so, inedita: un documento rinvenuto da Paolo Leoncini presso l'Archivio di Stato di Siena (Gabinetto della Prefettura 216). Si tratta di un'informativa dei Carabinieri di Siena datata 8 ottobre 1928, in risposta a una precisa richiesta pervenuta dalla Prefettura il 2 dello stesso mese. Vi si

³ Sul "mito" di un Tozzi "teppista" e "selvaggio" *ante litteram*, cfr. A. ROSSI, *Il mito e la scuola di Tozzi*, in «L'Approdo letterario», 55-56, settembre-dicembre 1971, pp. 32-64 (poi in ID., *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: Il potere*, Padova, Liviana, 1972, pp. 56 e sgg.). Per la critica militante di Tozzi cfr. R. CASTELLANA, *Siena-Roma sola andata: Federigo Tozzi e il giornalismo culturale del primo Novecento*, in *Parola di scrittore. Altri studi di letteratura e giornalismo*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 81-100. Gli scritti di Paolo Cesarini a cui si è fatto riferimento sono: *Vita di Federigo Tozzi*, Adria, Tempo Nostro, 1935 e *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1982.

dichiara che «il Sig. TOZZI Glauco, fu Ferdinando, e di Palagi Emma, risulta di buona condotta morale e politica e trovasi in buone condizioni finanziarie», e che il giovane vive con la madre Emma (anche lei «di ottima condotta morale e politica») tra Roma e Siena. Seguono dettagli sul patrimonio immobiliare dei due. Fin qui nulla di strano: Glauco, ora diciannovenne, ha terminato gli studi liceali a Roma e per proseguire negli studi o nella ricerca di un lavoro c'è bisogno di un'attestazione di fedeltà al Regime. Quello che ci fa sobbalzare è, però, la riga successiva: «Il padre del suddetto giovane, deceduto in Roma il 21 maggio 1928, fu un fervente fascista della prima ora, amato e stimato dalla popolazione».

La data di morte dello scrittore (21 marzo 1920) è posticipata addirittura di otto anni, al 21 maggio 1928. Dato che Federigo era stato chiamato Ferdinando, potrebbe trattarsi di un'omonimia o di uno scambio di persona? No, il censimento del '21, mi conferma Paolo Leoncini, non registra nessun Ferdinando Tozzi residente a Siena in quegli anni. Piuttosto, potrebbe esserci stato un fraintendimento dovuto al fatto che Ferdinando era il nome del padre di Emma, docente di chimica nel liceo di Siena. Inoltre, il doppio errore nella data si potrebbe spiegare con una sovrapposizione automatica con l'anno stesso dell'informativa, e in una trascrizione frettolosa “marzo” potrebbe essere diventato, per somiglianza, “maggio”. Tuttavia, quello che davvero stupisce è l'affermazione del Capitano dei Carabinieri secondo cui Federigo sarebbe stato un «fervente fascista della prima ora» (e sorvoliamo sul fatto sul fatto che fosse «amato e stimato dalla popolazione»...). Questa volta non può trattarsi di errore, ma di un'intenzionale manipolazione della realtà, volta a concedere a Glauco un certificato di buona condotta in quanto figlio di un *vero* fascista. E a veder bene, spostando la morte dal 1920 al 1928, la menzogna poteva apparire ancora più plausibile: nella bizzarra deviazione ucronica suggerita dal documento, Federigo Tozzi avrebbe potuto persino partecipare alla marcia su Roma!

Chi può aver orchestrato una simile, improbabile messinscena? Difficile dirlo, ma certo non era un mistero l'apprezzamento di Benito Mussolini per l'opera dello scrittore senese, né l'aiuto economico fornito dal duce alla vedova e al figlio dopo la

morte di Tozzi. Lo sottolineava, quattro anni prima, un articolo del «Nuovo giornale» di Firenze, sinora sconosciuto alle bibliografie e ritrovato anch'esso da Paolo Leoncini, che me ne ha fornito una copia.

È il 21 marzo del 1924. A Siena, nella sala di lettura della Biblioteca degli Intronati, si celebrano i quattro anni dalla scomparsa dello scrittore: Ercole Drei scopre il busto raffigurante Tozzi che tuttora campeggia nella Sala storica della biblioteca e la vedova Emma Palagi si accinge a pubblicare *Novale* per Mondadori (ma non vuole ancora rivelarne il titolo). L'autrice dell'articolo, Gina Giannini Alessandri, dopo aver riportato stralci interessanti dall'intervista a Emma, aggiunge:

Già ebbi a conoscere come S. E. l'on Mussolini ricordi ed apprezzi il rude schietto scrittore senese; alla sua inesauribile bontà, la vedova ed il figlio di Federigo Tozzi debbono se oggi non sono alle prese con la fame. Soccorrendoli nell'ora dell'estremo bisogno, egli rese il più umano omaggio alla memoria di un uomo che lavorò, sperò, disperò e che era giunto alla soglia della fortuna e della gloria, quando piombò la morte a falciarlo inesorabilmente⁴.

Chissà se quattro anni dopo, memore dell'interessamento di Mussolini, qualche alto gerarca del partito ha convinto il Capitano dei Carabinieri a costruire il palese falso storico che abbiamo appena letto. Non possiamo dire nulla di sicuro. Quel che è certo, invece, è che su un altro fronte, quello della cultura appunto, proprio in quegli anni si stava accreditando la figura di un Tozzi teppista e strapaesano, e precursore di un fascismo movimentista e di sinistra.

Tozzi nel «Corriere padano»

Come è stato più volte osservato, il “mito” di Tozzi nasceva, prima di tutto, da motivazioni regionalistiche: Mino Maccari era senese, Romano Bilenchi era nato nella vicina Colle Val d'Elsa e Rosai, Pratolini e Berto Ricci militavano nei gruppi

⁴ G. GIANNINI ALESSANDRI, *In memoria di Federigo Tozzi (Intervista con Emma Palagi-Tozzi)*, in «Nuovo Giornale», 21 marzo 1924.

intellettuali della fronda fiorentina. Non solo. Quel mito si basava anche su una forte proiezione autobiografica: perlopiù i giovani fascisti di sinistra erano, come Tozzi, piccolo-borghesi estranei alle istituzioni culturali e universitarie, con trascorsi in quello stesso ambiente di ribellismo primonovecentesco anarcoide nel quale il loro idolo era cresciuto: prima di aderire al fascismo, per esempio, anche Berto Ricci, come il giovane Tozzi, aveva militato tra le fila dell'anarchismo⁵.

Ma poteva quel mito attecchire anche fuori dalla provincia toscana? E in quali forme? Per iniziare a dare una risposta può essere utile valutare la presenza di Tozzi nelle pagine del «Corriere padano», il quotidiano di Ferrara fondato nel 1925 dal potente gerarca ferrarese Italo Balbo, popolarissimo quadrumviro della marcia su Roma e inventore di quello straordinario strumento di propaganda fascista che furono le crociere aeree transoceaniche dall'Italia verso le Americhe.

La pagina culturale del «Corriere padano» era diretta da Giuseppe Ravegnani (1895-1964) e ospitò nomi di prestigio, in qualche caso destinati a future glorie (vi collaborarono tra gli altri Giorgio Bassani e Michelangelo Antonioni)⁶. Ravegnani era anche il critico letterario della «Stampa», e proprio per il quotidiano torinese aveva scritto, il 20 maggio 1927, una recensione all'edizione Mondadori dei *Ricordi di un impiegato*. Grazie a lui, sul quotidiano ferrarese appaiono, tra il '27 e il '36, tre articoli su Tozzi e una sua novella:

- *Un inquieto. Federigo Tozzi*, di Gaetano Della Valle (28/4/1927)
- *Vita, novella di Federigo Tozzi* (1/1/1929)
- *Il ritorno di Federigo Tozzi*, di Enrico Terracini (21/12/1935)
- *Idea di Tozzi*, di Armando Zamboni (12/9/1936).

L'articolo di Armando Zamboni (*Idea di Tozzi*, peraltro già apparso il 20 agosto 1936, a p. 3, sul «Regime Fascista», il quotidiano cremonese fondato da

⁵ Sull'anarchismo giovanile di Tozzi cfr. R. CASTELLANA, *Ritratto dell'artista da anarchico. Gli anni senesi di Federigo Tozzi*, in «Bullettino senese di storia patria», CXV, 2008 [ma 2009], pp. 199-249.

⁶ Cfr. L. NAGLIATI, *La pagina culturale del "Corriere padano". 1925-1945 in ordine cronologico e per autore*, Ferrara, s.n., 2017. Sulle pagine culturali del «Corriere» esiste anche una tesi di laurea (M. TADDEI, *Il Corriere Padano: una terza pagina eccentrica*), conservata presso la Biblioteca Ariostea, che però non ho potuto consultare, così come – a causa dei vigenti provvedimenti sanitari – non ho visto i microfilm del giornale.

Farinacci) era l'unico dei quattro contributi ad essere già noto, mentre gli altri due sono sfuggiti ai bibliografi (compreso lo scrivente)⁷. Nulla si sapeva neanche della ristampa della novella *Vita*, ripresa dalla raccolta *Giovani*.

Il primo articolo è firmato da Gaetano Della Valle, personaggio del tutto ignoto, forse un avvocato di Santa Maria Capua Vetere con velleità letterarie. È una rivisitazione dell'intera opera tozziana nel settimo anniversario della morte, rivissuta non senza una commozione ostentata e retorica. In linea con l'interpretazione in chiave nazionalista e "selvaggia" data dai fascisti toscani, il suo estensore si rifiuta di accostare Tozzi ai modelli europei indicati da altri lettori (Čechov e Dostoevskij), per elogiare invece l'«intuito selvaggio e profondo» di uno scrittore «inquieto», capace di un'incisività statuaria nel delineare i caratteri dei propri personaggi. All'acerbità di *Con gli occhi chiusi* Della Valle preferisce non a caso il più compiuto e scultoreo *Tre croci*, nel solco di un indirizzo critico ben radicato sin dalle primissime fasi della ricezione tozziana che, sull'onda della commozione per la morte dell'autore, aveva decretato proprio questo romanzo, apparso nelle librerie mentre Federigo moriva, come il vero capolavoro dell'autore, il suo testamento spirituale (e anche il primo romanzo tozziano a essere tradotto all'estero: in inglese nel 1921, in svedese nel 1926, in ungherese nel 1936, in castigliano nel 1942)⁸: è senza dubbio, dunque, la tragedia dei fratelli Gambi a primeggiare per tutta la prima fase della storia della ricezione di Tozzi. Estranea agli influssi stranieri, la scrittura di Tozzi, secondo Della Valle, attingerebbe invece a un genio tutto individuale, a una spontaneità primitiva e "selvaggia" (è un motivo ricorrente nell'articolo), capace di fondere vita e letteratura⁹. Non manca, infine, la polemica più esplicitamente politica contro la «marmaglia socialista» che, nel 1913, «grugniva sempre più imbestialendo», e contro

⁷ Nella mia *Bibliografia* (R. CASTELLANA, *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica*, con la collaborazione di A. Sarro e P. Salatto, Pontedera, Bibliografia e informazione, 2008) il nome dell'estensore compare erroneamente, nell'indice, come «Anteo», ma si tratta di un curioso equivoco redazionale (Anteo Zamboni era l'anarchico che attentò alla vita di Mussolini!).

⁸ *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica*, op. cit., pp. 55-56.

⁹ Nove anni prima, Ravegnani aveva parlato di un Tozzi «tutto d'un pezzo, sanguigno e terrestre, popolano e puro», nella cui prosa «trasuda una robustezza barbarica», una «forza popolana, antirettorica, quasi plebea», capace di «rinsaldare quella catena della tradizione che pareva spezzata» (G. RAVEGNANI, *Diari d'impiegati e di donne*, in «La Stampa», 20/5/1927, p. 3: l'articolo si legge anche nell'archivio online del quotidiano).

la quale Tozzi (di cui ovviamente si tacciano i trascorsi giovanili, socialisti ed anarchici), con l'amico Giuliotti, fonda la rivista «La Torre», organo della reazione spirituale italiana.

Prima di esaminare lo scritto, di ben altra levatura, di Enrico Terracini, è utile però passare subito in rassegna quello di Armando Zamboni (1896-1961), scrittore e critico letterario reggiano, autore tra l'altro dei volumi *Scrittori nostri. Profili di contemporanei* (1931) e *La letteratura italiana dal risorgimento al fascismo* (1937).

Nel settembre del '36 Zamboni ribadisce le principali linee interpretative della critica nazionalista e strapaesana, ma lo fa ad un livello di consapevolezza critica ben maggiore di della Valle (si citano, infatti, i *Pensieri di un malpensante* di Domenico Giuliotti, del 1935; la recente *Vita* di Cesarini, un saggio di Camillo Pellizzi di qualche anno prima e soprattutto l'importante volume monografico di Eurialo De Michelis)¹⁰. Muovendo dal postulato di una sostanziale incomprensione dell'autore da parte dei suoi contemporanei (Borgese, Russo, Gargiulo), insiste sull'acerbità e sull'irrisolutezza di Tozzi, autore non di «capolavori» perfetti e conclusi in se stessi, ma di racconti e romanzi ribollenti di vita, che fanno presagire il destino di un grande narratore, l'unico della sua generazione degno di non sfigurare accanto ai “padri” Verga e Fogazzaro.

Anche Zamboni, come gli strapaesani, articola la propria argomentazione essenzialmente su quattro punti: l'estraneità alla letteratura europea (cioè rispetto al solito Dostoevskij, ma anche a Proust, chiamato in causa da Pellizzi); la continuità con il realismo di Verga (più che con Balzac) e la conseguente insofferenza nei confronti di Carducci e D'Annunzio; la necessità di mettere in relazione vita e opera (di qui l'esortazione a leggere la *Vita* di Cesarini); la matrice profondamente regionale e “violenta” della sua ispirazione («Il Tozzi bisogna riguardarlo anche in questa veste: il contadino, il contadino senese rude, tagliato d'un pezzo, osservatore della realtà a faccia a faccia, robusto fino alla violenza»). Ciò non impedisce, peraltro, al critico di recepire anche alcune novità della migliore critica degli anni

¹⁰ C. PELLIZZI, *Tozzi*, in *Lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929, pp. 343-50; E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1936.

Trenta, come l'idea di un Tozzi precursore della negatività e dell'indifferenza contemporanee (e l'allusione è ovviamente al romanzo d'esordio di Moravia) e creatore, come scrive De Michelis, del personaggio dell'inetto.

Proprio il tema dell'inefficienza sta a cuore a Enrico Terracini (1909-1991), critico e scrittore affermato, di ascendenza solariana, e impegnato a sperimentare in proprio (cioè nei racconti pubblicati su «Solaria») il nuovo tipo di antieroe romanzesco inaugurato da Svevo e da Tozzi. Non a caso l'articolo esordisce evocando il binomio (di derivazione solariana, come si è detto) Tozzi-Svevo, due autori passati sotto silenzio che finalmente, negli anni Trenta, conoscono la giusta rivalutazione, per poi contestare la dipendenza del senese da Verga: non "vinti", ma "inetti" sono i personaggi di Tozzi, per Terracini, ovvero «creature negate all'azione». L'articolo è, di fatto, una recensione al recente volume di Tito Rosina, con cui, nonostante dissensi marginali (per esempio circa l'eredità di Verga), il suo estensore si trova d'accordo. Viene riabilitato tra l'altro il nome di Borgese, amico e mentore di Tozzi e principale veicolo della sua conoscenza dei russi («ci si è chiesto spesso quale poteva essere l'origine di quella psicologia prettamente russa che anima i personaggi del Tozzi, che, nella loro cupa e travagliata esistenza, animata da un senso sanguinoso di tristezza senza risoluzione, sembrano fratelli minori delle anime perdute di Dostoyewski e di Cecof»). L'intero discorso di Terracini è peraltro solidale con l'impostazione di Rosina, che inquadrava Tozzi in una dimensione europea.

Cosa resta dunque, in questo articolo del «Corriere padano», della letteratura nazionalista e strapaesana? Direi innanzi tutto quella che, sempre dialogando con Rosina, Terracini chiama la psicologia «dei suoi umili e violenti personaggi», di quelle «creature» che «vogliono significare la stessa esacerbata angoscia del Tozzi». In secondo luogo, il bisogno di considerare l'uomo Tozzi non meno della sua opera (ed è questa la principale obiezione a Rosina, troppo parco di informazioni, secondo l'estensore dell'articolo, sulla biografia di Tozzi, vera radice della sua narrativa). E infine l'elemento regionale (toscano), che va inserirsi nella dialettica tra componente "strapaesana" da un lato e tensione all'universale della descrizione paesistica

tozziana, dove però «la visione cosmica supera il dettaglio». È dunque un cauto tentativo, quello di Terracini, di trovare un punto di sintesi tra la visione strapaesana e quella, che più gli sta a cuore, dei novecentisti. Lo dice a chiare lettere quando afferma che «Il Tozzi [...] è riuscito in realtà a legarsi alla corrente narrativa europea pur partendo da situazioni e da concezioni neanche nazionali, ma piuttosto di indole regionale»¹¹.

Eppure, non sarà questa la strada percorsa dalla critica negli anni successivi, caratterizzati da un'assenza di dibattito (salvo periodici ritorni occasionati da eventi commemorativi) intorno alla figura dello scrittore senese che non produrranno idee nuove fino all'inizio degli anni Sessanta, cioè con quella fortunata congiuntura critico-editoriale che si produrrà quando, nel 1961, Vallecchi inaugurerà la nuova collana delle «Opere» curata da Glauco, incontrando un lettore d'eccezione come Giacomo Debenedetti. Nel mezzo, e soprattutto tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta, c'è una sostanziale assenza di dibattito e di idee nuove intorno a Tozzi, su cui cala il silenzio. Certo al dibattito su Tozzi non poté più partecipare, dopo l'articolo del '35, Enrico Terracini, costretto all'esilio dopo la promulgazione, tre anni più tardi, delle leggi antisemite.

Riccardo Castellana

¹¹ E. TERRACINI, *Il ritorno di Federigo Tozzi*, in «Corriere padano», 21/12/1935.

Appendice I

Tre articoli su Tozzi nel «Corriere padano» di Ferrara

Gaetano DELLA VALLE, *Un inquieto: Federigo Tozzi*, in «Corriere padano», 28 aprile 1927, p. 3

Tre croci: così, morendo, aveva mormorato il poeta all'amico Pirandello, mostrando sé stesso, la moglie e il figlio. Tre croci! Tre croci piantate inesorabili sulla sua vita, come ultimo suggello su una pietra tombale. Il poeta voleva lasciare il suo testamento spirituale: Tre Croci! Ed all'alba del 21 marzo 1920 (era la domenica delle Palme). Egli dopo un increscioso incerto vagabondaggio sulle vie della terra, riposò per sempre.

L'uomo

Il padre era padrone di una piccola trattoria detta del «Pesce azzurro» e poi del «Sasso rosso»; più tardi raggranellato del peculio poté acquistare due poderi. Federigo nacque il 1° gennaio 1883 a Siena. Dopo un'infanzia svagata e disordinata, fra continue lotte col padre, per la cui professione nutriva una forte ripugnanza, e fra continui dissensi con i suoi coetanei ai quali sembrava rozzo e scontroso, giunse ad una giovinezza più malcerta ancora. La madre che egli amava tanto, gli era morta assai presto ed egli aveva visto piantarglisi dinanzi una matrigna che pur non mostrandogli avversa, certo non gli aveva potuto dare l'affetto materno. Ecco l'atmosfera in mezzo a cui vive questa pianticella malata, desiderosa di luce e di sole.

Dotato d'una potente intelligenza, non seppe resistere nelle anguste aule scolastiche, e fu successivamente espulso dal Ginnasio del Collegio arcivescovile di Siena, dalla Scuola di Belle Arti, bocciato all'esame di ammissione al secondo corso dell'Istituto tecnico fiorentino, finché divenne un autodidatta.

Più col crescere degli anni, crebbero nella sua mente le fantasticherie: egli fu preso da un turbine di sogni, un turbine che s'infrangeva dolorosamente, di tanto in tanto, sotto il peso dell'autorità paterna. Sognò di divenire giornalista e andò a Roma. Ma non trovò che illusioni. La sua vita si faceva più torbida. Poi girò in largo e lungo, a piedi e in bicicletta, le belle vie della Toscana, in cerca d'una meta, in cerca di qualche cosa di cui egli stesso non conosceva neppure il nome. Quanto tempo durò quel suo vagabondaggio? Forse tutta la sua vita! Il «cinghiale rotolato sull'alfabeto» doveva seguire il suo destino: egli era nato in una macchia maremmana!

Poi senti passare sul suo capo un'impetuosa corrente: leggeva Cecco Angiolieri e Verlaine. Poi ebbe un'innamorata: la poesia! Un'amante: la rivoluzione! Scriveva, scriveva un numero infinito di cose; leggeva Sthendal, Stirner, Platone e i pensatori e i miti d'Oriente. Egli cercava la sua meta lontana; egli cercava se stesso!

E morto il padre nel 1903, prese moglie. Sposò Emma, una donna che gli si mostrò sorella, capace d'ogni sacrificio e d'ogni stento, una donna che mai si stancava d'assistere nei momenti di angoscia e d'inquietudine.

Nuovi contrasti lo attendevano. Dovette vendere dei poderi per soddisfare i debiti che il padre aveva contratti ed infine nel 1914 dovette di nuovo trapiantarsi a Roma.

Nel novembre 1913, mentre la marmaglia socialista grugniva sempre più imbestialendo, egli fondò a Siena, con Domenico Giuliotti, una rivista «La Torre», organo della reazione spirituale italiana ove invocava e propugnava «a viso aperto contro i futuri demagoghi [*sic*], la necessità del boia». Allora spuntarono le prime idee mature del Tozzi, benché fossero un po' esagerate dall'esasperazione e dall'entusiasmo. Egli frustava il

contagio futuristico, troppo imbevuto del suo cattolicesimo, troppo convinto d'un sanfedismo politico religioso alla maniera di Giuseppe De Maistre.

E continuò per la sua via, con le sue idee, con le sue convinzioni. A Roma visse in una indigenza indescrivibile, abbandonato a sé stesso, solo, senza amici, senza conforti, in una squallida stamberga in via del Gesù, ove non entrava mai il sole, se non per spiare indiscreto quella piccola vita che là dentro a pena si svolgeva.

La guerra tirò un velo sugli avanzi ultimi dei suoi ideali. La sua voce fu soffocata sempre più inesorabilmente ed egli a grande stento osò presentarsi al pubblico – egli che un giorno a Dario Nicodemi disse di essere «impresentabile» – con un volume di novelle “Bestie”, edito dal Treves, nel 1917. Ma al suo libro pochi soltanto dieder retta. Ma nel 1918 molti si accorsero di un altro suo romanzo «Con gli occhi chiusi». Era la sua autobiografia.

Il Borgese lo chiamò – così come classificò anche «Bestie» – «un libro mistico e visionario», un «esame di coscienza fatto a occhi chiusi, una discesa da palombaro entro un'umanità e una natura che reagisce alla vita con contrazioni, ad altri impercettibili, di spasimo».

Libro autobiografico dunque, ma inciso con serenità scultoria. Nasce con l'amore, l'amore degli adolescenti, muore con l'amore, l'amore dei disillusi. Una bella contadina, Ghisola, ne è la protagonista.

Quanti ricordi in questo libro! Il padre che non comprende l'inquietudine del figlio e finisce col desiderare la morte, la prima disillusione dell'ingenua fanciulla violentata ed il vivo colore paesano e tanti graziosi quadretti rivelano lo spirito osservatore di Federigo che incide tutta la realtà e tutta la vita col bulino indagatore della sua fantasia.

E siamo al 1920. Ormai il Tozzi ha trovato la sua strada. Egli intravede realizzarsi i sogni di gloria che un tempo esponeva liricamente. Ma, ahimè, la via della storia è la via della tomba! L'ombra implacabile che egli cerca da tanti anni in una affannosa ricerca, gli appare da un marmo gelido e si leva tra pochi cipressi e lo raggiunge, lo abbraccia e lo porta via con sé.

Siamo al marzo 1920. È imminente la pubblicazione di «Tre croci», il romanzo da cui Federigo trarrà la sua gloria. Il successo è sicuro. I suoi amici, letterati essi pure, gli avevano detto che «v'eran dentro vibrazioni di capolavoro». Ma v'erano anche vibrazioni di morte: Federigo fremeva nell'attesa: potrà forse comprare la motocicletta che desidera da tanti anni. Ed ecco l'ombra! Ecco la gloria! Tende le mani per abbracciarla! Ma si trova nelle braccia della morte! Lo assale la febbre spagnola. Egli cerca liberarsene col suo petto di toro massimo, coi suoi polsi di contadino, ma riconosce infine che è «nelle mani di Dio». All'alba del 21 marzo Federigo spirava. Nello stesso giorno vedeva la luce il romanzo «Tre croci».

Io non posso pensare a una tragedia spirituale più grande di questa. Io non posso pensare a Federigo Tozzi senza un'intensa commozione. E mi trasporto nella stamberga di via del Gesù mentre intorno a quello spirito inquieto ardono i ceri. Tutto tace. I libri ammonticchiati per terra e in casse rozze senza scaffale. La bicicletta langue presa dalla vecchiaia. Sul tavolo spicca la candida copertina di «Tre croci». Sul davanzale muoiono pochi fiori toccati dal vento.

La moglie piange. Il figlioletto Glauco non comprende e guarda l'immagine di S. Caterina col giglio, posta accanto al letto. Federigo è immobile nel suo abito nero, con gli occhi chiusi e la bocca semiaperta: Tre croci! Intorno a lui son pochi amici tra cui Pirandello e Vergani. La sua tomba è già aperta al Laterano ed attende la croce di ferro!

Lui morto apparvero altre opere.

«Tre croci» rimase però sempre il suo capolavoro. I tre protagonisti, i fratelli Gambi sono scultoriamente rappresentati fin da principio.

«Giulio chiamò il fratello: – Niccolo destati! – Quegli fece una specie di grugnito, si tirò più giù la tesa del cappello e schiuse gli occhi...»

Si potrebbe meglio di così parlare di un indolente?

Ed ecco come ci si presenta Enrico:

« – Enrico dov'è? Dobbiamo sempre fare tutto noi anche per lui?»

«Sarà a spasso a quest'ora! Dove vuoi che sia? Lo sai che a quest'ora ha sempre bisogno di fare una passeggiata»

E l'attività di Giulio la si vede subito:

«Giulio era il più malinconico dei tre fratelli Gambi, ma anche il più forte e quello che sperava di guadagnare tanto con la libreria da non correre più nessun pericolo». Ma finisce suicida.

E così i tre fratelli, attraverso mille imbrogli, vanno alla rovina.

C'è chi in «Tre croci» ha trovato qualche difetto, qualche sproporzione fra le diverse parti. Certo che ve ne sono. Ma il Tozzi avrebbe, con l'inoltrarsi degli anni, raggiunto una maggiore perfezione.

Lo scrittore

Anche nel 1920 la casa Treves pubblicava un volume di novelle «Giovani», la casa Vitagliano un'altra raccolta «L'Amore» e l'editore Berlutti di Roma dava alla luce il piccolo romanzo «Ricordi d'un impiegato» che in questi giorni Mondadori pubblica sotto nuova veste.

Tre libri che hanno chiaramente l'impronta robusta dell'arte tozziana. Tre libri nei quali v'è tanto da ammirare senza alcun timore di cadere nell'esagerazione o nel feticismo.

Novelle come «Pigionali, La casa venduta, Un'amante, Il Crocifisso, Mia madre, I butteri di Maccarese, Campagna romana» certo oggi non si ritrovano assai facilmente e dappertutto. Non sono vere e proprie novelle alla maniera comune, ma piccoli preziosi frammenti tolti dall'osservazione della vita che si svolge intorno a noi, della vita della piccola borghesia.

Nel 1921 usciva «Il potere» (Treves editori) ove si parla di Remigio Selmi, un uomo debole che morto di cancrena il padre dal quale s'era allontanato tempo innanzi non potendo sopportare che egli visse con una seconda moglie e un'amante, vede andare a precipizio miseramente l'azienda cui si era visto posto a capo.

C'è chi parlando del Tozzi ha voluto parlare di Verga, di Cecof, e di Dostoevski ma io veramente sento in ogni sua riga la chiara impronta di Federigo, la dura cortecchia che dà un suono più duro ancora sotto le nocche, io sento sempre mormorare l'uomo dei campi in tutta la sua rudezza e in tutta la sua nuda sincerità. Forse la cortecchia in qualche punto s'è screpolata ed ha permesso all'acqua di infiltrarsi un poco, ma la fibra è tutta d'un pezzo, tutta sana, senza marciume, senza spaccature. La fibra è tozziana.

E questa impronta immacolata è evidente nel romanzo «Gli egoisti» (Mondadori, 1921) che è anch'esso, come dice il Borgese, «un esame di coscienza», una riconciliazione ove l'autore rappresenta sé stesso in un musicista che è convinto che la sua arte allora trionferà quando in lui sorgerà l'amore. Anche il dramma «L'incalco» è una resa dei conti. Il giovane Virgilio imbevuto di false idee ed affetto da mitomania, dopo un lungo errore torna a ciò che prima ha calpestato, pentito e smarrito.

In questi ultimi due libri già s'annunciava la seconda fase del pensiero del Tozzi. Mentre i personaggi delle altre sue opere erano in continua lotta con la vita e questa era a sua volta in dissidio con essi, ora Dario Gavinai cerca la vita nel suo corpo d'artista e trova infine l'amore. E ne «L'incalco» Virgilio trova infine la verità attraverso le parole dell'amico Mario: «Dovrai credere in Dio. Non hai altro scampo!».

E tale evoluzione si spiega se si pensi che il Tozzi comincia a trovare un po' di quiete, benché assai scarsa; e tale mutamento è forse un inconscio prodotto del silenzioso avvicinarsi della morte! Più egli nel suo intuito selvaggio e profondo sente che i giorni gli vengono meno più s'attacca alla vita e l'ama! E Federigo allorché è per raggiungere ciò che cerca da tempo, cade nella voragine che gli si è dinanzi aperta.

Oggi di Federigo non resta che il rimpianto; ma se giunge all'orecchio di qualcuno una sola nota della sua potente canzone, dell'appassionato suo lamento, senza vanità e senza pompa, tocca l'anima di qualcuno che ignora questo grande spirito sempre in cerca di qualche cosa, certamente quella nota si fa strada nel cuore, scava, penetra, incide, né vi si toglie più mai.

Siena può essere orgogliosa di questo suo grande figlio, di questo selvatico che fuggì sempre la popolarità e non volle mai che intorno a sé si levasse rumore, di quest'uomo che visse del suo sogno senza mai traviare pur nelle mille avventure nelle quali si cacciò senza mai umiliarsi, senza mai abdicare al regno che nella sua immaginazione aveva creato.

Il Laterino è adorno d'una così bella croce, ma ha pochi fedeli pellegrini. Forse il tempo renderà più numeroso lo stuolo dei visitatori. Federigo Tozzi è un piccolo tempio di preghiera e meditazione che non può contenere se non pochi credenti, non può contenere altri che quelli che sperano e vivono alla ricerca di un

ideale, nell'attesa d'una gloria. Ma il tempio diverrà più frequentato allorché meglio si denuderà agli occhi degli uomini che soffrono e che girano incerti la via del mondo senza trovare mai una tregua.

Nel settimo anniversario della sua morte. S. Maria C. V. – marzo 1927

Gaetano Della Valle

La letteratura italiana dell'ultimo ventennio annovera due casi di voluto silenzio: quello di Italo Svevo, a cui peraltro la tarda vecchiezza fu ricca di onori e riconoscimenti critici, in specie dei giovani, e quello di Federigo Tozzi, la cui sorte in letteratura fu assai più triste, se pur ebbe la rara ventura di ricevere l'affettuosa amicizia del già ben noto G. A. Borgese e quella di Orio Vergani, allora giovanissimo «che è forse il più intelligente tra i suoi coetanei di vent'anni», come diceva lo stesso Senese.

Con Federigo Tozzi la sorte critica fu avara di lodi e ricca di rilievi piuttosto negativi. Col Russo la critica si volse a imprudenti accostamenti tra il Tozzi ed il Verga. Il Pancrazi non ebbe mai uno schietto riconoscimento per l'arte dello scrittore senese, ed infine il Gargiulo, rigorosissimo critico il quale secondo la ultima espressione di coloro che hanno portato la estetica crociana su altri sviluppi, non ebbe nemmeno parole di riconoscimento verso le pagine evocative de «Le bestie»; mentre ancor oggi, alla lettura attenta di quelle pagine, troviamo un'eco immensa di commossa staticità.

Staticità: la parola non è detta incautamente, ma si attiene soprattutto al nucleo lirico del Federigo Tozzi di cui ultimamente *Tito Rosina* (1) ha voluto indagare le qualità più salienti, il suo ubi consistam, le sue qualità umane e soprattutto le sue doti liriche, ove la raffinatezza è bandita.

Il critico del Tozzi, partito dal giusto concetto che lo scrittore senese non può essere definito attraverso una cauta esegesi che molto promette ma che nulla dà, in quanto lo scrittore Tozzi è animo profondamente ribelle, caldo e passionale, che può dispiacere come piacere, quasi gravare sul lettore, ha raccomandato a sé stesso se, attraverso i vari riconoscimenti, attraverso i vari saggi critici (assai notevole quello ultimo del Marzot) sia stata vista con giuste referenze questa difficile arte del Tozzi : e rivoltosi questa domanda, formato in sé stesso l'assunto di rispondere al quesito, il Rosina ha scritto un libro faticato nel senso di una ricerca critica e del metodo che ha usato, ove l'indagine riesce a colpire sempre giustamente, rilevando infine la liricità del Tozzi, che apprezzata da tanti giovani, dà la possibilità al Vergani di nominarlo Maestro dei giovani.

Questo giudizio assoluto ci sembra eccessivo, ed anche il Rosina, pur apprezzando l'arte del Tozzi, non si abbandona a un soverchio entusiasmo ma dosando cautamente le indagini sui punti più salienti dell'arte del Nostro, rivedendo attentamente le critiche dei contemporanei, studiando infine il complesso [...] del Tozzi, le influenze, i suoi contatti con la cultura, riesce a procedere col delineare convenientemente quella staticità lirico-drammatica tozziana, di cui è sostanziato il presente lavoro critico.

Il Tozzi come inizio letterario ebbe a comporre un'antologia di scrittori senesi che lui stesso senese ebbe agio di rivelare con innato gusto e talvolta anche qualche giudizio critico di prim'ordine.

Ben giustamente il Rosina guarda con attenzione a questa sostanza culturale che animava il Tozzi, ancor prima di avvicinarsi al D'Annunzio, al Verga; il quale ultimo conobbe ancor più tardi, quando il Borgese gli imprestò le opere dell'autore de «I Malavoglia»; ed il critico osserva con intelligente sensibilità il diverso amore che può animare il D'Annunzio nei confronti della pura poesia, paragonandolo a quello del Tozzi.

Pure la sostanza critica del Rosina nel pericoloso paragone che sostiene tra Tozzi e Verga non è da scartare a priori, anche dai più iconoclasti critici del Tozzi; perché l'affermazione del Rosina di una superiore impostazione da parte del Tozzi sul Verga riguarda esclusivamente la sostanza critica che poteva animare il primo quale trasfiguratore fantastico di pagine ancor oggi mirabili, e quale miglior costruttore di sostanziali frammenti, nel senso vociano della parola; al quale movimento peraltro il Senese non partecipò se non indirettamente attraverso l'amicizia di Domenico Giuliotti, col quale ultimo peraltro ebbe più un contatto d'indole social-politica che d'indole artistica.

Il critico insiste altresì sulla bontà dell'amicizia che univa il Borgese a Tozzi perché il primo ebbe una sua viva influenza nella trasformazione interiore dello scrittore toscano che superate le mende e gli incagli di un autobiografismo lirico non men che moralistico, si rivolse alle costruzioni romanzesche, volute e concepite anche se non espresse, nel senso di quella superiore architettura che è il concetto predominante dell'autore di «Tempo di edificare».

A proposito del Borgese, ci si è chiesto spesso quale poteva essere l'origine di quella psicologia prettamente russa che anima i personaggi del Tozzi, che, nella loro cupa e travagliata esistenza, animata da

un senso sanguinoso di tristezza senza risoluzione, sembrano fratelli minori delle anime perdute di Dostoyewski e di Cecof. E se facciamo nostra l'affermazione del prezioso compagno dell'ultima esistenza di Federigo Tozzi, il Vergani, che afferma senza ambagi come ben tardi il Senese ebbe conoscenza di quella letteratura russa, di cui ancor oggi lo ritengono plagiatore, ben più facciamo nostra l'affermazione del Rosina che ritiene come forse l'assimilazione culturale dei russi avvenne attraverso un contatto indiretto col Borgese, di cui è sempre stata nota la preferenza e la simpatia verso la letteratura del Volga.

Lentamente, attraverso la cauta e, nello stesso tempo, assoluta critica del Rosina che ha desiderato essenzialmente scrivere un libro positivo, balza in rilievo l'arte di questo scrittore toscano, l'amor suo per la natura più bella e memorabile, di cui alcuni particolari semplici e remoti, lo fanno commuovere e piangere.

Ma attraverso il Rosina si rileva ciò che è il vero senso umano del Tozzi, la sua psicologia, quel descrivere i suoi umili e violenti personaggi, anzi le sue creature, così viste in rilievo squadrate grossolanamente, ove non si attua il concetto del vinto, come alcuni hanno potuto credere sulla falsariga di Giovanni Verga, ma uomini, creature negate all'azione, creature che vogliono significare la stessa esacerbata angoscia del Tozzi, e che per il loro medesimo esser negati all'azione, sebbene il Tozzi volesse animarli di uno spirito forte, ben diverso dal suo, debbono essere espressi attraverso una staticità di sostanza lirica, che è la base stessa che consente al Tozzi di vedere un posto a sé nella letteratura italiana.

La necessità di questo lirico sostanzarsi in espressioni formali che si rifiutano all'azione, in quanto che le creature del Tozzi sono negate a questa azione, viene ad essere, come abbiamo già detto più sopra, il vero concetto su cui gravita il presente volume, che giustamente pone e risolve il problema del nucleo lirico di Federigo Tozzi.

Ma il critico non si accontenta di affermazioni, di rilievi che il lettore di raffinato gusto può anche intuire: il critico Rosina tende soprattutto a dimostrare, attraverso l'esame appassionato e meditato dell'opera e degli scritti più occasionali che ebbe agio di fare il Tozzi nella sua breve esistenza mortale.

Come è noto, il toscano fu uno scrittore che partito dalla propria esperienza e dalla propria piccola vita, volle cimentarsi nella costruzione di figure umane che forse superarono lo stesso creatore, in quanto è l'anima umile e cupa, violenta e dolce del Tozzi, che fa urlare le sue creature perché le stesse gli insegnino la ribellione.

Ma la polemica è vana, e se l'anima del creatore non è ribelle, neppure le sue creature possono appartenere ad un altro mondo, e si comprende chiaramente come lo scrittore senese pur volendo costruire sulla base di un supremo principio drammatico, talora non abbia potuto evitare sbalzi e urti nello sviluppo psicologico.

Nel volume «Le bestie» era manifesto l'amore verso la natura di Federigo Tozzi, un amore cieco e convinto, che gli farà esprimere con inconfondibili accenti stilistici pagine di un'incancellabile, accecante Toscana in cui la visione cosmica supera il dettaglio.

Questo amore verso la natura si rifletterà sempre, insistentemente, nelle opere del Nostro; quasi l'anima dello scrittore trovi gioia ed appagamento in questo amore verso la terra: e anche le stesse creature, se talvolta possono non convincere per una loro mancata unità psicologica, talmente sono commiste alle commosse pagine di descrizione della natura, che pur l'attento lettore finisce coll'accettare tutto dell'inconfondibile Tozzi.

Il critico ha esaminato opera per opera: a «Le bestie» segue il primo romanzo «Con gli occhi chiusi», quindi i due volumi di racconti «L'amore» e «I giovani», ed ancora «Ricordi di un impiegato» di cui Rosina rileva il tono monocorde ed esasperato.

Con le «Tre croci» il Tozzi supera decisamente gli incerti del suo autobiografismo lirico: secondo noi si volge alle creature umane, a quelle creature umane che vorrebbero agire, fare e che non possono, perché il loro stesso creatore è negato all'azione.

Poi verrà l'angosciosa storia di una terra col romanzo «Il podere», e l'ultimo romanzo «Gli egoisti».

Il Tozzi non ricco di fantasia narrativa, ma descrittore acuto di una particolare atmosfera, ricercatore di un tono, è riuscito in realtà a legarsi alla corrente narrativa europea pur partendo da situazioni e da concezioni neanche nazionali, ma piuttosto di indole regionale. Lo scrittore aveva la certezza di questo e non

per nulla il Borgese dice della sua arte: «Ha fatto cose che, libere di concessioni alle mode e di compromissioni pubblicistiche, si inseriscono direttamente nella letteratura europea».

Ed ora una lieve osservazione: il Rosina, pur studiando egregiamente le fonti, pur rivedendo tutti i giudizi, non ha giudicato opportuno dare sufficiente spazio all'anima esacerbata dello scrittore senese, la cui fisionomia di uomo riesce a spiegare molto, assai più forse che le sue opere. È vero, il critico colloca le opere, intuisce l'uomo, ma il lettore del presente volume, forse vorrebbe conoscere un po' di quest'artista morto a Roma a trentasette anni e di cui il Vergani traccia un commosso ritratto. Ed ancora nella conclusione del presente volume si attribuiscono al Tozzi alcune qualità intimistiche che secondo noi non ebbe, e nei paragoni che si fanno col Verga forse troppo si concede al senese.

Personalissimo il giudizio su «Novale» ed originale quello sul dramma «L'incalco».

ENRICO TERRACINI

(1) Tito ROSINA - *Federigo Tozzi*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1935, Lire 10.

Scriva Domenico Giuliotti, che del Tozzi fu intimo, ne' suoi recentissimi «Pensieri di un malpensante» (Firenze, Vallecchi): «Qualcuno, oggi, si accorge che questo morto resuscita e sotterra parecchi vivi... Aveva un cuore immenso, ma lo teneva chiuso a chiave, e perciò tutti lo credevano cattivo e pazzo... Tuttavia la sua arte, che ci appare sempre più grande, è scaturita dal suo dolore. Non è uno scrittore divertente, ameno, come si diceva una volta. Per questo ha avuto pochi lettori. È di quelli che scavano nella tristezza della vita, a grande profondità».

Tristezza della vita. Il Tozzi scavò in questo verminaio dal quale spesso escono al sole ossa fradice, schermo a chi s'adopera ad andare più a fondo, e per ciò è vivo e vegeto di fronte alla grande, suprema realtà della morte. Leggete tutte le opere del Tozzi, da «Bestie» a «Ricordi di un impiegato» (cito nell'ordine cronologico della pubblicazione) e respirerete quest'aria greve, scolorita, che sa un po' di cimitero, anche se sia avvivata spesso a bei panorami di campagne con viti e gelsi, anche se talvolta la primavera giunga amorosamente dagli sfondi dell'orizzonte danzando con piedi vellutati. La sua generazione non l'ha compreso, o non l'ha voluto comprendere, accampando futili motivi per dichiararlo vuoto; e anche un critico di oggi, sulla falsariga di una scuola che bada unicamente alla letteratura dimenticando che nell'opera d'arte ci dev'essere soprattutto il contenuto, ha svisato questo nostro scrittore ricercando in lui il punto lirico, l'unico, a suo modo di vedere, che possa sostenere i romanzi tozziani i quali invece (ed è qui che bisogna guardarci negli occhi, per essere sinceri) grondano di umanità, di vigorosa e dolorosa umanità. A che scopo la domanda, che vuol essere il fulcro della critica di quel giovane studioso, se il Tozzi avrebbe potuto dare altre cose migliori da quelle che effettivamente ha dato? Non sappiamo cosa avrebbe potuto dare in seguito: certo è che ci avrebbe fornito saggi non comuni e certamente più uniformi e composti, del suo roccioso e scontinuo ingegno. Certo è che il Tozzi fu un'anima degna e rimane un pilone del romanzo italiano contemporaneo che avrebbe potuto condurre ad altezze inusitate, solo che la morte non gli avesse troncato i propositi più belli nel fiore degli anni. Non si venga perciò, come han fatto parecchi, a conclamare capolavoro questo o quel romanzo, con maggior accentuazione su «Tre croci» ad esempio. Veramente di capolavori del Tozzi non si può parlare, ché ancora gli restava da digrossare molta materia rimasta allo stato di semplice biografia e di impressionismo, senza essersi calata nelle forme dell'arte: ma, insomma, nel senese c'era, gagliarda e manifesta, la taglia del narratore quale in pochi altri dopo di lui. E per essere sinceri, egli riuscì anche a realizzare buona parte del suo programma. Così non conta cercare di stabilire le derivazioni tozziane, né voler negare che lo scrittore abbia conosciuto le opere di Dostojewski, ad esempio: ormai è acquisito che egli le lesse; e del resto ha ragione Paolo Cesarini, nella sua bella «Vita di Federigo Tozzi» (Adria, Ediz. Tempo Nostro, 1935) – che i giovani dovrebbero leggere con cuore aperto perché scritta da un autentico giovane – quando esce a dire: «Non sarà né l'uno né l'altro particolare che diminuiranno la statura dello scrittore». Non ci sembra che alcun merito venga tolto al Tozzi se lo diciamo, ad esempio, realista alla Verga. Sicuro: si accosta, caso mai, più al Verga che non al Balzac, come ha voluto paragonarlo un altro critico, ché di costui non aveva la finezza e l'impostazione sapiente dei caratteri. E son venuti in campo altri nomi, tanto che il Pellizzi non s'è peritato di istituire un curioso parallelo con Proust: tutti e due, l'italiano e il francese, sarebbero scrittori quasi esclusivamente autobiografici, privi di fantasia all'impossibile e poco ricchi di immaginazione; tutti e due autobiografici-lirici, e niente drammatici; descrittori più che narratori, benché la descrizione, presso il Tozzi, s'affidi di preferenza a dei paesaggi interiori, mettendo in valore il dettaglio e, come tale, isolandolo. Lasciamo andare anche questo Proust col quale proprio il Tozzi non ha nulla a che spartire. Sta il fatto che il romanziere senese, la cui vita stentata fu pur dominata dalla fermezza di volontà, ha una materia ben sua da agitare ed una ben sua visuale del mondo.

Concediamo tuttavia, come vuole il Gargiulo, che nel Tozzi resista ancora parecchia materia inerte; ma non si può negare che sovrabbondi la materia in fermento. Egli «scava nella tristezza della vita in grande profondità», dice il Giuliotti, e non dobbiamo quindi meravigliarci se spesso, invece di creature pulsanti, abbia trovato dei cadaveri. In altre parole si vuol dire che i personaggi tozziani possono apparire degli inerti, dei negativi, che consumano il loro dramma in se stessi, annullando ogni slancio, ogni cenno d'azione.

Siamo nell'anticamera degli stati d'animo atrofizzati, degli "indifferenti" odierni. Ma così sono le esperienze compiute direttamente dal Tozzi il quale, ripetiamo, scavò nella tristezza della vita. Questa condizione di negatività, dalla quale, però, aveva già accennato, e non sommamente, di voler risalire

attraverso la fede cattolica abbracciata nella maturità degli anni dopo un'adolescenza socialista, ci fa desiderare ancor più che il Tozzi avesse potuto venirci conservato e al tempo stesso ci fa prevedere quali ulteriori sviluppi, con relativi passaggi psicologici e estetici, avrebbe ottenuto il suo romanzo. Poiché è indiscutibile che egli era votato al romanzo come ciascuno di noi è votato a vivere la propria vita; e non si scorge altra personalità da porre accanto al Fogazzaro e al Verga, i creatori della narrativa italiana contemporanea, se non quella del Tozzi.

È lecito presagire dunque che Tozzi avrebbe risalito, o presto o tardi, la corrente che lo trascinava al pessimismo stagnante. Anzitutto per l'ansia di superamento che gli aveva apportato il cattolicesimo e di cui egli non fece mistero, e poi per un altro elemento di salute che gli giovò a non prostrarsi e lo avrebbe certamente aiutato a rilevarsi del tutto. Questo fattore, che in molti altri scrittori dà i suoi frutti, è il senso della terra. Scrive a tal proposito il Cesarini: «La campagna lo svegliò. Vivendo tra i campi intese il palpito della terra e vide il calmo susseguirsi degli eventi agricoli; la forza della natura lo sorprese e lo dominò e con il rigoglio delle piante anche il suo spirito si ringagliardì; più chiare gli si fecero le idee e molte nebbie che gli oscuravano l'anima si diradarono e vivo, senza inceppi, aperto, gli apparve il cammino da percorrere per raggiungere quella perfezione d'espressione che da più anni, chiuso, torvo, bestiale invano aveva cercato.

Allora di questa campagna egli divenne l'inseparabile, in lei trovava la suscitatrice dei momenti più belli, a lei ricorreva quando avvilito per gli immeritati insuccessi sentiva divampare l'odio e l'amarezza stringerlo alla gola. È così. Il Tozzi bisogna riguardarlo anche in questa veste: il contadino, il contadino senese rude, tagliato d'un pezzo, osservatore della realtà a faccia a faccia, robusto fino alla violenza. Ne' suoi tipi ha messo la sua anima, la sua vita, ma spesso ha anche saputo trascendere l'autobiografia per farne degli esseri umani, elementari, viventi in autonomia. Oltre a tutto, bisogna ragionare che egli, alla guisa di altri suoi amici del tempo, insorgeva a bella posta contro l'eroica estetizzante del Carducci, specialmente contro il superuomismo nietzschiano de' più stordenti, che il Tozzi trovò nel regionalismo il quale, sotto la sua forgia possente, arrivò a confinare con l'universalità. Ecco che lo scrittore entra con passo deciso nel tempio dell'arte e vi assume una fisionomia ben distinta che i nostri posteri anche maggiormente dovranno studiare e apprezzare.

Gli articoli e i saggi sul Tozzi vanno aumentando di giorno in giorno, e si può dire ormai che la critica euforistica del Borgese sia sorpassata per un consenso più ragionato, ma più solido e durevole.

L'ultimo volume in proposito, che mi viene tra le mani, è un «Saggio su Tozzi» (Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1936, L. 15) di Eurialo De Michelis, ingegno vivissimo di narratore e, quale qui si dimostra, perspicuo di analizzatore dell'opera altrui. Il De Michelis qui si preoccupa soprattutto di prender posizione personale ne' riguardi del suo autore che considera nella logicità del progresso dal frammento al romanzo.

Sorvegliando la sua nascita alla cultura nel nome del D'Annunzio e i primi tentativi artistici alla dannunziana (le liriche), ferma il momento della raggiunta personalità che è quello di «Bestie», di cui esamina l'idea lirica senza peraltro dar soverchio peso a tale coperta che puzza di letterarietà lontano un miglio per venir a stabilire che il Tozzi non è crepuscolare ma è invece patologico e fisiologicamente misterioso nell'abulia dei suoi protagonisti. Si cammina così verso il romanzo ed ecco «Con gli occhi chiusi» e «Il podere», rappresentazioni dell'inetto, con l'immobilità che è concetto informativo con la congerie autobiografica. Poi vengono le novelle e «Tre croci» in cui l'oggettività è raggiunta, e infine «Gli egoisti».

La critica del De Michelis combacia col nostro punto di vista, perché anche noi nello scrittore in genere tentiamo di scoprire l'uomo e siamo persuasi che il mondo morale sia l'idea che più saldamente sostiene un romanzo. Il saggio del De Michelis, allo stato attuale della bibliografia tozziana, è quanto di più lucido, di più aderente, di più esauriente ci abbiano fornito i critici.

ARMANDO ZAMBONI

Appendice II

Gina GIANNINI ALESSANDRI, *In memoria di Federigo Tozzi (Intervista con Emma Palagi-Tozzi), in «Nuovo giornale», 21 marzo 1924*

A Siena un gruppo di scrittori italiani offre alla Biblioteca Comunale un busto d'arte dello scultore Ercole Drei. Alla cerimonia aderisce il Governo Nazionale.

Prima che la signora Tozzi partisse da Roma per assistere, in pio pellegrinaggio d'amore, alla solenne manifestazione in onore ed in ricordo di Lui, ho voluto parlarle, nella casa che sa tutto il calvario della sua vita di donna teneramente avvinta a quel gran fanciullo che fu il suo compagno.

Raccolta la sottile figura, che conserva il dolore della sua inconsolabile vedovanza, tutta chiusa nelle memorie e nel suo sogno, che intatta l'ha lasciata attraverso le angosciose tempeste, la signora Tozzi mi ascolta. Pallida, quasi diafana sotto la soffusa luce della lampada, che le rischiarava il volto fine, le mani unite in un mite gesto di preghiera, si anima d'un tratto non appena parlò del suo morto. Lo amò con tutta la purezza e dedizione delle donne elette, le quali pur nell'amore, portano una squisita nota di maternità, e molto di lei morì con lui. Sopravvisse per lui, per la sua memoria, per la sua gloria, per quella meritata gloria che le invidie e le ignoranze gli contesero, e che ella gli vuole guadagnare oltre la tomba.

E con affannosa tenerezza raccoglie tutte le opere, tutti i lavori, tutte le pagine lasciate incompiute, ed in essa trasfonde il soffio della sua femminilità dolorante, che si angustia del perduto e si sublima nella sua realtà del sogno. È per il Morto la buona e fedele amica, sempre, anche quando gli altri dimenticano e l'oblio scende grave e sconfortante.

Il Borgese ha avuto in lei un aiuto insperato; la sua opera critica può dirsi animata da questo squisito spirito femminile, che visse in comunione profonda con lo spirito dello scrittore. Grazie a lei, Federigo Tozzi non sarà dimenticato. Lo scrittore senese, aspro, incompleto, scontento di sé e degli altri, incerto, debole anche, come un fanciullo cocciuto, deve a questa dolce figura di donna se oggi si parla e si discute di lui, se oggi si studia quel suo martoriato lavoro, che lui vivente nessuno o pochi vollero conoscere e apprezzare. Per lei, rivivono le opere che parvero seppellite con l'Autore.

Onesta rivendicazione! *Il Podere*, quel suo primo romanzo [*sic!*], sul quale i critici si scatenarono con tanta violenza, era una rivelazione di forza. Se pur la materia grezza doveva essere plasmata, l'ingegno vi si affermava saldamente nella stessa irruente asprezza della forma. Vi pulsava l'anima appassionata del giovane, che con tanto fervore si affacciava alla vita, dalla quale doveva poi imparare ogni dolore, ma anche la gioia suprema ed unica di un affetto saldo, riparo e conforto nelle lunghe ore dell'abbattimento.

Le Tre croci, il lavoro che la morte appena gli permise di condurre a termine, e nel quale la sua irrequietezza si placa in un miraggio di fede, è il sintomo della crisi spirituale che lo avrebbe poi certamente portato al cattolicesimo; sintomo che si accentua nelle pagine lasciate incompiute, e che la pietosa custode del suo nome va raccogliendo per la Gloria di lui.

– Mi dica del lavoro, che egli ha lasciato incompiuto – domando alla signora Tozzi – e che ella va ultimando con tanta cura.

– Non posso: voglio che questo libro esca assolutamente inedito. Tutto quanto ho potuto raccogliere di lui: lettere, novelle, pensieri, ho ordinato in questo libro, che potrebbe intitolarsi «*Diario*»; e qui, in queste pagine, si rivelerà quella sua crisi spirituale, che lo avrebbe per sempre riavvicinato alla Fede. Non posso dirle di più; ma a lei posso, e voglio, esprimere, questo mio giudizio sul mio morto:

«Se vi fu un uomo al mondo esageratamente esposto a risentire ed a soffrire tutte le influenze (forse per una incurabile ingenuità) e le più disperate, a partire dalle sensuali e passando per tutte le deviazioni dello spirito, dalle nihiliste – fra cui le reazionarie cattoliche e le reazionarie bolsceviche – alle malate di misticismo nordico: dalla intellettualità gretta di provincia, alle raffinatezze boriose dei cerebrali d'intrigo; dalla mondanità elegante e corrotta alle degenerazioni cosiddette spiritistiche, questi fu certamente il Tozzi.

Ma nessuna influenza che lo conquistasse durevolmente, tanta era la sanità originaria, la bontà istintiva e la incoercibile schiettezza della sua anima».

Giudizio sincero, quasi rude, venendo dalla compagna di tutta la vita, che gli fu sostegno, conforto, sprone, nella lotta quotidiana, ed alla quale non fa velo l'affetto, ma che in questo, trova anzi la forza di un giudizio passionato, quale nessun critico avrebbe osato esprimere.

– Era un fanciullo – dice con voce che trema in un ricordo di dolcezze e di rimpianti; – era un vero fanciullo!

Oggi nel figlio che le cresce vicino, ella trova il conforto a quel suo grande dolore, e per il figlio continua l'opera lasciata incompiuta dal padre, perché «il figlio di Tozzi, e con lui tutti i giovani imparino quanto è amara la vita, e quanti agguati, quanti dolori essa prepara in compenso di pochissime gioie».

– Ed a chi per primo si deve il progetto del busto, che s'inaugurerà a Siena?

– A Francesco Saponi; poi, gli amici e gli ammiratori in un fraterno sentimento di affetto fecero il resto, e il Drei scolpì la testa di lui con tutta la forza di cui è capace il suo scalpello. E so che alla cerimonia non mancherà l'adesione del Governo Nazionale. Già ebbi a conoscere come S. E. l'on. Mussolini ricordi ed apprezzi il rude schietto scrittore senese; alla sua inesauribile bontà, la vedova ed il figlio di Federigo Tozzi debbono se oggi non sono alle prese con la fame. Soccorrendoli nell'ora dell'estremo bisogno, egli rese il più umano omaggio alla memoria di un uomo che lavorò, sperò, disperò e che era giunto alla soglia della fortuna e della gloria, quando piombò la morte a falciarlo inesorabilmente.

A Siena, nella Sala della Biblioteca, Francesco Saponi, inaugurando il ricordo, dirà di Tozzi cose magnifiche; ma ricorderà la vigile, che avvolta nei suoi neri veli ascolterà l'esaltazione di colui, che tanto avversa ebbe la vita e seppa ogni amarezza, pur nella sua stessa città nativa, che oggi lo esalta? Chissà?! La dolce animatrice esce dall'ombra e ne strappa il velo attorno al Perduto. Poi riconfortata ritornerà nella sua casa così lontana dal mondo a riprendere la pietosa veglia.

Gina Giannini Alessandri

Appendice III

Informativa della Compagnia dei Carabinieri di Siena dell'8 ottobre 1928 (protocollata il 9 ottobre 1928, n. 13-2071)

Legione Territoriale dei Carabinieri Reali di Firenze

Compagnia di Siena interna

Siena, li 8 ottobre 1928 Anno VI°

OGGETTO: Risultato di informazioni

A S.E. il Prefetto della Provincia di Siena

In risposta al foglio N° 13/1986 del 2 ottobre, si riferisce che il Sig. TOZZI Glauco, fu Ferdinando e di Palagi Emma, nato a Siena il 4 agosto 1909, risulta di buona condotta morale e politica e trovasi in buone condizioni finanziarie. –

Possiede la licenza liceale, convive con la madre, unica persona della sua famiglia, anch'essa di ottima condotta morale e politica. –

Le suddette due persone fin dal 1914 hanno eletto il loro domicilio in Roma. Via del Gesù n° 62 e dimorano saltuariamente nel comune di Siena in Via Castagneto ove possiedono terreni ed una casa per un valore approssimativo di L. 300,000.

Il padre del suddetto giovane, deceduto in Roma 21 maggio 1928, fu un fervente fascista della prima ora, amato e stimato dalla popolazione. –

IL CAPITANO
Comandante della Compagnia
(Giannoni Matteo)

***Tutto il cibo di traverso:
il pasto inquieto nella narrativa di Federigo Tozzi***

Introduzione

Federigo Tozzi, il crudele¹ e l'ingiusto². Federigo Tozzi, il moderno³ e l'insurrezionale⁴. A partire dagli anni Sessanta, da quando cioè Giacomo Debenedetti ha dissotterrato la mina solo in parte esplosa delle sue opere, non sono mancate le formule icastiche con cui la critica ha cercato di designare l'autore senese e la sua scrittura. Una scrittura di cose, senza dubbio, avrebbe detto il suo amico Pirandello, ma di cose ben differenti da quelle raccontate da Verga, pur amato da Tozzi⁵. Cose opache, che non si lasciano più afferrare, che sfuggono alla briglia delle parole; cose che restano al di qua del dicibile e del completamente rappresentabile. Da qui la celebre e fulminante formula debenedettiana, divenuta ormai proverbiale: «il naturalismo narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non può spiegare»⁶. Ma da qui anche la volontà di Tozzi di concentrare la sua attenzione su quelli che solo

¹ Cfr. *Tozzi: la scrittura crudele*, a cura di M. A. Grignani, Atti del Convegno internazionale (Siena, Santa Maria della Scala, Palazzo Pubblico, 24-26 ottobre 2002), num. monografico di «Moderna», IV, 2, 2002.

² Di un'«antipatia» e di un'«aderenza ingiusta» di Tozzi nei confronti delle sue creature letterarie ha parlato A. MORAVIA, *Introduzione a F. Tozzi*, in F. TOZZI, *Novelle*, I, Firenze, Vallecchi, 1976, pp. V-XII.

³ Cfr. l'imprescindibile L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.

⁴ Con questo aggettivo lo scrittore Antonio Moresco designa autori come Leopardi, Tozzi, De Roberto e Pasolini, i quali, a suo giudizio, «osano tormentare e sfidare i confini, i cardini stessi della vita e del mondo. In questi scrittori la ferita non è mai sanata, si vede il doloroso formarsi della perla». A. MORESCO, *Leopardi insurrezionale*, in «Il primo amore», www.ilprimoamore.com (ultima consultazione: 25/07/2020). Sulla «lunga fedeltà» di Moresco a Tozzi cfr. anche l'intervista A. MORESCO, «Tozzi? Mi ha salvato quando deragliavo», in «Il corriere fiorentino», 2 febbraio 2018.

⁵ Cfr. F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi*, in ID., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, introduzione di G. Luti, Milano, Mondadori, 1987, pp. 1304-308. D'ora in poi i saggi e i romanzi verranno estrapolati da questa edizione e citati a testo, indicando il loro titolo seguito dal numero di pagina. Farà eccezione F. TOZZI, *Ricordi di un giovane impiegato*, edizione critico-genetica, introduzione e apparati a cura di R. Castellana, presentazione di R. Luperini, postfazione di F. Petroni, Fiesole, Cadmo, 1999. Anche per le novelle si citerà a testo, riportando il titolo del racconto e il numero di pagina desunto dall'edizione F. TOZZI, *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, con un saggio introduttivo di L. Baldacci, Milano, Rizzoli, 2008, 2 voll.

⁶ G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Il Saggiatore, Milano, 1970, p. 95.

all'apparenza, solo non andando a fondo, possono considerarsi i nostri gesti più innocui.

«Ai più interessa un omicidio o un suicidio», afferma Tozzi nel ben noto saggio *Come leggo io* (p. 1325), mentre a lui, invece, importa constatare come dietro i nostri atti minimi, quelli più insignificanti, covi, denso e senza fondo, un mistero. Un mistero che è già quello dell'inconscio, certamente, ma di un inconscio, per così dire, ancora innominato. Di un inconscio senza Freud, insomma, dato che la cultura psicologica di Tozzi, appresa da quest'ultimo in maniera autodidatta e ben indagata negli anni da Marco Marchi⁷, si assesta quasi per intero su autori non ancora influenzati dalla lezione del padre della psicanalisi.

I protagonisti della narrativa tozziana sono gravati dal peso oscuro di un inconscio disturbato e ingombrante: dalla loro anima (termine fondamentale)⁸, di cui però non si avvedono affatto. Non c'è consapevolezza da parte loro, dunque, ma nemmeno l'intenzione, da parte di Tozzi, di offrire al lettore una soluzione, o una spiegazione per ciò che dicono o fanno: di sbagliato e di inopportuno, perlopiù. Quello dei personaggi tozziani, afferma ancora Debenedetti, è un «insindacabile modo d'apparire e di esistere»⁹. Le creature ideate dal senese sembrano spiate di sottocchi: quasi tenessero nascosto, con impaccio, qualcosa di cui doversi vergognare. E invece Tozzi si ostina, con acribia, a sorprenderle all'improvviso, queste creature, a inchiodarle in maniera irreversibile nelle loro bassezze, nelle loro mancanze, nelle insufficienze proprie di chi non è tagliato per la vita. O meglio, di chi non è tagliato per una vita in cui domina sovrana e incontrastata la legge della violenza, della sopraffazione del più forte sul più debole, del raggirio sistematico ai danni dei soccombenti nati.

⁷ Cfr. M. MARCHI, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Firenze, Le Lettere, 2015.

⁸ Sulla questione cfr. almeno L. MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991; R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 58-64; F. BOCCACCINI, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologica del primo Novecento*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. De Seta, Roma, Carocci, 2017, pp. 136-42.

⁹ G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, op. cit., p. 95.

Come si accennava, simili rapporti non emergono da fatti eclatanti. Non ci sono trame dense di avvenimenti, nei romanzi e nelle novelle di Tozzi, così come nelle sue opere teatrali. Piuttosto, sono i gesti meno appariscenti a parlare, a rendere un poco più trasparenti i pezzi di una realtà che però, avverte Tozzi, resta comunque «fuggitiva» (*Come leggo io*, p. 1325), mai del tutto e definitivamente comprensibile. Sono gli atti insignificanti che dunque possono far intravedere, per un breve istante, i «movimenti determinati da cause ignote», come li chiama Baldacci, rifacendosi alle parole dell'autore stesso¹⁰.

Alcune di queste piccole azioni (o inazioni) vengono rappresentate con una certa costanza nella produzione narrativa di Tozzi. Gran parte dei personaggi tozziani sono infatti caratterizzati dagli stessi tic, dalle stesse deficienze, rese manifeste attraverso delle situazioni altrettanto frequenti e codificate. Situazioni ritornanti che potremmo definire semplicemente col termine “scene”¹¹. Tra queste ultime, ve ne è una particolarmente rivelatrice e di cui vorremmo occuparci in questo articolo: quella del pasto.

Il pasto inquieto: tra ordine e trasgressione

Lo ha ricordato Romano Luperini: Auerbach, in *Mimesis*, ha rilevato «il fondamento del realismo moderno» in un passaggio di *Madame Bovary* apparentemente satellitare¹². Nello specifico: un pranzo spento e quotidiano, che l'annoziata protagonista consuma insieme con suo marito. Luperini afferma che, proprio in un episodio così anonimo, si può intercettare in filigrana la novità

¹⁰ Cfr. L. BALDACCIO, *Tozzi moderno*, op. cit., pp. 101-36.

¹¹ Mutuo questo termine da due lavori di stampo tematico-comparatistico presi a modello per l'impostazione del presente lavoro: S. LAZZARIN, *Alfonso Nitti e la Question du costume. Note su Una vita e la tradizione del Bildungsroman*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XX (2002), pp. 125-52; B. SPACKMAN, *D'Annunzio e la scena della convalescenza*, in *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, a cura di M. Pustianaz e L. Villa, Bergamo, Sestante, 2004, pp. 139-58.

¹² «Auerbach [...] nel passo studiato vede il fondamento del realismo moderno, e cioè la trattazione seria della realtà quotidiana, lo svuotamento definitivo della separazione degli stili e il superamento tanto del tragico quanto del comico tradizionali»: R. LUPERINI, *Un mutamento di paradigma: il romanzo d'adulterio e la trasformazione del personaggio femminile fra Ottocento e Novecento*, in ID., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 194.

dell'opera di Flaubert. Non solo perché tale episodio rivela stilisticamente l'adozione di un nuovo sguardo, di una nuova prospettiva da cui raccontare; ma anche perché, tra le sue pieghe, esso riverbera un senso di vuotezza: quello proprio di una classe sociale, la borghesia, che sta progressivamente trasformandosi, a causa dell'erosione e dell'implosione di quelli che erano stati i suoi pilastri ideologici.

Stando a quanto appena visto, possiamo affermare che anche nelle pagine di Tozzi la scena del pasto conserva un ruolo centrale e chiarificatore. Per due motivi. Il primo è lo stesso messo in evidenza da Luperini per il caso di Flaubert: la rappresentazione di eventi quotidiani come un pranzo o una cena, in casa o presso un luogo pubblico, non si limita a restituire solamente uno o più spicchi di realtà. Non conserva, cioè, un semplice intento descrittivo e naturalistico, ma dà conto, in piccolo, di dinamiche di più ampio respiro, che travalicano il semplice rito del pasto e che pure lo informano strutturalmente. Detto altrimenti, tentando di essere più chiari: il momento deputato al mangiare, nel romanzo otto-novecentesco¹³, sembra restituire anche (e soprattutto) i modi d'essere di una determinata società e di un determinato momento storico. Nel caso di Tozzi, si tratta nella maggioranza dei casi della società di provincia del primo Novecento italiano, più in particolare quella della sua Siena, divisa tra la "vita dei campi" dei contadini e dei proprietari terrieri, e gli appuntamenti, mondani e non, di convivialità o meno, propri dell'allora piccola città toscana, restituita sulla pagina come un labirinto, o al massimo come un claustrofobico manipolo di case pronte a rovinare al suolo da un momento all'altro. Non mancano eccezioni, ovviamente: basti pensare agli *Egoisti*, di ambientazione romana.

La tavola diviene così il terreno, anche simbolico, in cui viene trasposta in miniatura la realtà storica e sociale raccontata (e vissuta) da Tozzi: una realtà di stampo ancora patriarcale, dove gli uomini, ossia coloro che lavorano e guadagnano,

¹³ Sulla scorta di Bachtin e in riferimento a *La disubbidienza* di Moravia, Paola Montefoschi ha messo in luce come le scene deputate al mangiare, nella letteratura moderna e contemporanea, testimonino di una progressiva rottura dell'idillio familiare e dell'equilibrio intergenerazionale. Cfr. P. MONTEFOSCHI, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, ETS, 2007, pp. 387-88.

la fanno da padroni. Sono loro, infatti, che stabiliscono quanto e come si debba mangiare. Sono loro che dettano le disposizioni, pratiche e non: alle mogli, ai figli e ai sottoposti. Non si considerino peregrine queste considerazioni, dal momento che gli inetti tozziani, destinati puntualmente alla sottomissione, al raggiro, al sacrificio inutile di sé, sono tali, sono cioè reputati degli inadatti alla vita, proprio perché non riescono a conformarsi a un preciso sistema culturale di riferimento. Un sistema in cui, ricordiamolo, vige la legge aurea e inscalfibile della violenza. Ecco perché vorremmo servirci della formula “pasto inquieto”: sotto simili gesti, quotidiani e banali, ribolle, in tutta la sua portata, il mistero che Tozzi vuole raccontare.

Siamo qui giunti alla seconda, cruciale valenza che pare conservare il pasto nei testi tozziani. Nello svolgersi di questa scena si rendono evidenti non solo i rapporti di forza di tipo “strutturale”, espliciti o rimossi, ma anche altri, più profondi ancora, forse. Di tipo esistenziale. In altre parole, la tavola, quella domestica o quella pubblica dell’osteria (del caffè o del bar), diventa fuori di metafora un campo di prova per i personaggi. È su questo banco di prova che essi dimostrano il proprio fallimento, totale, e la propria difficoltà a stare al mondo, irredimibile. Specialmente i personaggi maschi, e *pour cause*. Non solo perché, come abbiamo appena affermato, durante i pasti traspare con chiarezza l’assetto patriarcale del mondo crudele messo in scena da Tozzi, ma perché i pranzi, le cene e i convivii sono momenti durante i quali si misura, più in generale, la virilità. Sono momenti in cui un uomo deve dimostrare di esser tale. Agli occhi della sua famiglia o degli altri suoi pari.

A questo proposito, dobbiamo ancora rifarci a Luperini, il quale, in una sua fondamentale monografia su Tozzi, ha messo in luce come la dialettica tra salute e malattia (esistenziale), che informa gran parte della produzione del senese e che molto spesso corrisponde a quella tra padri e figli e tra veri giovani e “giovani” intesi come individui a mezzo incapaci di crescere, si misuri proprio sul capitale simbolico della virilità¹⁴. Quest’ultima è una qualità fondamentale perché si costituisce come la pietra di paragone, l’elemento dirimente per stabilire chi, nella catena di

¹⁴ Cfr. R. LUPERINI, *Federigo Tozzi*, op. cit., *passim*. Sulla giovinezza intesa come una «malattia dell’anima» cfr. in particolare le pp. 209-10.

sopraffazione messa in scena da Tozzi, debba poi travolgere e sottomettere il suo prossimo. Il vero uomo, in prima istanza, è colui che in famiglia porta il pane in tavola e che, per tale motivo, stabilisce le regole secondo cui questo pane deve essere mangiato. È colui, insomma, che fa rispettare un preciso ordine, un preciso corredo di norme e di comportamenti da tenere. Norme non per forza coincidenti col galateo, con quelle della rispettabilità borghese¹⁵, o con un comune senso del decoro. Si prenda come esempio la novella *Vita*, contenuta nell'unica raccolta messa a punto dall'autore: *Giovani*. In questo racconto un padre dispotico e alcolizzato obbliga suo figlio e sua moglie a ubriacarsi, a sottomettersi alla sua volontà di uomo di casa, e, in quanto tale, di padrone assoluto di cose, bestie e persone. Come dimostra la vicenda in questione, per "ordine" si può quindi intendere qualcosa che oltrepassa il senso proprio del termine. Non si tratta tanto del rispetto di regole al di sopra delle parti. Piuttosto, dell'adattamento a una precisa gerarchia, stabilita e imposta da chi, in virtù della sua virilità e della sua capacità di usare violenza, possiede il diritto di disporre ciò che più gli aggrada. E, soprattutto, di far valere il suo onore.

A guardar bene, non siamo troppo distanti dalle considerazioni fatte da un altro autore che già Debenedetti aveva accostato a Tozzi nel suo saggio seminale su *Con gli occhi chiusi*: Franz Kafka. Si ricordino le parole di fuoco di questo "maestro del digiuno" nei confronti del padre, di cui, nella lettera a lui indirizzata, Kafka descrive con esattezza il contegno durante i pranzi e le cene¹⁶. Il contegno di un individuo quasi senza fondo, famelico e furioso. Il contegno di chi è sano, di chi sa stare al mondo e gode sapendolo. Di chi si fa beffa dei deboli di stomaco e degli inappetenti, dei figli per sempre. Quale è Franz (che però, a suo vantaggio, ha la scrittura), e

¹⁵ Categoria fondamentale che si lega alla costruzione dell'"immagine dell'uomo" studiata per primo da uno dei precursori dei *Men's studies*: George Lachmann Mosse. Cfr. G. L. MOSSE, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1996 e ID., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997.

¹⁶ Si rileggano due passi tratti da F. KAFKA, *Lettera al padre*, in ID., *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972: «Tu mi incoraggiavi [...] quando mi riusciva di mangiar forte e persino di bere birra, o di ripetere canzoni che non capivo e le Tue frasi predilette» (p. 643); «Quando, bambino, mi trovavo con Te, specialmente durante i pasti, mi istruivi soprattutto sul modo di comportarsi a tavola. Quello che compariva sulla mensa doveva esser mangiato, non era permesso parlare della bontà dei cibi – Tu però li trovavi sovente immangiabili e li trovavi "buoni per le bestie"; la "cretina" (la cuoca) aveva rovinato tutto. Mentre Tu, grazie al Tuo gagliardo appetito e al Tuo amore della rapidità, mangiavi tutto bollente e a grossi bocconi, il bambino doveva affrettarsi; e intanto sulla tavola incombeva un tetro silenzio [...]» (p. 647).

soprattutto quali sono i personaggi ideati da Tozzi: giovani terrorizzati e disgustati dai loro genitori maschi e dai loro “doppi” vincenti, ma al contempo attratti dalla loro risolutezza e dalla loro capacità di usare violenza (da qui il sadomasochismo diffuso nei testi tozziani rintracciato da Luperini e da Petroni¹⁷; da qui anche i frequenti rapporti in *double bind* degli inetti coi loro rivali o coi loro aguzzini). Grazie a Kafka, troviamo conferma di come la tavola possa intendersi anche come il perimetro dove si sprigiona un campo di forze la cui posta in gioco è quella del dominio sugli altri commensali.

Abbiamo appena visto quale sia l'attitudine del vero capofamiglia durante i pasti. Abbiamo visto, insomma, in che modo un vero uomo si comporta nella sua casa, e in che modo stabilisce una rigida gerarchia di cui si fa custode e incarnazione. Eppure, come ricorda Stefano Ciccone, la virilità non si misura e non si conferma soltanto nella sfera dell'ordine, ma anche in quella, altrettanto probante e decisiva, della trasgressione¹⁸. Sono due facce della stessa medaglia. Come a dire che l'uomo che vuole dirsi e dimostrarsi tale ha il dovere di rispettare sia l'ordine, sia, paradossalmente, la rottura dell'ordine. Abbiamo detto “dovere”, e non a caso. Come ci hanno insegnato i *Men's studies*, infatti, la virilità è prima di tutto un peso¹⁹, un carico simbolico da riconfermare di volta in volta attraverso il superamento di alcune prove. Prove «corporali» e spesso violente²⁰. Il vero maschio si conferma tale se, per mezzo del suo corpo, è in grado di attagliarsi a una certa immagine condivisa e

¹⁷ Cfr. F. PETRONI, *Masochismo e autodistruttività nelle novelle di Federigo Tozzi*, in «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 M. Tortora, Perugia, Morlacchi, 2014, pp. 77-78.

¹⁸ «Se da un lato la virilità agisce come modello normativo e minaccia l'identità di ogni uomo che non corrisponda a ciò che ci sia aspetta da lui, la trasgressione appare come parte costitutiva dei processi di definizione della virilità, con la rappresentazione di una natura maschile che sfugge ai vincoli e alle regole sociali. I maschi devono essere esuberanti, i loro corpi mal sopportare le angustie degli spazi, i banchi scolastici, hanno bisogno di abiti comodi che permettano di essere scomposti. Devono fare battute volgari, devono ubriacarsi, *calarsi*, mangiare eccessivamente, fare i giochi pericolosi, godere nello sfidare i limiti e il rischio»: S. CICCONE, *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009, p. 101 [corsivo del testo].

¹⁹ Per un'efficace ricognizione degli studi sul maschile si rimanda a A. DE BIASIO, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», 61, XXII, 2010, pp. 9-36.

²⁰ Per il caso di alcuni romanzi di formazione di Moravia, Volponi e Morante al cui centro stanno giovani maschi, Emanuele Zinato ha parlato acutamente di «*performances corporali*». Cfr. E. ZINATO, *Agostino, Damini, Emanuele: una contro storia corporale*, in *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, a cura di S. Chemotti, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 353-62.

dominante, di soddisfare determinati requisiti agli occhi degli altri. Qui le parole molto chiare di Bourdieu:

La *virilità*, intesa come capacità riproduttiva, sessuale e sociale, ma anche come attitudine alla lotta e all'esercizio della violenza (in particolare nella vendetta) è prima di tutto un *carico*. [...] Come l'onore – o la vergogna, la sua contropartita, che, a differenza del senso di colpa, sappiamo esser provata *davanti agli altri* – la virilità deve essere convalidata davanti agli altri uomini, nella sua verità di violenza attuale o potenziale, e certificata dal riconoscimento dell'appartenenza al gruppo dei “veri uomini”²¹.

Il concetto di verità di violenza di cui parla Bourdieu è necessario per comprendere molti dei rapporti tra i personaggi di Tozzi. E in particolare quelli che si manifestano durante il pasto inquieto. Non soltanto quando quest'ultimo si consuma nell'ambiente domestico. Ma anche quando si verifica negli spazi pubblici della trasgressione: le osterie, i caffè e i bar. Sono luoghi riservati allo svago, certo, ma anche, e soprattutto, alla sregolatezza. È in questi contesti, infatti, che l'uomo virile deve dar sfoggio della sua propensione all'eccesso. Che deve dar prova (anche di coraggio, quasi si trattasse di un rito di passaggio²²) del superamento dei propri limiti: bevendo a oltranza, bestemmiando (e bisognerebbe pure discutere del fatto che gli inetti tozziani sono sempre incapaci di farlo, oppure costantemente in soggezione di fronte alla blasfemia altrui) e attaccando briga.

In particolare, è l'osteria a trovare molte corrispondenze nella narrativa di Tozzi, e ciò non stupisce, dal momento che l'autore era figlio del proprietario di una taverna a Siena. Una taverna dal nome possente e abbastanza lugubre, a dirla tutta: il Sasso. Come ha scritto Giancarlo Bertoncini, si tratta di uno spazio di per sé già «connotato letterariamente»²³, forse mutuato da certa una tradizione tutta toscana,

²¹ P. BOURDIEU, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 62-64 [corsivi del testo].

²² Torna alla mente un passaggio del *Mio Carso* di Scipio Slataper, in cui l'io narrante si compiace di essere entrato nella bettola più squallida e miserabile di Trieste, covo di reietti e gente di malaffare. Si tratta in questo caso di una speciale catabasi, della ricerca dell'ignoto e dell'abiezione che fa parte di un percorso preciso, intrapreso verso la crescita. Crescita che, nemmeno servirebbe ricordarlo, non sembra spettare ai giovani tozziani.

²³ G. BERTONCINI, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 46.

come quella di Fucini. Tuttavia, dalla nostra prospettiva la locanda tozziana ci appare radicata in una tradizione ben più torbida e oscura: meno legata a intenti realistici. Si tratta infatti di un luogo notturno, basso e soffocante, dove la luce non filtra mai bene, dando vita a situazioni ambigue e pericolose. Nell'osteria gli sprovveduti, i forestieri e gli inesperti vengono circuiti e messi in trappola: ma questo lo si sa, ed è un discorso che attraversa la tradizione del romanzo moderno. Si pensi a Renzo Tramaglino, si pensi a Pinocchio; si pensi anche agli incontri perturbanti del Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, o del K. del *Castello*, di cui ha trattato Luperini²⁴. Anche i protagonisti di Tozzi possono ascrivere a questo elenco di personaggi imbrogliati e incastrati durante il pasto in una locanda. Come nel caso della novella intitolata proprio *L'osteria*, una delle più note e trattate dalla critica, in cui una povera maestrina giunta da un altro paese è vittima sia degli autoctoni, che la deridono per il suo essere così diversa (per il suo essere così "normale" al cospetto degli altri avventori, descritti come bestie), sia dal protagonista-narratore e da un suo amico. Questi ultimi inizialmente la pungolano con domande imbarazzanti e poi la seguono fin nella sua stanza, spiando di nascosto il suo pianto di capro espiatorio.

Per cogliere appieno l'atmosfera oppressiva che si respira in questo tipo di luoghi, dobbiamo però rifarci a un altro racconto di Tozzi: *La vinaia*. Al centro di questa novella sta la figlia del proprietario di una locanda, una diciottenne costretta ad assistere tutte le sere allo stesso spettacolo. In particolare, si narra dell'arrivo di una zingara cantante, che scatena gli appetiti sessuali di tutti i maschi presenti, funzionando quasi da ulteriore catalizzatrice degli istinti bestiali già rappresi nell'ambiente e acutizzati dall'alcol. Citiamo:

La bettola era piena di fumo [...] Quella sera c'era gente [...] perché sapevano che la bella zingara giovine sarebbe tornata a cantare e a suonare la chitarra. [...] Tutti la desideravano e le dicevano qualche cosa [...]. Qualcuno la voleva trattenere, ma ella si divincolò ridendo sempre [...]. Era un grido assordante e confuso: non si capivano che le bestemmie e lo sbattere delle carte su le tavole. In un angolo, cominciarono a cantare [...]. Cantando si storcevano tutti, alzavano il collo e mandavano il ventre in fuori [...].

²⁴ Cfr. R. LUPERINI, *L'incontro e il caso*, Roma-Bari, Laterza, 2017, *passim*.

Ma un altro briaco gridò:

– State zitti voi!

– E che te n'importa, imbecille?

Quegli attraventò il bicchiere ancor pieno di vino. Prese un giovine vicino alla tempia. Il sangue cominciò a escire. Allora, due suoi amici s'avventarono addosso a quello che aveva attraventato il bicchiere e lo stesero in terra a forza di pugni; poi lo misero fuori dell'uscio. (*La vinaia*, pp. 482-83)

In questo piccolo passaggio, per la verità abbastanza grottesco ed espressionistico, troviamo descritto quello che, nelle pagine di Tozzi, è il corretto codice di condotta da tenere all'osteria. Una condotta tutta al rovescio, naturalmente, dove a farla da padrone è ancora la violenza. Dunque, bestemmie, risse con accoltellamenti, partite a carte che degenerano nel litigio, chiacchiere oscene, dispetti e canzonature sono la regola, non l'eccezione. Se la tavola domestica è quella in cui l'ordine e l'onore prevalgono, quella pubblica, delle osterie o dei caffè, è invece caratterizzata dallo sgarro e dalla trasgressione. Uno sgarro e una trasgressione che però sono reputati “giusti”, normali e quantomeno sani, per un uomo virile.

Per quanto riguarda la cosmogonia degli inetti tozziani (maschi, certamente), tutti questi atteggiamenti sono disattesi con un'esattezza e con una (contro)puntualità addirittura sconcertanti. Essi non sanno stare al proprio posto, né in casa né fuori casa; né nel regno dell'ordine né in quello del disordine. Le prove per dimostrare la loro virilità sono fallite a ogni piè sospinto. Il cibo che mangiano e il vino che ingurgitano è destinato ad andare comunque di traverso.

L'osteria, il bar, il caffè

Andiamo ora a verificare nei testi quanto detto. Si procederà per campioni, con l'intento di dimostrare come la scena del pasto inquieto, pur situata in *plot* molto differenti tra loro, conservi sempre un ruolo determinante e rivelatore. È durante questa scena che emergono in maniera sottile e allo stesso tempo incontrovertibile le storture esistenziali dei protagonisti tozziani. È questa una delle prove a cui sono chiamati e che, puntualmente, falliscono.

Cominciamo con l'ambientazione pubblica dell'osteria. Abbiamo già detto di due novelle, ma ora focalizziamo la nostra attenzione su un romanzo chiave, nella produzione tozziana: *Ricordi di un giovane impiegato* (con il titolo restaurato da Luperini e da Castellana)²⁵. Si tratta di un'opera decisiva, non solo perché è l'ultima a cui Tozzi attende (nonostante la prima stesura sia degli anni giovanili), ma perché, in poche pagine, racchiude bene la tragedia di chi non è capace in nessun modo di integrarsi nell'ambiente che lo circonda. Ambiente che corrisponde alla Pontedera di inizio Novecento, una cittadina chiusa e ostile, dove la virilità è la posta simbolica decisiva da conquistare, se non si vuole essere schiacciati. Leopoldo Gradi, il giovane protagonista che racconta in un diario il primo incarico lavorativo, pare proprio non avvedersi di ciò: cerca qualunque scusa per non comportarsi da uomo, e per restare nella sua adolescenza tardiva e guasta. Cerca, cioè, di rifugiarsi in un mondo immaginario, retto da un'innocenza ipocrita e da amori incorporei. Un mondo senza responsabilità.

Una delle prime dimostrazioni dell'inadeguatezza del personaggio si manifesta proprio a cena: appena arrivato nella cittadina presso cui deve prendere servizio come impiegato delle ferrovie, desta il disprezzo della proprietaria di una trattoria, perché “si permette” di ordinare una bistecca. Riportiamo il passo in questione:

Un macchinista mangia una coppia d'uova, dà un'occhiata al giornale aperto e una a me. Divengo impaziente; e batto con le nocche il piatto vuoto che ho dinanzi. [...]

[La padrona] sopraggiunge; e ambedue mi guardano tacendo. Il macchinista mi fissa così intensamente che io debbo voltarmi dall'altra parte. Con una voce che cerco di rendere grata, domando:

– Che cosa c'è?

²⁵ Il titolo scelto da Borgese (con l'avallo della moglie di Tozzi, Emma Palagi) era *Ricordi di un impiegato*. Un titolo caratterizzato dunque dall'espunzione di quell'aggettivo che risulta centrale, perché «la giovinezza (e il rischio del suo sacrificio) è il motore che determina l'evolversi dell'intera vicenda, ne è la chiave stessa di lettura. Tozzi, aggiungendo quell'aggettivo, dimostra con eloquenza di volere costruire fin dall'inizio un personaggio dall'identità fortemente compromessa per la natura ossimorica degli elementi che lo definiscono. Leopoldo si presenta appunto come “un giovane impiegato”, e noi sappiamo bene quanto gioventù ed impiego facciano a cazzotti in quella che è la mappa emotiva dello scrittore senese (lo dimostra l'intera sua produzione). È questa identità malferma che impone quindi di per sé un corso in qualche modo segnato alla rappresentazione, un cammino che proceda verso la risoluzione di quel disagio “verbale” che il personaggio porta sulle spalle e sente di soffrire sulla pelle»: S. GHELLI, *I fantasmi, le ragioni dell'anima e la riscrittura dei Ricordi di un impiegato di Federico Tozzi*, in «Italice», 88, 3, 2011, pp. 399-400.

Ma la padrona è anche più scorbùtica, e vuol farmi intendere che io non debba essere tanto esigente:

– Vuole una minestra, una coppia d'uova, una bistecca...

– Una bistecca.

Ella non mi nasconde la sua aria di offesa:

– Non vuole la minestra?

– No.

– Ma c'è un brodo eccellente!

E guarda il macchinista, perché si metta con lei. Tuttavia, tengo duro:

– Io voglio una bistecca.

Allora, con uno sdegno che non perdona, mi risponde:

– Sissignore.

Mi ci vuol poco a capire che sono molto antipatico; e il macchinista me lo dimostra in un modo lampante con i suoi sguardi.

Mangio e vado a letto; e, prima, devo confermare a quanti si trovano nella trattoria che io sono il nuovo impiegato. (*Ricordi di un giovane impiegato*, pp. 11-12)

La proprietaria «con uno sdegno che non perdona» comunica, dunque, al nuovo giunto tutto il suo disprezzo, solo perché, almeno a prima vista, quest'ultimo ha osato chiedere una pietanza diversa da quella che la donna si aspettava. Non stupisce: gran parte degli inetti tozziani non sanno comportarsi di fronte ai sottoposti, o comunque di fronte a persone a cui dovrebbero comandare qualcosa. Anche questo è un *topos* o, meglio, un segno di riconoscimento proprio dei personaggi inadatti alla vita: si ricordino, a titolo di esempio, *Una vita* di Svevo, oppure le *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij, romanzi in cui i protagonisti vengono sbeffeggiati da camerieri, servi e subordinati.

A guardare meglio lo stralcio, però, emerge anche un altro elemento non secondario. E cioè che l'astio della padrona non deriva tanto dalla bistecca, futile motivo, ma dal tentativo di Leopoldo di apparire “grato” agli occhi della donna. Sta qui il suo peccato, si gioca qui la questione. Gli atteggiamenti di Leopoldo sono così inopportuni e infantili, in un contesto dominato dalla violenza e dalla sopraffazione, che non possono che risultare incomprensibili e destare sospetto. Come ha sottolineato magistralmente Petroni²⁶, infatti, l'intera comunità pontederese guarda con circospezione e antipatia un individuo che è *troppo* “buono” (altro *refrain*, in Tozzi), *troppo* ingenuo, *troppo* accomodante, per poterlo essere veramente. A darci

²⁶ Cfr. F. PETRONI, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Firenze, Manzuoli, 1984, pp. 50-51.

conferma di ciò è proprio un altro episodio relativo a un pasto. O meglio, relativo a un pasto mancato. Leopoldo è al suo primo giorno di lavoro, e viene rimproverato per aver mancato la cena con i colleghi della sera prima (quella del suo arrivo):

Mi vesto e vado all'ufficio. I miei colleghi fanno colazione [...].

Sono molto impacciato ed evito di parlare. Frattanto, entra il gestore [...]. Io mi tolgo il cappello, ed egli mi chiede con un'aria tra indagatrice e maliziosa:

– Perché ieri sera non venne a cenare con noi? Le avevamo fatto preparare il posto.

– Non sapevo dove fossero.

Egli non mi crede, e mi rimprovera:

– Eh, non ci vuole mica tanto! È lì; guardi.

E mi accenna una piccola osteria di fianco al piazzale della stazione. I miei colleghi stanno attenti a quel che gli rispondo.

– Verrò oggi. [...]

Ed esce. Ma, mentre io sto per domandarmi se ho commesso qualcosa di male, i miei colleghi fanno una risata [...].

Dopo mezz'ora, posso lavorare. Ma i registri sono così pieni di correzioni e di scarabocchi che io non so quel che devo scrivere. (Pp. 13-14)

Dalle parole appena lette si intuisce perfettamente il senso di fastidio che provano tutti nei confronti di Leopoldo, un giovane incapace perfino di presentarsi in un'osteria dove lo stanno attendendo. Ecco, se dovessimo sintetizzare il dramma dei maschi tozziani (perché le donne, a nostro avviso, hanno un destino diverso) con un'immagine, potremmo scegliere proprio quella di una tavola preparata degli invitati che non sanno nemmeno sedersi al proprio posto, e che non arriveranno mai puntuali. Del resto, sembra proprio questo il destino di Pietro Rosi, protagonista di *Con gli occhi chiusi*, il quale non riesce a stare al passo col padre Domenico (proprietario di un'osteria e quindi maestro di trasgressione e di ordine contemporaneamente), nonostante quest'ultimo, con modi tutt'altro che affettuosi, tenti di intradarlo sulle sue orme di padrone e di uomo di casa. Sforzi vani. Pietro è incapace di crescere, e difetta in virilità. Lo testimonia bene un episodio del romanzo che si svolge in un bar. Tale scena risulta esemplificativa perché, sintomaticamente, mette a stretto contatto la prestanza sessuale con la capacità di saper ordinare, mangiare e bere nei posti deputati al ristoro. Leggiamo:

Domenico, quasi a metà della strada, entrava in un bar dov'era una ragazza con una veste così scollacciata che Pietro aveva paura si aprisse tutta. [...]

Pietro non voleva entrare. Domenico tornava fuori, strascinandolo.

La ragazza faceva la sguaiata con Domenico: ma Pietro se ne stava a capo chino, impacciato di lei, del suo vezzo, e degli specchi grandi come le pareti; non sapendo né meno come prendere il caffè. E si bruciava le dita e la bocca.

Esciva prima che il padre avesse avuto il tempo di bere; e, dai vetri velati di vapore, che si scioglieva in sgocciolature lunghe e torte, lo vedeva ridere con la ragazza. (*Con gli occhi chiusi*, p. 65)

Se avevamo dubbi sul fatto che i luoghi e i momenti deputati al mangiare e al bere fossero trascurabili, ora dobbiamo ammettere quanto questi stessi luoghi e questi stessi momenti siano decisivi. Essi rappresentano infatti delle occasioni, ineludibili, per affermare la propria virilità. È evidente nel passo appena citato: chi sa consumare e stare a suo agio nel bar, e cioè Domenico, è anche colui che non ha paura delle donne. Ed è anche colui che cerca di dare l'esempio al figlio, trascinandolo a forza di fronte alla ragazza e mostrandogli come si comporta davvero un uomo.

Certo, si potrebbe anche obiettare: Pietro in questa scena è ancora un ragazzo, troppo acerbo per comprendere le dinamiche adulte del sesso e della violenza. Tuttavia, come sappiamo e come ha spiegato Luperini, la "giovinezza" dei personaggi di Tozzi, questa malattia esistenziale, non passa col passare degli anni. Anche quei protagonisti che paiono a prima vista sani e risoluti trascorrono non appena devono dimostrare realmente la loro virilità. A riprova di ciò, riportiamo un passaggio dall'ottavo capitolo del romanzo postumo *Gli egoisti*. Capitolo nel quale un amico del protagonista Dario Gavinai, Ugo Carraresi, quarantenne assai contrariato dall'atmosfera di decadenza che si respira nella Roma descritta nel libro, si spaventa alla vista di un alterco che si verifica proprio in un caffè. Qui il lacerto in questione, dove a parlare per primo è proprio Carraresi:

– Io vado alla messa ed anche a confessarmi. E, perciò, mi sento anche disposto a uccidere tutti quelli che non credono.

L'uscio, con i vetri coperti da tendine verdi, dietro il quale erano i bigliardi, si spalancò con fracasso; sbatocchiando. Un giovanotto elegante, in maniche di camicia e la stecca in mano, fece un passo nel caffè per cercare un riparo. La voce rauca d'uno fuori di sé, gridò:

– Se non te ne vai, ti piglio a revolverate.

Ma dovevano tenerlo, perché si udivano trascinare sedie e tavolini. Accorsero due camerieri; e le grida si acquietarono. Il giovanotto, che ora brandiva la stecca, osò rientrare.

Il Carraresi, doventato subito bianco, senza né meno finire il caffè, benché desse un'occhiata al fondo della tazza, si alzò per andarsene; dimenticando perfino di pagare. Dario gli disse:

– Non vedi che tutto è finito? Non vedi che nessuno ha paura?

Ma egli non riesciva, né meno a cavare dal taschino del panciotto i denari; e, s'arrabbiava, pigliandosela con tutti quelli che leticano. Mise nel vassoio quel che gli venne alla mano; poi, pentito, cercò di contare, puntando lesto lesto le dita su ogni moneta, imbrogliandosi inutilmente. (*Gli egoisti*, pp. 478-79)

Il contegno ridicolo di Carraresi dissipa ogni dubbio rimasto. I personaggi tozziani, anche quando hanno quarant'anni, anche quando dovrebbero comportarsi da uomini fatti, non riescono a dismettere i loro panni di giovani impreparati e, soprattutto, terrorizzati. È da notare, purtroppo solo di sfuggita, che qui affiora anche la questione del duello²⁷, il rito virile per eccellenza che spaventa anche quando non li riguarda (e soprattutto dopo che il personaggio in questione si dichiara disposto, “in teoria”, a uccidere tutti i non credenti). Una questione a cui si aggiunge quella consecutiva dell'uso del denaro: argomento ben analizzato, di recente, da Marialuigia Sipione²⁸.

Anziché dedicarsi alla dissolutezza e alla trasgressione, all'eccesso e alla perdita del controllo, anziché addentrarsi con coraggio in quel rito iniziatico che implica, sì, la discesa in un mondo fosco e pericoloso, ma anche la conoscenza delle dinamiche della virilità e della vera giovinezza, i protagonisti di Tozzi preferiscono evitare il contatto. Preferiscono fuggire al modo di Carraresi, risoluto e schietto in apparenza, ma in fondo terrorizzato da tutto quanto lo circonda e che non risponde alla sua idea, tutta astratta e pacificante, di mondo.

²⁷ Cfr. G. L. MOSSE, *L'immagine dell'uomo*, op. cit., pp. 23-27. Recentemente è stata applicata una lettura di genere agli *Egoisti* da A. BENUCCI, *La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi Gli egoisti e Ricordi di un giovane impiegato*, in «Narrativa», n. s., 40, 2018, pp. 157-71.

²⁸ Cfr. M. SIPIONE, *Fare i conti senza l'oste: il denaro nella narrativa di Federigo Tozzi*, in «Critica letteraria», CLXX (2016), pp. 143-59.

Bocconi amari: in casa

Passiamo ora al pasto inquieto in ambiente domestico. Com'è intuibile fin da subito, il confronto vero si gioca quasi sempre tra padri e figli maschi. Nella vasta produzione novellistica del senese, è presente un racconto che illumina meglio di altri in quali termini i protagonisti inetti, inappetenti e irrimediabilmente fuori posto non sappiano “tenere banco”. Il racconto in questione reca come titolo *Un giovane*: da questa piccola spia paratestuale possiamo già comprendere come esso si inserisca alla perfezione nel sistema, teorico e letterario, culturale e poetico, messo a punto da Tozzi intorno alla giovinezza come malattia. Tale malattia affligge il protagonista della novella, Alfonso Donati, il quale, come tanti suoi simili, si illude di essere un giovane sano, e gode nel perdersi nella campagna durante il pomeriggio. A sera, però, è costretto a tornare a casa per la cena. Ed è proprio a casa che Alfonso incontra suo padre Filiberto, marmista «molto bravo e riconosciuto» (*Un giovane*, p. 561). Questo dato non sembra del tutto casuale: Filiberto non è solo un artigiano stimato e solerte, un uomo del fare, insomma, ma il suo mestiere implica il rapporto con la materia assai difficile da trattare: la pietra. Il padre di Alfonso è dunque un uomo capace di piegare al suo volere qualunque cosa, metaforicamente e non solo. E Tozzi aggiunge un altro dettaglio rivelatore: «Lavorava dalla mattina alla sera, e faceva colazione sulla pietra sepolcrale stesa sopra il banco che egli aveva da lavorare. Poi, pulitasi la bocca alle maniche della camicia, ripigliava gli scalpelli e la mazzuola» (p. 561).

Non paia di poco conto questa breve precisazione sulle colazioni consumate dal padre. Perché proprio da tale precisazione deriva anche la differenza con quanto segue, nel racconto. Filiberto mangia sopra le lapidi, quasi sfidando la morte, dunque, ma soprattutto rendendo manifesta l'effettiva corrispondenza tra le due attività inscindibili: quella lavorativa e quella del mangiare. C'è una continuità effettiva tra lavoro e cibo, infatti: a tavola si vede chi è che ha portato il pane a casa. Si vede chi è l'uomo che lavora, che adempie cioè al ruolo a cui è chiamato, e chi no. Qui la scena centrale:

Erano lui e il padre soltanto. Una vecchia portava i piatti: una vecchia grossa e zoppa, che spariva nell'ombra a pena si allontanava dal cerchio di luce che veniva giù dal lume. Alfonso si volgeva sempre a vederla sparire, per il bisogno che aveva di vedere come tutte le volte ella spariva allo stesso modo. [...]

Filiberto, stizzito che egli non lo guardasse né meno, si alzò dalla sedia e gli levò il piatto, mettendolo in fondo alla tavola. Il giovane lo lasciò fare; ma, dopo un poco, senza dir niente, rimise il piatto al posto e ricominciò a mangiare. Allora il marmista, posati gli occhiali come per una faccenda qualunque, cominciò a gridare: «Tu fai la marmotta, con me!... Ti voglio aprire la testa, per vedere che c'è dentro!... La pappa!... La pappa, c'è dentro!... Smetti di mangiare!... Tu mangi le mie fatiche!...». [...]

– Io ti fo quel che ti meriti. Credi tu che un altro figliolo si comporterebbe come te?

Allora, Alfonso pensò: «Perché non ha un altro figliolo? Perché non c'è qui un altro figliolo?». E girò gli occhi intorno, come per cercarlo; mentre gli tornava a mente la passeggiata limpida e tepida di sole. (Pp. 562-63)

Come dimostra quanto letto, nei testi di Tozzi il pasto inquieto in ambiente domestico si esplica nei termini di un confronto inevitabilmente impari tra chi produce (chi, quindi, permette che il pasto ci sia) e chi, invece, è incapace di creare profitto, di fare alcunché, men che meno di lavorare e contribuire al sostentamento della propria famiglia. Si tratta nella maggioranza dei casi di un confronto tra giovani indecisi e inappetenti e uomini più avanti con gli anni ma comunque più vitali ed energici rispetto alla loro progenie, che non sa raccogliere l'esempio di chi è adulto. Come in *Con gli occhi chiusi*, in cui casa e osteria corrispondono. Vi è una sovrapposizione totale e perfetta tra i due luoghi.

I pasti inquieti che vengono rappresentati (in continuazione) nel libro non solo scandiscono le fasi della scarna vicenda, ma servono a rimarcare le differenze che intercorrono tra padre e figlio. È durante uno di questi ritrovi a tavola che Domenico si accorge della totale inadeguatezza del suo ragazzo: «Pietro, gracile e sovente malato, aveva sempre fatto a Domenico un senso d'avversione: ora lo considerava, magro e pallido, inutile agli interessi; come un idiota qualunque!» (*Con gli occhi chiusi*, p. 82). E Domenico in questo caso risulta il termine di paragone, colui che ce l'ha fatta. Che si è arricchito grazie alle sue fatiche e al suo lavoro.

Il lavoro è una delle prove essenziali per poter dimostrare la propria virilità²⁹, in particolare se si intende quest'ultima nei termini di una mania di fare, di agire

²⁹ «Il lavoro – nella sua accezione più ampia di esperienza di socialità, di trasformazione della natura, di costruzione di saperi condivisi, di luoghi collettivi di produzione di ricchezza, di fondazione di identità

senza riserve e senza limiti di sorta. Gli atleti mancati della vita raccontati da Tozzi, come li chiama Debenedetti, non sanno agire e dunque, come logica conseguenza, non sanno nemmeno mangiare. Sentono disagio a stare a tavola perché è lì che si misura la quantità e la qualità dei risultati, quanto si è stati utili. Ancor più, dunque, che sulla capacità di ingurgitare cibo, sulle sfide a chi beve e chi mangia di più, sull'eccesso, si gioca tutto quanto sul rispetto di un ordine, di una gerarchia e di un processo emulativo che non trova conferma.

Giunti a questo punto, però, potrebbe sorgere un dubbio, del resto avanzato per primo da Debenedetti. Il dubbio è il seguente. Si potrebbe arrivare a dire che Alfonso Donati, Pietro Rosi e tanti altri falliscano di proposito (inconsciamente, certo) i compiti a loro assegnati? Non è che in questa recidiva incapacità di assomigliare ai propri padri si nasconda la voglia di distruggerli e di distruggere il loro lascito, la loro eredità (altro tema cardine nella narrativa tozziana)³⁰? Non è che nell'impaccio con cui ingurgitano il cibo portato in tavola dai loro genitori vogliono allontanarlo da sé? Non è, insomma, che ci troviamo nel solco d'Edipo?

Si direbbe di sì, a prima vista. Specialmente se si prendesse in considerazione un'altra opera fondamentale, e cioè *Tre croci*, in cui il cibo occupa un ruolo ben preciso. In questo romanzo i tre fratelli protagonisti, i Gambi, nonostante siano sommersi dai debiti, perseverano nel compulsivo acquisto del cibo più sfarzoso e prelibato. Certo, il fratello responsabile degli affari di famiglia, Giulio, sembra non partecipare attivamente alla caccia famelica degli altri due, o comunque manca della stessa ottusa voracità. Ma non è questo il punto.

Pur tenendo presente la posizione condivisibile di Piero Pieri³¹, il quale ha affermato che è da ridimensionare la matrice edipica indicata da Debenedetti, non possiamo fare a meno di riprendere alcune osservazioni di quest'ultimo, che ci paiono determinanti per il nostro discorso:

sociali e di appartenenze, ma anche occasione di autonomia personale e di verifica del proprio ruolo basato su *portare i soldi a casa* ha rappresentato per gli uomini una dimensione decisiva»: S. CICCONE, *Essere maschi*, op. cit., p. 93 [corsivo del testo].

³⁰ Su cui cfr. almeno P. PELLINI, *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, in «Transalpina», IV (2000), pp. 37-57.

³¹ Cfr. P. PIERI, *Il padre supplente in Tre croci e l'errato problema della "roba"*, in «Otto/Novecento», 1, 2012, pp. 55-71.

questi fratelli [...] pare che puntino tutte le loro aspirazioni sulla buona tavola, riequilibrino la loro vita ansiosa, depauperata, angosciata nel mettere sotto i denti i cibi più succulenti, fini e deliziosi, raggiungano in questo una specie di euforia sovraeccitata, un rialzo del tono vitale al pari dell'orgasmo degli amanti. [...] Ostentano con truculenta tracotanza e senso di superiorità le soddisfazioni della loro ghiottoneria come i campioni del gallismo le loro imprese dongiovannesche. La mensa ricca e appetitosa è propriamente una espressione della loro protesta virile. E raggiungono quella protesta proprio distruggendo la roba, il potere del padre che li ha resi degli incapaci; i loro banchetti sono inconsapevolmente gravi, tetri, melensi, feste e tripudi banditi a celebrare l'offesa al nome stesso e all'onorabilità del padre³².

A nostro avviso, le parole debenedettiane colgono bene il processo messo in atto dai tre protagonisti, anche se non tengono conto del fallimento di questo stesso processo, il cui destino non può essere che quello della morte precoce e banale. In tal senso, il suicidio compiuto da Giulio non ha niente della «protesta virile», come la chiama il grande critico letterario. È, anzi, il suo contrario. Non si tratta di un'autodistruzione conscia, né di una vendetta portata a compimento come si deve. O, meglio, come un vero uomo dovrebbe.

Per una specie di paradosso, l'appetito smisurato e ipertrofico dei Gambi finisce per impedire il loro godimento reale del cibo. Proprio come lo sperpero finanziario di molti personaggi tozziani termina – invece che con la diserzione volontaria da posizioni scomode e schiaccianti (e quindi con un superamento cosciente dei propri traumi) – con una rinuncia inutile, senza un qualche accenno di maturazione o di miglioramento. È qui che il confronto attuato da Debenedetti col gallismo dongiovannesco – forse proprio lo stesso di Vitaliano Brancati – risulta assai calzante. Più i tre fratelli si ostinano a “mangiare le fatiche” del loro padre (riprendiamo l'espressione dalla novella *Un giovane* già vista), più non sono capaci di godere di ciò di cui si cibano.

E, sempre per una specie di paradosso, nel momento in cui tentano di cancellare il loro padre, proprio in quell'esatto momento, i Gambi (e tutti gli inetti ideati da Tozzi) lo rimettono al centro di tutto, in un processo non troppo dissimile da

³² G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Milano, Garzanti, 1971, p. 243.

quello individuato da Pierre Klossowski nel tentativo di Sade di annientare per sempre Dio³³.

Ma, in fondo, come suggerisce Debenedetti, siamo pur sempre nel solco del mito dongiovannesco. Dove un convitato di pietra pare presenziare agli infiniti pasti dei tre fratelli: è il loro padre, e siede ancora a capotavola.

Luca Chiurchiù

Parole-chiave: padri e figli, pasto, virilità.

³³ Cfr. P. KLOSSOWSKI, *Sade prossimo mio. Preceduto da Il filosofo scellerato*, trad. it. di A. Valesi, Milano, Sugar, 1970 (ed. orig.: *Sade mon prochain, précédé de le philosophe scélérat*, Paris, Seuil, 1967).

***Distonie ambientali per ricuciture familiari in
Ricordi di un impiegato di Federigo Tozzi***

La consapevolezza e quasi la soddisfazione a essere inetti non può essere il segno di una vera e propria inettitudine. E questo è un dato che deve collocare Tozzi definitivamente al di là di certi presunti modelli di riferimento¹.

Le questioni biografiche che fanno da sfondo a *Ricordi di un impiegato* non hanno più peso di quanto ne abbiano sul resto dell'opera tozziana. Per cui, è il caso di dedicarsi prima di tutto alla scrittura, a come essa si presenta ed è offerta – quasi imposta – al lettore. Dopotutto, chi è Leopoldo Gradi? Un giovane che per la prima volta va a lavorare; che per questa ragione ha tutto da dimostrare alla famiglia, a un padre e a una madre che sono uomo e donna fatti. Ama una ragazza che in realtà ha frequentato pochissimo e con la quale intrattiene soprattutto una corrispondenza; lascia la città e va in un paesino di provincia (il che è la dinamica inversa rispetto a una discreta parte della nostra narrativa tardo-ottocentesca, dove – soprattutto dal meridione – abbandonare il paese natio per impiegarsi in città voleva dire ottenere il marchio dalla raggiunta redenzione civile e sociale).

Nel caso del Leopoldo tozziano abbiamo un ragazzo che da Firenze deve andare a Pontedera per il suo primo impiego: dovrebbe saper condurre con sé la disinvoltura della famiglia urbana e l'abitudine a districarsi tra gli altri, magari anche con l'uso spigliato della parola e della lingua. A dire il vero, Leopoldo mostra di possedere almeno quest'ultima dote: sa interloquire, sa anche mentire; tuttavia, è la sua condizione di ragazzo al primo impiego che gli consiglia di non insistere coi suoi circa l'opportunità di avanzare nei rapporti con la fidanzata fino al punto da

¹ Si vedano a questo proposito P. VOZA, *Federigo Tozzi tra provincia ed Europa. Storia e antologia della critica*, Bari, Adriatica, 1983, p. 123: «Si è detto: questi sono romanzi degli inetti, ma l'inetto è perduto in partenza, non ha sviluppo, dunque non ha romanzo. La cosa può sembrare vera fin che ci si ostini a leggere Tozzi come naturalista»; F. PETRONI, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 77 e sgg.

ufficializzare la cosa. Ma è anche la sua tendenza a valutare questo rapporto da un punto di vista comodamente contemplativo a far sì che egli ceda facilmente alle prime obiezioni della madre.

È vero che Leopoldo è dispiaciuto di dover lasciare la città e di non vedere Attilia, ma al tempo stesso è vero che la lontananza dalla donna gli permette di attivare una sorta di pratica ascetica, come se non si potesse fare di più e di meglio. Anzi, come se egli non volesse fare di più e di meglio. Egli vuole incominciare una qualche educazione di sé. D'altra parte la notizia che Attilia sta male giunge subito dopo la sua partenza e non provoca nel ragazzo quel turbamento e quel dolore che ci si attenderebbero². In questo portamento voluto per il giovane protagonista sta, forse, anche una parte di risposta alla nota *querelle* critico-esegetica che vide impegnato Debenedetti con Borgese, col primo a rimproverare al secondo di aver ignorato o, almeno, ridimensionato la portata e la forza dei motivi personali e degli episodi di vita privata; e di avere, pertanto, voluto vedere in *Tre croci* il vero, felice approdo della narrativa di Tozzi, quello nel quale il timbro verista – se mai davvero vi sia stato – sarebbe la vera cifra della sua scrittura³. Ammettiamo che Borgese abbia insistito troppo sul verismo come il carattere autentico della scrittura tozziana, ma la

² A questo proposito, utili notazioni si trovano in F. PETRONI, *Masochismo e autodistruttività nelle novelle di Federigo Tozzi*, in «La punta di diamante di tutta la sua opera». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, Atti del Convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012, «Testi e studi di letteratura italiana», a cura di Massimiliano Tortora, 9, 2014, pp. 71-83, cit. a p. 82: «[...] 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».

³ Si veda G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1971, p. 377: «Tozzi dunque, l'araldo degli edificatori. Ma Borgese, nell'innalzare a Tozzi il primo monumento critico purtroppo per gran parte in forma di necrologio, nota senza dubbio con sensibilità, acume e icasticità, di rado poi raggiunti, alcuni aspetti particolari e generali dell'opera dell'amico; senonché riesce a patentarla in base a due criteri che, in certo senso, ne distruggono la novità, le qualità di rappresentante del "nuovo tempo". Il succo dell'elogio borgesiano a Tozzi è questo: che con sagacia e pazienza e precisione da artigiano, affinate attraverso una lettura dei latini e dei trecentisti senesi, Tozzi arriva in ciascuna pagina a una pagina propriamente antologica, che vince le migliori prove dei frammentisti; mentre poi costruisce come un narratore verista. Tanto è vero che Borgese ritiene che il capolavoro, o almeno la tappa già quasi raggiunta, dalla quale avrebbero avuto inizio i capolavori di Tozzi, sia *Tre croci*. Ritiene che i racconti e romanzi più scopertamente autobiografici, i *Ricordi di un impiegato*, *Con gli occhi chiusi* e *Il potere* siano la necessaria fase preparatoria, sia pure con risultati già stupendi e tali da far considerare Tozzi il maggior artista degli ultimi decenni prima d'allora, preparatoria a quello che sarà *Tre croci*».

particolarissima natura – direi quasi capricciosa – della maniera di stare nelle cose da parte di Leopoldo deve farci chiedere se il suo autore (che a questo testo ha lavorato quasi per dieci anni, e soprattutto nell’ultimissimo periodo prima di lasciarci) non volesse trovare la maniera di chiudere con un certo modo di scrivere, di tenere il rapporto col lettore. È una domanda legittima che dobbiamo infine porci, soprattutto per salvare – se così si può dire – *Ricordi di un impiegato* dalla facile lettura autobiografica a cui pare destinato o a un’altrettanto facile e insufficiente osservazione di tipo psichico e di marca patologica: fare di Leopoldo soltanto un ragazzo che si appresta a diventar uomo a dispetto della maturità che si richiede al suo ruolo non risponde a quel che lo scrittore ci ha consegnato; farne un inabile alla vita in ragione del profilo di pesante subalternità rispetto ai genitori, vuol dire far pesare fin troppo un’ipoteca ipotestuale. E nel primo come nel secondo caso non può bastare a rendere il tutto più plausibile la sottolineatura dell’attitudine del senese all’avida lettura di James e di Bergson, come se fosse un evento inconsueto per uno scrittore ai primi del secolo scorso accostarsi a certi nomi o a certi orientamenti della cultura europea⁴. D’altra parte, si rischia concretamente di sottostimare il contributo di originalità che Tozzi ha dato alla narrativa in termini di scrittura e di stile, oltre che di temi, e di sacrificarlo sull’altare della sua pur indubbia “sapienza scientifica”⁵. E

⁴ Si vedano *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria De Seta, Roma, Carocci editore, 2017; M. TORTORA, *Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste*, in *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2017, p. 75: «Se per quanto concerne il romanzo modernista possiamo sbrigativamente rivolgere l’attenzione a quella narrativa di impianto ‘psicologico’ e destrutturante la trama – e dunque Svevo, Tozzi e Pirandello in Italia, e Joyce, Woolf, Proust, Kafka, solo per citare i nomi più ovvi, in Europa –, più scivoloso è il concetto di rivista fascista»; G. SAJA, *Impasse relazionale e solipsismo in "Con gli occhi chiusi" e altri saggi tozziani*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2010.

⁵ S. GHELLI, *I fantasmi, le ragioni dell’anima e la riscrittura dei Ricordi di un impiegato di Federigo Tozzi*, in «Italice», 88, 3, Autumn 2011, pp. 397-413, cit. a p. 397: «La certezza che oggi abbiamo di una conoscenza diretta di James, di Bergson, di Janet, di Ribot, ed anche in parte di Freud (come sembrano confermare le investigazioni di Marchi) suggerisce un’indagine della pagina tozziana non tanto come luogo dove i conflitti inconsciamente si esprimono, ma come lo spazio privilegiato dove consapevolmente quei conflitti cercano risposta e scioglimento. La sapienza scientifica di Tozzi diventa quindi fondamentale nella prospettiva di un’operazione narrativa che riconosce alla scrittura non solo la capacità di evocare i segreti ed i disagi dell’anima, ma di offrire loro la trama di una risoluzione. La cultura psicologica trasforma la pagina in un esercizio di attenta autoanalisi».

questo singolare diario è la prova che quelle dinamiche indirizzate a una sorta di autoterapia possono rivelare proprio per questo molto della sua abilità affabulativa⁶.

Qualcosa della struttura diaristica dell'opera era già stato rilevato da Rossana Dedola⁷ molti anni fa. In quella circostanza, tuttavia, il saggio parve troppo incline all'allora appassionante e pervasiva norma analitica dei formalisti, fino al punto da adombrare le interessanti notazioni critiche che pure vi erano. Dedola scrisse di "dissoluzioni delle forme narrative" che promanavano dalla crisi del personaggio. Questa crisi naturalmente risentiva anche del lessico teorico del tempo che registrava i casi di dissoluzione del "personaggio oggettivo", da *Corporale* di Volponi all'«inconsueto personaggio plurale, bicefalo, monopensante e monoparlante che Fruttero e Lucentini hanno inventato»⁸. Pertanto, quando Dedola notava che

risulta chiaro come, nel racconto, l'universo dello scrittore e l'universo del personaggio tendono a unificarsi e si unificano di fatto in Leopoldo e nella sua coscienza. Di qui l'uso della forma diaristica, che però a sua volta mostra uno scarto nei confronti della tradizione: i *Ricordi* non sono un diario, almeno nel senso comune del termine. Il diarista infatti seleziona e dispone secondo un ordine gli avvenimenti, per dar loro forma e trama narrativa. Questa operazione determina la scomparsa del materiale superfluo, dei particolari insignificanti [...]⁹

portò certamente alla luce una caratteristica essenziale dell'opera di cui ci stiamo occupando: il diario come pretesto per la diluizione del personaggio (caratteristica peraltro il più delle volte ignorata dalla critica successiva, a causa – è probabile – del

⁶ Sulle ricadute "autoriali" di talune scelte di genere narrativo – tra stile epistolare e pagina di diario – si veda una notazione di M. TORTORA, *Il valore dell'esperienza e l'insufficienza del ricordo. Per un'interpretazione di Lettera*, in «*La punta di diamante di tutta la sua opera*». *Sulla novellistica di Federico Tozzi*, op. cit., pp. 121-38, cit. a p. 127: «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*».

⁷ Di Rossana Dedola si veda anche, almeno, R. DEDOLA, *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

⁸ R. DEDOLA, *Crisi del personaggio e dissoluzione delle forme narrative nei «Ricordi di un impiegato» di Federico Tozzi*, in «*Studi novecenteschi*», 4, 10, marzo 1975, pp. 5-25.

⁹ Ivi, pp. 6-7.

fitto strato formalista che informa tutto il saggio a cui si accennava), e sottolineò il peso di quel che è stato giudicato “materiale superfluo”. Infatti, poco dopo Dedola stessa (non senza lasciarci il sospetto ultimo di una leggera incoerenza concettuale) precisa che «qui manca una linea di sviluppo e la selezione operata dall’io non porta alla soppressione dei particolari insignificanti: essi vengono anzi ingigantiti e finiscono per perdere la loro “reale” dimensione e per acquistarne una tutta particolare, direttamente dipendente dall’io»¹⁰. Insomma, sulla base di quella lettura, Tozzi avrebbe usato la forma narrativa del diario per smussare il profilo del personaggio attraverso l’offuscamento dei dettagli¹¹ e delle circostanze che egli attraversa, ma senza riuscirci. Anzi, questi dettagli e queste circostanze alla fine sono emersi molto più di quanto Tozzi avesse previsto.

Alcuni di questi elementi, a distanza di un certo numero di anni e – perché no? – anche liberati dall’impregnatura interpretativa di allora, possono essere riportati nel bel mezzo della disputa. E riconsiderati per schiarire finalmente qualche semioscurità: lo scrittore in realtà fa poco per evitare che il lettore possa non considerare questo diario come un lavoro meditato a posteriori. In uno dei frammenti del 2 marzo – giorno della partenza – si legge:

Talvolta dormendo mi tornano sensazioni della realtà che mi fanno stupire. Ma la realtà sentita nel sogno ha il sapore che le dà in quel momento la mia anima. Io la mesuro con la mia consueta abitudine; e, forse, non è che un vago abbozzo che vive dentro di me. Ora, in vece, sento il sapore della morte che verrà senza sapere come; proprio per la stessa ragione che ho cominciato a vivere¹².

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Sulla tendenza tozziana alla rappresentazione dell’ambiente si veda G. BERTONCINI, *Momenti e modi di sviluppo dei romanzi di Tozzi*, in «Studi novecenteschi», 2, 6, novembre 1973, pp. 331-55, cit. alla p. 337: «È il modo d’apertura di tutti i romanzi (a eccezione dei *Ricordi di un impiegato*). Sempre Tozzi affronta la descrizione oggettiva dell’ambiente; l’esemplare migliore lo abbiamo in *Con gli occhi chiusi*. Le pagine iniziali (con la descrizione del personaggio Domenico Rosi e del *milieu* della trattoria e del podere) delineano una realtà che, nella sua realistica – o naturalistica – evidenza, è strutturata secondo ben certi e concreti rapporti tra l’uomo e le cose».

¹² F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 133.

Di lì a poco egli ci farà sapere che Attilia sta male e noi abbiamo già notato che Leopoldo non se ne rammarica più di tanto: «Attilia si è ammalata; e mi ha fatto scrivere da una sua amica; ma non ho notizie molto esatte»¹³. Egli se la cava con una pura notazione informativa e si affretta a passare ad altro: «Sparagio, un facchino che non se la dice con Drago, mi avverte che nella mia camera, ogni mercoledì, ci sta un dentista a cavare i denti. Io lo faccio sapere al capostazione, che mi accorda il permesso di andare a sorprenderlo»¹⁴. E di lì un breve alterco sulla questione col quale Leopoldo vuole mettere alla prova, di fatto, la propria capacità di accettare certi malvezzi.

Ma sia il primo che il secondo caso rivelano la prospettiva dalla quale il narratore scrive al suo lettore: il ragazzo proclama il suo amore per Attilia ma non disdegna un certo interesse per l'amica della giovane fidanzata che sta scrivendo le lettere per lei, dal momento che la sola grafia gli accende palpiti del cuore. Per l'altro verso, l'inconveniente della camera occupata il mercoledì gli provoca più che altro una certa indolente rassegnazione la quale, infine, gli fa riconsiderare l'imprudenza delle sue decisioni: «Quando torno a prendere la mia roba, e il padrone mi rende i denari, ci manca poco che non chieda scusa io a lui. Questo incidente mi fa pentire d'essere venuto via da casa senza che mio padre abbia approvato il mio desiderio d'ammogliarmi. E mi dico che non devo fare di testa mia le cose più importanti»¹⁵. Leopoldo vuole tornare a casa e questo proposito matura in lui sin dal viaggio. Il problema del ragazzo, se così dobbiamo chiamarlo, è la prospettiva della vita fuori città e di assumere veramente delle responsabilità. È come se, nel momento stesso in cui egli ha lasciato Firenze per salire sul treno che lo avrebbe condotto in provincia, tutto lo slancio e la veemenza delle primissime pagine, sia pure un poco repressi, si fossero rivelati nient'altro che una sterile posa etica, fantocci del riscatto e della maturità giovanile ben presto messi da parte quando la comoda vita familiare è stata pregiudicata dalla prima trasferta lavorativa. Leopoldo ha già deciso che

¹³ Ivi, p. 137.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 139.

quell'impiego in quel luogo è poco per lui: lo ha deciso sul treno che lo portava a Pontedera. Allo stesso modo finisce per rivelare a se stesso che il sentimento per Attilia, nobile e limpidissimo, è poco più che etereo, in fondo impalpabile. Il fatto che sia malata dà solo un connotato in più a quella specie di romanzo nel romanzo che il ragazzo scrive per se stesso e Federigo Tozzi per il suo lettore: una narrazione a mo' di memoriale di tono crepuscolare e con qualche incerta eco tarchettiana. A questo proposito, va notato che le pagine di Tozzi ridisegnano la traiettoria borghese e urbana del Giorgio del più noto romanzo di Tarchetti¹⁶: nel giro di cinquant'anni – ma si tratta di un lasso di tempo di notevoli passaggi storici e sociali: dall'Unità al primo dopoguerra – le pagine della narrativa nazionale passano dal militare che ha in odio il borgo in cui è nato, transita in città (dove ambisce vivere) e si ritrova in provincia per amore, all'impiegato della nuova Italia che desidera tornare nella città che ama, lasciando il paese che gli offriva il lavoro (e anche nuove prospettive sentimentali); da un amore che si alimenta per deperimento a un altro che per deperimento si spegne. Tuttavia, in entrambi i casi è la soluzione narrativa ad elaborare la vicenda, come per liberazione e rigenerazione.

Il Giorgio di Tarchetti scrive a cose fatte un quaderno di memorie che farà pubblicare da un giornale, come per testimoniare una vicenda esemplare¹⁷. E il romanzo comincia con questa analessi. Ma – lo abbiamo già notato – anche Leopoldo è tutto sommato narrato con quest'ottica: l'allusione al “sapore della morte che verrà senza sapere come” collocata a inizio racconto e sentita dal protagonista stesso ci consegna un congegno affine. Ma in questo caso Leopoldo non è un uomo del borgo

¹⁶ Un lontano lavoro critico è, tuttavia, utile a considerare il tema: N. F. CIMMINO, *Il mondo e l'arte di Federigo Tozzi*, Roma, Volpe, 1966, p. 52: «Tozzi valuta l'opera di poeti più significativi del primo Novecento, dai Corazzini a Corrado Govoni, dal Palazzeschi a Guido Gozzano, senza considerare il primo apporto – ormai lontano – della scapigliatura, sia alla lirica, sia alla prosa del nuovo secolo. Il Tozzi partiva, nell'individuare il nuovo fermento di idee e di esperienze estetiche dagli effetti deteriori della scapigliatura».

¹⁷ A questo proposito si vedano C. DI GIULIO, *La Fosca di Tarchetti: strategie narrative del doppio*, in «Cultura italiana», 11, 1993, pp. 195-205; L. FERRARI, *Un capolavoro incompiuto. Analisi di Fosca di I. U. Tarchetti*, in «Caleidoscopio», 1, 2016, pp. 37-42, cit. alla p. 39: «Inoltre all'interno della narrazione stessa vengono inseriti lunghi brani di lettere o di diario che accentuano questo aspetto memorialistico e fungono da connettivo a momenti di discontinuità narrativa. Tutti questi elementi contribuiscono a dare il carattere di analisi oggettiva di un'esperienza illusoria, travolgente e distruttiva. Il protagonista ora che scrive non crede più all'amore».

che agogna la vita cittadina, ma un urbano che finge di volersi affrancare dall'oppressione familiare fidando nel suo primo lavoro e in una donna che potrebbe portare a casa. Ma si tratta, appunto, di un inganno, una confortevole menzogna che il ragazzo racconta a se stesso (e che il suo autore ha pensato in questo modo non a caso).

Sul racconto hanno pesato anche letture fatalmente compromesse con l'intertesto tozziano. Quella di Ottavio Cecchi¹⁸, abbinata alla corposa prefazione di Celati all'edizione che Feltrinelli offrì del nostro diario assieme a *Con gli occhi chiusi* ormai quarant'anni fa, è sintomatica – anche sul piano puramente editoriale – di una maniera di intendere Tozzi:

In *Ricordi di un impiegato*, i genitori sono cattivi, la famiglia è ipocrita, e Leopoldo si chiede: “Sarei, forse, per accostarmi a quella cattiveria che dicono indispensabile imparare? Io, fin qui, credo di poterne fare a meno; per sempre. È così difficile, dunque, essere buoni?”. Leopoldo Gradi, sulle prime, pare fratello di Ghìsola piuttosto che di Pietro di *Con gli occhi chiusi*. Anch'egli è un perdente, uno che alla fine soccombe di fronte alla violenza dei padri. Come Pietro, rientra nell'ordine della salvezza, non ha il coraggio di pagare di persona il fallimento dell'aspirazione e liberarsi nella gioia, che invece ha Ghìsola¹⁹.

Non sono certo si possa dire che la madre e il padre di Leopoldo siano cattivi. Sono rigidi, nulla più di questo. Non si tratta nemmeno della tipica circostanza tozziana per la quale il padre imperversa su una madre che subisce, il tutto al cospetto del figlio²⁰. Egli è il solo figlio maschio tra figlie femmine: nella madre (che partorerà un'altra femmina alla fine della storia) c'è quella naturale forma di gelosia – non per

¹⁸ Su Cecchi critico tozziano si veda il già citato F. PETRONI, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, op. cit., pp. 190 e sgg.

¹⁹ O. CECCHI, *Introduzione a F. TOZZI, Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. XXXI.

²⁰ Si veda F. PETRONI, *Masochismo e autodistruttività nelle novelle di Federigo Tozzi*, in «La punta di diamante di tutta la sua opera». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, op. cit., p. 80: «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 e un figlio)».

forza di marca freudiana²¹ – che prende le donne col maschio laddove le femmine sono tante (le figlie e un’aspirante nuora solamente ventilata, ma tanto basta ad alimentare la diffidenza della donna); nel padre c’è l’aspettativa che l’unico maschio della prole sappia ottenere il profilo del bravo lavoratore per lo Stato. Ma nella lettura che abbiamo riportato il ragazzo non è che il classico “impiegato inetto”²².

Dal lavoro di recupero genetico e di analisi della stesura originaria sappiamo che Leopoldo non era stato costretto dal padre a lasciare la casa, la madre non figura tra i personaggi, Attilia è nominata pochissime volte, non si fa cenno alla sua malattia né alla sua morte²³. È il padre che muore, invece (elemento biografico diretto).

Sulle ragioni che suggerirono all’autore di riscrivere l’opera come la leggiamo oggi si è tentata qualche ipotesi e, fra queste, quella di Luperini ha avuto negli anni una certa parte²⁴: il ripensamento della trama sarebbe servito ad allineare quel lavoro ad altre prove narrative, il nucleo delle quali è costituito da *Con gli occhi chiusi*, fino a determinare una difformità con un’altra fase, quella segnata da *Tre croci*²⁵. Ora, mi pare che la vicenda redazionale di questo racconto, al di là di ogni altra considerazione, ci consegna un lavoro fatto di due momenti netti: il Leopoldo alla vigilia della partenza e quello alle prese col primo impiego. Sono due momenti che presentano una cesura ma al tempo stesso una cerniera; sono anche molto sbilanciati

²¹ A tal proposito si veda R. CASTELLANA, *Il realismo creaturale di Tozzi: una lettura di Giovanni*, in «*La punta di diamante di tutta la sua opera*». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, op. cit., pp. 35-70, cit. a p. 52: «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 mediatore».

²² *Ibidem*.

²³ Si veda S. GHELLI, *I fantasmi, le ragioni dell’anima e la riscrittura dei Ricordi di un impiegato di Federigo Tozzi*, op. cit., p. 399. Si veda anche R. CASTELLANA, *Introduzione a F. TOZZI, Ricordi di un giovane impiegato*, Fiesole, Cadmo, 1999, pp. XVII-LVII.

²⁴ Si tratta di R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

²⁵ A questo proposito si veda F. PETRONI, *Le parole di traverso. Ideologia e linguaggio della narrativa d’avanguardia del primo Novecento*, Milano, Jaka Book, 1998, n. 61, pp. 91-92: «In tutti i romanzi tozziani si nota, secondo Luperini, un’oscillazione tra i due diversi tipi di logica, alla quale corrisponde un’alternanza di forme narrative, tradizionali e sperimentali: in alcuni (*Con gli occhi chiusi*, *Ricordi di un impiegato*, *Gli egoisti*) si avrebbe il prevalere, mai però totale, della logica simmetrica, alla quale si accompagnerebbero una più esasperata attenzione ai moti profondi della psiche e una più duttile capacità di rappresentarli mediante soluzioni formali sperimentali; in altri (*Il potere*, *Tre croci*) il ruolo giocato dall’ideologia sarebbe maggiore, e sarebbero prevalenti (anche se non dominanti) le strutture narrative tradizionali».

a favore del secondo quanto a mole narrativa. È fin troppo semplice dirci che si tratta di una separazione avvertita sulla base del diverso grado di intensità di Leopoldo con la famiglia; altrettanto semplice è rilevare quanto operi in tutto questo il primo, radicale cambio di contesto sociale del ragazzo. Potrebbe, invece, essere meno consueto ma non meno plausibile ritenere che Tozzi abbia voluto questa separazione per poi effettuare una ricongiunzione in chiusura. Il tutto si tiene all'interno di una traiettoria circolare, disegnata per fare di *Ricordi di un impiegato* una specie di congedo del suo autore dalla dialettica familiare che aveva sviluppato fin lì.

Leopoldo si oppone con fierezza alla madre; difende l'idea di avere una fidanzata; deplora quella specie di alleanza che l'elemento femminile di famiglia ha costituito attorno a sé; deve difendersi dalle piccole mortificazioni che il padre gli riserva a motivo del lavoro e della sua ambizione ad ammogliarsi. Ma proprio prima della partenza si legge il padre dire con risolutezza: «“Voi fate silenzio, e qualcuno vada a prendere il dolce che mangeremo per salutare la prossima partenza di Leopoldo”. Ora mi domando perché ho mangiato il dolce e perché m'ero dimenticato di Attilia»²⁶. Queste domande sono una spia testuale: Leopoldo può aver compiuto un atto in forza di una meccanicità (mangiare il dolce), ma non può essersi fatto dimentico della ragazza senza un certo grado di colpa²⁷. Dunque, non può averlo fatto del tutto fortuitamente. E questo breve dittico può essere stato inserito da Tozzi per anticipare o, almeno, orientare il lettore perspicace nell'individuazione di tracce utili alla ricompattazione conclusiva dei fili della trama.

Che questa tesi non appaia eccentrica rispetto agli itinerari critici solcati di prassi lo possono dire le pagine che seguono dopo le primissime (che vanno a questo punto considerate un preambolo o, se volessimo restare sui modi cari al nostro scrittore, un poggio dal quale scrutare lo svolgimento degli eventi sotto i nostri occhi).

²⁶ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, op. cit., p. 132.

²⁷ Su questo meccanismo si veda la postfazione di F. PETRONI in F. TOZZI, *Ricordi di un giovane impiegato*, op. cit., p. 91.

Ci sono momenti nei quali sembra che venga cercata una vera e propria ambiguità narrativa. Si tenga presente questo passaggio che cade poco dopo quel che abbiamo considerato il secondo momento:

Devo sempre evitare che mi accadano cose spiacevoli; perché io, poi, non le so reggere. Nello stesso tempo, ho quasi il desiderio di trovarmi a cose simili; per avvezzarmi a tutto. Perché, magari, non sono stato derubato? Andrei dai carabinieri, mi farei restituire la roba; e lo scriverei a casa. Ne sono esaltato, e farei amicizia volentieri con il cavadenti. Come mi sono divertito a gridare a quel modo con la moglie del padrone! Ormai, non temo più di nulla; e spero che io mi trovi nella camera nuova a qualche avventura; che m'invidierà tutto il paese. Non potrebbe darsi che qui mi dovessi difendere da qualcuno che tenterà di entrarmi in camera di notte? Non può darsi che io faccia ammirare il mio coraggio dalla padrona? E mi ripeto il suo nome, che m'hanno detto proprio ora: Dina Calamai. Anche Sparagio vedrà chi sono io. Dovranno dire tutti: come siamo contenti che Leopoldo Gradi è venuto a Pontedera! Se, poi, porterò la moglie qua, le faranno tutti festa. E, per poco, non mi par di vedere la stazione infiorata. Pontedera è il miglior paese che ci sia²⁸.

Siamo di fronte a un ragazzo che:

- vorrebbe evitare le circostanze spiacevoli perché ritiene di non saperle affrontare
- vorrebbe imbattersi in circostanze spiacevoli per abituarsi ad affrontarle.

Questa prima apparente ambiguità viene dall'episodio della camera d'albergo trovata occupata e dalla scoperta che trattavasi di prassi: in quel caso, egli se ne era risentito, pretendendo non solo di essere alloggiato altrove ma anche la riconsegna della pigione. Tuttavia, questa presa di posizione così inflessibile deve fare i conti coi ripetuti motteggi ai quali egli è sottoposto, cosa che lo avvilito, lo prostra. E, quando pare prevalere questo sentimento di umiliazione, ecco che si fanno strada lo slancio e l'impulso a scavalcarlo, memore della risolutezza avuta coi padroni di casa. Leopoldo incomincia questo duello col suo stesso animo: afflizione e ardore. Ogni giorno fa l'esperienza della mortificazione, uno scotto che sembra dover pagare non soltanto perché è giovane e impreparato alle mansioni assegnate: conta anche l'identità geografica, territoriale. Egli è un urbano, ma patisce la solidità della gente di paese

²⁸ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, op. cit., pp. 139-40.

che guarda con sospetto chi va a lavorare fuori città. Dunque, stavolta il problema è la città ed egli desidera sentirsi investito dall'affetto del paese. La volubilità è uno dei tratti di Leopoldo. Ma c'è anche qualche elemento di egotismo o di narcisismo²⁹ che emerge da un certo punto della storia. Si consideri questa serie di passaggi ricavati dal contesto sentimentale dell'opera:

1. È strano come io legga volentieri le lettere che Attilia, sempre malata, mi fa scrivere dalla sua amica! Quando su la busta vedo quella calligrafia allungata e grossa, somigliante un poco alle mandorle, le apro più in fretta; come se lo facessi per deferenza e per rispetto a lei. E ho notato che la terza lettera, benché io non la conosca, e lei non conosca me, non sembra dettata da Attilia come la prima. Si sente che ha come un'amicizia per me. E perché so che anche lei legge le lettere mie, mi vengono scritte perfino meglio; come se avessi di più da dire³⁰.
2. Proprio allora, scrivevo ad Attilia; e le mie lettere erano belle. È sempre malata: pare che abbia la pleurite. E credo che guarirà perché le voglio bene. In quanto alle lettere che mi scrive la sua amica, ora sono imbarazzato di riceverle e peggio a leggerle. Ed evito, con fermezza, di pensare anche a lei mentre scrivo io. Mi dimenticavo di dire che, ormai, quasi tutti i giorni, torno dalla signora Marianna; a bere quel vino bianco. Oggi vi trovo una bella ragazza, che si chiama Némora. Il cognome non lo so. È vestita di nero perché le è morta la mamma³¹.
3. Ho riveduto Némora; e le ho parlato. Perché le ho parlato se non avevo niente da dirle? E perché, dai vetri dell'ufficio, sto sempre attento che non entri nessuno nell'osteria? Quando, d'anzi, l'ho vista parlare con un carbonaio, mi son sentito ingelosire; e stringevo in mano il croccino della porta; perché, se mi veniva un pretesto qualunque, sarei andato dalla signora Marianna; e le sarei passato vicino. Némora le cuce un vestito; e sta, dalla mattina alla sera, con lei; meno quando noi andiamo a mangiare. Perché non mi sono staccato un bottone dalla giubba e non sono andato a farmelo riattaccare? Perché mi batteva troppo il cuore, e non volevo che Némora fosse certa che mi piace. Perché ha parlato a quel carbonaio se qui a Pontedera una ragazza non deve parlare a nessuno, quando non vuole che se ne parli subito male?³²
4. Io non ho il coraggio di dire a tutti che sono fidanzato a Firenze e che, qua a Pontedera, avrei scelto Némora. Invece, quando scrivo ad Attilia, mi dimentico d'ogni cosa; sono sincerissimo e senza nessun rimorso, benché abbia deliberato di nasconderle di

²⁹ Di elemento narcisistico in questo racconto parla anche E. SACCONI, *La memoria e i simboli: i Ricordi di Tozzi*, in «MLN», 94, 1, 1979, pp. 16-35. Ma lo fa in termini un po' diversi da quelli che si vogliono mettere in campo nel presente saggio: lo studioso rivela l'attitudine del narciso nella scelta stessa di scrivere un diario di ricordi. Si legge a p. 19: «Dunque, e ciò non ha nulla di che stupirci, le registrazioni del diario di Leopoldo Gradi sembrano evocare l'immagine di un Narciso allo specchio, vanamente interrogantesi sul perché dei suoi gesti e dei suoi sentimenti, dei suoi pensieri e delle sue decisioni».

³⁰ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, op. cit., p. 140.

³¹ Ivi, p. 147.

³² Ivi, p. 154.

Némora. Non glielo dirò mai. Ne sono sicuro. Non perché sia capace di mentirle; ma perché se per Némora io la lasciassi, smetterei piuttosto di scriverle e glielo farei sapere. Non devo, anzi, vantarmi di questa lealtà?³³

5. Ogni domenica, una figlia del capostazione viene a passeggiare sotto la tettoia; e un suo fratello, molto più giovane di lei, la tiene per la vita. Tutti me la indicano; e mi spronano a guardarla almeno un poco. E come ho fatto il viso rosso, quando, uscendo su la porta, ho incontrato Némora che attraversava i binari per andare a una casa fuori del paese! [...] Némora non è stata più dalla signora Marianna. E io non penso più a lei; per quanto mi sembri impossibile. Ma l'ho dimenticata da vero. [...] Némora dove sarà a quest'ora? Negli stabilimenti industriali, le vetrate sono già illuminate dalle lampadine dentro; una donna si fa alla finestra e si ritrae prima ch'io abbia potuto vedere se la riconosco³⁴.

La traiettoria del sentimento d'amore di Leopoldo è la seguente: dalle lettere ad Attilia egli matura un interesse per l'amica che gliele scrive³⁵ e gli è sufficiente ammirare la grafia per restarne turbato, tanto che il malessere per il male di Attilia muta nel languore dell'attesa di riceverne altre; va più spesso a fare visita alla signora Marianna perché ha notato Némora: se ne innamora ma continua a scrivere ad Attilia; la figlia del capostazione «viene a passeggiare sotto la tettoia» mentre Némora parte ed egli arrossisce; assicura a se stesso di averla dimenticata, ma dopo qualche giorno si domanda cosa stia facendo, proprio quando «una donna si fa alla finestra e si ritrae prima ch'io abbia potuto vedere se la riconosco».

C'è da un lato l'insicurezza del ragazzo, non ancora uomo del tutto, esitante nel prendere in mano certe situazioni, ma c'è anche la tendenza a crogiolarsi in alcune forme di lusinga: l'amica di Attilia che sarebbe stimolata a scrivere sempre di più per lei perché in realtà vorrebbe tenere un qualche contatto o rapporto con lui; gli altri che lo invitano a interessarsi della figlia del capostazione perché, evidentemente, lo

³³ Ivi, p. 155.

³⁴ Ivi, p. 156.

³⁵ Si veda E. SACCONI, *La memoria e i simboli: i Ricordi di Tozzi*, op. cit., p. 24: «In verità questa storia, più che semplice, si potrebbe dire inesistente, ovvero essa s'identifica con la storia dell'anima del personaggio, e un'eco della sua anima. Già ridotta a un'immagine, una fotografia, poi rappresentata dalla rosa che Leopoldo porta con sé a Pontedera, quindi fisicamente presente solo nelle lettere che gli indirizza, Attilia si allontana sempre di più, sostituita prima dall'amica che scrive le lettere per lei malata, poi morta, e infine rimpiazzata dalla nuova Attilia giunta nella famiglia Gradi, la nuova sorellina di Leopoldo. In effetti, come il personaggio dichiara una volta, «la voce di Attilia nasce dalla mia».

stimano ormai all'altezza del ruolo di seduttore. Al di là di tutto, resta il fatto che la vita a Pontedera porta alla luce insicurezze da un lato e velleità dall'altro anche in fatto d'amore: Leopoldo non è l'incrollabile innamorato di Attilia che ci era parso nelle prime pagine, preso da un legame col quale era persuaso anche di sfidare le riserve e l'ostilità dei suoi genitori; Leopoldo ha una certa attitudine all'infedeltà, forse anche all'inganno. Magari solo mentali; ma queste attitudini ci sono e le porterebbe ad effetto se solo non avesse delle remore. Ma queste remore sono tutte piantate proprio in quella famiglia che egli racconta a se stesso (e a noi) di voler fuggire e alla quale, invece, poco a poco si riavvicina e vuole riavvicinarsi. Vi si riavvicina attraverso una specie di "educazione alla distonia" con l'ambiente che vive rispetto all'ambiente esterno ad essa:

Io mi rimprovero di essere cattivo; perché, alla fine, il peggio è per me. Sento, in vece, il rimpianto di tante cose buone che vengono spontanee; da sé. Sono io, dunque, che ho voluto restare lontano da questa realtà così dolce! E perché? Sono io che ho chiuso la mia anima per sempre; come quando, da ragazzo, volevo stare solo e mi mettevo a guardar dall'uscio socchiuso quelli che dentro la stanza parlavano. Sono io che me ne pento, e poi faccio sempre lo stesso; inebriando la mia anima con una risata. Ho fame e non mangio; ma mi piace di conoscere questa bontà che torna sempre, come se fosse innamorata della mia anima. Mi piace di sentire questo rimprovero; purché la giornata finisca presto attraversando, senza lasciarvi il segno, lo spessore della mia giovinezza³⁶.

È per questa ragione che a un certo punto si legge, con un'aderenza logica non del tutto piena, ma al tempo stesso non proprio "a sorpresa", che «io non ho fatto amicizia con nessuna persona del paese; e ho già chiesto ad un ispettore il mio trasloco in qualche città; a Firenze, per esempio. È impossibile che io viva qui»³⁷. E l'animo dimezzato di Leopoldo si ripresenta sul treno del ritorno a casa: «salendo in treno, avrei piacere che ci fosse qualcuno a salutarmi; qualcuno che mi chiudesse lo sportello come si fa con le persone a cui si vuol bene. E, invece, non c'è nessuno. [...] M'ero affezionato più di quel che credevo a Pontedera; ma mi prometto di non

³⁶ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, op. cit., pp. 148-49.

³⁷ Ivi, p. 158.

tornarci più». Poco più avanti, appena tornato a casa: «come sto meglio a Firenze! Quasi, mi vien fatto di baciare i guanciali del letto!»³⁸.

Quando si reca al feretro di Attilia, che intanto è morta, la sua commozione e le sue crisi di pianto paiono più che altro un risarcimento a un sentimento fatto vacillare molte volte; e in questo risarcimento è compresa la richiesta alla madre di battezzare con quel nome la sorella neonata³⁹. Ma ora, più di ogni cosa, gli preme avere la sicurezza di poter restare in casa e la disponibilità di un lavoro quasi “domestico”: l’educazione – l’autoeducazione – alla distonia ambientale ha fatto il suo corso, il ragazzo che credeva di diventare uomo lontano da casa ha voluto tornarci e, per di più, si affida a “un pezzo grosso” amico del padre per restarvi. La parabola tozziana si chiude con una tacita alleanza tra figlio e padre, imprevedibilmente auspicata dal figlio stesso.

Antonio R. Daniele

³⁸ Ivi, pp. 161-62 *passim*.

³⁹ Sul senso di colpa e sui risvolti cristiani dell’opera si veda L. ORSENIGO, *Il cristianesimo tragico di Federigo Tozzi*, in «Lettere italiane», 46, 2, aprile-giugno 1994, pp. 249-67, cit. a p. 264: «Che avrà fatto dunque di male ci viene spontaneo chiederci, per essere (o sentirsi, che per lui è lo stesso) modo? Il distacco ed il disimpegno di fronte al mondo, la supina accettazione di un destino fatto di solitudine ed incomprendimento, le illusioni d’amore sono tutti fattori che inducono l’animo di Leopoldo alla malinconia che, disegnandone il carattere, da un lato lo rende un essere marginale, diverso da tutti gli altri uomini con cui è costretto a vivere, perché sfugge alla società dall’alto; mentre da un diverso punto di vista lo rende un peccatore e dunque ancora marginale, che la società sfugge dal basso, perché l’accidia, di cui sono gran parte la malinconia e la pigrizia, è la strada maestra che conduce alla dannazione eterna [...]».

L'uno "intellettualmente poligamo" e l'altro "dedito tutto a una cosa"

*Borgese e Tozzi nei carteggi inediti**

E ti voglio bene come prima e più di prima,
e desidero di passare un paio d'ore con te.

G. A. BORGESE (Parigi, 30-11-1916)

Il sodalizio

Borgese, nato nel 1882, e Tozzi, nato nel 1883, sono praticamente coetanei. Si incontrano a stento trentenni. Ma, mentre Tozzi vivrà solo trentasette anni, Borgese ne vivrà settanta. Dopo alcuni scambi epistolari, il primo incontro avviene a Cornigliano Ligure nel 1913. Borgese fa una lettera di presentazione a Tozzi per l'editore Quattrini. Cosa hanno in comune? Innanzitutto la città di residenza elettiva più o meno temporanea, Roma. Borgese vi si trasferisce nel 1910 da Torino con la cattedra di Letteratura tedesca e ci resta fino al 1917 (quando partirà per Milano); Tozzi ci arriva nel 1914, prendendo servizio alla Croce Rossa con il grado di caporale per l'entrata in guerra, e ci rimane fino alla morte. Il loro sodalizio si rafforza, con l'aggiunta di Pirandello, nel 1917.

In comune, dal punto di vista creativo, hanno che scrivono entrambi poesie, ma soprattutto sono tutti e due narratori e, cosa più importante, romanzieri. A quei tempi, Borgese, che si sta dedicando alle azioni diplomatiche, sta per pubblicare i suoi romanzi (nel 1921 *Rubé*; nel 1923, *I vivi e i morti*); Tozzi è nel pieno della sua stagione creativa e pubblica nel 1919 *Con gli occhi chiusi*, nel 1920 *Tre croci*. Inoltre Borgese ha già pubblicato le tre serie di *La vita e il libro* (1910-1911-1913) e *Studi di*

* Si ringraziano sentitamente Dominica Borgese e Silvia Tozzi per l'autorizzazione alla pubblicazione delle lettere dal carteggio inedito.

Letterature Moderne (1915) e hanno entrambi fondato periodici letterari: Borgese nel 1903, a Firenze, «Hermes»; Tozzi nel 1913, a Siena, «La Torre».

Nel 1917, grazie a Borgese, Tozzi pubblica *Bestie*. C'è chi ha sostenuto che Borgese abbia influenzato negativamente Tozzi (Baldacci) e chi ritiene che Borgese abbia avuto un reale impatto nella redazione del finale di *Con gli occhi chiusi* (Luperini).

Se ci poniamo nel loro quadro temporale e guardiamo in avanti cento anni arrivando ad oggi, Tozzi è scrittore che sarà scoperto, Borgese è critico letterario che sarà dimenticato. Se invertiamo la prospettiva e guardiamo dal presente verso il passato, ovvero da oggi indietro di un secolo, vediamo una situazione ben diversa. Tra il 1918 e il 1920 Borgese era notissimo, è stato poi dimenticato; Tozzi era un giovane fragile e appartato, è oggi considerato uno dei più grandi autori del Novecento.

Il sodalizio di allora svolge funzioni diverse. Per Tozzi è fondamentale in vita: non era ancora noto, indigente e sofferente aveva bisogno di aiuto e Borgese gli tesse la mano. Per Borgese costituisce un capitolo della sua vita multiforme, importante in quanto ne mette in luce il ruolo e valore di critico: resterà memorabile cosa scrive dei suoi sodali (e sarà a sua volta ammirato per l'onestà).

Ho già raccontato articolatamente altrove degli scritti di Borgese e Tozzi (e Pirandello) su Verga, lo scrittore modello della narrativa anti-frammento¹. Notavo anche che utilizzano metafore architettoniche per differenziare la prosa narrativa di Verga dalla prosa frammento in voga. Verga è per Borgese «l'edificatore del vecchio tempo», mentre Tozzi è «uno dei primissimi edificatori nella nuova giornata letteraria d'Italia» – dalla dedica a Tozzi nella raccolta di saggi letterari *Tempo di edificare*. Tozzi, dal suo canto, aveva dedicato *Il Podere* (1921) «a G. A. Borgese».

Se ripercorriamo la produzione critica dell'uno sull'altro, vediamo che Tozzi scrive due articoli su Borgese², mentre Borgese scrive molto su Tozzi, articoli di

¹ Rimando al mio *Pirandello tra Tozzi e Borgese*, in *Pirandello moderno e contemporaneo*, a cura di A. Frabetti e S. Cubeddu, Pesaro, Metauro edizioni, 2016, pp. 221-39.

² Di Tozzi: G. A. Borgese, in «La Torre», 6 gennaio, 1914 (pagine critiche, pp. 98-101); «La guerra delle

giornale, saggi in volume e prefazioni alle opere postume³. Balza agli occhi che Borgese è un grafomane, un critico letterario molto inserito già a Firenze, poi a Roma. Aggiungerei anche che ha una personalità estroversa, nonché poi controversa, ed è di aiuto a Tozzi che, invece, è irregolare, problematico e chiuso in se stesso. Dunque, Tozzi è l'artista, Borgese il critico letterario.

Ma entriamo nel merito dei testi. Nel leggere quanto scrive Borgese su Tozzi emerge l'attenzione al modo in cui l'autore investigato userebbe la lingua e le parole:

Ogni rigo è uno scavo, ottenuto con una pressione infallibile nel duro terreno della realtà interna ed esterna. Se si pensa che questo lavoro di dissodamento è sempre lo stesso, identico nella tenacia e risoluto negli effetti, per duecentocinquanta pagine di racconto, in cui non un periodo, non un'immagine, non una battuta è floscia di pigrizia e consuetudine; se si pensa che tutto il libro è così muscoloso e sintetico, respirante ad ogni poro, invasivo di luce esploratrice in ogni sguardo [...] la parola, rovente e pura nel suo proprio significato, si abbruna in una severità di ferro battuto⁴.

Vale la pena citare anche *Tre croci*, 16 marzo 1920: «scriveva come respirava, sebbene ogni sua parola fosse martellata dall'incudine rovente del coscienzioso stilista»⁵; «E senti un'identica religione d'arte in quella severità che sceglie soltanto il particolare indispensabile ed offre la parola necessaria purificata d'ogni detrito, senza appannatura né polvere, stesa – si direbbe, in bella calligrafia – accanto alle parole sue compagne necessarie»⁶. Borgese anche qui accosta Tozzi a Verga, e ne mette in

idee” di G. A. Borgese, in «Cronache d'attualità», 30 agosto 1916 (pagine critiche, pp. 152-55).

³ Di Borgese: *Con gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, in «L'Illustrazione italiana», 17 agosto 1919; *Federigo Tozzi*, «I libri del giorno», 4, aprile 1920, pp. 171-74; *La vita di Federigo Tozzi*, in «La lettura», 5, maggio 1920, pp. 333-41; *Avvertenza*, a F. TOZZI, *Ricordi di un impiegato*, in «La rivista letteraria», s. I, vol. II (maggio 1920), p. 4; *Tre croci e i Malavoglia*, in «Il Compendio» n. 5, maggio 1920; *Federigo Tozzi e la piccola borghesia*: *Giovani, L'Amore, Ricordi di un impiegato*, in «I libri del giorno», 9, settembre 1920, pp. 457-59; *Il potere di Federigo Tozzi*, in «I Libri del giorno», 4 aprile 1921, pp. 174-76; *Avvertenza*, in F. TOZZI, *Gli egoisti. L'incalco*, Roma-Milano, Mondadori, 1923, pp. V- XI; *Federigo Tozzi*, in *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, pp. 23-63 e 118-26; *Il precursore Tozzi*, in «Corriere della Sera», 11 luglio 1928; *Lirismo e ermetismo in Federigo Tozzi*, in «Scintilla», 10 ottobre 1952; *A Siena*, in «Corriere della Sera», 2 novembre 1952.

⁴ Giuseppe Antonio BORGESSE, *Con gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, in «L'Illustrazione italiana», 17 agosto 1919, poi in *Tempo di edificare*, a cura di Massimo Rizzante, Trento, Università degli Studi di Trento, 2008, p. 34.

⁵ G. A. BORGESSE, *Tre croci*, in ID., *Tempo di edificare*, op. cit., p. 38.

⁶ Ivi, p. 39.

evidenza le differenze: «A Verga rimase inferiore nell'arte di costruire; ma fu tanto diverso da lui, e tanto più ricco per la linfa lirica di cui ogni sua pagina, pur così dura, stillava, come una corteccia stilla di resina odorosa»⁷. Teniamo a mente le parole di Borgese, perché le usa anche nelle lettere indirizzate al suo sodale toscano.

Come ho notato altrove, nel testo sopramenzionato intitolato *Tre croci* Borgese ricorda l'arrivo di Tozzi a Roma. Il passo, scritto quando Tozzi è in fin di vita e precisamente il 16 marzo 1920, ricorda l'incipit di *Rubè*, il romanzo di Borgese, pubblicato nel 1921:

Borgese, *Tre Croci*, 1920

Noi che assistemmo sette anni fa alla calata di Tozzi a Roma (veniva inurbato e sospettoso, come poi sempre restò, da una sua Siena tutta forza e niente leggiadria) ci eravamo abituati a vederlo caricaturalmente con una gran valigia zeppa di libri scritti ed inediti, oltre quelli non scritti che gli tumultuavano nel cervellaccio potente e gli facevano ressa alle pareti del cranio glabro decorato a modo suo da una mezza dozzina di riccioli arsicci⁸.

Borgese, *Rubé*, 1921

La vita di Filippo Rubè prima dei trent'anni non era stata apparentemente diversa da quella di tanti giovani provinciali che calano a Roma con una laurea in legge, un baule di legno e alcune lettere di presentazione a deputati e uomini d'affari⁹.

Se un'assonanza c'è tra i due passi, deve essere stata inconsapevole; mi domando peraltro se la saggezza dell'amico del protagonista del romanzo, il filosofo psichiatra Federico Monti, un intellettuale corretto dalla scienza che sostiene (invano) le scelte dell'inetto Filippo Rubé, sia una trasfigurazione del quasi omonimo Federigo Tozzi, prematuramente scomparso il 21 marzo 1920.

⁷ G. A. BORGESE, *Una vita d'artista*, in ID., *Tempo di edificare*, op. cit., p. 56

⁸ G. A. BORGESE, *Tre Croci*, op. cit., p. 38.

⁹ G. A. BORGESE, *Rubé*, Milano, Garzanti, 1995, p. 5.

Dagli epistolari inediti (Castagneto e Trieste)

Nell'archivio Tozzi di Castagneto (ATC), curato da Silvia Tozzi, abbiamo 18 missive di Borgese a Tozzi dall'11 luglio 1913 al 24 febbraio 1920, punteggiate dallo scambio di pareri sulla produzione dell'uno e dell'altro¹⁰. Vorrei qui sottolineare, attraverso alcuni brevi passi estrapolati dal carteggio, il forte legame di stima e affetto tra i due¹¹. Nella prima breve cartolina, Borgese, che si trovava a Cornigliano Ligure, il 7 luglio 1913 si rivolge a Tozzi con «amico», scusandosi per non aver potuto leggerne le poesie:

Caro amico,
volevo scrivervi per chiederLe scusa se finora, preso dall'ingranaggio di una operosità senza respiro, non ho potuto occuparmi delle sue poesie e della sua antologia. Entro l'estate le farò certamente sapere qualcosa. Intanto sarei lieto di vederla in Liguria. (ATC)

Di amicizia parla in una cartolina, dichiarandosi aperto a ogni posizione di Tozzi sulla base dell'affetto reciproco:

Cartolina postale
A Federigo Tozzi fuori Porta Camollia
6. I.14
Roma Via Paisiello 15

Caro Tozzi, la nostra buona amicizia è fondata su una reciproca libertà, e perciò, mentre vi sono grato della vostra affettuosa stima, non ho nulla da ridire quando voi vi dichiarate apertamente in disaccordo con me (ATC).

¹⁰ Ho riportato i passi relativi alla produzione poetica in una mia breve biografia di Borgese che chiude una recentissima riedizione delle *Poesie*, a cura di G. Cascio, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi, 2021, pp. 141-45.

¹¹ «Amici letterati ebbe pochissimi o quasi nessuno, se si toglie Pirandello ed uno o due altri [...] volle ch'io gli fossi amico. E la sua amicizia, ch'era tutto d'un getto e intransigente come l'amore, vinceva ogni resistenza [...] La sua affezione aveva franchezze virili e incrollabili sicurtà di giudizio; ignorava le gradazioni opportunistiche, poiché egli o amava o spregiava, ed era innocente di ogni pur lontanissima ombra di trascuranza o di perfidia»¹¹: G. A. BORGESSE, *Una vita d'artista*, in ID., *Tempo di edificare*, op. cit., p. 59.

Qualche anno dopo a proposito del parere di Tozzi sulla sua poesia (presumibilmente) *Il rovere e il castagno*, che qui compare con un titolo diverso, parla di sé e dell'amico come di due artigiani. Conclude con parole euforiche che testimoniano la grande stima e affetto per l'amico senese: «è per me una festa», «mi farai felice». Ecco i passi salienti della lettera del 31 settembre 1919:

[...] Come ho preso la tua lettera sulla Rondine [*sic*] e il Castagno? Come una testimonianza che mi inorgolisce, come il collaudo minuzioso di un artigiano all'opera di un altro artigiano. [...] Il primo giudizio interamente assertivo mi viene da te, ed è per me una festa. Scrivimene a lungo e mi farai felice [...] (ATC).

La citazione in epigrafe a questo articolo è tratta da una lettera datata 24 marzo 1919. La diversità dell'approccio al lavoro intellettuale è astutamente colta da Borgese:

[...] Ma non ti affliggere per la mia “dispersione”. Io sono così, fatto per vivere intellettualmente poligamo, e non è detto che la poligamia intellettuale sia meno feconda della fedeltà a un solo ambito. Vi sono parecchie cose che mi appassionano e non posso mollarle. Questo vizio mi fa una vita ardente anche se poco felice; mentre riconosco la profonda felicità di chi, come te, è dedito tutto a una cosa [...] (ATC).

Nel Fondo Borgese, donato dal figlio Leonardo tra il 1973 e il 1976 alla Biblioteca Civica Attilio Hortis del Comune di Trieste (FBT), ci sono vari documenti su Tozzi che testimoniano del rapporto tra i due scrittori e attraverso le mogli, Emma Palagi Tozzi e Maria Freschi Borgese.

In particolare soffermiamoci su una splendida lettera del 1919 di Tozzi a Maria Freschi. La riporto qui per intero, anche se già trascritta nel mio *Pirandello tra Tozzi e Borgese*, perché tra questa e la lettera che riporto di seguito di Borgese a Tozzi (dall'archivio di Castagneto) non sembra ce ne siano altre. La missiva di Tozzi a Maria Borgese dà conto di uno stato di sofferenza ma anche di grande creatività drammaticamente lirica e appassionata. Tozzi parla forse di *Tre croci*, anche se non è

noto dalla bibliografia corrente¹² che sia stato pubblicato in capitoli su una rivista milanese.

Roma, 29, XII 1919

Federigo Tozzi a Maria Borgese

Gentilissima Signora,

grazie del buon ricordo, ma io non l'avevo affatto dimenticata. Gli è che da parecchio tempo sono in uno stato febbrile e disamorato che mi impedisce di scrivere lettere che non siano pratiche emarginate. La vita che fo risuona di tutto; gli uomini che conosco; quello che succede a me dintorno – sono cose che mi hanno profondamente ferito. Questo “enorme mistero dell'universo” mi pare che sia semplicemente un'enorme turlupinatura, da uomo a uomo, da uomini a folle, da se stesso a se stesso. E il disgusto, comprende, non è lo stato d'animo più piacevole: e non invoglia a prendere la penna in mano se non per scrivere cose che è bene restino celate. Ma il ricordo che propone cose non si spegne, come l'inverno non uccide il ricordo della primavera. Soltanto la penna pesa, e le parole mi pare che siano state inventate ieri, calde ancora nel fuoco originario. Lavoro moltissimo (non posso altrimenti vivere, e dico vivere nel senso ideale, ché per la vita materiale lavoro poco). Ritorno a cose [...], ma come facce di un prisma. Vedrà in una rivista di Milano prossima nascita, il capitolo primo di un romanzo che è la cosa che più mi interessa, perché mi pare ci sia la vita come la vedo e la sento, tramutate in fiori tutte le mie spine. E altro e altro e altro, ma che è ancora in ebollizione. A Milano credo che non verrò molto facilmente: legato a Roma, credo che non vedrò mai nessun'altra città: ma siccome la mia disorientazione terrestre è favolosa, mi accade ogni giorno di scoprire [...] (FBT).

Borgese che sta leggendo *Tre Croci*; acuto come sempre nei giudizi critici, esprime tutto il suo entusiasmo con un linguaggio all'altezza della lettera di Tozzi a Maria:

12 febbraio 1920

Caro Tozzi,

non posso aspettare 24 ore per dirti la mia gratitudine. Ho finito ora di leggere le ultime 30 pagine le ho lette fra il pianto (come non mi avveniva più da tre anni, quando a Parigi finii di rileggere per la 3° volta e di capire per la 1° Delitto e Castigo), ti dirò domani sera quello che non c'è nel tuo libro. Ma quello che c'è è CAPOLAVORO. Ne sono scosso in tutte le fibre, come se m'avessero bastonato sulle reni. Sei un blocco di metallo. Le ††† resteranno piantate su questa fungaia letteraria e segneranno il sepolcreto di tutte le chiacchiere. Alta la fronte e al vento i riccioli.

T'abbraccio con la gioia superbamente fraterna d'essere il tuo GABorgese (ATC).

¹² Si veda in proposito l'accurato volume Federigo TOZZI, *Bibliografia delle opere e della critica 1901-2007*, a cura di Riccardo Castellana, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2008.

Borgese curatore postumo delle opere di Tozzi e altri inediti

Come è noto, l'edizione postuma delle opere di Tozzi fu affidata a Borgese.

Il podere fu pubblicato su «Noi e il mondo» nell'aprile 1920 (per una ricostruzione completa della pubblicazione di quest'opera si rimanda all'edizione curata da Eduardo Saccone¹³).

Uno dei capitoli più consistenti dell'edizione postuma delle opere di Tozzi è quello relativo alla pubblicazione dei *Ricordi di un (giovane) impiegato* da parte di Borgese¹⁴. Fu pubblicato dapprima su «La rivista letteraria» nel maggio 1920 e poi da Mondadori nel 1927. Dal titolo Borgese aveva fatto sopprimere l'aggettivo «giovane» (e recuperato il titolo risalente al 1910, tempo della prima redazione). Castellana discorda da Debendetti, che aveva sostenuto che Borgese avesse operato tagli oltre il lecito, e ricorda che Borgese non ebbe mai tra le mani il manoscritto. Infatti, nel marzo del 1920, Emma era tra Siena e Roma mentre Borgese era a Milano. Emma trascrisse a macchina il manoscritto per Pirandello, che poi lo fece avere a Borgese. Pirandello comunicò a Borgese le proprie perplessità sulla pubblicazione del romanzo; seguì una seconda copia su sollecitazione di Borgese con brani interpolati in evidenza. Quindi, anche su pressione de «La rivista letteraria», fece uscire il romanzo nel maggio del 1920. Non era un'edizione filologicamente corretta, ma era fatta in nome della volontà di Tozzi di affidare a Borgese la pubblicazione dei propri inediti. Nel 1927 l'edizione in volume per Mondadori approntata da Emma seguì le indicazioni precedentemente date da Borgese¹⁵.

Furono inoltre pubblicati per le cure di Borgese: la raccolta *L'Amore*, Vitagliano 1920 (il cui titolo fu scelto da Borgese ed Emma Palagi), *Gli egoisti e L'incalco*, Mondadori 1923, con prefazione di Borgese.

¹³ F. TOZZI, *Il podere*, Introduzione, note e commento a cura di E. Saccone, Ravenna, Longo, 2003.

¹⁴ Ne ha riportato le vicende Riccardo Castellana nell'introduzione all'edizione critico-genetica, da lui curata (Fiesole (Firenze), Cadmo, 1999).

¹⁵ Si rimanda infine al saggio di Cristina TERRILE, «Les Ricordi di un impiegato de Federigo Tozzi ou le faux débat de l'achèvement», in *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 269-83.

Ancora una curiosità, ripresa stavolta da Marco Marchi: il titolo dell'epistolario *Novale* fu proposto da Pirandello ad Emma Palagi nel 1924¹⁶. Nella prefazione a *Novale* Emma informa il lettore che il primo gruppo di lettere fu ricopiato da un amico di Tozzi – che invece le aveva distrutte. L'amico era Alberto Gandin, a Siena tra il 1902 e 1903. Gandin aveva scoperto che Annalena era Emma dalla premessa di Borgese all'opera di Tozzi *Gli egoisti* e la andò a trovare nel 1923.

In un altro Fondo Borgese, quello custodito presso la Fondazione Mondadori di Milano (FBM), nelle primissime lettere tra l'editore Arnoldo e Giuseppe Antonio, si parla di Tozzi. Siamo nel 1921, quando Borgese sta svolgendo le funzioni di erede testamentario, occupandosi di pubblicare le opere inedite dell'amico prematuramente scomparso. Nella prima lettera, datata 20 agosto 1921:

Caro Signor G.A. Borgese,
con grave ritardo vi mando (o rimando) il contratto Tozzi. Vogliate scusarmi. Ho cercato di aderire a quanto avete chiesto, ma su due punti e cioè sulla entità e durata delle trattenute non mi è possibile derogare. Credete che ho fatto condizioni veramente [...] (FBM).

Nella seconda lettera, stavolta di Borgese a Mondadori, redatta su carta intestata del «Corriere della Sera»:

Ghiffa 1/XI/21
Caro Mondadori,
tutto preso dalle cose mie ho dimenticato ieri di parlarvi della Tozzi. Il ... Romano le chiede di pubblicare in appendice un romanzetto inedito di T. Io credo che questa pubblicazione non farebbe che bene all'editore, e perciò vi domando il consenso, che vi prego di farmi avere al più presto (FBM).

Poi ancora l'11 dicembre 1921: «Ho consegnato alla signora Monicelli tutto il materiale per il primo volume di Tozzi» (FBM). E il 13 gennaio 1922: «Mi scrive la

¹⁶ F. TOZZI, *Novale* [1925], a cura di Glauco Tozzi e con introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2007.

sig.ra Tozzi (Via del Gesù 62 – Roma) che è in ristrettezze e che non ha ricevuto la somma di cui è in credito» (FBM). Mentre nel Fondo Borgese di Trieste, in una rubrica di indirizzi databile al 1930, troviamo un altro indirizzo romano della vedova dell'amico, scomparso dieci anni prima: «Tozzi Emma – via Andrea Doria 79 Roma» (FBT)¹⁷.

Le ristrettezze economiche segnarono l'esistenza di Federigo ed Emma. Per concludere, un flash-back, sempre attraverso gli inediti. L'ultima lettera inviata da Borgese a Tozzi, datata 24 febbraio 1920, contiene un augurio, che possiamo leggere come l'affettuoso addio al caro amico senese che sarebbe scomparso di lì a meno di un mese: «Ti auguro con tutto il cuore che le *Tre Croci* possano essere la lotteria da cui ti venga la motocicletta. Almeno questo» (ATC).

Ilaria de Seta

¹⁷ Rimando in proposito al capitolo intitolato *Ritratto multifocale*, nel mio *American Citizen. Borgese G. A. Borgese tra Berkeley e Chicago (1931-52)*, Roma, Donzelli, 2016, pp. 112-28.

*La lingua “edipica” di Federigo Tozzi:
il senese fra appartenenza, identità e incomunicabilità*



Tutte le immagini a corredo del presente contributo provengono dalla Collezione Pier Guido Landi.

La dimensione senese di Federigo Tozzi

L'identificazione di Federigo Tozzi con una componente marcatamente locale costituisce la radice della sua grandezza di scrittore e, insieme, la sua sfortuna, la caratteristica in virtù della quale è stato a lungo snobbato dalla critica letteraria. Le parole di Mario Luzi sintetizzano efficacemente l'identità di Federigo Tozzi, che travalica la cinta muraria di Siena e arriva ben oltre i confini del suo territorio: fino

alla capitale ma, più in generale, fino al più vasto territorio della grande letteratura nazionale.

C'è, su Tozzi, una specie di silenzio programmatico. Per me è un grande scrittore. Non ce ne sono come lui, neanche Svevo, che è molto intellettuale, anche perché proviene da quel crocevia di culture. Tozzi, invece, viene dal fondo della *senesità*: viene dall'ambiente, dalla realtà, dalla *zolla* senese. Ed è questa, forse, la ragione del limite che la sua risonanza ha avuto. Ma quando uno lo legge e c'entra dentro se ne innamora (Mario Luzi)¹.

Oggetto di una riscoperta relativamente recente e ancora per certi versi tardiva, Federigo Tozzi è stato definito un narratore di interesse sociale che agirà sempre tra insanabili dissensi, tra cupi dissapori con la città e con la famiglia, posseduto dal demone dell'incomunicabilità², e che morirà con la certezza di non aver dato il meglio di sé: è un caso irrisolto, «un grumo di sangue scontento»³.

Fra i molti altri che potremmo citare, anche Borgese riconosce che «Non meno della madre del padre poté su di lui la sua città nativa. Siena, triste di storie d'archi acuti in mezzo alla campagna», legata «a un suo medioevo sepolto vivo nella storia moderna»⁴.

Tuttavia Tozzi va ben oltre la dimensione localistica. La sua statura europea, a partire dal memorabile saggio di Giacomo Debenedetti – ora contenuto nel *Romanzo del Novecento* – è un dato ormai acquisito da parte della critica letteraria⁵.

Federigo Tozzi ebbe con la città un rapporto conflittuale; se da un lato in *Persone* dichiara: «Io sono nato a Siena, così per caso; mentre la mia anima è di laggiù, di quel paese che non ti voglio né meno nominare»⁶, dall'altro – come vedremo anche più avanti – dedica a Siena parole di struggente lirismo («Qualche

¹ M. MENICACCI, *Tozzi e la cultura europea*, in M. MARCHI, *Stagioni di Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 105.

² «Vi è, in noi, un mondo destinato al silenzio»: F. TOZZI, *San Bernardino da Siena*, in ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle e saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987, p. 1301.

³ F. ULIVI, *Tozzi e il paradosso del romanzo*, in «La fiera letteraria», 1927.

⁴ G. A. BORGESSE, *Federigo Tozzi*, in ID., *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923.

⁵ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.

⁶ F. TOZZI, *Persone*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 698.

volta, in mezzo ad una piazza o ad una via, Siena ha certi lunghi silenzi che fanno mancare il respiro e scoppiare il cuore. Ma... l'amava come un innamorato. Per lui non c'erano altre città e altri uomini»⁷).

Lo scrittore si scontrava dolorosamente con la chiusura dell'ambiente sociale, in larga parte pettegolo e gretto⁸, con una città provinciale, segnata dalla malattia e dalla miseria, come testimoniano molti personaggi delle sue opere⁹. Una città splendida e ossessionante, «tutta raccolta in se stessa, inaccostabile»¹⁰.

Da molte pagine di Tozzi emerge il legame strettissimo con la campagna¹¹, quella del “falcinello” e della “sugna”, quella del “raspo dell'uva” e della “caldura”, con i suoi colori, i suoi odori e la sua atavica cultura. Le descrizioni legate alla fiera del bestiame che si teneva a Siena, in Piazza d'Armi «il primo lunedì del mese fuor di Porta Camollia»¹² tratteggiano vividamente i momenti di contatto più stretto fra la

⁷ F. TOZZI, *Cose*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 660.

⁸ «La mia anima è cresciuta nella silenziosa ombra di Siena, in disparte, senza amicizie, ingannata tutte le volte che ha chiesto d'esser conosciuta. E così, molte volte, escivo solo, di notte, scansando anche i lampioni. [...] Siccome mi riusciva di vivere, così, separato da tutti, ogni volta che qualcuno mi guardava con quella sua curiosità acuta che m'offendeva, io doventavo più triste; [...] Basta ch'io mi ricordi di quelle mie tristezze perché mi sembri cattivo anche il cielo di Siena. [...] La mattina, quando incominciavano i soliti pettegolezzi e le chiacchiere – la mia padrona, Marianna, non poteva fare a meno, magari con una parola sola, di farmene sentire subito la feroce persecuzione – andavo subito in collera; ed ero certo che sarei stato male tutta la giornata. O strade che mi parevano chiuse sotto campane di vetro! O amicizie sognate, e soffocate per forza dentro la mia anima, con ira!»: F. TOZZI, *Bestie*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 577.

⁹ «Tutti i sabati, Domenico faceva l'elemosina dei pezzi di pane avanzati agli avventori. La stretta Via dei Rossi, al principio, dov'era l'uscio vecchio della trattoria, si empiva un'ora prima del tempo, di mendicanti; fra i quali era anche la moglie di Pipi, giovine, ma così smunta e gialla che la sua bocca era come un taglio senza labbra: andava come se non avesse potuto piegare la testa da nessuna parte. Molte volte, dalla veste male abbottonata e sudicia, si vedeva il petto vuoto e senza seni. [...] C'era anche una vecchia, dal naso enorme e pavonazzo, con un cappello da contadina, del quale le trecce di paglia si disfacevano intorno; e ne rimaneva sempre un giro di meno. Questa pretendeva d'avere la prima elemosina, e non se ne andava finché tutti i pezzi di pane non fossero stati distribuiti. Talvolta gridava: Quella vecchietta ne ha avuto più di me. Ed apriva ancora i lembi del fazzoletto pieno di pane duro, sorreggendo sotto l'ascella il bastoncino. [...] C'era una mendicante, a cui Domenico faceva l'elemosina tre giorni della settimana; una donna grande, dal volto acceso ed uguale come una maschera sottile, che non si poteva togliere, una maschera di pelle rossa. Portava, d'estate e d'inverno, uno scialletto di lana nero annodato dietro il dorso. Teneva sempre incrociate le mani pallide sul petto. La sua figliola, alta e leggiadra, non la lasciava mai, tenendo una mano infilata sotto uno dei suoi bracci; era scema e sorrideva sempre; ma di un sorriso dolce ed appassionato»: F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 89.

¹⁰ F. TOZZI, *Tre croci*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 238.

¹¹ «Siena, da sotto il mio cileglio, pareva un arco che non si potesse aprire di più, e le case, giù per le strade a pendio, parevano frane che mi mettevano paura»: F. TOZZI, *Bestie*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 600; «Tutte le vigne delle tue colline parevano far ressa intorno alle tue mura»: F. TOZZI, *La città della Vergine*, Genova, A. F. Formiggini, 1913, p. 13.

¹² F. TOZZI, *Il podere*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 347.

città di Siena e il proprio contado, che inizia appena fuori le mura con l'indicazione, ancora presente, di "limite del suburbio", in una dimensione quasi fuori dal tempo.

Da questo inscindibile legame, che richiama l'osmosi rappresentata nell'affresco del Buongoverno, provengono termini che si collegano a saperi antichi e a pratiche oggi in disuso: i "ceneroni", il "tostino", i "bargigli", i "fiòcini"; lo "spollonarsi", il "sornacare" e il "bicciare" delle bestie¹³.

Un esempio ulteriore è dato dalla figura del "castrino", personaggio carico di elementi simbolici edipici e sessuali¹⁴. In Tozzi si evidenzia il rapporto con gli animali come parte integrante della vita quotidiana: un rapporto corale e profondo di condivisione di destini comuni. È il caso, fra gli altri, del *Ciuchino* – rifiutato a calci dalla madre che non lo voleva allattare¹⁵ – e del *Racconto di un gallo*, un animale antropomorfizzato e chiamato Cecco, che racconta alle galline le vicende amorose di alcune donne¹⁶. Da un punto di vista culturale e antropologico, molte parole richiamano un mondo rurale che non esiste più, ma che sopravvive nella memoria orale.

¹³ Per la contestualizzazione dei termini utilizzati da Federigo Tozzi, la loro spiegazione e gli elementi legati all'origine delle parole e alla cultura popolare cfr. S. LOSI, *La lingua 'senese' di Federigo Tozzi tra derivazioni letterarie e tradizione popolare*, Siena, Betti, 2017.

¹⁴ Il personaggio del castrino, incaricato di togliere gli attributi virili a gatti, cani, maiali e altri animali di allevamento, è descritto nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, in F. TOZZI, *Opere*, op. cit., p. 72. Spesso, relativamente agli animali del pollaio, era la massaiia che provvedeva all'operazione di accapponare i galletti. Per ulteriori informazioni si rimanda alle voci "accapponare" e "accapponato", in S. LOSI, *La lingua 'senese' di Federigo Tozzi*, op. cit.

¹⁵ F. TOZZI, *Il ciuchino*, in ID., *Le novelle*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 25 («Biblioteca Universale Rizzoli»).

¹⁶ F. TOZZI, *Il racconto di un gallo*, in ID., *Le novelle*, op. cit., p. 287.



Personaggi senesi fra spiritualità, talento, suicidi e bordelli

I personaggi di Federigo Tozzi, con i quali egli frequentemente si identifica¹⁷, sono spesso tratti dalla sua autobiografia¹⁸ o comunque noti: il sensale Chiocciolino del *Podere*, i contadini Giacco e Masa di *Con gli occhi chiusi* – al secolo Chiara e Sabatino Mori – il giovane studioso francese Gielly, il Nisard di *Tre croci*¹⁹. La scrittura si lega ai grandi personaggi del passato che ancor oggi fanno parte dell'immaginario senese, ma anche a quelli contemporanei di Tozzi, alle vicende che maggiormente avevano colpito l'opinione pubblica. È il caso dei fratelli Torrini, la cui triste vicenda ha ispirato il romanzo *Tre croci*²⁰, e di Patrizio Fracassi, scultore morto suicida a soli ventisette anni, al quale Tozzi dedica una novella²¹ e un articolo su un giornale locale²².

¹⁷ Ad esempio Pietro Rosi, Remigio Selmi, Leopoldo Gradi, Dario Gavinai, Paolo, Adele “en travesti”.

¹⁸ Tralasciamo qui volutamente i ben noti riferimenti alla figura dei genitori, di Ghisola e di tutti quelli che appartengono alla sfera privata dell'Autore.

¹⁹ «Il ricordato Gielly, che non è che il Nisard di *Tre croci*»: M. VERDONE, *Inediti di Federigo Tozzi*, in «La fiera letteraria», p. 3.

²⁰ La libreria Torrini Gambi era anticamente posta dove si trova l'attuale numero civico 44. È stata libreria Ticci, poi Giunti. Fino a pochi anni fa era ancora visibile il gancio del soffitto al quale si impiccò uno dei fratelli Torrini, il Giulio Gambi di *Tre croci*.

²¹ F. TOZZI, *Lo scultore*, in ID., *Le novelle*, op. cit., p. 201.

²² F. TOZZI, *Per Patrizio Fracassi*, in «La vedetta senese», 16-17 agosto 1913, p. 2.

Altrove Federigo Tozzi descrive un'umanità dolente di mendicanti, di prostitute²³, di persone segnate nel corpo o nella psiche, operando proiezioni autobiografiche di personaggi, sentimenti, emozioni e descrivendo minutamente uomini e donne della città e del contado con un taglio quasi lombrosiano.

Emergono impietosamente le immagini e le atmosfere della Siena a cavallo fra Ottocento e Novecento: quella pettegola del “ganzo”, quella deforme del “tarpagno” e del “gongoso”, quella malata del tifico e dello scrofoloso. I personaggi di Tozzi traggono risalto da vocaboli densi di significato, come ad esempio “adusto”, “don nacchera”, “birignoccolato”²⁴. Emerge dalle opere di Tozzi una profonda conoscenza del tessuto sociale cittadino, come della storia di Siena nei suoi momenti cruciali.

Nell'opera *Siena città della Vergine* trova spazio Pia de' Tolomei, con un cenno alla sua triste sorte di donna ripudiata²⁵. Tra i personaggi illustri femminili spicca la figura di Santa Caterina, alla quale Tozzi dedica uno studio e una raccolta di scritti²⁶. L'immensa statura della Santa di Fontebranda, che Tozzi definiva «più grande della sua città»²⁷, è riconosciuta ed esaltata da Tozzi anche in comparazione con gli altri antichi scrittori²⁸. Tuttavia, per lo scrittore, la figura femminile di maggior rilievo in assoluto è la Vergine Maria. Anche questo aspetto costituisce un importante indicatore di appartenenza alla «Sena Vetus Civitas Virginis». Nel poema *La città della Vergine* Tozzi conferma una conoscenza approfondita della storia antica della città²⁹.

²³ F. TOZZI, *Creature vili*, in ID., *Le novelle*, op. cit., p. 786.

²⁴ Cfr. alle rispettive voci S. LOSI, *La lingua 'senese' di Federigo Tozzi*, op. cit.

²⁵ F. TOZZI, *La città della Vergine*, op. cit., p. 12.

²⁶ Cfr. F. TOZZI, *Le cose più belle di Santa Caterina da Siena*, Lanciano, Carabba, 1918.

²⁷ F. TOZZI, *Antichi Scrittori Senesi, dalle origini a Santa Caterina*, Siena, Giuntini e Bentivoglio, 1913, pp. I-XVIII.

²⁸ «In questi minori, dunque, va cercata forse più che negli altri la sincerità ingenua e rozza dell'anima; di quest'anima sempre dolorosa e inquieta sopra la quale sta Dio. Così Santa Caterina mi pare il genio che abbia rivelato definitivamente tutto quello che non seppero né fare né dire gli altri»: F. TOZZI, *Antichi Scrittori Senesi, dalle origini a Santa Caterina*, op. cit., pp. I-XVIII.

²⁹ F. TOZZI, *La città della Vergine*, op. cit., p. 13. In un passo dell'opera Tozzi rievoca la Battaglia di Montaperti, punto fermo della narrazione mitologica senese, parte fondamentale della memoria collettiva della città.



Alla ricerca delle radici linguistiche di Tozzi

Nel panorama degli scritti e degli studi linguistici senesi e nel flusso della lingua si inserisce autorevolmente Federigo Tozzi, che si caratterizza come un autore profondamente senese anche e soprattutto per una lingua nella quale i suoi concittadini possono ancor oggi riconoscersi.

Fra le letture di Federigo Tozzi – «un autodidatta privo di metodo, un raddomante della cultura»³⁰ – due filoni ci sembrano particolarmente significativi: quello degli studi psicanalitici³¹ e quello degli antichi scrittori senesi, che fanno parte dell'omonima antologia sopra citata³².

La lingua di Santa Caterina, di Cecco Angiolieri, di San Bernardino e di tanti sconosciuti rimatori del Trecento e del Quattrocento influenza moltissimo le scelte linguistiche di Federigo Tozzi, erede di una lunga tradizione che conta, tra gli altri, Girolamo Gigli, con il suo *Vocabolario Cateriniano*³³ e Diomede Borghesi, primo docente della Cattedra di Toscana Favella inaugurata a Siena nel 1589. Come ulteriore testimonianza della profonda conoscenza che Federigo Tozzi ha di Siena, della sua storia, dei suoi personaggi e delle sue istituzioni, possiamo constatare come

³⁰ Così si definisce in una lettera ad Annalena, pseudonimo di Emma Palagi: F. TOZZI, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 38.

³¹ In Tozzi si evidenzia lo stato d'animo come chiave di lettura della realtà, come filtro tra mondo interiore e mondo esteriore. Si ha il senso dell'emozione non mediata, dello scorrere di un flusso di coscienza proprio, sia pure in forme diverse, di altri autori coevi come Joyce.

³² Cfr. F. TOZZI, *Antichi Scrittori Senesi, dalle origini a Santa Caterina*, op. cit.

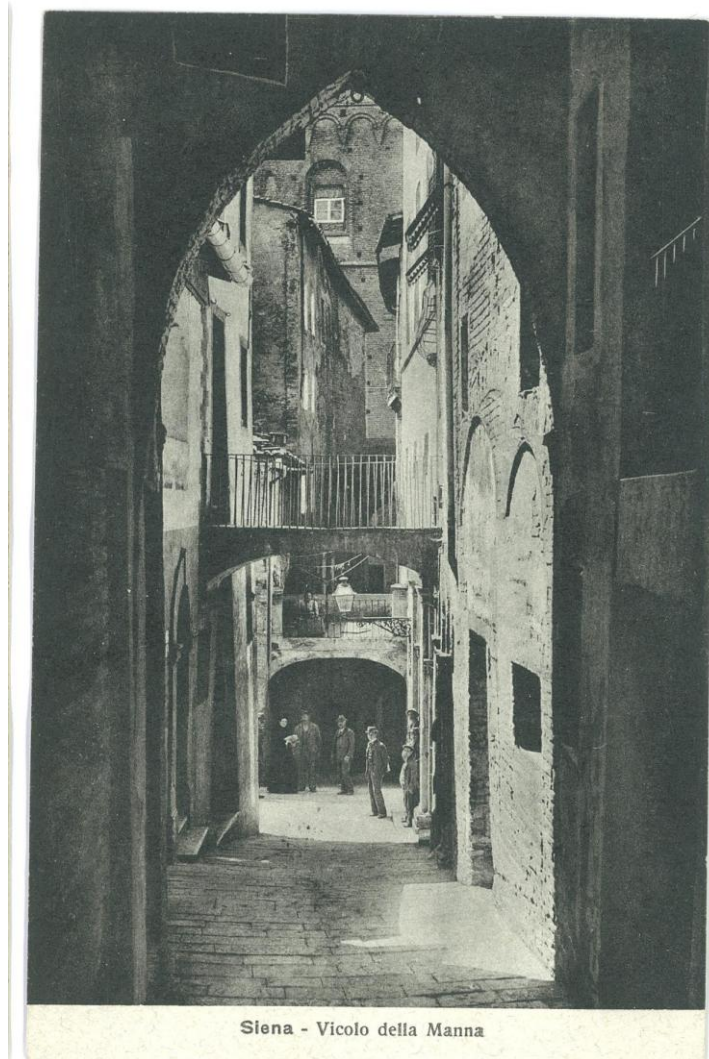
³³ Cfr. G. GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, a cura di G. Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, 2008.

nell'ambito delle proprie ricerche sugli antichi scrittori senesi abbia dedicato uno studio specifico alle *Maschere e strambotti della Congrega dei Rozzi di Siena*³⁴.

È doveroso sottolineare che il senese-toscano-contadino di Tozzi non coincide con l'espressione di un colore locale, ma con la voce interiore dell'Autore. Tozzi indica la necessità di essere primitivi; il primitivismo di Tozzi, tuttavia, è molto più una categoria psicologica che una categoria culturale ed è strettamente legato al suo stile espressivo. L'uso della lingua senese e toscana è caratterizzato da una ricerca consapevole: la natura dei prelievi linguistici operati da Tozzi risulta, all'analisi, mirata e creativa, con la coscienza della separatezza del vernacolo senese dalle altre lingue toscane³⁵.

³⁴ Mario Verdone rileva come la prima vocazione letteraria di Federigo Tozzi, espressa anche in *Novale*, sia drammatica e si riallacci agli studi degli antichi; cfr. M. VERDONE, *Inediti di Federigo Tozzi*, in «La fiera letteraria», p. 3.

³⁵ Cfr. S. LOSI, *Federigo Tozzi, il figlio della Città della Vergine*, in «Accademia dei Rozzi», anno XXVII/1, N. 52, 2020.



Siena - Vicolo della Manna

Federigo Tozzi, la lingua senese e lo stile narrativo

La penna e l'acume del fiorentino Indro Montanelli hanno affermato che «a Siena si parla la lingua delle Madonne e dei Messeri», argomentando sulla maggiore eleganza e nitore del senese rispetto al fiorentino³⁶. Tozzi, con il suo periodare breve, che predilige la coordinazione dando il senso di un'emozione non mediata, di un flusso di coscienza vicino al suo interesse verso la psicoanalisi, fa uso di un vocabolario e una maniera di scrivere personalissimi, che traggono respiro dal «dolce idioma» di Siena e dalla parlata rurale dei dintorni e insieme ricreano le loro immagini e atmosfere.

³⁶ Cfr. I. MONTANELLI, *A Siena si parla la lingua delle Madonne e dei Messeri*, in «Corriere della Sera-La Stanza di Montanelli», 4 maggio 1998.

Interessanti sono l'uso del dativo "gli", al posto di "le", l'aggiunta – ancora oggi largamente usata – di una vocale a conclusione di una parola che termina per consonante e le concordanze a senso come «c'era la mamma e la sorella»³⁷, tuttora molto diffusi³⁸.

Sono presenti in Tozzi anche alcune storpiature di parole avvertite come difficili, al fine di rappresentare il parlato di un personaggio non colto, ma che usa per vezzo e per sentito dire un termine di differente registro linguistico. È il caso di "saglia" al posto di 'sagacia', usato in una novella da Tancia, un personaggio che «trovava da ridire di ogni cosa facendo vedere che di sagacia e di giudizio ne aveva più di tutti»³⁹.

Dall'analisi delle opere di Tozzi si rilevano l'uso frequente della forma impersonale, caratteristico del toscano, e l'uso dell'articolo determinativo davanti ai nomi che indicano relazione di parentela, come ad esempio «la mia moglie»⁴⁰.

Interessanti, in Tozzi, sono anche alcune scelte sintattiche. Il registro espressivo di Federigo Tozzi – che si attua più attraverso la paratassi che la sintassi – è caratterizzato anche da un uso della punteggiatura che ricalca ora la concitazione, ora le pause del pensiero, facendo apparire la pagina scritta come lo specchio di un ininterrotto dialogo interiore, pieno di sofferenza per una sostanziale incapacità di essere compreso dagli altri. È frequentissimo l'uso del punto e virgola, che trasforma il fluire della narrazione in un insieme di frammenti spesso compiuti in se stessi. Tali connotazioni stilistiche si ritrovano in tutta l'opera di Tozzi, ad eccezione della saggistica. In particolare, nelle opere *Bestie*, *Cose* e *Persone*: Tozzi fotografa la realtà filtrandola attraverso la propria interiorità, con l'effetto di un flusso di coscienza che si dipana attraverso immagini nette, con una visione della realtà dal di dentro profondamente calata nel mondo interiore dell'Autore.

Tutte le opere sono caratterizzate da termini ed espressioni di un linguaggio che viene da lontano. Tozzi fa propri verbi antichissimi come "mentovare", usa forme

³⁷ Vedi *Il ritorno di Nando e le sue conseguenze*, in F. TOZZI, *Le novelle*, op. cit., p. 403.

³⁸ Vedi *La vera morte*, in F. TOZZI, *Le novelle*, op. cit., p. 380.

³⁹ Vedi *Due famiglie*, in F. TOZZI, *Le novelle*, op. cit., p. 667.

⁴⁰ Vedi *Un idiota*, in F. TOZZI, *Le Novelle*, op. cit., p. 274.

arcaiche come “fo” e “vo”, quando scrive: «Volerti dimenticare! E i discorsi che ti fo! E i miei sorrisi e la voglia di venirmi a inginocchiare, e la luce dei tuoi occhi!»⁴¹. Usa anche forme distorte come “escire”; toscanismi e colloquialismi come “bevere”, “briaco”, “chiappare”, “midolla”, “moccolare” e “pigionale”, assieme a senesismi e toscanismi più marcati come “abbrunarsi”, “attraventare”, “dare balta”. Nelle opere si incontrano, per esempio, parole come “doventa”, “balbo”, “dugento”, “appoioso”, le “frondi”, le “querci”, “fuora”, “costi” e molte altre. Sono moltissime le espressioni, i modi e i termini usati da Tozzi che si ritrovano nel vernacolo senese attuale: a titolo di esempio il sopra citato «la mia moglie», che diventa spesso “la mi’ moglie”, verbi come “tornare”, nel senso di ‘trasferirsi, cambiare casa’ e “untare”, ‘ungere’; le forme “veduto”, “doventare” ed “escire”, quest’ultima sempre più infrequente⁴².

Una menzione particolare merita l’uso dei proverbi fatto dall’Autore. Nei tre principali romanzi di Federigo Tozzi – *Con gli occhi chiusi*, *Il podere*, *Tre croci* – non troviamo un’alta frequenza di motti e sentenze. Tuttavia si registrano proverbi e assonanze proverbiali interessanti e ancor oggi usate a Siena e nel suo contado, a riprova da un lato della forte marca di appartenenza linguistica senese di Tozzi e dall’altro della sopravvivenza – in molti casi – di espressioni dettate dalla saggezza popolare che risalgono addirittura al Politi⁴³.

Nel romanzo *Il podere* si contano tre proverbi: «I debiti e le cambiali fanno presto, come dice il proverbio, ad avere le ali»; «Stai sicura: chi fa il male lo riavrà. Il mondo è un peso: quel che è fatto è reso»; «Quando vien la sera, il malvagio si dispera». Dei tre proverbi in rima baciata, il secondo è quello che risulta ancora in uso a Siena.

Altre espressioni rientrano nella categoria dei detti. Sempre nel *Podere* si legge: «La Casuccia è nostra. E chi vende non è più suo», ancora utilizzato. Inoltre: «Mi perdoni se mi sono permesso di consigliarla così! Ma dal tetto in su nessuno sa

⁴¹ F. TOZZI, *Bestie*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 596.

⁴² Cfr. S. LOSI, *La lingua ‘senese’ di Federigo Tozzi*, op. cit.

⁴³ Cfr. A. POLITI, *Dittionario Toscano – Compendio del Vocabolario della Crusca, con le note di tutte le differenze di lingua che sono tra questi due Popoli Fiorentino e Senese, compilato dal Sig. Adriano Politi*. In Roma, Appresso Gio. Angelo Ruffinelli, MDCXIV.

quanto ci è» e «Chi fa male ai gatti, fa male i suoi fatti», spiegato subito dopo con la frase «ho sempre sentito dire, da tutti i vecchi, che ad ammazzare i gatti ci si porta disgrazia». Quest'ultimo si collega al detto senese «Chi 'un vòle bene alle bestie, 'un vòle bene nemmeno ai cristiani».

Assonanze proverbiali possono essere riscontrate anche in alcune espressioni di personaggi minori. Ne è un esempio la frase di Chiocciolino nel *Podere*: «Badi che io sono fatto come i coltelli: se mi prendono per il manico, mi adoprano come vogliono; ma se mi prendono per il taglio, faccio fare sangue»⁴⁴. La frase può essere associata al modo di dire «avere il coltello dalla parte del manico». In *Tre croci* abbiamo un secco «a buon intenditor, poche parole!»⁴⁵ molto usato anche oggi, e un commento ironico facilmente comprensibile – «è piovuto in cantina anche oggi?»⁴⁶ – che, in *Con gli occhi chiusi*, allude alla piccola frode dell'annacquare il vino.

Conclusioni

Riteniamo opportuno riproporre un'attenta rilettura di Federigo Tozzi, al fine di indagare in maniera più approfondita le radici della sua appartenenza senese, anche linguistica. Questa passa attraverso un confronto di termini e modi di dire sentiti come di uso senese⁴⁷, con strumenti come il *Dittionario toscano* di Adriano Politi⁴⁸, il *Vocabolario Cateriniano* di Girolamo Gigli⁴⁹, la *Raccolta di voci e modi di dire in uso nella città di Siena e nei suoi dintorni* di Lombardi, Bacci, Iacometti e Mazzoni⁵⁰, il *Vocabolario senese* di Ubaldo Cagliaritano⁵¹. Le osservazioni linguistiche trovano un puntuale riscontro nella lingua d'uso quotidiano, ma anche nel Tommaseo-

⁴⁴ F. TOZZI, *Il podere*, op. cit., p. 335.

⁴⁵ F. TOZZI, *Tre croci*, op. cit., p. 209.

⁴⁶ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, op. cit., p. 25.

⁴⁷ Pur senza fare una distinzione netta tra toscanismi ed espressioni vernacolari, che richiederebbe l'ausilio di importanti strumenti, fra i quali l'Atlante linguistico Toscano, le carte dell'AIS, l'Atlante linguistico italo-svizzero, il Lessico Etimologico Italiano (LEI).

⁴⁸ Cfr. A. POLITI, *Dittionario Toscano*, op. cit.

⁴⁹ Cfr. G. GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, op. cit.

⁵⁰ Cfr. *Raccolta di voci e modi di dire in uso nella città di Siena e nei suoi dintorni*, a cura di Antonio Lombardi, Pèleo Bacci, Fabio Iacometti, Gino Mazzoni, Siena, Reale Accademia degli Intronati, 1944. Ristampa anastatica con introduzione di Piero Trifone, Siena, Betti, 2003.

⁵¹ Cfr. U. CAGLIARITANO, *Vocabolario senese*, Firenze, Barbera, 1975.

Bellini⁵², nel *Vocabolario della Lingua Italiana* Treccani⁵³ e nel *Dizionario Etimologico* Cortelazzo-Zolli⁵⁴. Un'analisi condotta attraverso questi e altri strumenti mette in luce la continuità espressiva di una lingua che, passando dalle opere di Tozzi, si ritrova ancora oggi nella lingua senese, sia a livello inconsapevole (nei parlanti semicolti) sia a livello consapevole (nei parlanti colti).

In attesa dell'edizione completa delle opere di Federigo Tozzi curata da Riccardo Castellana, i testi di riferimento che abbiamo utilizzato in questa sede⁵⁵ sono i volumi di *Novelle* curati dal figlio dello scrittore, Glauco Tozzi⁵⁶, e le *Opere* raccolte a cura dello studioso Marco Marchi: questi riporta, oltre a una vasta bibliografia alla quale si rimanda per ulteriori studi e approfondimenti, anche un *Glossario* – utilissimo alla lettura delle opere di Tozzi per i non senesi – dove sono registrate voci di uso senese o più genericamente toscano, tipiche dell'idioletto dello scrittore⁵⁷. Alcuni termini non esistono più, perché non esistono più gli oggetti che indicavano o le azioni che descrivevano: è il caso – per esempio – di “ceneroni” e “insugnare”⁵⁸. Altri, specie quelli che designano animali e piante, sopravvivono nella memoria e nell'uso di chiunque abbia rapporti, più o meno stretti, con la campagna; altri ancora, relativi alle persone, indicano tratti fisici e morali di individui che erano sovente afflitti dalla miseria.

Si delinea un panorama lessicale sapido e variegato, di grande interesse dal punto di vista della linguistica e dell'antropologia culturale, con interessanti spunti per ulteriori studi ed approfondimenti.

Simonetta Losi

Parole-chiave: identità, lingua, Siena.

⁵² Cfr. N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Società l'Unione Tipografica, 1861.

⁵³ Cfr. AA.VV., *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Treccani, 1987.

⁵⁴ Cfr. M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Il nuovo Etimologico DELI – Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

⁵⁵ Per una bibliografia completa si rimanda a R. CASTELLANA, *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica*, Pontedera, Bibliografia e informazione, 2008.

⁵⁶ Cfr. F. TOZZI, *Le novelle*, op. cit.

⁵⁷ Cfr. F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle e saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987.

⁵⁸ Cfr. alle rispettive voci S. LOSI, *La lingua 'senese' di Federigo Tozzi*, op. cit.

Cenni bibliografici

Opere di Tozzi:

- F. TOZZI, *La città della Vergine*, Genova, A. F. Formiggini, 1913;
ID., *Antichi Scrittori Senesi*, Siena, Giuntini e Bentivoglio, 1913;
ID., *Le cose più belle di Santa Caterina da Siena*, prefazione di F. Tozzi, Lanciano, Carabba, 1918;
ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle e saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987;
ID., *Le novelle*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2003.

Critica:

- G. A. BORGESE, *Federigo Tozzi*, in ID., *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923;
U. CAGLIARITANO, *Vocabolario senese*, Firenze, Barbera, 1975;
R. CASTELLANA, *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica*, Pontedera, Bibliografia e informazione, 2008;
G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998;
G. GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, a cura di G. Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, 2008;
S. LOSI, *Federigo Tozzi, il figlio della Città della Vergine*, in «Accademia dei Rozzi», anno XXVII/1, N. 52, 2020;
EAD., *La lingua 'senese' di Federigo Tozzi tra derivazioni letterarie e tradizione popolare*, Siena, Betti, 2017;
M. MARCHI, *Stagioni di Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2010;
I. MONTANELLI, *A Siena si parla la lingua delle Madonne e dei Messeri*, in «Il Corriere della Sera – La Stanza di Montanelli», 4 maggio 1998;
A. POLITI, *Dittionario Toscano – Compendio del Vocabolario della Crusca, con le note di tutte le differenze di lingua che sono tra questi due Popoli Fiorentino e Senese, compilato dal Sig. Adriano Politi*, In Roma, Appresso Gio. Angelo Ruffinelli, MDCXIV;
F. ULIVI, *Tozzi e il paradosso del romanzo*, in «La fiera letteraria», 1927.

*Parallelismi e corrispondenze nella raccolta **Giovani**: brevi note su due novelle a confronto*

Oltre che «notevole romanziere»¹, per Romano Luperini, Presidente del Comitato per l'Edizione Nazionale dell'opera omnia di Federigo Tozzi², lo scrittore

¹ R. LUPERINI, *Prefazione* a F. TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di Paola Salatto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 11-14, cit. a p. 11. Cfr. anche F. TOZZI, *Giovani e altre novelle*, a cura di R. Luperini, Milano, Rizzoli, 1994. Essenziali per l'esegesi delle novelle tozziane: G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri Lischi, 1972; G. NICOLETTI, *Storia e immagini nelle novelle*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del Convegno Internazionale di Siena, 24-26 ottobre 2002, in «Moderna», IV, 2, luglio-dicembre 2002, pp. 145-61; M. TORTORA, *Per un'edizione critica delle novelle di Federigo Tozzi*, in *Tozzi tra filologia e critica*, a cura di R. Castellana e R. Luperini, Lecce, Manni, 2003, pp. 71-90; G. BERTONCINI, *Introduzione* a F. TOZZI, *Giovani*, Macerata, Quodlibet, 2008; M. TORTORA, *Introduzione* a F. TOZZI, *Novelle postume*, edizione critica a cura di M. Tortora, Pisa, Pacini, 2009, pp. L-LIV; «*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 M. Tortora, Perugia, Morlacchi Editore, 2014.

² Su Tozzi si vedano almeno: L. RUSSO, *Federigo Tozzi*, in ID., *I narratori*, Roma, Fondazione Leonardo, 1923, pp. 198-200; G. TOZZI, *Notizie sui Romanzi di Federigo Tozzi*, in F. TOZZI, *I Romanzi*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 569-70; G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* [1971], presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1992; S. MAXIA, *Uomini e bestie nella narrativa di Tozzi*, Padova, Liviana, 1971; A. ROSSI, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il podere*, Padova, Liviana, 1972, pp. 111-23; P. CESARINI, *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1982; F. PETRONI, *Lettura di «Con gli occhi chiusi»*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», III, 1982 (poi in ID., *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio*, Firenze, Manzuoli, 1984 e in ID., *Ideologia e scrittura*, Lecce, Manni, 2006); R. 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; C. TOSCANI, *Federigo Tozzi. Con gli occhi dell'anima*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985; S. TOZZI, *Tozzi tra vita e scrittura*, in *Per Tozzi*, op. cit., pp. 379-90; M. CICCUTO, *Schede per l'espressionismo di Federigo Tozzi*, in ID., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990; L. MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991; L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993; M. MARCHI, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993; P. V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 145-48, 313-17; R. LUPERINI, *Tozzi, Le immagini, le idee le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995; M. MARTINI, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, presentazione di Giorgio Luti e con introduzione di Marco Marchi, Firenze, Olschki, 1999; *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2000; C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001; R. CASTELLANA, *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002; A. M. CAVALLI, *L'ansia dell'inesprimibile. Introduzione all'opera di Federigo Tozzi e storia della critica tozziana*, Bologna, Pàtron, 2004; M. MARCHI, *Immagine di Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2007; R. CASTELLANA, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Giardini, 2009; *Stagioni di Tozzi*, a cura di M. Marchi, introd. di R. Barzanti, Firenze, Le Lettere, 2010; E. GORI, *Gli scrittori russi nella biblioteca di Federigo Tozzi*, in «Erba d'Arno», autunno-inverno 2009-2010, nn. 118-119, pp. 46-55; EAD., *La fuggitiva realtà. Tozzi e Dostoevskij*, Firenze, Cesati, 2012; I. PALLADINI, *Per una fenomenologia dell'orrore nella narrativa di Federigo Tozzi*, Roma, Aracne, 2013; M. MARCHI, *Federigo Tozzi: ipotesi e documenti*, Firenze, Le Lettere, 2015; S. LOSI, *La lingua "senese" di Federigo Tozzi: tra derivazioni letterarie e tradizione popolare*, Siena, Betti, 2017; *Federigo Tozzi in Europa: influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Roma,

senese è stato «soprattutto un grande novelliere»³. Ed è, infatti, proprio dalle ventuno novelle di *Giovani* (concepite fra il 1914⁴ e il 1919⁵, ed edite tutte in rivista e per la prima volta in volume da Treves nel 1920) che, com'è noto, nel 2018 ha preso avvio la meritoria intrapresa dell'Edizione Nazionale dei suoi scritti, per la capacità che in esse l'autore dimostra di saper coniugare in maniera equilibrata «rappresentazione visionaria e “descrizione realistica”»⁶, rientrando di diritto, assieme a Verga e Pirandello, fra i migliori novellieri italiani nel periodo che va dall'Unità d'Italia al secondo conflitto mondiale.

La raccolta, come ha sottolineato, fra gli altri, sempre Luperini, ha una propria chiara «dignità di *opus*»⁷, che, a nostro avviso, è facilmente dimostrabile, oltre che per le svariate ragioni messe in luce negli ultimi anni dalla critica, anche solo considerando i rimandi interni – soprattutto contenutistici, ma anche lessicali – fra le diverse novelle che la compongono.

Di unità tematica parla anche Paola Salatto nella propria documentata e preziosa *Introduzione* all'edizione critica:

Concepito dunque in una fase molto alta della produzione tozziana, *Giovani* arriva a toccare gli ultimissimi mesi di vita dell'autore. Il desiderio di un'opera sobria, priva di lungaggini, artisticamente matura lo induce a rivedere ogni testo almeno sul piano linguistico, per non ledere l'omogeneità della struttura complessiva che, ad ogni modo, è di matrice prevalentemente tematica. *Giovani* si propone di enucleare i possibili “sintomi” di una giovinezza intesa come «malattia che non ci lascia il tempo di guarire» [...], attraverso un numero circoscritto ma esauriente di episodi narrativi esploranti il mondo ‘ad occhi chiusi’ degli uomini di Tozzi, in tutte le sue possibili sfumature. Una trattazione del tema, insomma, in qualche modo esaustiva: colto nella sua crisi esistenziale, del tutto individuale (con se stesso, con la famiglia, con la società, con la propria donna, con i propri amici fratelli o nemici), il ‘giovane’ viene anche inserito in una dimensione collettiva e

Carocci, 2017; P. TUSCANO, *Federigo Tozzi: narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018; M. TORTORA, *Un siepone pieno di roghi: il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2019.

³ R. LUPERINI, *Prefazione* a F. TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di Paola Salatto, op. cit., p. 11.

⁴ E dopo l'abbandono del modello dannunziano, nel 1913: cfr. R. CASTELLANA, *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002.

⁵ «Le novelle di *Giovani* appartengono tutte al periodo romano, e in particolare al biennio '18-'19, a parte le quattro eccezioni di *Pigionali*, *Un'osteria*, *La Matta*, *Una sbornia*, composte tra gli ultimi mesi del 1914 e il 1917»: cfr. P. SALATTO, *Introduzione* a F. TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di Paola Salatto, op. cit., pp. 17-207, cit. a p. 42.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

sociale (ne *I butteri di Maccarese*), nonché universale: la giovinezza diventa un male dell'umanità, condannata al dolore, all'incomunicabilità, alla violenza (*Il crocifisso*)⁸.

Come ribadisce chiaramente la curatrice dell'edizione critica del 2018, è bene sottolineare, però, «l'uniformità di *Giovani* non solo sul piano dei temi e dei contenuti, ma anche per le scelte di stile e di linguaggio»⁹, sebbene nella scrittura di Tozzi «le oscillazioni *siano* talmente frequenti e numerose da aver creato più di una perplessità nella costruzione del testo d'edizione [...], rendendo ardua la ricostruzione di percorsi evolutivi. Ma tali percorsi possono insorgere e quando li si scorge è necessario registrarli [...]¹⁰.

Infatti, come ha chiarito Salatto,

Non regge in particolare quel parere pregiudizievole secondo cui la scelta dell'autore si muoverebbe sistematicamente verso la forma linguistica marcata, destinata poi ad essere normalizzata dalla stampa: il cammino delle varianti dimostra che Tozzi non nutre una predilezione costante né per forme preposizionali e avverbiali scisse (come «in vece»), né per usi come «escire» in luogo di «uscire» né, tanto meno, per espressioni popolesche e dialettali. Si conferma anzi che l'uso del senese da parte dell'autore, e di tutte le forme linguistiche rare, specie quelle di maggior spicco, risponde all'altezza di *Giovani* a uno stile tenuto sotto rigido controllo¹¹.

Dunque, in Tozzi a un italiano medio e moderno sono sovrapposte «sporadiche voci regionali o arcaiche, che hanno il preciso scopo, il più delle volte, di mimare il parlato o di suscitare effetti di stridore»¹².

Sulla scorta di tali autorevoli argomentazioni critiche, pienamente condivisibili e condivise, mi limiterò in questa sede a proporre qualche considerazione su due novelle della raccolta, *Un'amante* e *La sbornia*. La prima venne pubblicata per la prima volta in «Cronache d'Attualità» il 5 maggio del 1919¹³ e la seconda nel numero

⁸ Ivi, p. 22.

⁹ Ivi, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. II, serie 2, n. 9.

di marzo-aprile 1915 della rivista «La Grande Illustrazione»¹⁴; *La sbornia* risulta, dunque, essere precedente, almeno nella prima stesura, e appartiene al gruppo di quei testi più antichi che, «se selezionati per il volume, dovevano essere adattati e uniformati a un progetto circoscritto ai mesi di passaggio tra il 1919 e il 1920»¹⁵:

Numerosissimi, per questo racconto, i casi in cui la lezione del volume si presenta isolata rispetto ai testimoni pregressi (manoscritto, dattiloscritto, ritaglio). Si tratta di una delle novelle più antiche inserite in *Giovani*, insieme a *Un'osteria*, ma mentre quest'ultima, la cui stesura manoscritta risale addirittura al 1914, è stata pubblicata su «L'Illustrazione Italiana» dopo alcuni anni, nel 1917, per cui la prima stampa non è molto distante, né molto dissimile, rispetto al volume, la pubblicazione del 1915 rende invece *Una sbornia* un unicum nel panorama di *Giovani*. Tozzi ha dunque rivisto con particolare cura tale testo prima di inviarlo a Treves, intervenendo con insistenza su usi da cui probabilmente avvertiva una distanza, come la forma tronca dell'infinito dei verbi e la punteggiatura¹⁶.

Un'amante è aperta da un risveglio al suono di un «organo di Barberia»¹⁷. Il protagonista ricorda, dopo un attimo di smarrimento, di avere avuto un'amante, Amelia, una donna sposata non «più giovine, ma ancora bella»¹⁸, nonostante il senso di colpa nutrito nei riguardi della moglie. Narra la consuetudine dei loro incontri, il «sorriso di una giovinezza trapassata»¹⁹ (il tema portante dell'intera silloge) della donna, che gli «s'era data per bisogno»²⁰: ne è consapevole, ma ritiene anche che «avesse un certo amore per me, come io un desiderio violento per lei»²¹.

Tra i due c'era già una certa confidenza, poiché Amelia era stata la sua padrona di casa; dopo aver preso moglie, per quattro-cinque mesi non l'aveva più vista, «ma ci pensavo più di quando ero il suo inquilino»²². Il narratore racconta del giorno in cui si fece coraggio e andò a trovarla, nell'imbarazzo di entrambi, offrendole del denaro,

¹⁴ A. II, n. 15. Il dattiloscritto fu spedito a Sibilla Aleramo il 26 gennaio 1915: cfr. M. TORTORA, *L'ordinamento cronologico delle novelle di Federico Tozzi: ipotesi e proposte. Con un'appendice di due lettere inedite*, in «L'Ellisse. Studi di letteratura italiana», I, 1, 2006, pp. 125-59, cit. a p. 142.

¹⁵ P. SALATTO, *Introduzione* a F. TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di Paola Salatto, op. cit., p. 20.

¹⁶ Ivi, p. 38. Cfr. anche le pp. 62-63: «novella in cui il troncamento tende a essere eliminato, non di rado all'altezza del volume: l'accumulo di infiniti tronchi nell'unico testo dalla pubblicazione su rivista così precoce dovette sembrare a Tozzi il retaggio di un gusto superato».

¹⁷ F. TOZZI, *Giovani*, ed. critica a cura di P. Salatto, op. cit., p. 323.

¹⁸ Ivi, p. 324.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 325.

sapendo che ne aveva necessità, ma dichiarandole subito dopo il proprio amore. Rammenta i propri pensieri, mentre la donna si muoveva, ora impacciata ora sicura, per la «stanza»²³: «Come mi parve bella!»²⁴. E commenta, con rammarico: «Perché non avevo sposato una donna a quel modo!»²⁵. Osserva: «E, allora, l'amai perché era così sporca, spettinata, tutta in disordine»²⁶, e ne ricorda il sorriso: «Poi ella mi sorrise, e fu il più bel sorriso di tutta la nostra amicizia; un sorriso che smise subito, quasi pauroso, ma ebbro: un sorriso che è bastato per sempre: promettendo subito, per sempre, tutto»²⁷.

Aggiunge che tornò a trovarla dopo pochi giorni e iniziò così la loro relazione, che, però, era piuttosto discontinua, poi anche a causa di un calo d'interesse di lui. Una mattina si presentò da lei dopo parecchio tempo dal loro ultimo incontro e la donna si rivelò assai turbata dalla morte del figlioletto Giulio, di cinque anni, di febbre: il corpicino esanime del bambino era ancora in casa. Gli apparve «priva di voluttà per sempre: mi fece, perciò, un poco di disgusto»²⁸: la madre aveva «preso il sopravvento su l'amante»²⁹, commenta. Prima di andar via, le diede del denaro per pagare la cassa del bimbo, ma si rese conto che «tra me e quella donna c'era solo un vincolo che io pagavo. [...] E trovai un'altra amante»³⁰ (del resto, il titolo stesso è indizio che lascia prevedere il finale, potendo alludere con l'indeterminativo a un' indefinita amante, forse una fra tante ma di certo non l'unica).

La novella si chiude a cerchio, e stavolta i pensieri – come prima il sonno – vengono interrotti dalla musica: «Ah, ma l'organetto di Barberia suona già più lontano, e non ho voglia di pensare più! E queste cose, a ricordarle, fanno molto male»³¹. Da notare, al riguardo, che, come documenta il prezioso apparato allestito

²³ Ivi, p. 326.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Ivi, p. 327.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Ivi, p. 328. Da notare che nel rivedere il testo l'autore ridimensionò alcuni riferimenti erotici espliciti prima presenti nella novella: cfr. P. SALATTO, *Introduzione* a F. TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di Paola Salatto, op. cit., p. 139.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Ivi, p. 329.

³¹ *Ibidem.*

per l'Edizione Nazionale, in precedenza la chiusa cadeva dopo «E trovai un'altra amante», con effetto sorpresa molto più efficace³².

Il testo vede, dunque, uno spaccato di vita passata, che ancora ferisce il narratore, irrompere nella sua quotidianità. Le emozioni del protagonista mutano rapidamente dall'iniziale «confidenza»³³ alla curiosità per la donna, dall'idea di approfittare cinicamente della sua condizione d'indigenza all'attrazione fisica per lei, dal professato amore alla richiesta di conoscere i suoi sentimenti («Mi vuoi bene?... Perché non rispondi?») ³⁴, dal rammarico di non averla sposata fino alla noia e poi al disgusto per la sua mutata disposizione d'animo nei riguardi dell'amante, a causa della morte del figlioletto. Vanno dall'indifferenza per il dolore materno di Amelia al gesto apparentemente generoso (ma, in realtà, dettato da un moto di stizza) di offrirle il doppio del denaro da lei richiesto, dalla pretesa di una carezza finale alla consapevolezza della venalità del legame che li unisce; infine, dal compiacimento per il proprio comportamento signorile nel non aver preteso attenzioni da lei, in ragione del denaro anticipato, fino alla decisione di cambiare amante, indispettito, per ripicca. Ma poi la chiusa della novella riconduce la storia nell'ambito del ricordo, lasciando trapelare una sofferenza e una malinconia forse più sincere di quanto il narratore non abbia voluto raccontare. Il tema della «giovinezza trapassata»³⁵ ritorna: e ci si chiede se il protagonista non amasse in Amelia proprio quello sfiorire che stava accomunando entrambi, in una sorta di atteggiamento compassionevole verso se stesso e verso il proprio inesorabile precipitare nella stagione dell'appassimento.

La novella *Una sbornia* chiude, invece, la silloge: un «capo-stazione»³⁶ quarantenne, sempre in prima persona, racconta di aver voglia di prendere moglie e si propone di scrivere, dopo sei anni, alla propria ex «padrona di casa»³⁷ (come in *Un'amante*) per chiederla in sposa, senza averle mai fatto cenno ad alcun sentimento,

³² Ivi, p. 139.

³³ F. TOZZI, *Giovani*, ed. critica a cura di P. Salatto, op. cit., p. 324.

³⁴ Ivi, p. 326.

³⁵ In uno stadio redazionale precedente, «trascorsa»: cfr. P. SALATTO, *Introduzione* a F. TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di Paola Salatto, op. cit., p. 139.

³⁶ Ivi, p. 379.

³⁷ *Ibidem*.

in passato. La donna è vedova (si ricordi che, nella precedente novella, Amelia era sposata, ma il marito era spesso assente) «e credo che io non le sia antipatico»³⁸.

La sua descrizione (realistica come quella di Amelia, ma molto meno amorevole nello sguardo) ricorda i versi del *Sonetto alla sua donna* di Francesco Berni o i tratti delle donne prive di grazia cui alcuni poeti barocchi dedicavano i loro canzonieri: «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»³⁹.

Costanza (questo il nome “parlante” della signora) si può accostare ad Amelia per contrasto: non è «ancora bella» come lei, ma la sua casa è pulita, mentre Amelia ci appare «sporca», sì, ma involontariamente seducente, nel suo essere stata sorpresa dal protagonista «spettinata» e «tutta in disordine», nel loro primo incontro successivo al matrimonio di lui. A questo proposito sembra assai indicativo che, proprio per quanto concerne *Una sbornia*, tra gli «ultimi aggiustamenti operati sul testo [...] TR e gli altri testimoni, recando il nome “Amalia” per la protagonista, causano un guasto che in sede di edizione (come già in Vallecchi) si deve correggere»⁴⁰: che si tratti di una sorta di lapsus dell’autore?

Pure Costanza, al pari di Amelia, arrossisce, quando le capita d’incrociare lo sguardo del suo pigionale e, inoltre, i tempi dell’innamoramento anche in questo caso non sono immediati: «Ma ora, forse capisco perché non ho mai pensato a parlarle d’amore. M’è successo così altre volte: mi sono innamorato dopo parecchio tempo, quando non ero più vicino»⁴¹. Le dinamiche psicologiche che conducono all’innesco della fiamma amorosa sono proprio le stesse, tant’è vero che il protagonista di *Una sbornia* potrebbe tranquillamente essere un *alter ego* di quello di *Un’amante*. Del resto, le pagine dei *Tre moschettieri*, che Costanza rilegge continuamente, sono «gialle d’unto»⁴² (si ricordi che in *Pigionali* i capelli di Gertrude sono «gialli»⁴³ e la

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 172.

⁴¹ F. TOZZI, *Giovani*, ed. critica a cura di P. Salatto, op. cit., p. 380.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 213.

sua gatta alla fine ha il naso «giallo e patito»⁴⁴; inoltre, Rocco Materozzi in *Pittori* ha il «viso livido e giallo»⁴⁵ e il signor Battista in *Una figliola* ha «una faccia scheletrica e gialla»⁴⁶; in *Un'amante* il volto del piccolo Giulio esanime «era di un giallo che non si poteva guardare»⁴⁷ e in *Mia madre* Mutti è «sempre pallido con le occhiaie gialle»⁴⁸; in *Due famiglie*, una delle tre novelle non inserite nella raccolta, una donna «aveva gli occhi castagni ma quasi gialli»⁴⁹ e anche nella successiva *La cognata* le braccia di David sono «stente e gialle»⁵⁰ e l'usciera della procura è «un vecchietto giallastro e tutto unto»⁵¹) e anche le sue tendine «erano divenute quasi gialle»⁵²; pertanto, la casa di Costanza non si rivela, in effetti, tanto più ordinata e pulita di quella di Amelia.

Altro dettaglio che le accomuna, il sorriso: «Io la vedevo molte volte triste, e mi pareva che invecchiasse; ma non pensavo a farle continuare quel tentativo di sorriso malinconico più della miseria e della malattia»⁵³.

Nella rievocazione del tempo trascorso assieme alla padrona di casa, il protagonista, seppur dubbioso, si autoconvince dell'amore della donna per lui: «Ma ora sono certo ch'ella mi ha amato sempre! Ma è evidente! Perché non mi ha mandato mai via? Perché mi disse che non avrebbe preso a retta nessun altro?»⁵⁴. Inoltre, ripensa a lei dopo tanto tempo, nonostante nei cinque anni trascorsi nella casa della donna non abbia mai messo a fuoco i propri sentimenti per lei, alternando stati d'animo di «inquietudine»⁵⁵ e di «pace»⁵⁶ in quegli interni lugubri e tristi.

C'è da aggiungere che anche in questa novella il momento del pagamento viene ricordato con un fiero senso di soddisfazione: «Eppure, quando pagavo la mia

⁴⁴ Ivi, p. 217.

⁴⁵ Ivi, p. 234.

⁴⁶ Ivi, p. 293.

⁴⁷ Ivi, p. 328.

⁴⁸ Ivi, p. 334.

⁴⁹ Ivi, p. 394.

⁵⁰ Ivi, p. 411.

⁵¹ Ivi, p. 412.

⁵² Ivi, p. 380.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 381.

⁵⁵ Ivi, p. 382.

⁵⁶ *Ibidem*.

mesata, andavamo in quel salotto; ed a pagare così puntualmente ci ho sempre provato un orgoglio che è forte come un piacere. Dopo fischiavo ed ero allegro»⁵⁷. E non si dimentichi al riguardo che in *Un'amante* il protagonista sale sempre di corsa le scale per arrivare alla porta di Amelia, «mentre il mio cuore palpitava di paura e di voluttà»⁵⁸: c'è, dunque, un nesso che ricorre fra il piacere e il denaro, fra il vincolo affettivo e quello economico.

Il narratore di *Una sbornia* non è mai stato capace di domandare a Costanza la ragione delle sue copiose lacrime e della sua sofferenza silenziosa: «Mi contentavo della spiegazione che tutti me ne avevano data a gara: non s'era più consolata del suo povero marito»⁵⁹. E anche nei riguardi di Amelia in *Un'amante* l'uomo dimostra indifferenza per il dolore da lei provato in occasione della perdita del figlioletto. Se in un caso si tratta di superficialità, nell'altro si tocca il puro egoismo, ma entrambi gli atteggiamenti denotano, da parte dei due uomini, una totale mancanza di reale interesse per i sentimenti delle donne oggetto delle loro attenzioni.

La sofferenza di Costanza viene, anzi, riversata sul protagonista in maniera quasi apotropaica: «Quelle lacrime invece mi facevano pensare che anch'io invecchiavo a fretta e che presto sarei morto. [...] E mi veniva da piangere. Ma pensando che, di là, la signora Costanza aveva fatto lo stesso per un morto, pensavo che io non dovessi piangere per non portarmi qualche sventura»⁶⁰. La sofferenza altrui viene sempre filtrata razionalmente e ricondotta alla propria persona, letta in funzione del proprio tornaconto: in entrambi i casi, i due uomini non provano alcuna empatia per il dolore delle donne di cui s'interessano.

In preda a uno «sconforto indeterminato e confuso»⁶¹, il protagonista di *Una sbornia*, nei momenti di maggiore oppressione psicologica e di senso di soffocamento e di claustrofobia, evade da quegli interni tristi e spenti e si riversa all'esterno, in strada. Anche in questo caso, compare il medesimo strumento musicale: «Un

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 323.

⁵⁹ *Ivi*, p. 382.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 382-83.

⁶¹ *Ivi*, p. 383.

organetto a mantice suonava sempre dentro un'osteria – ambiente tipico delle novelle tozziane, che ricorre in vari testi e dà il titolo a uno di essi –, il cui lumicino rosso aspettava gli avventori»⁶². Rientrato dalla propria passeggiata, l'uomo usa ignorare la signora Costanza ancora alzata e si rintana in camera: «Prima di addormentarmi, immaginavo che mi desse noia leggendo; e sì che non bisbigliava nemmeno!»⁶³. Parallelamente, in *Un'amante*, «Una volta, passò un mese senza che la potessi rivedere: i miei affari me lo impedivano; e poi ne ero un poco sazio, forse»⁶⁴. La dinamica di attrazione e repulsione, di desiderio e sazietà si ripropone, dunque, come una variazione sul tema, anche in questa novella. Eppure, l'uomo aggiunge: «era un pretesto [quello della noia] perché io soffocassi ogni sentimento di amicizia; la quale ormai era innegabile»⁶⁵, laddove anche in *Un'amante* si adopera la stessa definizione per alludere al rapporto fra l'uomo e Amelia: «Poi ella mi sorrise, e fu il più bel sorriso di tutta la nostra amicizia»⁶⁶.

L'ex inquilino si domanda, poi, quale sia il modo migliore di chiedere Costanza in moglie e si dice certo che saranno «tanto contenti tutti e due»⁶⁷; un vago senso di rivalsa verso i fratelli già sposati lo induce anche a fantasticare di inviare loro un ritratto della sua felicità.

Ma anche questa novella si interrompe, in un anticipo di finale, *ex abrupto*, come nello stile fulminante del migliore Pirandello novelliere: «Costanza era morta, ma i suoi parenti hanno lasciato intatto quel salotto»⁶⁸. Così come nel racconto di apertura della silloge, *Pigionali*, la gatta sopravvive alla propria padrona Marta, in *Una sbornia* il piccione di Costanza, sebbene zoppo, è ancora vivo, quando l'uomo si decide ad andare a trovarla e apprende la notizia della sua morte.

In entrambe le novelle fin qui analizzate in parallelo, è come se Tozzi in un primo momento ideasse un violento finale a effetto, per poi decidere di

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 384.

⁶⁴ Ivi, p. 327.

⁶⁵ Ivi, p. 384.

⁶⁶ Ivi, p. 327.

⁶⁷ Ivi, p. 384.

⁶⁸ *Ibidem*.

“addomesticarlo”, aggiungendo alcune righe che riportano alla realtà, malinconica ma forse anche rassicurante, del quotidiano: nel primo caso, tramite l’evocativo suono dell’organetto che riconduce all’*incipit* (e a una dimensione “altra”); nel secondo, proseguendo con un paragrafo che dà conto del titolo prescelto. E al riguardo non si dimentichi che anche in *Un’amante* il vino compare legato al rapporto fra verità e menzogna, fra la realtà e uno stato quasi allucinatorio di alienazione: «Mi veniva voglia di raccontare tutto alla mia moglie; come se si fosse trattato non di me o come se avessi comprato una botte di vino: diveniva quasi un’ossessione pericolosa. Ma, poi, ridevo forte»⁶⁹.

La raccolta si chiude con una sbornia, conseguenza di una menzogna (pietosa soprattutto nei riguardi del protagonista) raccontata agli amici: un apparente e chiassoso festeggiamento che nasconde la silente ricerca dell’oblio nel vino, che «andava giù a litri»⁷⁰. L’ultima possibilità di imprimere finalmente un’agognata svolta alla propria vita di quarantenne in declino sfuma, e non resta che annegare il senso di vuoto nell’alcool della «prima»⁷¹ sbornia: permane, però, volutamente l’ambiguità sul fatto che quella possa essere la “prima” di una lunga serie.

Maria Panetta

⁶⁹ Ivi, p. 327.

⁷⁰ Ivi, p. 385.

⁷¹ *Ibidem*.

Marta lotta contro la morte
Letture di Pigionali di Federigo Tozzi

Pigionali: non solo il testo di apertura di *Giovani*

Com'è noto *Pigionali* è inserita da Tozzi in apertura di *Giovani*. È stato più volte sottolineato come questa collocazione, al pari dell'*explicit* che si ha con *Una sbornia*, abbia un preciso valore nell'economia della raccolta: quello di mostrare da subito come la giovinezza non sia uno stato biografico, ma una "malattia dell'anima", che travalica gli stretti confini anagrafici. Questo mostra *Pigionali*, con le sue due anziane protagoniste, Gertrude e Marta, e questo conferma ancor di più il protagonista di *Una sbornia*: i suoi quarant'anni non gli vietano di immaginare un amore impossibile – quello con la sua antica padrona di casa –, come se il tempo non fosse passato.

Ora, se è indubbio che il montaggio effettuato da Tozzi al momento di allestire il volume abbia conferito a *Pigionali* questa funzione, è anche vero che una lettura del testo unicamente legata alla raccolta ha finito per schiacciare l'interpretazione su un unico aspetto: quello appunto della giovinezza¹. Eppure la novella non nasce per essere collocata nel libro: il contratto per *Giovani*, infatti, risale al 7 dicembre 1919², mentre la prima edizione del testo è sull'«Illustrazione italiana» del 6 maggio 1917. Inoltre tra i testimoni compare anche un manoscritto dove si legge l'appunto, in verità definito «sfuggente» dalla curatrice dell'edizione critica, che porta la data del «1916»³. Chiaramente Tozzi non ha aspettato il contratto con Treves per immaginare la pubblicazione di una raccolta di novelle (anche se non vi sono tracce precedenti a

¹ Ha molto insistito su questo punto Romano LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 209-216; e ID., *Introduzione a Federigo TOZZI, Giovani e altre novelle*, a cura di Romano Luperini, Milano, Rizzoli, 2000, II ed.

² Cfr. Paola SALATTO, *Introduzione a Federigo TOZZI, Giovani*, edizione critica a cura di P. Salatto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 39.

³ Ivi, p. 81.

questa data nel malandato epistolario tozziano), ma certamente nel '17 – o addirittura nel '16 – *Giovani* non esisteva né sulla carta né nella sostanza (molti testi poi confluiti nel libro sono del '18 e del '19). Pertanto *Pigionali* nasce, al pari di molte altre novelle tozziane, principalmente per essere edita su rivista: anzi su un settimanale a larga diffusione, stampato oltretutto da un editore di grandi dimensioni come Treves. È all'interno di questo politesto, dunque, che occorre inizialmente interpretare la novella.

Pigionali è l'unico testo letterario del numero 18, del 6 maggio 1917, dell'«Illustrazione italiana»: un numero in gran parte occupato da pubblicità (dall'Olio Sasso ai purganti) e da notizie del fronte. Si tratta, insomma, di una pubblicazione per un pubblico ampio, e non addetto ai lavori. Questo significa che una qualsiasi novella è destinata a un consumo rapido e sostanzialmente superficiale, legato perlopiù all'appetito narrativo primordiale: la trama e il disvelamento finale. La fruizione di quel testo è possibile nell'arco di una settimana (dato il pubblico generalista, è difficile immaginare una qualsiasi forma di archiviazione), scaduta la quale la novella in oggetto viene sostituita da una nuova uscita: nel nostro caso, nel numero 19 esce *Boletus Vulgaris* di Guido Romolotti⁴, nel numero 20 *Mastro Giacomo* di Mario Conti⁵, mentre il numero 21 occupa un intervento patriottico di Anita Zappa⁶. Pertanto è chiaro che, quando Tozzi pubblica *Pigionali* sull'«Illustrazione italiana», non pensa a un lettore seguace, pronto a recepire le sue concezioni psichiatriche (prese da Hall) e filosofiche (James) dell'adolescenza e della

⁴ Guido ROMOLOTTI, *Boletus Vulgaris*, in «L'Illustrazione Italiana», 19, 13 maggio 1917, pp. 399-400; ma per questo numero occorre segnalare anche Alfredo PANZINI, *Giorno di primavera*, a p. 398.

⁵ Mario CONTI, *Mastro Giacomo*, in «L'Illustrazione Italiana», 20, 20 maggio 1917, pp. 426-27.

⁶ Anita ZAPPA, *Ala 27 maggio 1915. Oro ed anime della prima conquista*, in «L'Illustrazione Italiana», 21, 27 maggio 1917, pp. 449-52. In occasione del centenario, un vivace filone di studi è stato quello interessato al ruolo rivestito dalle scrittrici durante la Grande Guerra. Tra gli altri si possono ricordare i contributi di Daniela BARONCINI, *La Grande Guerra nelle scritture femminili*, in «Studi e problemi di critica testuale», 91, 2015, pp. 37-57 e di Cristina GRAGNANI, *L'altra sponda del conflitto: le scrittrici italiane e la prima guerra mondiale*, in «Allegoria», 74, luglio-dicembre 2016, pp. 41-62. Naturalmente la questione è stata molto dibattuta anche in ambito storiografico, come dimostrano alcuni recenti contributi: Emma SCHIAVON, *Interventiste nella Grande Guerra. Assistenza, propaganda, lotta per i diritti a Milano e in Italia (1911-1919)*, Firenze, Le Monnier, 2015; Augusta MOLINARI, *Una patria per le donne. La mobilitazione femminile nella Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 2014, e *Donne comuni nell'Europa della Grande Guerra*, a cura di Roberto Bianchi e Monica Pacini, numero monografico di «Genesis», 1, 2016, pp. 1-134.

giovinezza in genere. Il lettore della rivista, al contrario, cerca comunque una storia lineare, con un minimo di suspense, non difficile da seguire e con un finale.

Ebbene, a una prima lettura – quella legittimamente superficiale che può compiere un lettore di una rivista illustrata – la novella soddisfa queste esigenze: apparentemente (ma poi vedremo che non è così) la storia si sviluppa lungo un arco lineare continuo, in cui a una sommaria introduzione seguono la morte di Gertrude e la reazione di Marta (il vero nucleo della narrazione), e infine, dopo un ampio salto temporale, la riga finale: «E Marta visse ancora cinque anni»⁷. Proprio questa lapidaria conclusione mette fine alla narrazione, vieta ulteriori sviluppi, risponde all'implicita domanda del lettore (cosa farà Marta?) e si erge dunque a *pointe finale*; quella che c'è nell'arte (romanzi, racconti, film) e non nella vita. Non solo, ma anche se il testo non presenta un dettato complicato o oscuro, con la sua trama sfibrata e rarefatta concede qualcosa alla prosa lirica (antinarrativa) che proprio negli anni Dieci era particolarmente apprezzata dal pubblico colto⁸. Per certi aspetti – ma la questione andrebbe indagata su un numero più ampio di testi –, *Pigionali* potrebbe essere anche una mediazione tra orizzonti d'attesa diversi: la narrazione-narrazione del lettore comune, ma anche la pagina lirica del pubblico colto, a cui il lettore comune guarda con soggezione; un'a-narrazione per tutti. Ovviamente questa pressione dei lettori, attraverso lo spazio mediale del settimanale⁹, non è incontrastata, ma si concilia con le convinzioni estetiche e letterarie dell'autore: un autore che non esita a dichiarare «d'ignorare le “trame” di qualsiasi romanzo; perché,

⁷ F. TOZZI, *Giovani*, cit., p. 217.

⁸ La sintassi del testo è senz'altro regolare, e non crea ambiguità; allo stesso modo il lessico non è mai ricercato, e anche la scelta di alcuni termini («doventare», «doventata» o «riescì», poi diventato «riuscì» in volume: cfr. l'apparato di Paola SALATTO, in F. TOZZI, *Giovani*, op. cit., p. 215, § 24) restituisce tutt'al più una patina dialettale, che da un lato si presta a un'interpretazione tardo verista, e dall'altro ha un sapore regionalistico non estraneo a certa prosa non narrativa. Su questi aspetti cfr. tra gli altri Pier Vincenzo MENGALDO, *Appunti linguistici e formali sulle novelle*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del Convegno Internazionale, Siena 24-26 ottobre 2002, «Moderna», IV, 2, 2002, pp. 33-45; ma sempre utili sono anche le riflessioni di Gino TELLINI, *La tela di fumo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972, pp. 147-75 e le successive puntualizzazioni di Riccardo CASTELLANA, *Introduzione a Federico TOZZI, Ricordi di un giovane impiegato*, edizione critico-genetica a cura di Riccardo Castellana, Firenze, Cadmo, 1999.

⁹ Sul concetto di «spazio mediale», cfr. Isotta PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati, 2018.

a conoscerle, avrebbe perso tempo e basta»¹⁰. Sicché si crea una situazione in cui il medium editoriale, con gli orizzonti di attesa impliciti che comporta, impone dei limiti, che a loro volta spingono Tozzi a trovare una soluzione per poter comunque dare vita a un modello di narrativa in cui crede: per questo motivo abbiamo una narrazione “tendenzialmente” lineare, ma radicalmente sabotata dall’interno e, alla fine, totalmente smentita e contraddetta; senza che tutto questo appaia a una prima lettura.

Lo sperimentalismo modernista di Pigionali

Lo spazio mediale costituito dal settimanale non agisce solo in senso restrittivo (le aspettative del lettore comune), ma offre anche possibilità di manovra che altre soluzioni editoriali e di genere letterario non avrebbero concesso. Del resto, come sostiene Nadine Gordimer, è la novella e non il romanzo a consentire allo scrittore di rischiare, compiendo mosse più azzardate e sperimentali. Il romanzo implica un investimento di tempo troppo elevato e obbliga dunque a tutelarsi dal fallimento; la novella invece richiede alcune settimane di lavoro e soprattutto può essere venduta subito, consentendo dunque un incasso immediato, senza ulteriori impieghi di tempo. Per questa ragione economico-editoriale, sostiene Gordimer, la narrativa breve è sempre più sperimentale:

I believe that writers of short stories (I'm not talking about popular hacks, of course) have more chance of working without compromise than novelists have. The novel that doesn't sell represents anything from one to five years' work – years that, economically speaking, the locusts have eaten. If a short story doesn't find a home (and sometimes one's more interesting stories must wait until the particular review or anthology, in which their quality is recognized, comes along), it does not represent the same loss in terms of working time¹¹.

¹⁰ Federigo TOZZI, *Come leggo io*, in ID., *Opere*, a cura di Marco Marchi, Milano, Mondadori, 1987, p. 1325.

¹¹ N. GORDIMER, *South Africa*, in «Kenyon Review», Vol. XXX, 1968, pp. 457-61, ora in *The New Short Story Theories*, ed. by C. May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 263-67: cit. a p. 266.

A ben vedere, il suggerimento di Nadine Gordimer si offre come utile traccia anche per la produzione tozziana. Andrà prima o poi preso in esame il fatto che le novelle sono oggettivamente più sperimentali e coraggiose dei romanzi¹²; e non solo di *Tre croci* e de *Il podere*, in cui un certo ritorno all'ordine è evidente, ma anche di *Con gli occhi chiusi*, in cui tutto sommato una confortante linearità, una gestione degli spazi ordinata e un'evidente gerarchia dei personaggi non mina l'ordine del racconto¹³ (diverse sono naturalmente le considerazioni per quanto concerne il personaggio focale, il punto di vista e la posizione – anche ideologica – del narratore¹⁴).

Ebbene, *Pigionali*, attraverso un punto di vista instabile, fa saltare tutti i piani temporali, compreso quello basilare della cronologia, trasformando in questo modo una storia banale e senza eventi in una specola su un mondo infinito e inesauribile: quello dei «misteriosi atti» dei personaggi.

Marta e Gertrude tra personaggio unico e personaggi distinti

Sul dattiloscritto conservato al Gabinetto Vieusseux si legge che il titolo originario di *Pigionali* era *Due donne*. La variante scartata, e sostituita forse solo per questioni di gusto e di efficacia comunicativa, pone l'accento maggiormente sulla distinzione tra Marta e Gertrude, mentre la lezione definitiva (ma anche attestata inizialmente sul primo manoscritto, ora andato perduto)¹⁵ spinge maggiormente verso l'unione delle due protagoniste. In fondo questa dialettica tra unione e separazione è quella che attraversa l'intera novella.

¹² D'obbligo il rimando alla fulminante definizione di Baldacci: «la punta di diamante di tutta la sua opera» (Luigi BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 131).

¹³ Colpisce inoltre che, quando Tozzi ha tentato la strada più radicalmente sperimentale per il genere romanzo – il riferimento è ad *Adele* –, non è riuscito a portare a termine l'opera.

¹⁴ Su questi aspetti mi permetto di rimandare a quanto ho già sostenuto in Massimiliano TORTORA, *Commentare Tozzi*, in *La pratica del commento*. Atti del convegno di Siena 8-10 novembre 2016, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, M. Marrani, Pisa, Pacini, 2017, pp. 115-32 (ora, con il titolo *L'amicizia mancata: commento a una pagina di Con gli occhi chiusi*, in ID., «Un siepone pieno di roghi». *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2019, pp. 39-60).

¹⁵ Dall'edizione critica apprendiamo, infatti, che «Lo stesso titolo [*Due donne* si legge] sulla copertina del ms. perduto, corr. dall'attuale *Pigionali*» (F. TOZZI, *Giovani*, op. cit., p. 211; apparato).

L'incipit, quasi a spiegare il titolo, stabilisce un'identità tra le due donne, al punto che le persone da fuori non erano in grado di distinguerne la casa: «Marta e Gertrude avevano la porta allo stesso pianerottolo buio; e la gente sbagliava sempre»¹⁶. E tuttavia questa base identitaria è contrastata, da parte del narratore, con due strategie: il rapporto tra i due personaggi (il reciproco atteggiamento una nei confronti dell'altra) e la descrizione fisica.

Sin dalla prima pagina il lettore viene avvisato che Marta e Gertrude «Stavano lì fin quasi da ragazze; ma si facevano visita soltanto le feste solenni, e poi nessuna di loro entrava più nella casa dell'altra. Anche queste visite erano brevi quanto bastava»¹⁷. E l'assenza di rapporto reciproco, che si materializza nell'invalidità della casa altrui, è sottolineato in altre occasioni («E né meno questa volta si davano la mano; sorridendosi, allegre»¹⁸). In questo modo il narratore costruisce un testo di spinte e contospinte, evidenti attraverso l'uso di avversative, che riguardano anche l'altro piano di separazione: la descrizione dei personaggi.

A livello fisico, Marta «era vedova da dieci anni»¹⁹, «piccoletta, con gli occhi azzurri e taglienti; vestiva sempre di scuro con una gran rosa sul cappello. Gertrude, in vece, aveva una faccia liscia, e un'aria tra l'idiota e il sinistro; alta, con gli occhi che bisognava dirli verdi; e i capelli gialli»²⁰. Peccato però che gli stessi capelli, a inizio testo, sono invece definiti «grigi»²¹: è evidente pertanto che l'occhio che guarda, e dunque che la voce che descrive, non è la stessa all'inizio del testo e poi a metà. Ed è proprio questo continuo slittamento di focalizzazioni a minare le basi di qualsiasi oggettività del racconto, come vedremo tra breve.

La dialettica incontro-scontro, o identità-contrasto, si articola nell'ulteriore momento di ricerca reciproca. Le due donne si evitano, ma inevitabilmente si cercano: «non facevano che pensare sempre l'una all'altra: se fino a mezzogiorno non

¹⁶ F. TOZZI, *Giovani*, op. cit., p. 211.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 212.

¹⁹ *Ibidem*. Anche in questo caso si contrappone a Gertrude, che è «zitella» (*ibidem*).

²⁰ *Ivi*, p. 213.

²¹ *Ivi*, p. 211.

si erano sentite, andavano ad ascoltare alla parete»²². Più che ricerca affettiva, sembra trattarsi di una condanna, che diventa dipendenza dall'altro e mania di controllo; senza per questo negare che di tanto in tanto si creano anche situazioni di perturbante sintonia²³.

Un instabile punto di vista

L'aspetto strutturale che maggiormente caratterizza *Pigionali* è il cambio di punto di vista nella narrazione. Non si tratta soltanto, come spesso accade, di una focalizzazione che di volta in volta si sposta *su* alcuni personaggi, riferendo dunque quanto loro vedono e cosa percepiscono (magari anche attraverso l'indiretto libero che ulteriormente offusca la posizione di chi sta realmente raccontando): in questi casi, infatti, il punto di vista rimane quello del primo e unico narratore, capace di collocarsi in più luoghi e di leggere i pensieri dei personaggi²⁴. Nel caso di Tozzi, invece, ed è qui la sua forza rivoluzionaria, il lettore si trova catapultato da un punto di vista all'altro, ossia segue le vicende e osserva il mondo diegetico davvero con l'ottica parziale e deformante ora di uno, ora dell'altro personaggio. Inoltre lo scambio da una prospettiva all'altra avviene senza evidenti segnali di soglia, sfuggendo dunque a una lettura rapida o comunque a una fruizione puramente ludica (come può essere quella di chi compra l'«Illustrazione italiana»). Eppure, anche ciò

²² Ivi, p. 213.

²³ Cfr. ad esempio il seguente passo: «E siccome le loro camere avevano un muro a comune, quando l'una capiva quel che faceva l'altra, allora procurava di muoversi più piano perché l'altra non sentisse lo stesso. Qualche volta capitava che, per scansare una sedia o il letto, cozzavano nello stesso tempo, e quasi nello stesso punto, la parete. E allora si fermavano ambedue, aspettando un poco» (ivi, p. 212).

²⁴ Ha insistito con intelligenza sul concetto di «focalizzazione su» Mieke BAL (*Introduction to the theory of narrative*, Toronto-Buffalo-London (Canada), University of Toronto Press, 1997, II ed. [I^a ed. 1985; trad. ingl. di *De Theorie van vertellen en verhalen*, Muideberg, Coutinho, 1980]). Secondo la studiosa, infatti, spesso si interpreta come focalizzazione interna multipla o variabile ciò che invece è una focalizzazione (a volte zero) del narratore, il quale in alcuni passaggi si concentra *su* quanto dicono o pensano i singoli personaggi. In questo caso il controllo narrativo rimane nelle mani del primo narratore, e non c'è un passaggio di punti di vista, ma solo un allargamento/approfondimento del primo. Ma su questi aspetti cfr. anche Manfred JAHN, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, in «Poetics Today», vol. 18, n. 4, winter 1997, pp. 441-68. Per il contesto italiano cfr. Paolo GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, in particolare le pp. 13-65.

che sfugge crea comunque i suoi effetti devastanti, e anzi incide maggiormente proprio perché agisce nell'ombra. Pertanto il lettore comune finisce per provare un senso di sbalottamento e di angosciante confusione, senza capirne davvero il motivo: qualcosa non torna, senza capire bene che cos'è; sfuggendo al controllo, diventa pertanto perturbante e destabilizzante l'intero mondo narrativo.

Nel caso di *Pigionali* tutta la prima parte è gestita dal narratore, che consente al lettore di godere di una focalizzazione zero, che in alcuni casi diventa evidentemente esterna: in ogni caso la storia viene seguita non con l'ottica di Marta e Gertrude, ma da un punto di vista terzo, che poi è quello di un narratore onnisciente. Più nel dettaglio, a una prima fase descrittiva, che presenta le *Pigionali* (i primi due capoversi: «Marta e Gertrude ... il pranzo») segue un lungo tratto di discorso diretto, sebbene anche questo – avendo funzione riepilogativa di un botta e risposta ricorrente (si potrebbe parlare di un discorso diretto *iterativo*) – sia comunque filtrato dal narratore, che riporta il dialogo tra Marta e Gertrude non perché sta accadendo nel presente narrativo, ma recuperato da un passato costante e – come appena detto – sempre ripetuto. Infine, nell'ultimo tratto di questo segmento, la focalizzazione del narratore si concentra sul vissuto delle due protagoniste, misurato attraverso il loro rapportarsi alla gatta²⁵ (che si pone come “oggetto del contendere” in una prima fase e poi “oggetto transustanziale”) e alla reciproca casa. E in quest'ultimo caso si vede come il narratore si limiti a descrivere i pensieri delle due donne, senza coglierne le ripercussioni interne:

Marta aveva invece il campanello che suonava meno bene di quello di Gertrude; e così la sua porta bisognava spingerla due volte con forza per mettere il paletto dalla parte di dentro. Aveva anche il pavimento che tremava a camminarci sopra; mentre quello di Gertrude no. Ognuna di loro, però, credeva di avere lo stesso numero di stanze. E, con tutta la curiosità che sentivano di saperlo, non se l'erano mai domandato²⁶.

²⁵ Questo è il passo a cui si fa riferimento: «Gertrude aveva una bella gatta tutta bianca e con gli occhi celesti, che le ricordavano il colore della sua coroncina di vetro. Marta, quando la vedeva sul pianerottolo ad aspettare che la sua padrona aprisse, entrava in casa senza rumore e faceva entrare anche lei, portandole un pezzetto di pane o di cacio; perché ci aveva i topi. Ma voleva che Gertrude non se n'avvedesse; per non fare il viso rosso. La gatta, però, non voleva saperne di cercare i suoi topi; e miagolava perché la lasciasse andare. E Marta doveva riaprire la porta» (F. TOZZI, *Giovani*, ed. cit., p. 213).

²⁶ *Ibidem*.

Il punto di vista cambia con una preposizione («Anzi»), che, come spesso accade in Tozzi, è imprecisa, ovvero non consequenziale con il periodo precedente. Dopo aver ricordato la «curiosità» inappagata di conoscere le rispettive case, il narratore aggiunge nel capoverso successivo:

Anzi, questa curiosità cominciava a doventare un sentimento ostile. Ma facevano di tutto per contenersi; per educazione. Marta era piccoletta, con gli occhi azzurri e taglienti; vestiva sempre di scuro con una gran rosa chiara sul cappello. Gertrude, in vece, aveva una faccia liscia, e un'aria tra l'idiota e il sinistro; alta, con gli occhi che bisognava dirli verdi; e i capelli gialli. Ma non era cattiva né meno lei. Del loro tempo passato non esisteva che qualche segno nei ricordi; anche la tomba del marito di Marta era doventata sempre più invisibile, con una pietra dove non leggeva più nessuno, sotto i folti ciuffi d'erba grassa e lustra. E, quand'era piovuto, l'acqua ci lasciava sopra le foglie dei cipressi²⁷.

Ebbene quell'«Anzi» non ha davvero senso nella costruzione della frase. Certamente sottintende il ragionamento che la curiosità dovrebbe essere incontro con l'altro, e che quella spinta invece di concretizzarsi prende *anzi* le forme dell'«ostilità». Tuttavia l'elemento taciuto è troppo ampio, da rendere la preposizione inappropriata; e dunque spia di un cambio di registro. Infatti, dopo aver chiarito come anche l'aggressività non trovi mai verbalizzazione o azioni concrete, troviamo una nuova descrizione delle due donne. Già da un punto di vista di costruzione del testo la riproposizione di questa rappresentazione è antieconomica e ingiustificata.

Ma c'è un particolare che contrasta con l'architettura generale del testo e apre una differente traiettoria di lettura. Come già evidenziato, i capelli di Gertrude, «grigi» nella prima pagina della novella, in questo passo sono diventati «gialli». È evidente che chi osserva Gertrude è una persona diversa dal narratore che parlava nell'*incipit*. Non solo, ma l'aggettivo «gialli», preferito ad altre ipotesi più neutre o facilmente positive (biondi, aurei, d'oro ecc.), denota un'osservazione-descrizione niente affatto neutra, e piuttosto giudicante e denigratoria. Si aggiunga poi che anche gli occhi non sono semplicemente «verdi», ma «bisognava dirli verdi», dove l'espressione si apre a uno spazio concessivo, non privo di dubbio: insomma quegli

²⁷ *Ibidem*.

occhi saranno stati anche verdi, senza per questo risultare attraenti. È chiaro che in questo passo la focalizzazione interna è di Marta, ed è immediatamente successiva al rapido passaggio in cui è Gertrude a osservare la dirimpettaia («Marta era piccola, con gli occhi azzurri e taglienti; vestiva sempre di scuro con una gran rosa chiara sul cappello»²⁸). Sicché, dal punto di vista del narratore si passa a quello di Marta, dopo essersi calati in un rapido passaggio in quello di Gertrude.

Inoltre, dopo un passaggio comune, in cui le due donne vivono la medesima anonima vita («Ma ora, gli anni erano sempre eguali»²⁹), l'alternanza continua.

Vi è una lunga fase dedicata alla morte di Gertrude, in cui il punto di vista della moritura si impone come unico e assoluto. La donna è consapevole della fine che l'aspetta, e dopo una rapida e fulminea malattia si spegne con estrema serenità: «Alla fine, la morte venne da vero; quando Gertrude non se ne accorse né meno»³⁰.

Il sabotaggio finale: il punto di vista di Marta

Dopo la morte di Gertrude (a circa metà della novella), il testo si concentra su Marta. Attraverso una serie di imperfetti si rievoca il fatto che la coinquilina non era mai andata a trovare la compagna morente, e chiamava la gatta «non perché chiappasse i topi, ma perché gliela voleva governare. Le pareva così di levargliela; doventandone padrona lei»³¹. Il problema è che poi il discorso continua alterando la temporalità del racconto, in quanto da un lato il lettore ha la sensazione che Gertrude sia morta, e dall'altro Marta continua a muoversi come se la vicina di casa fosse ancora viva e malata: «Gertrude era malata e non vedeva quel che vedeva lei»³². Si potrebbe trattare di un'analessi, non anticipata da alcuna spia per il lettore, se non fosse che il racconto prosegue la descrizione del mondo visto da Marta (il ricordo del marito, il non andare al cimitero, i pensieri su Gertrude, il rapporto con la gatta) per poi chiudersi sull'avvelenamento della gatta, avvenuto chiaramente dopo la morte

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Ivi, p. 214.

³¹ *Ibidem.*

³² Ivi, p. 216.

della padrona. È qui che la costruzione narrativa entra in contraddizione, e ogni tipo di linearità temporale va in frantumi. Il lettore accorto, dunque, è costretto a domandarsi se quanto percepito da Marta nelle pagine precedenti l'explicit sia stato vissuto dalla protagonista prima della morte di Gertrude, o sia frutto di una continua allucinazione consumatasi dopo il decesso.

In questa ambiguità prende corpo lo sperimentalismo tozziano. Con l'alternanza di punti di vista (narratore, Gertrude, Marta), Tozzi impone al lettore di guardare il mondo diegetico dal basso, e con la parzialità di una focalizzazione circoscritta, attuando dunque un attacco «contro la falsità prepotente di una forma sussumente, imposta dall'alto»³³: si tratta in sostanza del cuore della poetica modernista. E al tempo stesso l'impossibilità di collocare con precisione le sensazioni di Marta (prima o dopo la morte di Gertrude) sottrae le certezze del mondo concreto per spingere il racconto verso quella che Sereni chiamava «la globalità del possibile»: ogni verità è preclusa.

Il senso della novella

Ma per quale motivo Tozzi avverte l'esigenza di costruire un marchingegno narrativo in cui la riflessione di Marta può essere collocata, in maniera oscillante, in momenti diversi del racconto? Perché Marta dovrebbe pensare a Gertrude viva anche dopo la morte? E, di fatto, qual è il senso di questa parte della novella?

Tutta la prima parte della novella ruota intorno a una questione: il rapporto di identità tra Marta e Gertrude, e soprattutto il loro costantemente tenersi sott'occhio, senza per questo entrare in vero contatto reciproco. Sia pure con differenze – che provocano invidia e aggressività –, Marta e Gertrude si percepiscono uguali (con momenti di assoluta sintonia come abbiamo visto) e si controllano ossessivamente: una è lo specchio dell'altra. Quando Gertrude muore, la simmetria o diventa letale o è condannata a incrinarsi.

³³ Theodor W. ADORNO, *Piccoli commenti a Proust*, in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, p. 83.

Contro questa simmetria Marta attua una serie di strategie. In primo luogo rifiuta la morte dell'altra pignone: non la va a trovare, tenta di sottrarle la gatta, e quando poi la dirimpettaia muore continua a pensare a lei come se fosse viva. Per questo motivo tutta la seconda parte del racconto vede Marta in un continuo dialogo con la sua sosia, con tratti che potrebbero anche essere di viva allucinazione. Questo ci suggerisce una delle varie opzioni su come collocare i pensieri di Marta nella seconda parte del testo. Del resto, se accettasse la morte di Gertrude, Marta dovrebbe ammettere che anche la sua morte è imminente. E invece proprio contro la morte la donna lotta: oltre a rimuovere la fine di Gertrude, Marta si distacca dal marito e non si prende più cura della sua tomba («anche la tomba del marito di Marta era doventata sempre più invisibile, con una pietra dove non leggeva più nessuno, sotto i folti ciuffi d'erba grassa e lustra. E, quand'era piovuto, l'acqua ci lasciava sopra le foglie dei cipressi»³⁴). In ultimo viene stravolto il rapporto con la gatta, che è chiaramente la rappresentazione di Gertrude. In una prima fase Marta ricerca l'animale, sempre con il solito obiettivo di controllare in questo modo la padrona, e dunque per ricaduta anche la propria vita, in base alla simmetria sancita prima. Ma, quando la morte di Gertrude viene accettata, anche la gatta deve essere cacciata via: la sua presenza infatti testimonia che la sua padrona, tanto simile a Marta, è stata e non è più.

Si capisce allora la strategia mentale (e inconsapevole) che la donna mette in atto. Dopo il lungo controllo e poi ancora dopo la rimozione della morte, Marta accetta la realtà: ma a quel punto effettua anche uno strappo da Gertrude e di pari passo dal marito. Lei non è loro, e non è ancora stata chiamata dalla morte. Sia pure nella tristezza della perdita (che c'è: «aveva anche lei una tristezza insolita»; «piangeva però»³⁵), ha una sensazione di liberazione: e «sentirsi a quel modo era una felicità»³⁶. Conseguentemente uccide la gatta, così da rimuovere ogni presenza di Marta, e riconquistare un suo spazio vitale.

³⁴ F. TOZZI, *Giovani*, ed. cit., p. 213.

³⁵ Ivi, p. 216 (entrambe le citazioni).

³⁶ *Ibidem*.

Allora la conclusione del racconto è meno ingiustificata e molto più consequenziale di quanto possa sembrare a una prima lettura: «E Marta visse ancora cinque anni»³⁷. Il narratore insomma, recuperando proprio nella battuta finale il punto di vista superiore ed esterno, avvisa il lettore che la strategia di Marta ha funzionato: dopo aver mandato in frantumi l'identificazione con Gertrude, e aver dunque relegato solo lei nel mondo dei morti, dopo essersi lasciata alle spalle la morte del marito, e dopo aver eliminato la gatta che testimoniava la presenza della defunta, Marta può abbracciare l'ultimo periodo della sua vita. Della sua *vita* appunto: una vita che dura ancora cinque anni.

Massimiliano Tortora

³⁷ Ivi, p. 217.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Erri DE LUCA, *La natura esposta*
Milano, Feltrinelli editore, 2016, pp. 123, eu 13
ISBN 9788807031991

La natura esposta è la storia di un artigiano e del suo particolarissimo viaggio, non verso terre lontane e paesi sconosciuti, ma nell'abisso della fede, dell'arte e della profonda intimità dell'umanità. Queste tre componenti nel romanzo di Erri De Luca non solo ricorrono come temi portanti del filo narrativo, ma si intrecciano fino a fondersi, alimentandosi e vivificandosi reciprocamente.

Protagonista della storia è un vecchio artigiano che abita in montagna. Di giorno è un tuttofare ma di notte accompagna degli stranieri oltre il confine dello Stato attraverso percorsi tortuosi e segreti. Per questa sua fatica egli decide di non farsi pagare ma di restituire i soldi una volta giunti a destinazione, poiché non sente di star offrendo un servizio ma di star svolgendo un dovere verso il suo prossimo. Quando la sconcertante generosità del suo agire viene a galla, l'ira dei due che come lui accompagnavano i viaggiatori e l'attenzione dei media lo spingono a emigrare verso un piccolo villaggio vicino al mare. È qui che, alla ricerca di un lavoro, gli si presenta l'impresa: arrivato nella chiesa del posto, il prete gli propone di restaurare un crocifisso in marmo a grandezza naturale nella sua parte più delicata, quella del sesso. Lo scultore decide di eliminare il panneggio aggiunto per coprire la nudità e ricostruire la natura esposta, non per affronto o per suscitare scandalo bensì per incutere pietà nell'osservatore, poiché Cristo, sottoposto alla condanna della croce, deve subire anche quella della vulnerabile nudità, senza potersi proteggere: «le sue mani non la possono coprire, le gambe non possono accoglierla all'interno. Lo strazio della posizione crocifissa culmina in quella parte denudata» (p. 86).

L'artigiano si avvicina al lavoro con umiltà e spirito di sottomissione: studia la versione originale dell'opera, le scritture dell'Antico e del Nuovo testamento, cerca di

replicare e condividere le condizioni fisiche e psicologiche dapprima dell'artista del crocefisso, e poi della stessa figura rappresentata. Da questo momento in poi, il lettore è portato a vivere ogni passaggio del processo di immedesimazione vissuto dal protagonista, e l'autore sembra voler sottolineare quanto ciò sia reso possibile dall'arte, che permette di sentire emozioni mai provate prima:

[...] Cos'è la misericordia che provo davanti a questa figura? È una spinta improvvisa dentro il sangue. Questa misericordia non proviene da nessuna richiesta. Non è la carità di una elemosina calata su una mano aperta. La figura non mi sta chiedendo, non si sta muovendo verso di me. È il mio impulso che supera la distanza di spettatore e mi fa avvicinare [...]. (P. 34).

Interessante, poi, come il lavoro sulla scultura diventi un espediente per indagare non solo sul valore dell'arte, ma anche per approfondire la religione, intesa in senso assoluto. Il protagonista infatti, per comprendere taluni indizi che l'opera gli rivela, si avvale delle spiegazioni fornite dal prete, ma attinge anche dalla testimonianza di un rabbino, fino a consultare l'opinione di un operaio musulmano conosciuto per caso. In particolare, quest'ultima figura consente all'autore di inserire all'interno del proprio racconto il rilevante e attuale tema della migrazione, ponendo in risalto come la società sia portata ad accogliere lo straniero solo a patto che quest'ultimo non abbia pretese, non dia fastidio e stia in silenzio. Il valore che, invece, l'artigiano attribuisce al dialogo con l'operaio diventa in tal senso emblema di cosa significhi davvero includere l'altro, e dunque di come ogni singola vita abbia importanza.

Continuando a sfogliare le pagine del romanzo, si ritrovano alcuni riferimenti sparsi sul ruolo fondamentale dei libri, resistenti «più di noi all'usura, al gelo, agli esili e ai naufragi» (p. 117), e capaci di evocare altri tempi e storie nel presente.

È un tema, quello della lettura, molto frequente nelle opere di De Luca, così come quello della città di Napoli. Una digressione notevole viene difatti dedicata dall'autore al suo luogo natio, attraverso incursioni storico-artistiche locali che si

intrecciano perfettamente al tessuto narrativo: il protagonista si reca nella città per poter meglio studiare l'anatomia delle statue al Museo Archeologico, ed è descrivendoci la sua breve gita fuori porta che lascia trasparire dettagli e informazioni sul *modus vivendi* degli abitanti, le loro tradizioni e usanze, il loro passato.

A sorprendere particolarmente in questo racconto è come esso risulti autentico e reale, nonostante lo scrittore manchi di fornire notizie dirette e precise quali il nome dei personaggi e dei luoghi, gli anni in cui è ambientata la storia e via discorrendo. Tuttavia, l'utilizzo della prima persona, le proposizioni brevi ma cariche di significato, la scelta accurata di parole schiette e prive di inutili ornamenti trasmettono in maniera immediata le sensazioni, le emozioni e i sentimenti dell'artigiano al lettore, in questo modo partecipa più che mai della sua esperienza. D'impatto anche la scelta di non separare il testo in capitoli: chi legge, infatti, non può immaginarsi cosa gli riserverà la storia, non ha anticipi, è completamente disarmato da ogni tipo di aspettativa e dunque viene sorpreso di continuo dalla narrazione.

Il termine del libro coincide con il compimento dell'opera e, dunque, del viaggio dello scultore. In un attimo solenne e divino, il protagonista, tremante e prostrato ai piedi della statua, con orgogliosa umiltà riesce a rimettere la natura – potente, per contrastare l'abuso della morte – al suo posto:

Mi appoggio ai piedi della statua, mi rialzo. Faccio la mossa che dovevo fare entrando qui. Mi levo le scarpe. Poi tolgo il resto dei panni. Ho i brividi. Raccolgo il pezzo. Applico la resina alle due superfici di contatto. Avvicino la natura alla sua congiunzione. Non controllo il tremito delle mani, temo di attaccare male, di essere impreciso. Le due parti si attraggono da sole. Accosto. Unisco. Fine. (P. 123)

Con *la natura esposta*, l'autore sembra aver voluto mostrare al lettore l'inestimabile valore di ciò che è sacro, l'ineguagliabile forza comunicativa dell'arte e la tenera quanto possente fragilità dell'essere umano.

Chiara Esposito

Fernando ARAMBURU, *Patria*
traduzione italiana di Bruno Arpia
Parma, Guanda, 2017, pp. 640, eu 19
ISBN 9788823519107

Ho acquistato *Patria* – nella traduzione italiana di Bruno Arpia, edita da Guanda nel 2017 –, attirato dal commento del premio Nobel peruviano Mario Vargas Llosa che giganteggia in copertina: «Da molto tempo non leggevo un romanzo così persuasivo, commovente, e così brillantemente concepito». Ho divorato in due giorni le 626 pagine del romanzo e già sento allargarsi in me la sensazione di vuoto-mancanza che sempre m’assale quando finisco un romanzo che fa bene il proprio lavoro: “nutrire l’essere”.

Patria fa immergere il lettore nelle vicende di due famiglie, quelle di Txato e di Joxian, amici d’infanzia che vivono in un paesino basco, a pochi passi dalla cittadina di San Sebastian. Anche le loro rispettive mogli, Bittori e Miren, erano amiche sin dalla giovinezza, e dovrebbero esserlo, inevitabilmente, i loro figli.

L’arco narrativo, compreso tra gli anni Settanta e i giorni nostri, ha come perno e motore un evento cronologicamente centrale: l’assassinio di Txato da parte dell’ETA, l’organizzazione terroristica basco-nazionalista separatista nelle cui fila milita il primogenito di Joxian e Miren. L’attentato spacca i rapporti tra le famiglie. Bittori, vittima scomoda, abbandona il paese, ma non definitivamente: tornerà per scoprire le verità che si celano dietro la morte del marito.

La storia delle due famiglie viene raccontata in 125 brevi capitoli dai suoi nove membri: Txato e Bittori, con i figli Xabier e Nerea; e Joxian e Miren con i tre figli Joxe Mari, Arantxa e Gorka. La cronologia dei fatti è, dunque, spezzata in capitoli la cui disposizione narrativa si caratterizza per un intreccio che costringe il lettore a un’attenzione costante, necessaria per mantenere il filo del racconto. La tensione

narrativa è, quindi, altamente sostenuta dall'inizio alla fine, e chi legge non può non rimanere incollato alle pagine. È questo, a mio parere, un primo elemento vincente del romanzo. Gli eventi, cronologicamente scombinati, si rivelano, infine, incastrati ad arte: le informazioni carpite man mano che la lettura avanza vanno come a costruire un puzzle la cui immagine finale è interamente visibile solo con l'acquisizione dell'ultimo pezzo-evento, nell'ultima pagina.

Per rimanere nella metafora, tale puzzle narrativo, però, non è bidimensionale, ma si caratterizza per una profondità di immagini che costituisce la vera forza del romanzo. La sola trama col suo intreccio, infatti, nonostante sia di per sé avvincente, non basta ad esplicitare la bellezza dell'opera, che vive, piuttosto, nelle diverse prospettive date delle nove voci dei personaggi.

La narrazione in terza persona raggiunge sempre un punto di saturazione in cui si fa porosa e finisce per sfumare nel pensiero del personaggio che, di volta in volta, occupa il breve capitolo. Si ha, quindi, un costante passaggio dalla terza alla prima persona, con soluzione di continuità. Da un'immagine oggettiva e panoramica del racconto si passa a una prospettiva soggettiva dello stesso, in cui la narrazione viene filtrata attraverso la realtà interna del personaggio a cui è affidata. Tale andamento consente al lettore di muoversi dentro e fuori da ogni personaggio e, in tal senso, ognuno dei nove membri delle due famiglie diventa, di volta in volta, protagonista della storia. Tale espediente permette a chi legge di rivivere più volte lo stesso evento da prospettive umane differenti, con sentimenti, passioni, amori e disamori ogni volta diversi. Una tensione narrativa magistralmente sostenuta e una profonda conoscenza dell'umano, impastate alla perfezione, fanno, dunque, di *Patria* un romanzo da non perdere.

Anche gli aspetti linguistici e stilistici non sono da trascurare. Innanzitutto, occorre segnalare l'utilizzo dell'*euskera* (la lingua basca), disseminata in tutto il romanzo, ma maggiormente laddove sono presenti i personaggi più *aberzales* (patrioti, sostenitori dell'indipendenza basca). I termini e le espressioni in *euskera*

non sono stati tradotti nell'edizione italiana, motivo per il quale è presente un *Glossario* in appendice.

Lo stile di *Patria* si caratterizza per un uso linguistico che ben si adegua alla tensione narrativa continua: i periodi, infatti, sono brevi e la coordinazione è preferita alla subordinazione, così da rendere la lettura il più possibile fluida.

L'uso del lessico è diversificato in base alla voce narrante: la terza persona accoglie più volentieri termini strettamente letterari, insoliti nell'uso comune del parlato; invece, le prime persone si attengono a un uso parlato della lingua, con significative sfumature di linguaggio, le cui motivazioni risiedono nelle diverse nature dei personaggi che pensano/parlano. È per questo che Aramburu si avvale dell'uso di errori grammaticali – soprattutto congiuntivi sbagliati, nel testo segnati in corsivo –, specie nei dialoghi, per caratterizzare alcuni personaggi: è il caso dei militanti dell'ETA e della famiglia di Joxian e Miren. Questa scelta segnala al lettore anche una posizione sociale e politica implicita: non sembra un caso, infatti, che gli errori grammaticali abbondino proprio nella bocca di coloro i quali praticano la violenza e la rivendicano e/o giustificano.

Ancora diversa è la lingua di personaggi come Xabier, medico ben istruito: in tal caso non vi sono errori di grammatica, ma il linguaggio rimane comunque semplice, il lessico privo di ostentazioni ampollose, fedele alla voce del pensiero.

I temi che emergono nella lettura di *Patria* sono molteplici, legati a doppio filo con la storia dei personaggi e mai strappati dalle contingenze del racconto per essere trattati in astratto: si va dal lutto di Bittori all'amore cieco di Miren per Joxe Mari; dall'omosessualità di Gorka alla depressione di Xabier; dell'inefficienza di Joxian alla separazione di Nerea dalla sua vicenda familiare; dalle difficoltà della condizione d'invalidità di Arantxa alla convivenza di Txato con la paura *etc.*

Nel 2018, *Patria* si è meritatamente aggiudicato il Premio Strega Europeo e il Premio Letterario Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Nicola Curti

Fabrizio LOMBARDO, *Coordinate per la crudeltà*

Martano (Lecce), Kurumuny, 2018, collana «Rosada», pp. 124, eu 10

ISBN 9788885863316

Fabrizio Lombardo e il lascito autentico della nostalgia

«Finirà che se ne andranno tutti», anche chi eravamo, o meglio, chi siamo riusciti a essere per pochi istanti. Lo scriveva Giuliano Mesa, autore molto caro a Fabrizio Lombardo, che lo riprende *a chiudere* le sue nuove *Coordinate per la crudeltà*.

Si tratta di settantacinque poesie edite da Kurumuny nella collana «Rosada», con la prefazione di Caterina Serra e una nota in versi di Gian Mario Villalta: «andrà a finire. e se non ora, / o quando, sarà come se fosse, / dentro un pensiero, trito, / che si sgranocchia la sua noce», insisteva Mesa alla stregua dell'autore, per il quale nasce storto tutto ciò che non si realizza «tra le righe storte scritte a matita».

Il suo tormento non sta tanto nell'amare, quanto nel sostenere l'amore altrui, nell'esserne all'altezza, nell'accontentarsi del suo riflesso mutevole: «almeno oggi, metti ordine alle cose / rimaste indietro, pulisci casa, indossa la mia ombra».

Lombardo considera la nostalgia un sentimento troppo autentico per lasciarlo metabolizzare dalla *ratio*. La scena del suo vissuto si libera dei corpi per popolarsi di ombre, la sua e quella dell'amata, a seconda della luce; ombre che gli mancano terribilmente, come fosse in una bolgia infernale: «quel giorno hai annotato solo una data / sopra il tovagliolo. Poi lo hai nascosto nella borsa».

Privato di un corrispettivo interiore, il tempo esteriore diventa vano, finché l'amante non finisce per identificarsi *in toto* con il medium del suo amore deluso: «Incidi / lacera e dividi perché d'ora in poi / sarai solo veleno / acqua per i morti, lastra di ghiaccio / nel mattino. La solitudine degli oggetti dietro le finestre».

Pare che il tempo lo condanni ad allontanarsi – «l'eco della porta che si chiude» –, a dividersi tra la percezione che ha di sé e quella da sostenere in mezzo agli altri, quando non si vuole soccombere alle aspettative altrui, che si fanno sempre più pesanti. Allora, «prova a spargere sale sui giorni», a risalire il traffico delle lancette, sotto una pioggia di minuti, come opponendosi all'immobilismo gelido di una nevicata e all'auto che sbanda lungo l'A14, sebbene stringa il volante tra le mani. La via d'uscita «sta sul bordo di un'eclissi che tarda ad arrivare», è accettare i propri limiti volgendoli a proprio vantaggio, è «la traccia curva lasciata dalla luce» di fronte al buio del casello.

Il poeta si tiene addosso le conseguenze di ogni suo gesto, alla maniera di Antonio Porta, subendo le relazioni di cui credeva di avere il controllo. Di Porta, non a caso, ha curato l'apparato critico del postumo *Yellow* (2002) con Niva Lorenzini.

È scomoda la poesia di Lombardo, non mette il lettore a proprio agio, non asseconda una metrica prestabilita se non dettata da un motivo, da un'accentazione necessaria. Dietro il suo sforzo linguistico c'è l'ostinazione di chi mantiene uno sguardo onesto sulla scena, nonostante l'impotenza di sentirsi complice e la visuale ridotta di una vetrina. «Occorre stimare il danno», sebbene faccia male, e dire le cose come stanno: dalle *False partenze* personali della prima sezione l'autore giunge a un *Retail* universale con le ultime prove.

Il poeta si mette nei panni di chi verrà dopo di lui, mentre osserva il figlio che studia, che si prepara alla crudeltà dei rapporti di causa ed effetto. E sul finire, *a proposito di generazioni*, esorta i colleghi che si sono fatti dominare dal «monopolio di mercato» a passare la mano, per quanto allettante, «invece di barare».

Matteo Bianchi

Emanuele TREVI, *Sogni e favole*
Firenze, Ponte alle Grazie, 2019, pp. 224, eu 16
ISBN 9788862208512

La materia di cui sono fatti i sogni in Sogni e favole di Emanuele Trevi

«Un esempio davvero impareggiabile di armonia e reciproca illuminazione tra scrittura e immagini»: così si potrebbe definire il nuovo romanzo-saggio di Emanuele Trevi *Sogni e favole-Un apprendistato*, uscito per la casa editrice Ponte alle Grazie nel gennaio del 2019 nella collana «Scrittori».

Il romanzo, ambientato a Roma nei primi anni '80 del Novecento, segue le vicende di Emanuele, svogliato studente liceale (*alter ego* o semplice incarnazione libresca dell'autore Trevi), e, in particolare, il suo folgorante incontro con Arturo Patten (fotografo ritrattista statunitense) nel cineclub dove lavora, in una notte del 1983, dopo la visione di un film di Tarkovskij. Questo evento inatteso porterà il protagonista a una maturazione di coscienza prima personale e poi letteraria.

Incomincia per lui un vero e proprio apprendistato (così il sottotitolo dell'opera) non solo di letteratura, ma anche di vita, nell'incontro con molteplici figure letterarie del Novecento italiano, dal grande critico Cesare Garboli alla poetessa Amelia Rosselli, capitanate appunto dalla delicata ma imponente figura del demiurgo Arturo – un rapace dominato dalla fame di vivere, insofferente verso ogni regola di vita, vertice e cuore del romanzo stesso –, che lo accompagnerà in un viaggio alla scoperta di sé, fra le vie di una Roma in decadenza, tra palazzi fatiscenti e ricordi sbiaditi dal succedersi inesorabile del tempo.

Il quadro, però, non sarebbe completo se non si includesse tra tutte queste figure quella del poeta e librettista Pietro Metastasio e del suo formativo sonetto *Sogni, e favole io fingo*, che dà il titolo al romanzo e che servirà a Emanuele e al

lettore stesso a capire la sostanza di cui è fatta la nostra breve vita in un comune sentire e apprendere.

Sogni e favole è un autentico e armonico esempio di più generi letterari; la bussola estetica di Trevi si orienta in tutte le direzioni, dal romanzo al saggio letterario e artistico, dall'autobiografia alla letteratura odepórica. Il genere, però, che più gli si addice è la forma ritratto, stessa forma d'arte del protagonista Arturo, con cui traccia di volta in volta i brillanti quadri saggistici di Metastasio, Rosselli e Garboli, facendoli diventare i nostri più cari amici e confidenti.

Come accade nella *Divina Commedia*, in *Sogni e favole* ci sono l'Emanuele narratore e l'Emanuele personaggio, ma, a differenza dei loro corrispettivi danteschi, i due si fondono senza apparente distinzione, pronti a seguire il loro Arturo/Virgilio nel viaggio di presa di coscienza della realtà: una realtà vicina al vero, in cui un presente più maturo si confronta con la nostalgia di un passato da sogno, ma nel quale i segni della vecchiaia già si coglievano in ogni cosa.

Nel dipingere i ritratti di queste figure così vicine a noi, umanamente e temporalmente, Trevi cerca di svelare il senso del loro operato in una realtà fatta di sogni e illusioni, le stesse illusioni che troviamo nei libri, ma anche nella vita quotidiana. Tutto è menzogna e, come Metastasio piange sui propri versi autobiografici, sui suoi personali sogni e favole, così fa Trevi, nel tentativo di cogliere la lezione del maestro e affrontare il tempo che era e che non basta più.

La sovrapposizione di più generi, capace di tessere «un ornamento mentale di vertiginosa e illuminante complicazione» (p. 62), è il pregio e il difetto di Trevi. La scelta di fare critica letteraria, arte e romanzo allo stesso tempo su più piani narrativi, anche se con una lingua piana e semplice, molto spesso lirica, rischia, infatti, di allontanare un gran numero di probabili lettori.

Al contempo, argomenti così seducenti invitano una schiera di appassionati a farsi partecipe del racconto autobiografico di Trevi, a viverlo con lui in prima persona, a farsi incantare dalle sue considerazioni sulla vita e sulla poesia, toccando le sue corde più profonde col rimpianto di un tempo che pochi hanno vissuto.

Il libro di Trevi è un libro per pochi, ma in senso positivo. È dedicato alle poche anime grandi in circolazione che amano leggere per davvero, vedere il cinema per davvero, assaporare la vita per davvero, capaci di lasciarsi trascinare dal titanismo di una città come Roma e allo stesso tempo di rinchiudersi in un cinema d'essai a contemplare i film di Tarkovskij. Anime grandi, pronte a cogliere il messaggio che Emanuele personaggio ed Emanuele narratore vogliono trasmettere: «Il poeta infatti, per essere tale, non è solo. A distinguerlo dal pazzo ci sono coloro che leggono ciò che scrive. E dunque esiste un terzo dolore, il dolore letto» (*ibidem*).

Il palpabile dolore comunicatoci da Trevi con pace e sollievo è ora appannaggio del lettore “straordinario”, quello che vive onestamente delle proprie illusioni.

Tommaso Di Pierro

Boom e dintorni. Le rappresentazioni del miracolo economico nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta

a cura di I. Laslots, L. Martinelli, F. Orsitto e U. Perolino

Bruxelles, Peter Lang, 2019, pp. 286, eu 48

ISBN 978-2-8076-1169-6

Nei *Soliti ignoti* di Mario Monicelli, un ladruncolo apre impacciato un frigorifero, sorpreso di trovarci all'interno pezzi di ghiaccio. È il 1958, e gli elettrodomestici sono ormai piombati nelle famiglie italiane, protagoniste e interpreti di quel «miracolo economico», passato alla storia come *boom*. Frigoriferi e televisori sono la cifra di una crescita economica incisiva sul benessere e sulla cultura, il simbolo più comune di un'Italia con lo sguardo rivolto alla modernità, in un percorso complesso e articolato, sfumato e contraddittorio, ricostruibile attraverso una dialettica del contrasto, il *Leitmotiv* sotteso alla struttura del testo, senza enfasi retoriche o sterili nostalgie.

In questa direzione si muovono i saggi raccolti nel volume *Boom e dintorni. Le rappresentazioni del miracolo economico nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta*, curato da Inge Lanslots, Lorella Martinelli, Fulvio Orsitto e Ugo Perolino per i tipi di Peter Lang. Scevri da ogni comoda semplificazione, gli autori focalizzano gli anni del *boom* in una prospettiva corale sensibile alla pluralità dei linguaggi, dalla letteratura al cinema, dalla musica alla pubblicità, valorizzando i contesti storici vicini al periodo investigato, i cosiddetti «dintorni», appunto.

Il trittico di saggi in apertura della prima sezione, *Scenari e Linguaggi*, analizza le potenzialità dei media nel processo modernista che investe l'Italia. Dalla televisione al cinema, le modalità espressive del piccolo e grande schermo

intercettano le spinte innovative e le urgenze rivitalizzanti di un Paese uscito dal dopoguerra.

Accendi, il boom è in televisione di Andrea Bini e *Quando alla tv si disegnava: la lezione di Alberto Manzi* e *Non è mai troppo tardi*, di Tania Convertini, evidenziano il doppio ruolo, commerciale e pedagogico, della televisione, nella sua inedita e progettata invasività.

Come spiega Bini, è il contrasto tra l'individuo e la nascente società dei consumi, che, se spalanca le porte a un'informazione più democratica, proietta il singolo in uno spazio temporale ancora sconosciuto, scandito dai tempi ordinati e invadenti dei media, abituandolo a un'organizzazione della propria vita dettata dal mercato e dalla pubblicità. *Carosello* è l'emblema della quotidianità pianificata dalla comunicazione mediatica: entra nelle case e, attraverso la *réclame* dedicata agli adulti, struttura la giornata di grandi e bambini, fino a trasformarsi in un'abitudine irrinunciabile, una consuetudine. «A letto dopo Carosello» è l'imperativo categorico delle famiglie italiane, per la prima volta a contatto con le potenzialità della televisione, capace di confondere realtà e finzione, modellando la percezione del singolo e i costumi nazionali. Ma anche in grado di trasformarsi in uno straordinario mezzo di alfabetizzazione, grazie a programmi studiati *ad hoc* come *Non è mai troppo tardi*, e il carisma di Alberto Manzi, analizzati nello studio di Convertini. Nell'Italia dall'analfabetismo pari al 10% tra gli adulti, la Rai promuove un'offerta didattica compatibile con le necessità di una platea domestica, da coinvolgere e stimolare, e le possibilità economiche di un Paese, che, pronto a rispondere, si raccoglie nelle case o nei locali pubblici dove la televisione è alla portata di tutti.

Anche il cinema incrocia le tendenze del pubblico, diviso fra l'intrattenimento e l'impegno, in un'esperienza della visione dai marcati tratti di coesione identitaria, dove uno spazio privilegiato è riservato al western all'italiana, come spiega Gian Piero Consoli nel saggio *Per un pugno di lire: il miracolo economico del western-spaghetti*. Dagli esordi incerti di Joaquín Luis Romero Marchent e Mario Caiano alla svolta di Sergio Leone, fino all'epilogo di Mario Girotti e Carlo Pedersoli, per tutti

Bud Spencer e Terence Hill, che tra gli anni Sessanta e Settanta rilanciano il genere soffocato da una saturazione cinematografica.

Il contrasto è il *Leitmotiv* di un cambiamento *in fieri*, un processo di rinnovamento estensibile oltre il dato economico, comunque sbilanciato tra un settentrione produttivo e un meridione arretrato, impreparato all'incontro con la novità modernista; ma anche interno a precisi ambiti cittadini in via di sviluppo, come la Milano di Giorgio Scerbanenco, dove le disuguaglianze, anche sociali, riflettono un benessere circoscritto, lontano da qualsiasi istanza egualitaria.

Permea e plasma i rapporti generazionali, come testimoniano *Il male oscuro* di Giuseppe Berto e il *Quaderno proibito* Alba de Céspedes, ma anche *La dolce vita* di Federico Fellini. Padri e figli sperimentano un'incomunicabilità estranea alla tradizionale comunicazione familiare, ancorata a saldi principi e ruoli indiscutibili, traditi in nome di una rivendicazione che passa anche attraverso la parola e un gioco delle parti trasgredito.

È il contrasto della controinformazione, espressa dalla canzone d'autore, italiana e francese, di Fabrizio De André, Georges Brassens e Dominique Grange, per opporre la protesta individuale al potere, in una contestazione collettiva, come spiega Lorella Martinelli nel saggio *La canzone d'autore tra Italia e Francia. George Brassens, Fabrizio De André, Dominique Grange*.

Caratterizza, inoltre, i rapporti tra gli intellettuali e la modernità – da Paolo Pasolini a Paolo Volponi fino a Franco Fortini – le cui interpretazioni, divergenti per forma e contenuto, sintetizzano il ruolo delicato della voce *engagée* davanti ai fenomeni in atto, come sottolinea Giuseppe Lupo nella prefazione: «Mentre in quegli anni una famiglia media italiana inseguiva legittimamente il sogno di cambiare vita – e lo faceva con la più banale delle soluzioni: acquistare oggetti messi a disposizione dalla produzione industriale – gli intellettuali continuavano a rimanere chiusi un'anomala torre d'avorio che essi chiamavano cultura marxista, spesso incapaci di decodificare i fenomeni che erano sotto i loro occhi e che abbisognavano semplicemente di essere compresi» (pp. 12-13).

Nel contrasto maturano le dinamiche interne alla modernizzazione, interdipendenti e polisemantiche, illuminate dai saggi proposti con il rigore delle analisi, senza fissare confini dialogici invalicabili tra Storia e Arti, per un'indagine ancora aperta e inesaurita.

Valentina Sordoni

Gabriele SABATINI, *Numeri uno. Vent'anni di collane in otto libri*

Roma, Minimum fax, 2020, pp. 192, eu 14

ISBN 9788833892207

Numeri uno. Vent'anni di collane in otto libri di Gabriele Sabatini, ultima uscita di Minimum fax per la collana «Filigrana», è un volumetto agile e godibilissimo, accurato e approfondito, che si iscrive nel filone ormai codificato (chiamarlo genere sarebbe forse eccessivo) del racconto editoriale, di cui capostipite indubitabile, almeno in Italia, è Gian Carlo Ferretti, che ha tracciato per primo la strada con lavori di storia dell'editoria oggi imprescindibili per gli studiosi del settore, come *Storia dell'editoria letteraria in Italia* (Einaudi 2004), *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi* (Bruno Mondadori 2012) e *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, scritto con Giulia Iannuzzi e pubblicato proprio da Minimum fax nel 2014.

Il testo di Sabatini, sin dall'epigrafe di Kurt Wolff – storico fondatore della Pantheon Books – che impreziosisce l'introduzione di Hans Tuzzi, mette subito in chiaro qual è l'orizzonte di riferimento verso il quale tende e si approssima l'operazione di scrittura e ricognizione: tornare a parlare (perché non se ne parlerà mai abbastanza) di come funzionava l'editoria di qualità in Italia, sondandone le dinamiche più evidenti e quelle più latenti, negli anni centrali del Novecento.

L'apprezzabile intento che anima il pamphlet di Sabatini è infatti quello di scandagliare il divenire dell'editoria in Italia, il suo mutarsi inevitabile, nel ventennio che va dal 1939 al 1958, un periodo storico di forti alti e bassi, rapide metamorfosi ed evidenti disomogeneità (nella proposta, nell'offerta e nella produzione) che però, mediante la transizione accelerata del periodo postbellico, trasforma l'editoria italiana da raffinato artigianato a vera e propria industria, destinata a cavalcare il boom

economico imminente, a diventare mercato multimilionario già pesantemente condizionato da rigide logiche interne e strategie di vendibilità e marketing, e a crescere di pari passo al bacino di utenza dei nuovi lettori (sempre troppo pochi in Italia, la nazione con il più basso indice di lettura tra la popolazione adulta tra i cinque maggiori mercati editoriali europei secondo il Rapporto AIE sull'Editoria del 2019; dato ancora più allarmante, se consideriamo che proprio il nostro paese è stato fondamentale nel periodo inaugurale della stampa a caratteri mobili a metà del XV secolo, affermandosi da subito come una delle principali culle della nascente editoria europea. È a Venezia, inoltre, che vedono la luce e si sviluppano i prototipi rinascimentali di collana editoriale e di libro tascabile: basti pensare all'«Aldina» progettata dal maestro stampatore Aldo Manuzio nel 1495).

Sabatini nella sua accorata analisi si sofferma su otto libri, alcuni più celebri come *Paesi tuoi* di Pavese, *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante e *Il deserto dei tartari* di Buzzati, altri meno, come *Quaderno proibito* di Alba de Céspedes e *Il soldato* di Carlo Cassola, che hanno inaugurato (ecco perché definiti “numeri uno”) altrettante collane editoriali – alle più famose einaudiane «I Coralli» (evoluzione dei «Narratori contemporanei»), «Supercoralli» e «I Gettoni» si affiancano «Il sofà delle muse» di Rizzoli (affidata a Longanesi), «I Grandi narratori italiani» di Mondadori, la «Biblioteca di letteratura» di Feltrinelli – o ne hanno rivoluzionato lo spirito e l'assunto iniziale – come nel caso del *Prete bello* di Parise nella collana «Romanzi moderni» di Garzanti –, gettando uno sguardo indagatorio sul retroterra delle vicende editoriali che di questi libri hanno segnato e in parte determinato l'elaborazione, la stesura e la pubblicazione.

La venatura aneddotica ma mai divagante, che si arricchisce anche di sezioni biografiche capaci di abbozzare un necessario inquadramento storico, nonché di fornire un'intelaiatura prospettica indispensabile per comprendere con maggior chiarezza i personaggi e le relazioni in gioco, rimane salda all'indirizzo focale di studio di Sabatini, la cui costante di approfondimento e riflessione resta sempre predominante.

La nascita del singolo libro è, allora, collocata di volta in volta all'interno della specifica cornice della più ampia iniziativa editoriale, in un momento di svolta relazionale e produttivo in cui la riconoscibilità del marchio, che passa dal rafforzamento crescente del catalogo e dalla strutturazione rinnovata e peculiare delle stesse collane, diviene elemento vitale, essenziale *trait d'union* con il pubblico di riferimento e preferenziale sistema di fidelizzazione per i cosiddetti "lettori forti".

Con piglio documentaristico e oculato (la bibliografia è assai vasta), che non lesina sull'utilizzo reiterato di passi epistolari, interviste, stralci di diario, Sabatini indugia con legittimo sforzo sulla ricostruzione dettagliata degli accordi (o presunti tali), dei compensi economici, delle offerte e delle scadenze, tratteggiando con sicurezza il valzer oliato (a noi ormai quasi definitivamente sconosciuto) di accostamenti e repulsioni, di affinità e corteggiamenti, di ripensamenti e rotture, di riscritture e promesse non mantenute, che ha caratterizzato per decenni il mondo editoriale italiano, dando adito a leggende romantiche e a mitologie variopinte ancora oggi tramandate.

L'utilizzo sapientemente dosato di recensioni e articoli critici dell'epoca, oltre a permettere una doverosa contestualizzazione della contingenza e convergenza storica e letteraria in cui ciascun libro raccontato è apparso, consente inoltre di gettare nuova luce sull'estro, il talento e la professionalità propri del critico novecentesco, almeno di quelli appartenenti alla categoria sopraffina qui rappresentata dai suoi massimi esponenti, come Debenedetti, Bo, Cecchi, Montale e persino Lukàcs – insperatamente folgorato da *Menzogna e sortilegio* della Morante.

Meritoria anche l'iniziativa di Sabatini di restituire al lettore parte della corporeità fisica del libro preso in esame tramite l'indicazione precisa delle misure del formato e del numero delle pagine presente all'inizio di ogni singolo capitolo.

Mantenendo saldamente in equilibrio il baricentro del volume a metà tra il racconto "esistenziale" degli autori, che consta come già ricordato anche di utilissimi e preziosi brani biografici e autobiografici – affanni, richieste, tribolazioni –, e il suo puntuale controcanto critico e teorico, finalizzato a verticalizzare l'aspetto

propriamente editoriale e commerciale dell'oggetto-libro, Sabatini designa con una prosa piana e limpida ogni fase del fenomeno *in fieri*: il prima, il dopo e soprattutto ciò che c'è in mezzo, lo spazio intermedio fatto di incontri, scontri, divergenze parallele, scambi e accuse, impulsi e riflessioni, consigli e rifiuti, che rende un libro e una collana culturalmente molto più importanti e segnanti di ciò che potrebbe sembrare all'apparenza.

Le parti maggiormente documentaristiche puntellano il sostrato informativo di *Numeri uno* senza però appesantirne l'intero apparato, garantendo un'apertura esaustiva sul mondo proprio dell'autore e sulle sue valutazioni in merito al proprio operato e al contempo rivelando sfumature inedite e originali del laboratorio editoriale, illuminandone i momenti febbrili e le coloriture più vivide, dalla gestazione creativa al lavoro di bottega e limatura, dai dubbi irrisolti fino ai compromessi decisivi per raggiungere infine il visto "si stampi".

L'esegesi di Sabatini, che si avvicina consapevolmente alla vivisezione meticolosa di quello che potremmo definire il progetto-libro, diviene ancora più interessante nel momento in cui le singole vicende editoriali dischiudono i fenomeni basilari – la cui casistica, seppur variegata, si incanala spesso in simili e accostabili risoluzioni finali – nella preparazione di una collana, estensione prediletta di ciascuna casa editrice, traiettoria di azione privilegiata che nel suo farsi innesca, come logica conseguenza, una giostra di bisticci e ripicche, depistaggi e anticipazioni, cambi di casacca e drastici allontanamenti, a cui fa da controbilancia naturale il dedalo di reazioni umane e del tutto legittime degli scrittori, in alcuni casi pedine impotenti e manovrabili, in altri artefici consapevoli e astuti di strategie e sabotaggi fatti ad arte. Le geometrie dialettiche e le architetture della composizione, i dissapori più o meno velati, gli errori taciuti o rinfacciati, i sodalizi duraturi, le gelosie o i rapporti interrotti vengono puntualmente accompagnati dall'analisi precipua dei romanzi presi in esame – spunti tematici e formali –, in un accrescimento graduale di argomenti che permette di ampliare il perimetro entro cui affacciarsi globalmente sulle diverse opere e sulle differenti esperienze di sviluppo e pubblicazione, queste ultime di notevole e

inestimabile esemplarità, data la rilevanza e la centralità dei personaggi chiamati in causa, da Calvino a Vittorini, passando per Pavese, Sereni, Ginzburg e Bertolucci.

Di grande interesse anche la chiosa finale in cui Sabatini, oltre a un breve accenno a tre considerevoli case editrici – il Saggiatore, Marsilio, Adelphi – nate tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, dunque leggermente oltre il lasso di tempo preso in esame, nomina in concisi paragrafi altre collane importanti e ragguardevoli, oggi meno ricordate ma di valore e impatto assoluto in termini di intraprendenza e proposta d’avanguardia, come ad esempio «La ricerca letteraria» di Einaudi, varata nel 1965 su proposta di Guido Davico Bonino e che, nella sua ramificazione straniera (rimasta in piedi sino al 1973), avrà l’onere e l’onore di pubblicare tra gli altri Beckett, Weiss, Cortázar, Sollers e Nathalie Sarraute.

Niccolò Amelii

Luca SERIANNI, *Il verso giusto. 100 poesie italiane*

Bari, Gius. Laterza & Figli, 2020, pp. 450, eu 25

ISBN 978-88-581-4239-4

Luca Serianni, professore emerito di Storia della lingua italiana alla Sapienza Università di Roma e membro dell'Accademia della Crusca e dell'Accademia dei Lincei, cura un'antologia destinata a rimanere quale punto di riferimento per la fissazione di un canone poetico dalle origini della letteratura italiana ai nostri giorni.

Cento composizioni poetiche, di vario metro e differente estensione, sono raccolte in questo imponente volume Laterza pensato per la divulgazione, che, a tale scopo, si presenta corredato di brevi ma efficaci introduzioni a ogni componimento suggerito (le notizie biografiche sugli autori sono opportunamente ridotte al minimo, quando non soppresse), di agili note a piè di pagina, di uno snello *Glossario* finale di termini tecnici che riguardano figure retoriche e versificazione, ma non trascura di fornire anche una *Nota ai testi* con i *Criteri di trascrizione* e un *Regesto delle fonti e degli eventuali rinvii bibliografici presenti nel commento*. Per coniugare, dunque, ermeneutica e filologia, rendendole accessibili a una vasta gamma di lettori.

Le scelte operate da Serianni, nonostante il taglio che evidentemente mira ad arrivare a un pubblico trasversale, non sono affatto scontate: si parte, infatti, dall'imprescindibile *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini per approdare a *Fading* del genovese Enrico Testa (classe 1956), attraversando otto secoli di tradizione letteraria italiana e passando sia per autori canonici come Cielo d'Alcamo, Guinizzelli, Iacopone da Todi, Cecco Angiolieri, Cavalcanti, Dante, Petrarca (con l'esclusione di Boccaccio), Lorenzo de' Medici, Poliziano, Boiardo, Sannazaro, Ariosto, Della Casa, Tasso, Chiabrera, Marino, Metastasio, Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci, Pascoli, d'Annunzio, Gozzano, Marino Moretti, Corrado Govoni, Ungaretti, Montale, Saba, Sandro Penna, Quasimodo, Elsa

Morante (più nota come romanziera), Caproni *etc.*; sia per poeti noti soprattutto agli specialisti, quali Burchiello, Giovanni Antonio de Petrucciis, Gaspara Stampa, Isabella Morra, Camillo Scroffa, Bartolomeo Dotti, Giovan Leone Sempronio, Ciro di Pers, Francesco Redi, Paolo Rolli, Faustina Maratti Zappi, Eustachio Manfredi, Iacopo Vittorelli, Giacomo Zanella, Remigio Zena, Toti Scialoja, Giovanni Raboni, Fernando Bandini, Giovanni Orelli. Infine, l'antologia propone anche alcune voci di poetesse e poeti viventi quali Patrizia Cavalli (classe 1947), Biancamaria Frabotta (del 1946), Valerio Magrelli (nato nel 1957), Francesca Romana de' Angelis (del 1952) e il già ricordato Testa.

Estrapolare i nomi di sessantatré autori fra quelli di tutti i poeti della tradizione italiana non dev'essere stato semplice, e infatti Serianni opportunamente illustra i propri criteri di scelta nell'*Introduzione* al volume, riconducendoli soprattutto al «gusto personale dell'antologista» (p. XIII), alla volontà di mettere in luce poeti poco conosciuti (come Remigio Zena) o ingiustamente relegati al rango di minori (come Carducci), ma anche a motivazioni che richiamano alla memoria quelle esposte, nel 1909-1910, da Benedetto Croce nell'allestire il *Catalogo* degli «Scrittori d'Italia» (gloriosa collana letteraria proprio dell'editore Laterza) e soprattutto l'antologia dei *Lirici marinisti* che apre la collezione: la volontà, ad esempio, di rendere, attraverso alcune liriche, testimonianza di un'epoca e di costumi del passato; oppure (mediante il poemetto *Detto del gatto lupesco*, pp. 17-25) della «presenza della cultura giullaresca» (*ibidem*) nel mondo della poesia antica, affollato di «donne angelo e di poeti che si lagnano dei propri amori infelici» (*ibidem*).

Per quanto riguarda il Novecento, Serianni dichiara la propria propensione per la cosiddetta linea “antinovecentista” della poesia italiana, motivo per il quale illustra di aver «sacrificato del tutto sperimentalismo e avanguardie» (p. XIV); in particolare, definisce come «molto peculiari» (*ibidem*) le proprie scelte successive a Caproni, ricordando nella premessa autori come Cardarelli, Sereni, Bertolucci, Giudici, Milo De Angelis, che avrebbero potuto figurare nella crestomazia, se avesse seguito il gusto personale.

Precisa di aver escluso la poesia dialettale per privilegiare la poesia scritta “in italiano” rispetto a quella prodotta “in Italia” (al contrario, Croce aveva incluso i dialettali nel catalogo della propria collana, che infatti s’intitola «Scrittori d’Italia»); e di aver tralasciato, sebbene a malincuore, traduzioni assai felici come quella lucreziana di Alessandro Marchetti o i notissimi *Lirici greci* nella versione sempreverde di Quasimodo.

Sebbene sia comprensibile, dal punto di vista dell’editore, la necessità di decurtare testi particolarmente lunghi, immaginiamo la sofferenza provata dall’antologista nel dover rinunciare alla versione integrale della *Signorina Felicita* o dei *Sepolcri* foscoliani in un’antologia così ricca e stimolante. Quanto al resto, i criteri adoperati nell’allestimento di questa elegante silloge ci appaiono del tutto condivisibili: a nostro avviso vincente, ad esempio, la scelta di presentare i testi «in sequenza» (p. XVI), evitando di inquadrarli in correnti e altre categorizzazioni, oltre che resistendo a «tentazioni erudite» (p. XIX) inopportune in un testo rivolto a un pubblico ampio, al pari di un eccesso di tecnicismi.

La poesia non è morta – ci rincuora Serianni, citando nell’*Introduzione* versi apprezzabili anche a firma di un noto economista, Franco Tutino.

Così come questa sua previsione ci consola, ci appaiono degne di attenzione due pungenti osservazioni ottocentesche sull’opportunità delle note ai testi, riportate dal curatore: quella di Anton Giulio Barrili, che nel 1883 scriveva che le suddette note sono «più adatte a fomentare la pigrizia, che ad aiutare la intelligenza dei giovani» (p. XVI), e quella di Carducci che, sebbene rassegnato alla loro inevitabilità, le temeva in quanto «cagione di scioperataggine» (*ibidem*) da parte di discepoli e docenti. Sebbene la scelta operata in questa antologia sia quella di evitare ogni commento sistematico dei testi poetici proposti, ci pare che queste due citazioni non siano state riportate per caso, ma contengano un implicito invito a tornare all’uso dei dizionari, specie – aggiungerei – in un’epoca come la nostra, nella quale gli studenti universitari sono trattati spesso come “clienti” e talora non vengono più stimolati a

sperimentare e apprendere quanto possa essere bella ed esaltante la “fatica” della conoscenza.

Maria Panetta

Ezio SINIGAGLIA, *L'imitation del vero*

Bari, Terrarossa, 2020, pp. 106, eu 14

ISBN 9788894845112

In un liceo milanese di alcuni anni fa (né troppi, né pochi) due illuminati insegnanti offrivano ai loro fortunati allievi due definizioni di “Arte” e di “Letteratura”.

Secondo il Professor Franco Vedovello, «Arte è tutto ciò che l'uomo fa». Semplice, chiaro, cristallino, misterioso – perché rivelava un mistero, nel senso che lo “svelava” e poi lo “ri-velava”, alzando così, fra i suoi discenti e l'arte, un ulteriore velo.

L'altro docente era Salvatore Guglielmino, autore di libri spero non dimenticati, come la *Guida al Novecento e Civiltà letterarie straniere*. Libri che erano in grado di saziare la sete di letture e conoscenze allora molto viva e molto vera fra le generazioni degli anni Sessanta, Settanta e ancora in parte Ottanta. Erano manuali scolastici e non solo. Si leggevano per il puro piacere di leggere e di scoprire qualcosa che andasse al di là degli asfittici programmi ministeriali (tuttora asfittici, anche perché mai mutati). Quei libri riuscivano a integrare la cultura italiana nell'ambito della cultura europea, riconoscendone l'importanza nel confronto, nella consapevolezza di un'appartenenza, di un primato antico e poi – per sempre? – perduto.

Quel primato fu inizialmente letterario e successivamente artistico; Guglielmino sottolineava il fatto che la Francia, per esempio, riconosceva all'Italia il merito di aver forgiato una lingua affrancata dalla predominanza del latino e divenuta elegantemente autonoma, come spiegavano, nel Cinquecento, i poeti della Pléiade, svegli e affascinanti giovanotti che, seguendo con passione un loro insegnante di greco, Jean Dorat, avevano imparato, per imitazione degli scrittori italiani, a fare del

francese un'altra lingua precisa e completa, nobile e inventiva proprio perché conscia delle proprie radici in un passato illustre, passato a cui guardare con la fertile nostalgia di chi osserva un esempio, ne sente lo spirito e comprende il suo valore, ma non ne è sopraffatto.

Alla base di quell'atto di costruzione linguistica che doveva portare, progressivamente, all'indipendenza dal latino, gli idiomi romanzi incontravano il concetto di "letterarietà". Vago, indistinto, inafferrabile, era discusso in quel liceo, negli anni Ottanta, da insegnanti di valore come Guglielmino (chissà se oggi lo si fa ancora). Come districarsi fra ciò che non va considerato "letteratura" e quel che invece è letteratura? La risposta del docente era molto semplice, anche in questo caso, e altrettanto enigmatica: «È una questione di stile».

Nessuno sa più bene cosa sia, dopo che la Critica Stilistica ha occupato militarmente gli schemi esegetici per decenni, obbligando scolaresche intere a contare allitterazioni e scovare apocopi, sineddoci, zeugmi, sinalefi e dialefi anche dove oggettivamente non se ne poteva trovare neanche l'ombra. A dispetto di ogni sua buona intenzione, la Critica Stilistica ha fatto più danni di tanti, troppi corsi di Comunicazione: pare che nessuno sappia più comunicare cose di senso compiuto, come nessuno sa più cosa sia mai lo "stile".

Ce lo spiega però, in modo obliquo e intuitivo, Ezio Sinigaglia, con un suo breve romanzo, o preziosa novella, intitolato – programmaticamente, drammaticamente – *L'imitation del vero* (il libro è edito da TerraRossa, Bari, nel 2020). Qui davvero lo stile è tutto, come la maturità secondo Shakespeare.

Uno stile desueto, tanto più raffinato in quanto anacronistico, che coincide con il tempo in cui è ambientata la storia come un guanto aderisce perfettamente a una mano, similitudine non scelta affatto a caso perché è dei misteri delle mani che si parla nel testo di Sinigaglia. Una novella boccaccesca che di Boccaccio ha non solo il tono, il contenuto, l'andamento, ma anche, e soprattutto, quello che una volta si chiamava "il dettato". Frasi rese arcane dallo spostamento del verbo al termine del costrutto, vocaboli scelti con gusto archeologico, nonché qualche birichino

ammiccamento all'oggi – il piacere sopraffino di mostrare come una parola abbia mutato senso dai tempi del *Novellino* e di giocare con i suoi molteplici significati, quello odierno e quelli ormai vetusti. Un esempio, tratto dalle pagine centrali:

È ben vero che, fra le diverse cose umane, le quali tutte di leggerissimo momento sono, e di strettissimi confini, talché sempre dall'una sponda l'opposta si può vedere e dall'imboccatura il fondo e dal principio la fine, la potestà che più d'ogn'altra l'umana natura alla divina fa simigliante e le finite cose alle infinite e le mortali alle immortali è la virtù che ciascuno ha d'amare. Ché, se l'amore quale un vitale umor ci figuriamo, da alcuna ghiandola misteriosa secreto e da alcun altro organo raccolto e serbato siccome l'acqua in una cisterna, non com'una cisterna appunto, né com'una botte quest'organo ove l'amor si raccoglie immaginare dobbiamo, né com'alcun recipiente ch'abbia rigida forma e capacità stabilita; bensì com'un di quegli otri ove l'acqua pel viaggio si serba, i quali, quando son vuoti, pendono rugosi e rinsecchiti tanto che nulla non parrebber capire ma, come dentro a versarvi l'acqua si piglia, la pelle donde son fatti tosto s'alliscia e si tende e, col farsi via più sottile, via più mirabilmente dilatasi e a nuova acqua dà albergo; sì che ben difficil cosa è giudicare quando l'un di quest'otri è ricolmo, poiché, ove pur sembri che la pelle, a pura trasparenza condotta, ad iscoppiar s'appresti spargendo tutta l'acqua all'in giro, di mezza pinta ancora sempre riesce ad enfiarsi. Così è dell'amor che per altrui si secerne.

Ma lo stile è solo il primo abito di questo singolare testo, la soglia di un mondo di significati in cui sono in gioco l'uomo e la macchina, correlati, sapientemente, a verità e finzione. Con ogni sfumatura intermedia, e intermediaria alla scrittura (come alla metascrittura).

Niente si può dire della trama: gli allievi di oggi, dalle medie alle università, detestano le anticipazioni, che chiamano spoiler. Bisogna tener conto di questa esigenza, perché loro, dopotutto, sono il futuro della letteratura, e meritano rispetto, anche se fosse unicamente opportunistico.

Si dirà quindi che nel libro si parla di un desiderio, focoso, ossessivo, morboso, totalizzante e disperato come può essere quello senile. Ma non solo.

Tale desiderio è irrealizzabile, o almeno così pare, e può raggiungere il suo scopo solo in maniera traslata, grazie a un mezzo meccanico, una *machina* che somiglia lontanamente a quella con cui venivano mostrati gli Dei nella tragedia classica.

Il trucco riesce ma viene punito. Per una sorta di legge non del contrappasso, ma più antica, ruvida e diretta – non metaforica, no. Qualcosa che somiglia più a una legge del taglione. C'è un terzo, fra l'amato e l'amante, che è inizialmente la macchina. Un terzo "reale" (cioè umano) si interporrà, e avrà un nome parlante; questa è la seconda parte della tragicommedia, molto ben architettata e vissuta molto dolorosamente. Perché è il dolore della finzione al quadrato che sottende questa bella storia di piaceri e di desideri che sembrano dover restare irrealizzati. Un apologo destinato a essere compreso soltanto dai più colti fra i giovani lettori, proprio quelli che di solito sono le vittime designate delle fatali mancanze che il desiderio prodiga ai suoi cultori, per loro natura fin troppo inclini alle complicazioni e agli struggimenti.

Questo apologo parla di un tempo in cui certi amori non erano attingibili ed esauribili con qualche accorta manovra digitale. Ma insegna anche che la digitalità, la tecnologia, le macchine sono sempre onanistiche. Che sia Grindr o un complicato congegno meccanico a rendere possibile ciò che vogliamo spasmodicamente, importa poco. Questo dice il racconto: le cose vere sono altrove e si possono ottenere (o lambire, o sfiorare) soltanto in un buio in cui l'oggetto amato non si può scrutare, né si può vederne la forma né saperne il nome – come insegnavano, nei tempi antichi, i miti di Lohengrin e di Amore e Psiche. Meglio non guardarlo troppo direttamente in faccia, quell'oggetto desiderato, perché la delusione è sempre in agguato. E, quando si sa chi è, l'amore può scomparire.

La storia di Ezio Sinigaglia contiene, sotto una superficie di amenità ironica, mutevole e illusoria come le figure di un caleidoscopio o le iridescenze su una bolla che vibra e presto si disgrega, uno stuolo di verità misteriose e, saggiamente, appena accennate. Il suo è un testo metapoietico che suggerisce interrogativi sull'essenza e le funzioni dell'arte, sulle sue dissimulazioni e sulla conquista dell'oggetto d'amore mediante il fare artistico: un concetto su cui si fondavano i riti magici come la primitiva pittura rupestre, la poesia dei trovatori come certe fiabe delle *Mille e una notte* ricordate da Proust. In questo Medio Evo ricostruito per miniature da Ezio

Sinigaglia c'è anche qualcosa di orientale, sospeso fra i *Contes indiens* di Mallarmé e le prose di Aloysius Bertrand in *Gaspard de la Nuit*, come nel passaggio in cui una falce di luna si staglia nel cielo:

Era una notte tepida di primavera e, basso sull'orizzonte ed al tramonto prossimo alquanto, sottil sottile uno spicchio di luna nel ciel biancheggiava, tutto inclinato sulla gobba sua. E la candida falce rimirando ch'oltr' il velo delle lacrime ondeggiava, e sembrandogli nel suo tormento ch'ella in tal guisa sull'orizzonte coricata si fosse per meglio e più sguaiatamente rider di lui, così le si rivolgeva Nerino tra i singhiozzi: «Ridi, ridi, Bianchina, di Nerino lo sciocco, che ben n'hai donde, poiché giammai sulla terra non vedesti tu un caso di grullaggine pari a questo. Ridi, ridi, Bianchina, di Nerino il citrullo, che siccom'un innamorato sospirava e smaniava ogni notte per una cosa che, non contenta di non aver occhi né orecchi né cuore né sentimento alcuno, non pur non aveva giammai avuto esistenza ché solamente una finzione era».

Non sempre gli aneliti impossibili restano impossibili per sempre: alle fiabe talvolta è dato di risolvere situazioni stravaganti e quesiti insolubili con leggerezza realistica e insieme sovranaturale. Se accadrà anche in questo caso, e in quale modo, il lettore lo scoprirà piacevolmente da solo.

Massimo Scotti

Stephen MARKLEY, *Ohio*

traduzione di Cristiana Mennella

Torino, Einaudi, 2020 («Stile Libero Big»), pp. 544, eu 21

ISBN 9788806244101

Di “grande romanzo americano” si discute spesso – può essere etichettato? Cosa lo determina come tale? – e negli anni sono state ipotizzate molteplici classifiche, in cui i protagonisti rimangono sempre gli stessi. Abbiamo Scott Fitzgerald con *Il grande Gatsby*, *Il Buio oltre la siepe* di Harper Lee, l’intera produzione di Steinbeck; ma anche fenomeni letterari più recenti, come *Infinite Jest*, testamento spirituale di David Foster Wallace, e molti altri, protagonisti di periodi di progresso e regresso statunitense, che esprimono sempre con dinamismo il cosiddetto cambiare dei tempi.

In base a questo paradigma, non sorprende che *Ohio* sia stato accolto in patria come un degno discepolo di tale filone. Nel suo primo romanzo d’esordio e già successo editoriale, infatti, Stephen Markley si propone come la nuova voce narrante di un’America il cui solo cambiamento sono i giovani che si accingono a raccontarla.

Entriamo nel vivo. Il romanzo si apre con il funerale, trasformato in parata cittadina, di un giovane militare americano che viene onorato, per le sue gesta in guerra, sia da chi lo ha messo al mondo sia da chiunque lo abbia conosciuto in vita. E, tuttavia, «Rispetto alla nostra storia, la parata è importante non per le persone che vi parteciparono, ma per le persone assenti quel giorno» (p. 23): i protagonisti dell’opera saranno, infatti, proprio i grandi assenti all’evento (o coloro che decidono di fuggire nel bel mezzo della cerimonia).

Il primo capitolo è un assalto ai ricordi. Il secondo si ricollega agli stessi ricordi da un punto di vista differente. Il romanzo non presenta una trama lineare e subito svelata, ma più un grande enigma (l’*Omicidio Che Non C’è Mai Stato*, così

citato) sul quale il lettore potrà prendere nota man mano, al fine di aggiungere dettagli.

Il metodo di narrazione può ricordare, infatti, il meccanismo delle scatole cinesi, dove si inseriscono, in sequenza, contenitori più piccoli all'interno di quelli più grandi. Questo processo porta alla ricostruzione tridimensionale di un periodo specifico della vita delle quattro voci narranti: gli anni del liceo.

Se è vero che può sembrare banale l'espedito di una riunione di vecchi compagni di liceo, Stephen Markley non lo fa pesare. L'incontro dei protagonisti, infatti, è del tutto casuale. I quattro si ritrovano a occupare gli angoli della loro città natale per una sola notte, in un susseguirsi di eventi fortuiti e meno, che vengono via via svelati.

Nel corso della narrazione i personaggi si susseguono in quelli che possono essere considerati quattro racconti diversi e sono fortemente influenzati dall'ideologia del personaggio impegnato a narrare, che finisce spesso anche per modificare il punto di vista del lettore, che può approfittare dell'impegno corale per trovare la voce che più gli appartiene.

Più che le differenze di ideali, opinioni e voci, sono, però, interessanti gli elementi che accomunano i quattro protagonisti, primo fra tutti la cittadina immaginaria di New Canaan. Essa non rimarrà mai solamente un luogo di narrazione, ma si trasformerà in un vero e proprio luogo narrativo, dando origine a quel Grande romanzo americano già evocato.

Stephen Markley disegna con brutalità e, allo stesso tempo, finezza la realtà della regione dei monti Appalachi, tratteggiando quel territorio ormai conosciuto come Rust Belt ('cintura di ruggine') americana, i cui luoghi sono caratterizzati da una forte de-industrializzazione a cui consegue una fuga di cervelli continua, che lascia le città spoglie e abbandonate a se stesse.

Quelli che rimangono sono gli unici a soffrire. E quindi, come è il terriccio in cui è piantato il seme a determinarne la fortuna, così anche per i giovani di New Canaan si mette in moto un processo di disincantamento e disperazione in cui

proliferano i problemi sociali di cui tratta Markley attraverso i propri personaggi: dipendenze, abusi, bullismo e violenza. Pertanto, mentre i quattro protagonisti viaggiano attraverso il tempo, i ricordi e le loro assoluzioni, anche noi siamo spinti a prendere parte alle loro vite. Lo stile di Stephen Markley in questo è incalzante e molto coinvolgente. Si rimane rapiti dalla chiarezza con cui le opinioni dei protagonisti adulti cozzano con la confusione adolescenziale dei loro vari flashback.

Nonostante la presenza di una certa dose di thriller e suspense, che forse è l'unica nota dolente della narrazione – in quanto risulta confusionaria e non del tutto risolta, neanche in seguito alla lettura del capitolo finale –, quello in cui davvero riesce Stephen Markley è la costruzione di personaggi verosimili, tangibili e sofferenti con cui è facile finire per empatizzare. Ciò permette alla lettura di scorrere velocemente, sebbene le introspezioni siano difficili da mandar giù, proprio per la loro complessità e per la corposità del testo – che raramente Markley divide in paragrafi: l'opera risulta, alla fine, mai banale e, soprattutto, mai superficiale.

Che si tratti o meno di grande romanzo americano, dunque, con *Ohio* è difficile fermarsi nella lettura. Così come è difficile evitare di chiedersi come sia possibile che siano sempre i buoni a soffrire; e se davvero sia lecito credere, a un certo punto, che l'unica strada realmente percorribile sia quella della vendetta. Non solo nei confronti di chi ha ostacolato il nostro cammino, ma anche del territorio stesso che ci ha messi al mondo.

Perché l'unica domanda che rimane aperta, una volta terminato il libro, è cosa sarebbe successo se, ad accogliere queste quattro anime, non ci fossero state le ceneri di un'America ormai al collasso, ma la sua immagine patinata e allusiva in un volantino pubblicitario.

Alessandra Valletti

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, abbiamo inaugurato una nuova rubrica, “Profili”, riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell’editoria: il titolo è un omaggio all’ecllettismo e all’ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Dal XVIII fascicolo in poi, compare anche la rubrica “Sed lex”, che si occupa di legislazione universitaria e scolastica.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

***Leggere Tozzi a scuola:
una proposta metodologica per La matta***

In un suo intervento del 2018¹ Silvia Tatti ha individuato alcune domande che sarebbe consigliabile orientassero, a scuola, la fruizione dei testi narrativi: in che modo l'autore evidenzia la pressione delle dinamiche collettive sulle vite dei singoli; attraverso quali risorse stilistiche viene condensata l'esemplarità dell'esperienza dei personaggi; se e come l'opera rappresenta il conflitto tra ragione e follia, ferinità e umanità; se e come l'autore affronta la condizione delle minoranze di ieri e di oggi.

Tali quesiti – che la docente formula a partire da un confronto con il finale della *Storia* morantiana e in conformità dei costanti appelli ministeriali per una lezione in classe che incentivi una delibazione della letteratura emancipata da tecnicismi soffocanti² – saranno tanto più funzionali se a monte si saranno selezionati testi già in possesso delle caratteristiche più favorevoli all'interrogazione stessa.

Uno scritto tozziano che ben si presterebbe a questo tipo di pratica didattica (si pensa nello specifico a un utilizzo nel primo anno della scuola secondaria di secondo grado) è, ad esempio, la novella *La matta*, apparsa sul quotidiano romano «Il Tempo» il 18 dicembre 1917 e ripubblicata tre anni più tardi nella silloge *Giovani*.

A seguito di alcuni spogli diretti, è emerso che il bozzetto del senese non ha goduto finora di grande visibilità né nelle storie letterarie per il quinto anno né nei florilegi destinati al primo biennio superiore, se si eccettua il caso dell'antologia a cura di Marco Romanelli edita verso la fine dello scorso decennio³. Eppure, *La matta*

¹ Ci si riferisce all'intervento alla Giornata *Come si leggono i libri*, tenutasi al Maxxi di Roma il 28 febbraio 2018: cfr. il sito www.raiscuola.rai.it.

² Restringendo il campo al settore liceale, troviamo ribadito che il «gusto per la lettura resta un obiettivo primario dell'intero percorso di istruzione, da non compromettere attraverso una indebita e astratta insistenza sulle griglie interpretative» (*Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali*).

³ M. ROMANELLI, I. BIONDI, G. CAPECCHI, *Quaderni. Il quaderno di narrativa*, Torino, Edisco, 2007. Sulla disuguale fortuna del Tozzi romanziere nei libri di testo, cfr. M. R. MANZONI, *Il canone letterario del*

soddisfa in pieno alcuni standard – modica estensione, periodare scorrevole, memorabilità del personaggio principale, vivezza delle situazioni descritte – per cui non sfigurerebbe affatto accanto agli inossidabili classici da antologia per la scuola di paternità pirandelliana o maupassantiana.

Si potrebbe obiettare che la scabra lingua di Tozzi, con i suoi spigolosi senesismi, rischia di risultare indigesta o poco motivante per nativi digitali di quattordici anni, avvezzi nel migliore dei casi a una contemporanea letteratura di consumo, magari tradotta dall'inglese: occorre dire che nel nostro racconto lessemi/locuzioni davvero opachi sono rarissimi (tra i più eclatanti, registriamo *cànova, attraventò, in proda a*)⁴; non si perda, poi, di vista che, semmai, la «complessità è una risorsa del testo letterario: capire un linguaggio raffinato e diverso dalla comunicazione quotidiana è un esercizio stimolante e ha un'indubbia valenza metodologica»⁵. Tenteremo adesso di lumeggiare il potenziale didattico della novella prescelta, non prima però di aver avviato, assistiti dalle voci del dibattito critico pregresso, una ricognizione di ordine formale e tematico.

L'esordio è in *medias res*⁶, trainato da un verbo di movimento: «Accompagnavo un amico al cimitero, dove andava a portare un mazzo di fiori alla tomba della sua fidanzata morta un anno prima»⁷. Vi è dunque un personaggio che dice *io*, anche se non si verrà a sapere molto del suo passato: è il narratore interno eterodiegetico (o, per usare un'espressione invalsa nella critica anglosassone, *frame narrator*, il narratore “della cornice”) colui che si incarica di raccontare, limitando al

Novecento nella manualistica letteraria, in *Il Novecento a scuola*, a cura di G. Langella, Pisa, ETS, 2011, p. 66 e M. TORTORA, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, in «Allegoria», 62, 2011, pp. 155-56, 160-61.

⁴ Imbastisce un inventario di questi e altri regionalismi/arcaismi G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972, pp. 157-72.

⁵ S. TATTI, *Insegnare didattica della letteratura: una riflessione operativa per la formazione degli insegnanti*, in «Griseldaonline», 16, 2016-2017; cfr. l'URL: <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/silvia-tatti-insegnare-didattica-letteratura>.

⁶ «Il classico *incipit* di *Giovani*, presente in sedici novelle, è *ex abrupto*, così da attivare in maniera fulminea il circuito comunicativo» (M. CODEBÒ, *La rappresentazione del tempo in Giovani di Federigo Tozzi*, in «Rivista di Studi Italiani», XVI, 1, 1998, p. 242).

⁷ Da qui in avanti tutti i passi della novella debbono intendersi tratti da F. TOZZI, *Giovani*, ed. critica a cura di P. Salatto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 281-85.

minimo le incursioni autoreferenziali, una storia che non lo vede coinvolto in prima persona, ma ai cui snodi salienti ha assistito con i propri occhi.

Segue l'avvistamento di una lapide e il colloquio con il guardiano del camposanto:

mi venne fatto di leggere su una delle tante pietre il nome di una donna: Anna Franchi. Sentii un leggero brivido di freddo; e non so perché desiderai di sapere chi era stata. Ma c'era soltanto la data di nascita e della morte: nient'altro. Allora, siccome il becchino ci passava accanto con la pala sulla spalla, mi rivolsi a lui. Mi guardò, meravigliato della mia curiosità; e mi rispose, appoggiando a terra la pala: «Anche quella l'ho seppellita io!» – E si mise a ridere. Allora io dissi, tanto per farlo parlare: «Credo di averla conosciuta». «Certo. Ma non pensavo che la conoscesse anche di nome. Non so se lo sa: la chiamavano tutti la Matta [...]».

A questo punto l'orizzonte di attesa è stato apparecchiato e al lettore non rimane altro che fare il primo incontro con la protagonista:

La prima volta che vidi la Matta, finivo di salire Via delle Terme, verso la Lizza. Ella invece andava in giù. Per reggere meglio il carretto, appuntellava i piedi e si buttava all'indietro tenendo le stanghe con le braccia tese. Le era caduto dietro il collo il fazzoletto e aveva i capelli, già grigi, arruffati. Si capiva che per lei era un grande sforzo. Ma due ragazzi, fingendo di rincorrersi, uno le dette uno spintone e un altro le fece uscir di mano le stanghe. Il carretto si fermò in fondo alla scesa, di traverso, ad una porta. Le frutta, già cadute, seguitarono a rimbalzare sino alla fine dell'altra scesa di Via delle Belle Arti. Anche la Matta era caduta, ma si rialzò con un grido che non finiva mai. [...]. Da una cànova di vino escirono cinque o sei facchini con i bicchieri in mano. Io guardavo le persone che s'erano fermate. Tutti ridevano: un facchino, incitato da quelle risa, le attraventò addosso il vino che gli era rimasto in fondo al bicchiere; e da tutte le parti le gridavano: «Matta! Matta! Come farai a ritrovare la tua merce? È meglio che tu la lasci mangiare a chi è più svelto di te». Ognuno diceva qualche cosa, che facesse ridere sempre di più. Allora la donna, come se non ci fosse stato nessuno, si sedè su lo scalone del botteghino del Lotto [...]. Qualcuno si mise a fischiarla; alcuni ragazzi raccattarono le frutta che si erano meno ammaccate e insudiciate, e si misero a mangiarle proprio dinanzi a lei.

Dopo questa scena di gazzarra⁸ e prima di accelerare con una serie di quadri sorretti da verbi all'imperfetto, tempo tipico delle azioni consuetudinarie e ripetute negli anni⁹, il necrologio di Anna Franchi provvede un supplemento prosopografico:

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'ossa, ma la faccia rotondetta; e gli orecchi piccoli. [...]. Era sciancata e teneva la testa tesa in avanti e rialzata: il collo le era restato piegato a quel modo¹⁰.

In un tale montaggio di sequenze (una figura umana dapprima còlta nel rapporto dinamico con l'ambiente e poi scolpita in un identikit) verificiamo l'«atteggiamento caratteristico di Tozzi [...] di descrivere in ritardo un personaggio, aspettando che un suo atto o una sua parola lo abbiano definito moralmente. A quel punto scatta la descrizione fisica, quasi sempre terrificante: come se sulla persona si fosse abbattuto un castigo»¹¹. Non desta eccessiva sorpresa nemmeno che l'eziologia del tracollo finanziario della matta chiami in correità un bue scalciante, dal momento che l'autore anche in altre opere si è mostrato propenso a rappresentare una «disumanità che vede gli animali protagonisti alla stregua degli uomini, competitivi con essi nel fornire esempi di crudeltà»¹².

L'incidenza sulla pagina tozziana della lettura dei mistici medievali (Caterina da Siena, Tommaso da Kempis) è un'acquisizione stabile degli studi sul senese e,

⁸ C'è chi ha voluto scorgere in questo ritratto di una donna vittima delle soperchierie del branco un'eco dell'epilogo della *Madre di Gor'kij* (cfr. M. A. BALDUCCI, *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Anzio, De Rubéis, 1994, p. 167), romanzo in effetti nella disponibilità del Nostro fin dal 1908 (cfr. C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 131).

⁹ Tozzi si affida «al racconto di singoli eventi campione [...] in un narrato che procede per grandi archi paratattici [...]. Quello di Anna Franchi [...] è il tempo statico e circolare dell'Inferno, non quello in movimento, lineare del Purgatorio» (M. CODEBÒ, *La rappresentazione del tempo...*, op. cit., pp. 245 e 250).

¹⁰ Si occupa della caratterizzazione fisico-morale dei personaggi muliebri in *Giovani S.* SGAVICCHIA, *Figure femminili nelle novelle di Federigo Tozzi*, in «*La punta di diamante di tutta la sua opera*». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, Atti del Convegno di Perugia (2012), a cura di M. Tortora, Perugia, Morlacchi, 2014, pp. 109-19.

¹¹ F. FERRUCCI, *Tozzi e la poetica degli occhi chiusi*, in «Studi novecenteschi», 24, 1982, p. 205.

¹² N. MAINARDI, *Uomini e rospi. Le nature morte di Tozzi e Viani*, in «Italianistica», XXVI, 3, 1997, p. 415.

invero, lo scavo interdiscorsivo fa affiorare nella *Matta* una soggiacente trama di allusioni cristologiche. Il crollo al suolo di Anna Franchi raffigurato nella prima scena può essere accostato alle cadute del Nazareno nella *Via Crucis*, mentre il pane e il vino, in pratica gli unici costituenti della dieta della tapina, sono un richiamo al sacramento fondamentale della messa, quantunque adombrino un'eucaristia al negativo:

Mangiava soltanto quando non ne poteva più dalla fame e dalla stanchezza, sedendosi su gli scalini delle chiese; tenendo sempre d'occhio il carretto. Per solito comprava il pane la mattina, che le bastasse tutto il giorno, dal fornaio di faccia alla sua stanza; e lo teneva tra cestino e cestino, perché non si divertissero a portarglielo via. Per companatico mangiava le frutta andate a male, di quelle che non riusciva a vendere. Andava a bere un bicchiere di vino quando aveva finito di mangiare. Ma nessun vinaio la trattava bene, perché gli avventori dicevano che era troppo sudicia e aveva male in bocca. Allora la servivano con i bicchieri rotti perché non tornasse più, e non la facevano né meno entrare entro la bottega. Ho visto io respingerla fuori, a gomitate.

Dal canto suo l'ultima istantanea di Anna Franchi ventenne, che sottentra in stretta contiguità a quella di lei inferma, vale come una sorta di metaforica resurrezione in chiave laica:

La sua faccia era doventata orribile, e non si capiva dove fossero sparite le sue pupille¹³. Dal suo letto veniva un odore nauseabondo, che molestava gli altri malati. Ella non si lamentava mai: soltanto respirava eguale se dormisse o fosse desta. Che era morta se ne accorsero il giorno dopo; perché ormai non si sentiva né meno più respirare. Gli altri malati, quando la portarono via, dissero alla suora: «Oh, ora, s'è avuto un sollievo!». A venti anni, Anna Franchi era stata sposa.

Con ciò, beninteso, non si vuole confortare la proposta ermeneutica di un'allegoria del rapporto fra il credente e il Creatore¹⁴: il tenore spirituale della

¹³ Il dettaglio delle pupille miotiche origina probabilmente dall'ossessione di Tozzi per il senso della vista, maturata, come è noto, a seguito dei problemi di oftalmia di cui egli soffrì per un periodo.

¹⁴ È questa la tesi di Codebò: «Dio è [...] una presenza secondaria, citata con molta parsimonia. All'interno di queste marginali citazioni, soltanto una è investita di un vero senso religioso, in quanto tratta del rapporto fra una creatura umana e la Divinità. La creatura in questione è la protagonista de *La matta* [...] che in un

novella risiede piuttosto nella lontana parentela tra la storia di una demente angariata dai compaesani e quella dell'accanimento vessatorio patito dal Messia morituro, che può aver guidato la fantasia dell'autore a enfatizzare o instaurare talune convergenze.

Il penultimo passo che si è riportato, se si vuole, schiude un percorso di indagine alternativo. Alla donna, riferisce il narratore, viene puntualmente interdetto l'accesso alla bottega: persino lì, insomma, si officia il feroce rito dell'umiliazione e dell'esclusione. Tozzi lambisce, dunque, uno dei cronotopi per eccellenza del genere picaresco, l'osteria/taverna, ma a conti fatti non lo abilita quale risorsa finzionale. Di norma la proiezione libresca dell'osteria «facilita l'esperienza liberatoria e solidarizzante del vino»¹⁵, e pone l'eroe nelle condizioni di interagire dialogicamente con i tipi umani più vari; nulla di tutto questo è concesso al personaggio di Anna Franchi, che al contrario resta fatalmente ingabbiato in un binario narrativo che non contempla incrementi esperienziali o sconfinamenti nel romanzesco.

Riguardo al modello speculativo da cui abbiamo preso le mosse, quello valido per qualsiasi tipo di narrazione, si rende ora indispensabile integrarlo con dei quesiti più mirati, eventualmente proponibili dall'insegnante di lettere ai propri studenti nell'ambito della cosiddetta attività di laboratorio: il contenuto della *Matta* è pertinente al titolo generale della raccolta da cui è tratto? Perché la protagonista è solita desinare seduta sui gradini delle chiese? Che cosa rivela della sua personalità il gesto di nascondere un frutto in una tasca del ragazzo che l'aiuta con il carretto¹⁶? Interrogativi del genere sono concepiti allo scopo di consolidare le capacità di astrazione e di operare inferenze.

Il primo prevede la schedatura di tutti gli elementi afferenti alla categoria “giovinezza”; appurata l'impalpabilità di questo campo semantico all'interno del

momento della sua quotidiana sofferenza “si metteva le mani al viso e alzava la testa su in aria: forse pensava a Dio”» (M. CODEBÒ, *La rappresentazione del tempo...*, op. cit., p. 250). Ciononostante, la fede di Anna Franchi è solo presunta: nella frase «forse pensava a Dio» il narratore usa un perspicuo qualificatore modale, che modera l'assolutezza della sua chiosa.

¹⁵ M. VEGLIA, *Osteria*, in *Luoghi della letteratura italiana*, intr. e cura di G. M. Anselmi e G. Ruozi, Milano, Mondadori, 2003, p. 265.

¹⁶ «Poi, cavava il carretto, e qualche ragazzo che per caso si trovava lì, l'aiutava; ma ella non osava ringraziarlo, per paura che poi cominciasse a molestarla. Piuttosto gli regalava, senza dirgli niente, qualche cosa dei suoi cestini».

racconto, il docente ragguaglierà sulla peculiare sfumatura di significato che l'autore associa a quel sostantivo, ovvero una sorta di disadattamento alla società, indipendente dall'età anagrafica. Il secondo, invece, mira a far inquadrare in maniera obiettiva e non idealizzata i rinvii espliciti al sacro: la classe dovrebbe ragionare sulla maggiore plausibilità che il bivaccare all'ingresso di un luogo di culto sia spiegabile con un puro meccanismo di sopravvivenza (difficilmente qualcuno oserebbe schernire o derubare la sgraziata erbivendola davanti alla casa di Dio). Infine, il terzo interrogativo si prefigge di incoraggiare uno scandaglio nell'inconscio della protagonista, lavorando sui dati indiretti¹⁷: il narratore garantisce che il dono del frutto al giovinetto è solo un modo per prevenirne l'aggressività, ma non è da escludere che nel gesto vi sia anche una latente pulsione materna (uno degli attributi della matta, benché il testo non ne parli apertamente, è il non aver avuto figli). Sempre nell'ottica che sia altamente raccomandabile «chiamare in gioco l'esperienza dello studente segnalando le implicazioni esistenziali dei temi affrontati [...] per tornare poi sul presente con maggiori strumenti conoscitivi»¹⁸, esaurita l'analisi testuale, il docente potrebbe favorire ulteriori spazi di discussione sulla problematica del bullismo (fenomeno di per sé atemporale, ma oggi troppo declinato, come sappiamo, soprattutto in cyberbullismo e *body shaming*), quindi esortare gli allievi, a titolo di approfondimento multidisciplinare, a svolgere in autonomia una ricerca sui pària.

Mi sia consentito di ritornare ancora sulle ipotesi critiche. Per tutta la parte centrale del racconto domina l'asciutta cronaca del progressivo declino psicofisico della defunta, dal ruolo di moglie abbiente, passando per una quarantennale vedovanza all'insegna dell'indigenza e dell'alienazione, fino allo stato vegetativo; l'*explicit*, con un inopinato balzo all'indietro, la restituisce novella sposa, in una contingenza di lieta inconsapevolezza dei rovesci della sorte che l'avrebbero attesa. Se è vero che, tra tutti i luoghi di una creazione poetica, il finale è quello decisivo per

¹⁷ Un simile approccio ermeneutico potrebbe essere legittimato dalla familiarità tozziana con gli studi psicologici della scuola francese pre-freudiana, come ampiamente documentato da Marco Marchi.

¹⁸ S. TATTI, *Insegnare didattica della letteratura...*, op. cit.

misurare la coerenza dei processi di significazione posti in essere dall'autore¹⁹, bisognerà forse riconsiderare *La matta* come apologo di una dignità riconquistata sul filo della commemorazione simpatetica del narratore²⁰, che di fatto premia la protagonista eternandola in chiusura nella sua parvenza migliore. Non passa inosservato, infatti, che Anna Franchi acquisisce plasticità e vigore drammatico proprio in virtù delle reminiscenze dell'*io* anonimo, il cui discorso, peraltro, assume a tratti gli accenti di una deposizione giurata: così farebbero presumere l'iniziale profusione di deittici topografici e l'enunciato «Ho visto io respingerla fuori, a gomitate», il cui ordine sintattico marcato, oltre a sottolineare il coinvolgimento emotivo del mittente, tradisce una certa premura che i ricordi riescano quanto più fededegni.

«L'insegnante dovrebbe accompagnare lo studente alla scoperta di tutte le potenzialità personali e formative della letteratura, della sua funzione contro il degrado e l'inciviltà, il suo potere conoscitivo nei confronti dell'esistenza e della memoria»²¹: questo, allora, se non erriamo, potrebbe essere l'apporto psicagogico della composizione tozziana da valorizzare di fronte a una platea di giovani discenti, e cioè il suo dimostrare quanto la letteratura, l'autentica letteratura, sia capace a volte di divenire testimonianza di profondissimo afflato civile per rendere giustizia ai diseredati, agli invisibili che non hanno voce per raccontarsi da sé.

Damiano D'Ascenzi

Parole-chiave: didattica, novelle, Tozzi.

¹⁹ Si mutua qui, fra i numerosi contributi critici, di autori italiani e stranieri, usciti sull'argomento, l'assunto di Beatrice Alfonzetti, per cui il «finale di un'opera» diviene «emblema epocale per la sua capacità di condensare i vari significati che attraversano e costituiscono un testo» (B. ALFONZETTI, *La "fine veemente"*. *Sul finale dei Sepolcri*, in «Lettere italiane», 1, 2011, p. 35).

²⁰ Un fuggevole accenno all'*explicit* della *Matta* quale spia del superamento della neutralità del narratore è in C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, op. cit., p. 73.

²¹ S. TATTI, *Insegnare didattica della letteratura*, op. cit.

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it; mariapanetta3@gmail.com

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it; mariapanetta3@gmail.com

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni