

- 50 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

Il nucleo dinamico dell'imbestiamento

Studio su Federigo Tozzi

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

CRA - INITS

MMVI

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMVI

ISBN 88-85252-19-2

The complete version of this book is
published by

DE RUBEIS
Roma - Italy

This same volume can be directly
examined by scholars at the
C.R.A. – INITS Library

Requests for consultation have
to be sent to the following address:
<crasecretary@cra.phoenixfound.it>

Questo lavoro viene pubblicato con il patrocinio della
University of Connecticut, Storrs, U.S.A.

INDICE GENERALE

	Premessa	Pag. 7
	Introduzione	» 11
I	Gli aspetti della cultura tozziana giovanile e il sorgere dell'ossessione teriomorfica..... »	15
	1. Il mistero religioso e la funzione centrale dell'imbestiamento	» 15
	2. L'evoluzione interiore dell'artista: i simboli e gli archetipi personali	» 26
	3. Linee e caratteri di una formazione culturale	» 38
	4. L'esperienza torriana nella congerie del revisionismo spirituale proto-novecentesco	» 57
II	La visione atomizzata del fenomenico	» 65
	1. Accenno ad una macro-storia intorno al tema principale	» 65
	2. Decomposizione della scenografia primaverile ...	» 70
	3. «Paolo»: il misticismo nevrotico	» 77
	4. Regressione panica dannunziana e angoscia dell'uomo-bestia	» 81
	5. Ancora sui motivi-archetipi del pozzo e della primavera	» 86
III	Le maschere di un dramma improduttivo ... »	93
	1. Il <i>tòpos</i> della crescita dolorosa e i motivi dell'odio e della violenza	» 93
	2. L'istrione e la sua follia scenica	» 101
	3. Verso un superamento del paesaggio-stato-d'animo	» 110
	4. La censura del pudore e i limiti segnati dalla castità timorosa	» 115
	5. Potenzialità ermeneutica di un reagente tematico: il magismo primitivo	» 118
IV	Il segno del male	» 123
	1. La scelta del <i>medium</i> e l'importanza del rituale	

catartico	»	123
2. La fuga dal dominio archetipico e l'incontro con le forze del male	»	135
3. La vertigine del negativo	»	139
4. L'acquiescenza passiva della vittima	»	145
5. La seduzione del vizio e la mania delirante del plagio	»	150
6. La stasi di un'interruzione <i>in limine</i>	»	155
7. Il male inteso come unico modello gnoseologico autentico	»	157
8. Oltre l'imbestiamento	»	166
 Appendice	»	183
L'analisi tematica: lineamenti per una definizione metodologica	»	183
1. L'analisi tematica: scopi e fisionomia generale ...	»	185
2. La cellula tematica: sfera concettuale e sfera intuitiva	»	186
3. Il nucleo: percorso tematico, <i>tòpoi</i> e motivi	»	188
4. I reagenti tematici: relazioni extra-cellulari	»	191
 Indice dei <i>tòpoi</i>	»	193
Indice dei nomi	»	197
Indice generale	»	201

*A mio padre e a mia madre
nella sua nuova forma*

PREMESSA

Questa indagine critica è stata iniziata e condotta a termine, per quanto concerne la sua stesura originaria, nell'anno 1988. In quello stesso periodo avevo appena iniziato un triennio di collaborazione post lauream con il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze; e fu allora che Giorgio Luti ebbe per primo il merito di incoraggiarmi a compiere un lavoro di ricerca su Tozzi, offrendomi diversi preziosi consigli per i quali, ancora oggi, mi sento in dovere di esprimergli tutta la mia gratitudine. Oltre al professor Luti, mi preme comunque ringraziare anche altri suoi colleghi di quegli anni come Simona Costa e Marco Marchi che con molte critiche costruttive, la prima, e con utili indicazioni filologiche, il secondo, mi consigliarono di modificare, integrare o correggere alcune parti determinanti del mio scritto.

Due anni fa inoltre, nell'autunno del 1991, la revisione di questo studio tozziano è ricominciata negli Stati Uniti, all'interno del campus di Storrs della University of Connecticut, presso la quale, da allora, opero in qualità di insegnante di Letteratura Italiana e di ricercatore. È stato qui che, sotto la guida attenta e scrupolosissima del mio major adviser Giovanni Sinicropi, ho potuto rielaborare l'intero lavoro per la stesura definitiva. Non solo per questo comunque mi trovo a ringraziare il professor Sinicropi: devo infatti alla sua raffinata competenza in campo semiologico la possibilità di aver portato a termine ed illustrato nelle sue linee primarie il progetto grafico-teorico dell'analisi tematica che appare in appendice a questo studio.

Per quanto riguarda il reperimento dei fontes della cultura tozziana giovanile, i cui risultati finali si presentano

nel primo capitolo, mi preme confermare tutta la mia gratitudine a Luciano Borghi, responsabile della Biblioteca degli Intronati di Siena. Ringrazio inoltre anche Angela Di Battista, per tutta l'abilità e dedizione dimostrata nel corso della prima, difficilissima realizzazione grafica del testo.

Per concludere, dedico un grazie veramente speciale alla memoria di mia madre Carla Rossi Balducci che, in virtù delle sue competenti indicazioni e della propria intelligenza e sensibilità ha, fin dall'inizio, seguito costantemente il progressivo compiersi del mio libro.

- «S'immagini di vedermi in una selva, solo, a' piedi di tronchi smisurati; e di lontano io oda avvicinarsi il latrato d'infiniti cani e io fugga, e la paura mi faccia correre e urlare come un dannato nella selva delle arpie; ad un tratto mi sembra che una voce mi chiami, una voce melodiosa in quell'inferno di suoni bestiali: io rispondo con un grido e mi soffermo ansando, girando gli occhi smarriti...» -

Novale

INTRODUZIONE

Per qualsiasi approccio critico nei confronti della narrativa tozziana si mostra imprescindibile la necessità di porsi a confronto con il mistero delle pulsioni violente individuate dall'autore senese negli atteggiamenti dei suoi personaggi o nei settori più oscuri del loro psichismo visionario.

Lo scopo di questo sondaggio tematico intorno al nucleo dell'imbestiamento nell'opera di Federigo Tozzi sarà dunque quello di muovere ad un tentativo di definizione dei significati della presenza animale nella narrativa dello scrittore senese, attraverso un esame di quei testi in cui le implicazioni teriomorfiche si fanno più ricche di spunti utili a tentare un nuovo inquadramento della specificità dell'arte tozziana. Nella prima parte di questo lavoro, dopo aver cercato di mettere in luce l'importanza di certi nessi pertinenti al vissuto personale dell'artista, al proprio patrimonio biografico, nonché alla specifica direzione di certe sue esperienze culturali giovanili — dal furore autodidattico nella Biblioteca degli Intronati, fino al sodalizio con Giuliotti — si tenterà una definizione dei motivi dell'opera di Tozzi intorno, appunto, al tema della bestia che in tutta la sua complessità metaforica si configura come cellula centrale dell'universo dell'artista. La condizione umana, esibita da quest'ultima, si mostra di per sé estremamente critica; e il singolo, il protagonista della storia che si muove sulla scena del mondo, rivela tutta la sua inadeguatezza a scoprire per sé uno specifico spazio vitale in cui dare libero sfogo alla sincerità di un'espressione spontanea dei suoi desideri; e spesso si configura come un soggetto estraniato, mosso da sensazioni alogiche e da una serie di impulsi quasi onirici dei quali non è capace di recuperare il controllo.

*Il dramma del personaggio sarà sempre, perciò, in una continua aspirazione alla riconquista di un ipotetico paradiso perduto, di un contatto sempre più vero con il mondo e con le cose, di un superamento definitivo di quella tendenza alla fuga nella visione o nel sogno, di fronte all'impatto con il male. La metafora degli «occhi chiusi» assume perciò in Tozzi il valore di una condizione liminare dell'individuo, uno stadio che deve assolutamente essere oltrepassato nel corso del doloroso ritorno alla meta di un autentico rapporto con le cose. Pietro Rosi — in *Con gli occhi chiusi* — così come Giulio Gambi — in *Tre croci* — rappresentano proprio l'inettitudine a passare oltre una condizione di non-vita. L'ipocrisia del primo, il suo continuo barricarsi nella calotta vitrea delle illusioni di fronte ai problemi del quotidiano, così come la vertigine finale a cui egli si abbandona davanti all'evidenza del tradimento di Ghisola, la donna amata, non fanno altro che dimostrare l'inutilità della mistificazione. Allo stesso modo, anche la scelta di Giulio Gambi si rivela altrettanto inutile; e, nel suo caso, il gioco frenetico dell'emissione di cambiali false si fa specchio di una precisa soluzione che, proprio nella sua teatralità più fasulla, riduce l'esistenza ad una tragica pantomima ai margini del vero. Rifiutato il polveroso repertorio scenico della prima croce simbolica, cioè la scelta del falsario, in un simile universo in crisi appaiono altre due strade consequenziali percorribili che, in definitiva, valgono per *Tre croci*, ma anche per la globalità dell'opera tozziana.*

A questo livello della perdita di sé, l'uomo deve aprirsi al mistero di una nascita ulteriore, partecipare nel profondo dell'anima ad un processo che sembra echeggiare lo scopo dei riti iniziatici. E sarà proprio allora, quando potrà sorgere nel singolo la spinta verso la trasformazione, che diventerà imprescindibile l'incontro con la bestia, l'ingresso in quella zona selvaggia in cui si liberano senza limiti gli

istinti più distruttivi. Parallelamente alla scelta della chiusura degli occhi, cioè della segregazione nel mondo fa-sullo della fantasticheria, si delinea l'ipotesi di un'alternativa violenta diretta verso l'abbruttimento e il piacere che si compiace nel soddisfare le pulsioni più basse. Questa è la soluzione avanzata da un altro personaggio di Tre croci, Niccolò Gambi, fratello del falsario, che nel suo degradamento totale, nel suo abbandono autodistruttivo al vizio della gola si fa corifeo di quella sequela di uomini-bestia che affollano la pagina tozziana, dai diversi padri-padroni ai contadini sanguinari, dalle amanti corrotte ai sadici ubriachi. Anche un simile itinerario però, pur nel suo estremo vitalismo — anzi, per meglio dire, nella sua disperata fisicità — non può produrre esiti risolutivi, utili di per sé ad un concreto riscatto. Ma gli attributi di autenticità e di riconciliazione con l'istanza corporea, che questa scelta sembra condividere, sono capaci di situare quest'ultima in una posizione di privilegio rispetto all'alternativa istrionica.

A questo punto, finalmente, sulla base di un simile ritorno dell'uomo all'inizio della propria evoluzione, potrà avere luogo il rituale della nuova nascita, il miracolo dell'apertura degli occhi, nel definitivo rinnegamento del buio.

Si può stabilire così come l'opera tozziana si articoli in una riflessione globale sul mistero del peccato delle origini, del dolore di vivere, dell'alienazione e del possibile ritorno in sé, nella natura e in Dio, tramite la mediazione salvifica di un sacrificio violento. Di fronte alle tre croci del Laterano — nuovo Golgota senese — il personaggio tozziano arriva a comprendere l'inutilità di un percorso ad infinitum senza un preliminare ritorno al caos dell'indeterminato e dell'informe, a quelle matrici primigenie, cieche e insoddisfatte, che da sempre impediscono e contaminano l'idea di uno scarto qualsiasi verso la purificazione dello spirito.

Il misticismo di Paolo e Adele, due personaggi della creatività giovanile di Tozzi, era costretto a subire un processo di progressivo «digradamento» al manierismo di una finzione mal riuscita che conduceva al dramma degli «occhi chiusi». Ma, alla figura ormai sbiadita del «santo», si sostituisce poco a poco quella del suo contrario maligno, proponendosi all'attenzione dell'uomo quale stadio fondamentale sul cammino della vita. Come il «mago» della riflessione antropologica di De Martino, anche l'anti-eroe tozziano dovrà correre il rischio della «perdita della presenza», incontrando, nel vortice della brutalità, l'ipostasi terrificante della bestia. E, proprio da questa esperienza, il medium, sempre qualora riesca a sostenere l'impatto con gli spiriti del male, potrà acquisire quel potenziale energetico necessario per salvare il suo mondo in frantumi. Dopo l'esperienza assurda della causa giudiziaria per l'assegnazione dell'eredità, Remigio Selmi, il protagonista di un'altra opera tozziana — Il potere — si trova infatti in una simile situazione di rischio, avvertendo, sempre più stretto intorno a sé, il cerchio dell'odio. Qui gli spettri si avvicinano alla vittima sotto le sembianze di Giulia — L'amante del padre — e di Berto — l'assalariato della «Casuccia» —; ma in questo caso la fuga sulle rive della Tressa, il luogo dei sogni e delle illusioni perdute è soltanto un esilio dell'anima, la pace angosciosa del Getsemani prima dell'ultimo atto.

Nella vertigine del negativo, quando l'umanità si abbandona a quella morsa del dolore che, in ultima analisi, è specchio della perdita dell'Io e del rinnegamento dell'egoismo, il personaggio tozziano vede trasparire l'unica soluzione fruibile per una riconquista dolorosa dell'autentico stato d'essere. Animalizzazione, quindi, come estremo e drammatico rituale catartico che non si riduce all'acquiescenza passiva della vittima o al delirio sanguinario del carnefice; ma sembra, poco a poco, riconquistare uno

spazio altro, una prima, quasi impercettibile posizione, per un faticoso cammino al di là del buio. Il sacrificio di Remigio rispecchierà allora il sacrificio del singolo che accetta il paradosso delle fede in tutto ciò che sembra assurdo sul piano del terrestre, ma che può celare i segni di una misteriosa necessità. L'investimento dell'uomo, come l'abbandono di quest'ultimo alla violenza dei persecutori imbestiati, non sarà così un punto morto e senza storia, ma piuttosto un nucleo dinamico denso di potenzialità risolutive, anche se estreme, per colui che, per un attimo, può svincolarsi dalle spire sempre più strette delle tenebre. Infatti, nel mondo degli uomini-bestia, depositari del segreto del «mago» saranno proprio quei reietti che, analogamente ad Enrico Gambi — l'ultimo fratello superstite di Tre croci — dopo aver raspatto come cani «nei mucchi della spazzatura e delle putrilagini», non fuggiranno, di fronte alle porte dell' «Ospizio di Mendicizia», e accetteranno di lavorare «nell'orto», «sotto gli olivi», e nelle «serre dei limoni».

I
GLI ASPETTI DELLA CULTURA TOZZIANA
GIOVANILE E IL SORGERE
DELL'OSSESSIONE TERIOMORFICA

1. *Il mistero religioso e la funzione centrale dell'imbestiamento*

Il tratto della narrativa tozziana che, a partire dall'intuizione di Debenedetti¹, si è rivelato come imprescindibile per qualsiasi progetto di approccio critico è stato quello connesso al mistero delle pulsioni brutali individuate nell'area più remota dello psichismo umano². Parlare di bestie, nell'opera di Tozzi non ci porta infatti solo a fare riferimento alla presenza *ex se* dell'animale nell'ambito di una cornice descrittiva, non significa prendere in considerazione particolari elementi del narrato che denotano situazioni specifiche, in termini oggettivi e naturalistici. In base ad un'attitudine allegorizzante del tutto inedita che sembra esibire punti di connessione con il simbolismo dell'estetica

¹ Cfr. G. Debenedetti, *Tozzi da Novale ai Ricordi e Tozzi dai Ricordi a Tre croci*, in *Il romanzo del Novecento*, Milano 1981, 1971¹, pp. 55-107, 125-256. A questo proposito sono interessanti anche le considerazioni di Baldacci sull'influenza della critica debenedettiana: cfr. L. Baldacci, *Tozzi e la lezione di Giacomo Debenedetti*, in «Nuovi argomenti», n° 23, luglio-settembre 1987, pp. 58-67.

² Cfr. G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 196: «E soprattutto quell'animalizzazione che abbiamo notato in Tozzi, a partire dal misterioso e pur sempre significativa apparire ed agire degli animali nel libro *Bestie* fino a quel moltissimo di animalizzato che si vede nei personaggi umani, ignoti si presentano e agiscono condotti da intenzioni, da volontà che si manifestano cifrate nell'atto, ma non si spiegano. L'ipotesi è che il primitivo Tozzi — primitivo perché affacciato a nuove unità psicologiche che non riesce a trattare oggettivamente (zoomorfizza o animizza), perché gli mancano gli adeguati strumenti culturali e informativi — si comporti nei confronti nel suo universo animalizzato come l'uomo primitivo, il cosiddetto selvaggio nei confronti degli animali di cui ha bisogno o paura».

medievale³, la bestia tozziana è un vero e proprio nucleo tematico: non una semplice suggestione figurativa, ma il centro magnetico di una cosmologia oscura e inquietante, capace di scoprire le sue ragioni più intime proprio nel contatto con l'enigma degli organismi istintivi, completamente alogici.

In senso per ora necessariamente generico, si può dire che Tozzi visualizzi nell'immagine dell'animale sempre un emblema di sincerità e di spontaneità a cui riferirsi, nel valutare per contrasto gli artifici del comportamento umano⁴.

In un simile contesto, come sosteneva Baldacci⁵, nel suo cammino a ritroso da un'incarnazione bestiale alla dignità antropica, l'individuo non fa altro che tradire se stesso, la parte più sincera della sua personalità, il proprio patrimonio archetipico. Nel momento in cui il personaggio rinnega le sue istanze ferine (si pensi all'esperienza di Pietro, in *Con gli*

³ Si ricordino le osservazioni di Huizinga sul simbolismo metafisico della rappresentazione medievale, nonché sull'idea del visibile come «specchio» del sovransensibile (*L'autunno del Medioevo*, Firenze 1940, pp. 287-88).

⁴ Cfr. E. Albinati, *Le insidiose bestie*, in «Nuovi argomenti», cit., p. 72: «non potrebbe essere altrimenti che fugace l'apparizione delle bestie sulla scena dove recitano i sentimenti e i pensieri di Tozzi: esse non fanno in tempo a esprimersi nel linguaggio in cui lo scrittore sta effondendo la sua anima. Anzi lo ridicolizzano, con la loro muta concisione, quel linguaggio».

⁵ Cfr. L. Baldacci, *Le illuminazioni di Tozzi*, in «II Bimestre», n. 9-10, luglio-ottobre 1970, pp. 18-26, poi in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974, pp. 72-100. In particolare si ricordino le osservazioni sulla natura dell'espressionismo tozziano: «La bestia dunque, secondo quanto diceva Debenedetti, può diventare uomo; ma è questa una catarsi, una metafora positiva verso l'angelica farfalla? No. In realtà l'uomo, quando si umanizza altro non fa che tradire la bestia. Pietro da ragazzo è cattivo: appunta le gambe ai grilli e li infila in uno stecco, affonda nella melma la bambola di stracci di Ghisola. Quando è cresciuto si apre alle idee sociali umanitarie. Ma è un progresso? Non c'è dubbio che per Tozzi la verità di Pietro è nella sua cattiveria, mentre la sua bontà è posticcia, inutile e ridicola. Tozzi non ci descrive storie naturalistiche di degradazione dell'uomo a livello di bestia; ci presenta bensì storie cristiane dell'impotenza dell'uomo a rimergere dal peccato originale. L'uomo fu: nell'intervallo tra la creazione del mondo e il peccato di Eva. Ora il mondo è privo dell'elemento umano; questo sentimento dell'assenza è l'espressionismo di Tozzi». (*Ivi*, pp. 81-82).

occhi chiusi, nel suo passare dalla fanciullezza all'età adulta), si verifica una sorta di inalienabile condanna, la maledizione dell'accecaimento che impedisce al singolo di cogliere la vita nell'emanazione spontanea dello slancio vitale. Questo studio vuole dimostrare quindi come la presenza della bestia nello spazio narrativo tozziano, lungi da essere elemento di contorno, sezione minima di una specifica «cornice», si faccia motivo intrigante, referente imprescindibile, utile a far luce, per contrasto o per analogia, sulla particolarità di certi atti o comportamenti umani. Spesso però, e forse proprio nei settori più interessanti, l'animale non si propone direttamente a livello di presenza tangibile, parallela all'uomo; ma traluce piuttosto nello spazio di una pulsione latente caratteristica dei gesti o delle affezioni più intime dei singoli personaggi. In questo caso è legittimo parlare di «bestialità», nel senso dantesco del termine, di oscuro legame tra l'essere pensante e gli organismi inferiori, scoperto all'improvviso nel verificarsi di fenomeni che producono come effetto vere e proprie dissipazioni dello spirito.

Debenedetti definiva il nucleo ferino come immagine di partenza⁶ per una sorta di viaggio iniziatico verso una virtuale soluzione edenica della quale, però, proprio lungo il percorso, ci scopriamo costretti da Tozzi stesso a perdere le tracce, nel momento in cui sembra che l'autore non lasci trasparire nessuna luce di riscatto come conseguenza della fuga dall'universo selvaggio.

[...]

⁶ Cfr. G. Debenedetti, *Con gli occhi chiusi*, in «Aut-Aut», n. 78, novembre 1963, pp. 28-43; poi in *Il personaggio uomo*, Milano 1970 pp. 83-103 e in *Saggi*, a cura di F. Contorbis, Milano 1982, pp. 273-87. Confrontando il modello della metamorfosi bestiale kafkiana con certe situazioni della narrativa di Tozzi, Debenedetti puntualizza, infatti, che: «per Kafka, l'animale è la metamorfosi conclusiva, avviata verso un finale tragico e liberatore. Per Tozzi era l'immagine di partenza, che egli doveva ritrasformare in uomo, pur serbandosi a costui le stigmati allarmanti della sua antecedente metamorfosi bestiale» (*ivi*, p. 81).

II LA VISIONE ATOMIZZATA DEL FENOMENICO

1. *Accenno ad una macro-storia intorno al tema principale.*

La centralità del tema dell'imbestiamento, come abbiamo accennato nel capitolo precedente, è indubbia all'interno dell'opera tozziana. Quello che comunque sembra necessario dimostrare, a questo punto, iniziando un vero e proprio sondaggio sistematico dei testi, è l'aspetto dinamico di un simile contenuto, cioè il suo svolgersi secondo un ritmo consequenziale che consente all'autore senese di far trasparire in filigrana la fisionomia di una macro-storia formatasi progressivamente, usufruendo degli apporti di quella serie di micro-storie che costituiscono la sostanza del *corpus* tozziano.

La successiva analisi degli aspetti primari dell'arte di Tozzi si articolerà quindi partendo da un punto di vista generale ed accetterà come premessa la centralità del tema della bestia, proponendosi di dimostrarne in seguito tutta l'importanza e la funzione. Basandosi su un simile intento non sarà utile proporre un percorso diacronico, in senso storico-oggettivo (cioè, un esame consecutivo dei testi a partire dalle opere giovanili, per concludere con quelle della maturità), ma piuttosto un reperimento sincronico di informazioni utili a chiarire le dimensioni e l'articolarsi di una cellula tematica alla quale riconosciamo ipoteticamente una specifica centralità.

Secondo tali modi di ricerca sarà possibile risentire del concetto di diacronia solo nella misura in cui, da un punto di vista critico si mostrerà necessario organizzare razionalmente e consequenzialmente quindi i risultati dell'analisi, proponendoli in un ordine tale da costituire i momenti salienti

di una storia (la macro-storia, appunto) *in fieri*, che i testi, esaminati alla luce del problema dell'imbestiamento, potranno poco a poco illuminare. Lo scopo di questo lavoro intorno al mistero della presenza animale è, come già si è avuto modo di introdurre, quello di far luce sulla funzione di quel nucleo nel quale si intrecciano elementi istintuali e spirituali, e di fronte a cui la critica ha spesso dato risposte solo parzialmente soddisfacenti o elusive.

Per quanto concerne il ruolo della religiosità nell'opera di Tozzi, è da sempre stato difficile poter trovare una cifra stabile, utile a definire una volta per tutte la più effettiva autenticità di certi accenti fideistici, assai marcati nelle prime esperienze creative (*Paolo, Adele*, le raccolte poetiche) così come nelle ultime opere (*Gli egoisti, L'incalco*), più simbolici e velati nei frutti della piena maturità artistica (i tre romanzi, i *Ricordi* e le novelle maggiori).

In effetti, bisogna ammettere che il dato religioso si presenta in Tozzi come un elemento in sé e per sé ambiguo, in quanto risulta difficile individuare la presenza effettiva e, soprattutto risolutiva, nella dinamica delle vicende dei personaggi che, dai più mistici (Paolo e Adele) ai più brutali (Niccolò Gambi e i diversi «padri-padroni»), sembrano denunciare in termini più o meno evidenti la medesima, drammatica assenza del divino, almeno come entità consolatrice e mediatrice, recuperabile nei segni del fenomenico. Eppure, proprio da questa apparente negazione, da una sorta di verifica esistenziale della teologia negativa, provengono sul piano dell'arte i risultati più alti. Ed è a questo punto che, di fronte alla disperazione di quella sequela infinita di personaggi angosciati, brancolanti nel buio consumandosi nell'inutilità del desiderio, nel rimpianto o, a volte, anche nell'oblio di un'alternativa al dolore, nasce il sospetto che Tozzi, volontaristicamente, abbia scelto di esaminare e sondare la natura di un determinato stadio sul

cammino della vita: uno stadio che lui stesso aveva sperimentato e che in lui, forse, non si era mai risolto.

Probabilmente, in quel suo personale periodo di dubbio, dopo l'abbandono di Isola e la preoccupante evoluzione dell'oftalmia, nonostante la presenza angelicata di Emma, il momento della conversione produsse soltanto in parte i risultati descritti nelle pagine del '13⁷. Sembra lecito ipotizzare, infatti, che l'illuminazione anche se totale non necessariamente debba essere risultata costante, ma piuttosto momentanea, intermittente, fatta di aspirazioni, di scarti improvvisi e, proprio per questo, più autentica nonché più funzionale sul piano dell'arte. Comunque sia, la fase degli «occhi chiusi», per quanto anche superata più o meno definitivamente da Tozzi come uomo, costituirà la metafora centrale del mondo dell'artista, imprescindibile coordinata basilare del dramma di esistere, da cui prenderanno avvio e potranno svilupparsi i diversi segmenti narrativi. In questo senso, il fatto che l'autore scelga di rappresentare una realtà umana ancora al di qua del miracolo della nuova vista non legittima assolutamente l'imposizione di un sigillo laico alla natura dei suoi risultati. Ma anzi è proprio la cifra simbolica connessa all'angoscia di «non vedere» che inevitabilmente ci porta a presupporre che l'autore stesse cercando un «oltre» e che ponesse più o meno consapevolmente ai suoi personaggi il problema di come arrivare ad esso, del percorso più efficace per riuscire a risolvere uno stato esistenziale a rischio, nel quale vengono minacciate e indebolite quelle facoltà che dovrebbero favorire, al contrario, una liberazione.

[...]

⁷ F. Tozzi, *La mia conversione*, in *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, Firenze 1981, pp. 306-308.

III LE MASCHERE DI UN DRAMMA IMPRODUTTIVO

1. *Il tòpos della crescita dolorosa e i motivi dell'odio e della violenza.*

Nel momento in cui si misura la tendenza alla deformazione del reale ad opera di strutture noetiche, Tozzi si trova costretto a riconoscere una inevitabile inattuabilità della tendenza panica verso una forma di abbandono immemore ai ritmi dell'essere, alle più segrete pulsazioni della vita. L'umanità che appare nella sua opera partecipa di una specifica condizione critica, in quanto impossibilitata a raggiungere quell'ideale di fondo dell'inconsapevolezza edenica che dovrebbe accomunare tutti gli esseri in un'istintiva unità con le forze assolute dell'universo fisico e di quello metafisico. L'impotenza del singolo nel ridurre il marchio indelebile del peccato originale sconvolge l'autore¹, che sente l'urgenza di ripercorrere idealmente le tappe di un *iter* doloroso che ha separato l'uomo dalla felicità delle origini. Trattando di una precisa «ideologia del mistero», Franco Petroni si soffermava ad indagare il momento — in questo senso privilegiato — di *Con gli occhi chiusi*, in cui ci troviamo a dover affrontare il problema di una realtà interiore che, per essere indagata, richiede l'affinarsi degli strumenti euristici dell'individuo². L'esperienza esistenziale di Pietro

¹ Cfr. L. Baldacci, *Le illuminazioni di Tozzi*, in «Il Bimestre», a. 9-10, luglio-ottobre 1970; poi in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974, p. 81: «Tozzi non ci descrive storie naturalistiche di degradazione dell'uomo a livello della bestia; ci presenta bensì storie cristiane dell'impotenza dell'uomo a riemergere dal peccato originale. L'uomo fu: nell'intervallo tra la creazione del mondo e il peccato d'Eva».

² F. Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Firenze, p. 28: «L'ideologia del "mistero" ha in Tozzi un carattere di feconda ambiguità. Il "mistero" infatti è la zona della realtà interiore di fronte

Rosi postula l'esigenza di uno scarto gnoseologico, nei confronti di un universo fenomenico che si mostra con labirinto ermetico di segni pressoché indecifrabili secondo i criteri più comuni. Il protagonista del romanzo, scopre infatti di sussistere in una totale dimensione onirica, che lo accompagna dai giorni dell'infanzia («gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni;»)³ fino all'età matura, in cui l'ambiguo *ménage* con Ghisola sarà capace di spingerlo al tentativo — già fallito in partenza di imporre un ordine qualsiasi ai moti confusi degli eventi. Fin dai la fanciullezza, la natura appare a Pietro «a un tratto misteriosi con violenza! Qualche cosa da disperarsene!»⁴; si trova sgomento non riuscendo a capire «perché le cose intorno a lui non gli potessero sembrare altro che un incubo oscillante e pesante»⁵. Tutto si trasfigura, nell'attimo in cui le strane figure della vita interiore il sorgono, inquinando la limpidezza naturale dell'immagine; e con la crescita fisiologica del bambino, le capacità allucinate progrediscono. Il fumo della pipa di Giacomo riporta così alla scena della madre che tenta di aprire un cassetto destinato a sparire nel muro mentre l'evolversi dell'evento lascia sul volto del «giovane veggente l'impressione curiosa di un grande bacio dato dalle mani della donna»⁶. Durante il viaggio in calesse col padre, la realtà si dissolve sotto la spinta delle sensazioni angosciose indotte dal temperamento sanguigno della presenza paterna⁷. E il

alla quale l'attività indagatrice della ragione si arresta, perché penetrare in essa è oltraggio e sacrilegio; ma è anche la zona la cui esistenza desta in noi il desiderio e l'ansia di affinare strumenti di conoscenza più sottili e duttili di quelli».

³ F. Tozzi, *Opere*, a cura di M. Marchi, con un saggio introduttivo di G. Luti, 1987, p. 14.

⁴ *Ivi*, pp. 19-20.

⁵ *Ivi*, pp. 15.

⁶ *Ivi*, p. 30. Sui valori simbolici di questa scena, cfr. cap. I, n. 53.

⁷ *Ivi*, pp. 41-43. La scena del viaggio in calesse col padre si presenta anche in *Cose*. Cfr. F. Tozzi, *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, a cura di G. Tozzi, Firenze 1981, p. 262.

cavallo viene quindi trascinato, assieme ai passeggeri, dentro «la spalancatura interminabile» dell'anima, che assorbe in un risucchio la concretezza tangibile degli oggetti e degli accadimenti, ricostituendo sulle loro rovine l'inganno di una scena inquietante.

Con la morte di Anna, comunque, la vita di Pietro sembra iniziare a seguire un nuovo corso; la scomparsa della figura materna segna per lui il necessario ingresso nel mondo degli uomini in cui il padre signoreggia, con la potenza impressionante della brutta carnalità. Senza più difese protettive, quindi, il giovane è costretto a rinunciare, almeno nell'accezione più esteriore, ai trasalimenti onirici del passato, chiudendosi in una sorta di *aponía*, rinunciando — nel contesto dell'evento luttuoso — a sperimentare su di sé la morsa del dolore, disprezzata proprio perché esibita dalla figura paterna che infastidisce con la drammaticità enfatica dei suoi gesti.

«Pietro, senza provar niente, all'infuori di una vaga inquietudine, si appoggiò ai guanciali e cercò di piangere: dentro di sé chiedevasi se anche gli altri sentissero così poco e provò una consolazione indefinibile quando il padre fu allontanato in modo ch'egli non vide e non udì il suo dolore; che gli era antipatico come le sue collere»⁸.

[...]

⁸ *Ivi*, p. 63.

IV IL SEGNO DEL MALE

1. *La scelta del medium e l'importanza del rituale catartico.*

Come si è visto l'operazione di Federigo Tozzi, nella sua tensione narrativa informata da spinte e contro-spinte che tendono all'apertura di nuove strade, oltre l'ipocrisia di un contatto mistificante con il mondo, si dirige verso il ripristino di un'ideale «rapporto d'essere».

Se ripensiamo per un attimo (sulla scorta di ciò che abbiamo considerato a conclusione del capitolo precedente) al ruolo di due personaggi emblematici come Pietro Rosi e Giulio Gambi, si può dimostrare come essi rappresentino una sorta di magismo mistificatorio, in quanto la loro funzione di vittime nei confronti di una situazione negativa è soltanto apparente, ma non reale. Al dramma della labilità dell'anima tipico dei deliri parossistici di Paolo e Adele — ormai dispersi tra le forze antitetiche della vita — si oppone l'ansia catartica dei due personaggi di *Con gli occhi chiusi* e *Tre croci*, spinti dal miraggio di un ripensamento costruttivo, ma condannati per la loro «castità» timorosa ad un esito del tutto insoddisfacente.

L'angoscia esistenziale tipica del mondo magico sembra a questo punto farci cogliere un nucleo attivo, una formula unitaria in grado di far luce su certi segmenti ambigui dell'opera tozziana. In tal senso, si può cercare di inquadrare quest'ultima, come storia di un *iter* organico della coscienza che — attraverso stadi evolutivi diversi — definisce la necessità di un assurdo scarto drammatico, per tentare l'esorcismo dello stato di crisi. All'interno di una simile ricerca interiore, che si sposta sempre di più verso le soglie del mistero arcaico delle origini, l'interiorità del personaggio

deve mantenere come postulato garante di riuscita la negazione di ogni atteggiamento «pudico», riguardo a quegli aspetti della sua realtà che sembrano più incerti e sconvolgenti. È proprio l'enigma dell'episodio cruento, infatti, che scopre la sua chiave di volta, di momento determinante, risolutivo.

Paolo e Adele, come tutti gli altri propugnatori di una mistica nevrotica che popolano l'universo di Tozzi, sono in questo senso figure tipiche di quell'atteggiamento estraniante (esaminato nel secondo capitolo) che porta l'individuo, conscio di un impossibile recupero soddisfacente dell'*élan vital*, a barricarsi nella segregazione volontaria, cercando di proteggersi dal suo stesso autolesionismo. L'oscuro presentimento della voragine fa sì che il singolo, in questa fase del suo percorso, chiuda gli occhi per non fissarsi su quell'immagine tremenda delle «code paurose» enucleate in *Barche capovolte*; in questo modo egli continua ad inebriarsi fra i bisbigli degli «usignoli», ormai sterile nel proporre una soluzione effettuale.

I protagonisti dei due scritti giovanili, Paolo e Adele, si fanno portatori di un messaggio inquietante — deprivato di ogni spinta alla sincerità costruttiva — dal momento che entrambi proiettano i tratti di una condizione umana fragile, sempre in bilico sull'orlo dell'indeterminato, oppressa da uno psichismo nevrotico pronto in ogni attimo a porre l'individuo di fronte alla necessità di abiurare come presenza, dissolvendosi assieme alle cose del mondo circostante¹. Ma è proprio questo stato angoscioso, indotto dal rischio della deflagrazione soggettiva, quel meccanismo in grado di

¹ Dal punto di vista più specificatamente neuropatologico, si possono individuare certi nessi che riconnettono le più comuni manifestazioni schizofreniche alla mentalità mitico-magica. Cfr. E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni ad una storia del magismo*, Torino 1973, pp. 177-85.

preparare l'estrinsecarsi del magismo deterioro, rappresentato dagli esempi di *Con gli occhi chiusi* e di *Tre croci*. È in questi ultimi due romanzi, infatti, che si assiste ad un preciso tentativo scoperta del dato immediato, ad opera di un soggetto impaurito dai colori troppo forti della realtà vera, un soggetto che preferisce nascondersi nella penombra, accettando di credere alla *quidditas* di una scena da lui costruita pezzo per pezzo e strutturata in base a delle specifiche coordinate personali.

Con i *Ricordi di un impiegato*, invece, il realismo del fenomenico sembra tornare ad assumere lineamenti più oggettivi proprio quando il personaggio rinuncia a fare del mondo esterno uno sfondo per ridurre la precarietà dello spirito. Le «quinte» perdono così il loro carattere cartaceo; e nell'attraversamento del paesaggio-stato-d'animo (frutto dell'immaginazione fasulla che segnala, allo stesso tempo, l'oggetto e la sua assenza) la sincerità umana può esprimersi, rivendicando al male uno spazio oggettivo (il contesto urbano, metafora dello schematismo antropico aberrante), e porre quindi le coordinate di partenza per un riconoscimento affatto individualistico della dissipazione interiore, non più connessa allo scontro fisico e metafisico di flussi incontrollabili («Sono io che ho chiuso la mia anima per sempre; come quando, da ragazzo, volevo stare solo e mi mettevo a guardare dall'uscio socchiuso quelli che dentro la stanza parlavano»)².

Verso una sempre più disincantata autenticità si muove anche Remigio Selmi, protagonista de *Il potere*, in cui il magismo — negato nella sostanza dagli altri capri espiatori pretestuosi — si schiude ad interessanti possibilità di sviluppo, nel progressivo chiarirsi della sua carica autenticamente salvifica. [...]

² F. Tozzi, *Opere*, a cura di M. Marchi, con un saggio introduttivo di G. Luti, Milano 1987, p. 427.

APPENDICE

L'ANALISI TEMATICA: LINEAMENTI PER UNA DEFINIZIONE METODOLOGICA

Nel saggio *La poesia* Croce sosteneva che per connotare e caratterizzare un testo poetico «importa determinare il contenuto o motivo fondamentale, riferendolo a una classe o tipo psicologico, al tipo e alla classe più vicina»¹. Attraverso una lettura e rilettura dell'opera in esame, compito dello sforzo ermeneutico sarà dunque quello di esprimere con una formula il «tratto fondamentale», cioè di includere il «sentimento» che provoca l'oggetto dell'indagine in una definizione classificatoria esauriente². Seguendo una simile metodologia, Croce si trova a creare comunque delle formule che, proprio per essere quanto più onnicomprensive possibili e riassumere quindi gli aspetti dell'opera d'arte esaminata, finiscono per dimostrarsi troppo astratte e generiche, non incoraggiando un sondaggio in profondità di quello che concretamente il tema dovrebbe essere, cioè un nucleo genetico con una complessa e articolata organizzazione interna che accoglie simboli figurali e concetti. Nel saggio su Ariosto, ad esempio, il contenuto dell'«armonia», specificato nella sua materia e attuazione, viene seguito nel testo poetico in maniera che non sembra completamente soddisfacente, dal momento che si tende a definirlo secondo un metodo che tiene conto solo degli aspetti formali, o formalizzabili del testo (l'ironia olimpica, che nasce da un'abilissima manipolazione di contenuti e stile, il naturalizzamento

¹ B. Croce, *La poesia*, Bari 1936, p. 113.

² Ivi, p. 114.

dell'umanità, la catarsi armonica)³ senza individuarne altri lati, non meno importanti, che riguardano direttamente la materia dell'opera e che possono essere logicamente analizzabili, ma anche presentare, in sé e per sé, una natura prerazionale, pertinente a quelle zone intuitive che compongono una parte non indifferente dell'opera stessa.

Seguendo un percorso ermeneutico analogo a quello suggerito da Croce, il contenuto, più che nascere da una serie di relazioni fra *motivi* e *tòpoi* immanenti, cioè caratteristici del testo letterario o dei testi letterari considerati, sembra essere il frutto di un'operazione proiettiva, e non tanto individuativa, da parte del critico, a cui interessa estrapolare una categoria per quel tipo di «sentimento» che sorge in lui al cospetto del testo esaminato. In questo senso, il processo interpretativo non può definirsi come analisi tematica, mancando del tutto in esso qualsiasi interesse per il «farsi» del contenuto, per la sua composizione interna, per quel gioco di relazioni che ne forano la sostanza e ne forniscono l'energia organizzativa, facendone un centro privilegiato in cui le ragioni diverse del testo si riconducono ad una forma di unità dinamica.

In quanto nucleo genetico dell'opera d'arte, il tema deve presentarsi come una sorta di amalgama organizzato di immagini e concetti che forniscono la materia fondamentale per lo sviluppo dei diversi *motivi* e dei loro significati. Il «contenuto» di cui parla Croce mostra, invece, una fisionomia che esplicita una forma, più che una sostanza, proprio perché il sistema idealistico crociano produce un'inclusione automatica del primo di questi due termini nel secondo, così che il «tratto fondamentale» di un'opera non viene ricercato entro quell'insieme di materiali figurati e

³ Cfr. B. Croce, *Ludovico Ariosto*, Bari 1953, 1926¹ (*Ariosto, Shakespeare e Corneille*), pp. 37-87.

concettuali attraverso cui l'artista costruisce la propria visione. Simile «tratto fondamentale» diventa così una categoria estetica che non si riferisce ad un dato concreto, ma piuttosto alle modalità che regolano il trattamento di dati concreti (i materiali) da parte del poeta.

Ritornando al saggio su Ariosto, si vede infatti come Croce tenda a trascurare di fatto l'importanza del tema della «follia» nel testo in esame, spostando così la sua ricerca verso l'identificazione di un «contenuto» (l'«armonia») il quale trascende lo studio dei legami e delle intersezioni tra le immagini e i concetti che formano la materia, riflettendo invece, come si è detto, quel tipo di «sentimento» che la lettura del testo suscita nell'ermeneutica: «sentimento» in cui si dovrebbe esprimere la specificità del punto di vista dell'artista, il proprio modo di contemplare le sue creature della sua fantasia.

È in questo senso che si giunge a stabilire un nesso analogico tra la prospettiva ironica ariosteica e l'«occhio di Dio»⁴.

1. *L'analisi tematica: scopi e fisionomia generale.*

Muovendosi verso l'individuazione di un contenuto sostanziale, rispetto a quello del formalismo crociano, l'analisi tematica deve prendere in considerazione i diversi aspetti dell'opera d'arte, secondo un duplice punto di vista: sia concettuale (cioè volto a definire una serie di rapporti logici più esterni fra gli elementi del testo, quali: situazioni narrative presenti, tipologia dei personaggi dichiarazioni etiche, estetiche o filosofiche, quadri ambientali che fungono da sfondo, moduli stilistici, ecc.) sia intuitivo, atto cioè ad esaminare gli stessi elementi del testo, valutandone però la portata emblematica, in base al sondaggio di un altro tipo di

⁴ *Ivi*, p. 70.

relazioni, questa volta pre-razionali, simboliche, ma comunque razionalizzabili.

[...]

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.
All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.

You can use the publications of this web site
only for private study.

Please read these notes carefully before consulting
the present web site.

In case you do not agree with the actual
use conventions, please leave the web site immediately.

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Novembre
MMVII