

IRENE PALLADINI

- DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA -

- FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA -

- UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

TESI DI DOTTORATO

Titolo: «IL MARCHIO DELLA BESTIA, PER UNA FENOMENOLOGIA DELL'ORRORE
NELLA NARRATIVA DI TOZZI E POE»

IO SOLO

La Bestia assassina.

La Bestia che nessuno mai vide.

La Bestia che sotterraneamente

-falsamente mastina-

ogni giorno ti elide.

La Bestia che ti vivifica e uccide...

...

Io solo, con un nodo alla gola,

sapevo. E' dietro la Parola.

G. Caproni

INTRODUZIONE

GUARDA IN BASSO DOVE L'OMBRA S'ADDENSA

Se una notte d'inverno un viaggiatore, romanzo delle potenzialità infinite, pervaso da un'intima forza centrifuga e costituzionalmente votato all'incompiutezza nella sua vocazione polifonica e dialogica, contiene un interessante esempio di racconto *noir* dall'accattivante titolo *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*.¹

Qui l'orrore si esplica non tanto nel consueto, per quanto macabro, rituale dell'occultamento di un cadavere all'interno di un sacco di plastica, quanto nel tentativo di Bernadette di ultimare il coito con l'omicida mentre il morto «la guardava col bianco degli occhi sbarrati»².

Parrebbe un trascurabile dettaglio... Eppure è proprio qui che l'ombra s'addensa più fitta, e Calvino invita il lettore, co-produttore del senso, a figgervi, più acuto, lo sguardo. Osservare l'oscurità è, quantomeno, un'inusuale esperienza, ma oltremodo necessaria giacché, lamenta il Nostro nelle *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, «rischiamo di perdere il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi»³.

Anche in un autore così lontano dalle seduzioni della fantasia orrorifica è possibile dunque rinvenire il fascino dell'*underlying horror*, insinuante, non esplicitamente ricercato da un'indomita e indocile vocazione alle «cruderie»⁴, ma capace di baluginare in frammenti incandescenti di ossessionante angoscia.

Da qui un'ipotesi di ricerca: proporre una rilettura dell'universo tragico e disfatto, dai risvolti torbidi e inquietanti, dell'onirismo letterario di Tozzi, sotto l'egida dell'*underlying horror* e del fantastico insolito.

La ricerca si snoda dunque attraverso lo specchio del presunto naturalismo, da intendersi, secondo la formula di Petroni, come movimento che, basandosi sulla «fiducia positivista

nell'interpretabilità del reale»⁵, «presuppone che le vicende umane siano disposte secondo il principio della consequenzialità»⁶, della logica implicativa. L'indagine si propone anche di trascendere il riduttivo e semplicistico psicologismo che troppo a lungo ha gravato sulla critica di Tozzi, «inflativa e pretestuosa»⁷ come lamenta Baldacci. A questo proposito vengono alla mente le parole di Eliot, già nel lontano 1928, consegnate alla prefazione della seconda edizione de *Il bosco sacro*. Vi si legge: «E certo la poesia è qualcosa che va molto al di là, che è ben superiore a una raccolta di dati psicologici sulla mente di un poeta o sulla storia di un'epoca»⁸. E ancora: «Possiamo solo dire che una poesia, in un certo senso, ha una vita sua propria; che le sue parti formano qualcosa di ben diverso da un insieme di dati biografici messi in bell'ordine; che il sentimento, o l'emozione, o la visione risultanti da una poesia sono un che di diverso dal sentimento o dalla visione che erano nella mente del poeta»⁹. *Mutatis mutandis*, emergerà chiaramente il limite dei due, apparentemente antinomici, approcci interpretativi.

In particolare il lavoro intende indagare il rapporto complesso e stratificato che intercorre tra l'autore senese e la produzione del visionario-analista Poe.

Inesauribile è stata la fascinazione esercitata dai racconti del bostoniano nella nostra letteratura. Poe ha irradiato una prorompente energia letteraria anche nell'universo immaginifico creato da Calvino: entrambi inseguono il senso originario di una verità che sempre si occulta, fuggendo in un turbine. E l'*imagerie* del vortice, del *tourbillon*, accomuna i due autori. In *Il conte di Montecristo*, facente parte della raccolta *Ti con zero*¹⁰, il narratore dispiega le sue forze per uscire dalla fortezza in cui è rinchiuso, come il protagonista di *Una discesa nel Maelstrom*¹¹ cerca di scoprire la legge del *Whirl* per scampare alla morte. Il Marco Polo¹² creato da Calvino molto somiglia all'anonimo e inquietante uomo della folla¹³ che, nel suo *horror vacui*, proietta attorno a sé un cangiante caleidoscopio di immagini, avvertendo la morsa di una penosa solitudine. Non è un caso che l'ultima città-donna, parto di un estraniamento storico e geografico, si chiami Berenice¹⁴, proprio come la protagonista del noto racconto di Poe. La sesta delle *Lezioni americane* che, nell'intento dell'autore,

avrebbe dovuto essere dedicata alla *Consistency*, contiene un esplicito rimando al trattato cosmologico *Eureka*¹⁵ di Poe. Questo poema in prosa, nato anch'esso da una conferenza che il bostoniano tenne presso la «Society Library» di New York il 3 febbraio 1848, formula infatti il concetto di *consistency*, da intendersi come coerenza, termine convertibile in quello di simmetria. La nozione, nel trattato poesco, ha una valenza prettamente scientifica, laddove, negli intenti di Calvino, essa potrebbe invece essere assunta a funzione letteraria.

Anche l'*opera omnia* del senese contiene il demonismo del peccato e l'angoscia tombale di Poe. Getrevi, ne *Il prisma di Tozzi*¹⁶, osserva come la frenesia omicida da incubo perenne del Nostro derivi dalla visionarietà funeraria, dal *voyeurismo* necrofilo di Poe. Dunque Tozzi contiene Poe, intensamente, come le linee di una mano, cifra di un destino.

«Stoffe orgogliose che coprono l'anima di un disperato»¹⁷: così Tozzi ebbe a definire le lettere inviate ad Annalena-Emma Palagi. Epistolario-diario, negli intenti dell'autore concepito come un romanzo, le tetre, «cupe fantasticherie»¹⁸ scaturite dal «pantano della mente»¹⁹ documentano la frequentazione, nient'affatto episodica e casuale, delle frontiere infernali della narrativa di Poe. Vi si legge: «Le conosce le novelle del Poe? Se non le conosce le compri, chè avrei piacere di esaminarle insieme. Per esempio, prendo il racconto intitolato Il ritratto ovale. Si tratta d'un pittore che dipingendo una donna, mano mano che compie il lavoro sottrae i colori dalla carne della modella e li stempera sul ritratto; poi quando lo ha finito vi trasfonde anche l'anima della giovane. Pare il sogno d'un pazzo e forse lo è. Ma quanta bellezza in quell'idea! Che m'importa se il Poe era un alcolico, se quel pittore è un fantasma che è sorto tra i fumi del vino, e se quella donna è impossibile?

Quando l'artista, contemplando il suo quadro ormai penosamente finito, grida con voce possente: -Da vero che è la vita istessa- non è questa voce l'allegoria che glorifica l'arte nell'amore? o l'amore nell'arte? E quando si rivolge bruscamente per guardare la sua amata e la sua amata è morta, non è forse lì scolpito il sacrificio umano a un ideale?

Poe è sublime. Oh! Sì, altro che Manzoni col suo classicismo camuffato da romantico! E quei racconti mi colpiscono tanto più quando penso al temperamento diabolico del loro autore. Che forza!

Quando egli con lo stomaco pieno di vino, di zozza, e la bocca fetente di cicche masticate chinava la testa sul marmo lurido di un tavolino, dentro una bettolaccia, la sua anima diveniva meravigliosa.

Dentro a quel cranio ributtante c'era un sole. Un sole da tempesta che apriva le nuvolaglie degli istinti immondi e cacciava a stormi gli uccellacci delle idee nere dentro il Maelstrom. Edgardo teneva a memoria quello che in quel momento vedeva. Erano abissi inarrivabili, tramonti di sangue, lame di coltello, profili soavi di donna.

Sì, il Poe, dopo il sommo poeta inglese, è quello che di più ha ingrandito la compagna dell'uomo.

Le donne del Poe sono tutte straordinariamente affascinanti per quel contenuto che hanno, fin dentro alle ossa, d'inverosimile»²⁰.

Ancora Tozzi confida, nella lettera datata 11 gennaio 1903 : «Ieri sera verso le dieci, quando ero già andato a letto [...] non so come mai entrammo a parlare di spiritismo, di superstizioni, di terrore e di arte del terrore, ripensando alle novelle del Poe. Fatto sta, a forza di raccontarci vicendevolmente certi fenomeni e certe leggende eravamo entrati in uno stato suggestivo tremendo. Bastava che il canterano scricchiolasse perché il mio cervello udisse il digrignare maligno di uno di quelli spiriti che la mia fantasia aveva creato...

Avevo la pelle d'oca!! Il mio amico, del pari, era invaso dalla paura del terrore e la sua voce, quasi attraversata da un insolito brivido, mi faceva fremere.

Perdio! Nel buio percepivo dei fiocchi fosforescenti, ondeggianti, prima piccoli, poi grandi, prima stretti, poi lunghi, della lunghezza meravigliosa d'uno spettro. Chiudevo gli occhi e allora vedevo dei limoni tagliati, poi un teschio d'oro, poi una corona di lauro verde rossa, una grande bandiera nerastra, dei punti turchini, dei fiocchi, delle donne, degli occhi, dei gatti, dei mostri, una

statua greca, una girandola vaporosa, una luce lontana, un panno, un orecchio... Ed il cervello mi doleva sotto la fronte fredda.

Il racconto d'una novella del Poe (*Cuore rivelatore*) mi aveva stravolto. Poi lentamente mi assopii, scorgendo sempre dinanzi agli occhi delle luci sanguigne. La notte l'ho passata in sogni straordinari, ma sconnessi. C'era un'enorme girasole che parlava, una luna che rideva, un uomo che mi tirava dei sassi, e, sempre, il rombo misurato di una cascata»²¹.

A testimoniare l'intima congenialità tematica tra Tozzi e lo scrittore americano, nient'affatto riconducibile a un'infatuazione estemporanea, frutto di letture epidermiche e disordinate, si consideri il sonetto *A Edgardo Allan Poe*, contenuto all'interno della raccolta *La zampogna verde*:

Le rime, somiglianti a correnti,
auliscono sì come ghirlandelle.
Specchiasi in un ruscel la poesia,
pensando ad impossibili sorelle.

Febo si vuole la tua leggiadria,
e invano a Marsia scorticò la pelle.
Ed al suo sposo ride Ifigenia,
e la bellezza porge le mammelle.

Ma l'anima nel velo suo si chiude,
dentro un immenso sogno musicale.
Ed una vergin con le membra nude,

Le fa sentir la voluttà immortale,

che alla tua vita i paradisi schiude;
dove il bene fiorisce anche dal male²².

Si sfrondi il campo dalle visibili ingenuità dannunziane, dalle improduttive concessioni al gusto estetizzante che raggelano, e non di poco, il nucleo ispiratore del testo: solo allora emergerà, credo, il senso di una filiazione poetica nient' affatto trascurabile.

Il novello Pan senese, nell'omaggiare il padre dell'arte del terrore, evoca i miti di Ifigenia e di Marsia scorticato: l'allusione non credo possa essere liquidata come ostentata esibizione erudita. Mi pare, al contrario, che essa si presti a un'interessante lettura: si potrebbe, al limite, postulare uno sdoppiamento sapientemente calcolato, autorizzato dalla ipotiposi della poesia riflessa nel ruscello.

La duplicazione, dunque, presupporrebbe l'identificazione tozziana con il musico: come Marsia osò gareggiare con Febo, così il giovane senese, idealmente, istituisce un agone letterario, venato da stupita ammirazione, desiderio di emulazione e angoscia dell'influenza, con Poe. Il rapporto, dunque, si tinge già di un'oscura colpevolezza e ossessione di punizione: l'incubo delle membra scorticate sottende, forse, ogni operazione intertestuale.

Credo che l'affinità poetica tra i due autori si snodi sotto la costellazione del mito di Marsia, tra ammirazione entusiastica e rovello insoddisfatto: la rielaborazione di poeschi materiali mitici, infatti, non ha i caratteri del tranquillo approdo, ma l'implacabile rigore di una necessità che, è, *in primis*, memoria di sangue. Ifigenia ride allo sposo, e poco importa che Tozzi alluda al sacrificio dell'innocente o alla estrema salvazione della giovane: ciò che davvero vale è che, nell'estremo gioco di maschere e riflessi, il Nostro non soccomba al sacrificio e rida dei suoi carnefici che, invano, vorrebbero puinirlo per la sua oltracotanza.

La ricerca comparatistica qui condotta è strutturata sull'analisi di alcuni materiali tematici comuni ai due autori, indagati *in statu nascendi* e ricondotti alla loro primeva purezza sorgiva. Il presente lavoro non ha presunzioni di esaustività, ma si configura come ipotesi interpretativa

periclitante e incerta, tesa a discutere se stessa, perennemente interrogandosi. Come osserva Canali in *Ognuno soffre la sua ombra*: «Spero che il mio tentativo abbia almeno il merito dell'indagine, se non della chiarificazione»²³.

Mi piace ricordare le parole consegnate da Calvino ai suoi poemetti in prosa, apologhi, onirogrammi: «-Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, chiese a Marco, riuscirò a possedere il mio impero finalmente? E il veneziano: -Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi»²⁴. Bene lo sa ogni viaggiatore che comprende, al termine dell'esperienza, «il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà»²⁵. Cosciente dell'irriducibile esotopia che caratterizza ogni opera d'arte, alterità che costantemente si sottrae all'infido sguardo pietrificante della Gorgone, credo che il testo letterario, *perpetuum mobile*, non possa mai dirsi assestato e intimamente conchiuso e pacificato. E la ricerca ne condivide il destino di erranza.

L'infaticabile esploratore del regno dei segni, Borges, in *Finzioni*, così ammonisce: «Superstiziosa e vana è l'abitudine di cercare un senso nei libri. È come cercare un senso nei sogni o nelle linee caotiche delle mani»²⁶. L'opera d'arte provoca incessantemente «un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso, non finendo mai di dire quel che ha da dire»²⁷, sorprendendo, nascondendosi nelle pieghe della memoria, lungi da ogni logica utilitaristica. Cioran racconta che, mentre veniva preparata la cicuta, Socrate stava imparando un'aria sul flauto. - A cosa ti servirà? Gli fu chiesto. - A sapere quest'aria prima di morire²⁸.

Forse è davvero solo questo il senso di ogni ricerca.

NOTE ALL'INTRODUZIONE

1 I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, vol. 2, pag. 710.

2 Ivi, pag. 718.

3 I. Calvino, *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pag. 103.

- 4 B. Stancanelli, *Cruderie*, Venezia, Marsilio, 1996.
- 5 F. Petroni, *Le parole di traverso, ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Milano, Jaca Book, 1998, pag. 79.
- 6 Ivi, pag. 79.
- 7 Ivi, pag. 98.
- 8 T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 1967, pag. 9.
- 9 Ivi, pag. 10.
- 10 I. Calvino, *Ti con zero*, Milano, Mondadori, 1994, pag. 344.
- 11 E. A. Poe, *Una discesa nel Maelstrom*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori 2006, pag. 451.
- 12 I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1994, pag. 357.
- 13 E. A. Poe, *L'uomo della folla*, in *Opere scelte*, cit., pag. 396.
- 14 I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pag. 495.
- 15 E. A. Poe, *Eureka*, Milano, Bompiani, 2001.
- 16 P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi*, Napoli, Liguori, 1983.
- 17 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 21.
- 18 Ivi, pag. 66.
- 19 Ivi, pag. 94.
- 20 Ivi, pp.44-45.
- 21 Ivi, pp. 39-40.
- 22 F. Tozzi, *A Edgardo Allan Poe*, in *Le poesie*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 58.
- 23 L. Canali, *Ognuno soffre la sua ombra*, Milano, Bompiani, 2003, pag. 830.
- 24 I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pag. 374.
- 25 Ivi, pag. 379.
- 26 J. L. Borges, *op. cit.*, pag. 71.
- 27 I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

28 Ivi, pag. 3.

PRIMO CAPITOLO: UNDERLYING HORROR E FANTASTICO INSOLITO

I. LETTERARIETA' E STORIA

Nel delineare la fisionomia intellettuale dello scrittore senese, potente si impone la irrisolta dicotomia, l'ossimoro psicologico prodotto da *tellus et urbs*. La duplice ascendenza, non meramente episodica, informa, incalco perfetto, la prassi letteraria dell'autore, dagli esordi poetici sino agli esiti più maturi, rappresentati, poniamo, dalla georgica del disincanto de *Il podere*. Tra tutti gli interpreti di strapaese e stracittà, accanto ai vari Pratesi, Fucini, Cicognani, l'avventura letteraria di Tozzi assume, tuttavia, sempre più i caratteri di eccentricità e unicità.

Sebbene comune sia l'appassionata lettura de *L'imitazione di Cristo*, l'umore corrosivo di Tozzi diverge profondamente dal lirismo crepuscolare delle stampe del Cicognani. Sebbene in entrambi gli autori la toscanità agisca come funzione strutturante, nella sua corale d'anime Tozzi innesta le nervature, nient'affatto edificanti, della tragicità della vita. Un'adesione sentimentalistica, al contrario, permea il piccolo mondo antico delle figurine dell'autore di *Velia*, sapientemente ritagliate da un teatro pittoresco della vita, nutrite di dialettismi e idiotismi che abdicano a ogni furore espressionistico, esornative icone, paradigmi di innocenza.

Analogamente la ricerca letteraria di Fucini non ha la profondità ideologica e la robustezza di sentire delle pagine più felici di Tozzi. L'autore di *Le veglie di Neri*, pur prediligendo una lingua corposa e agile, tutta cose, partecipa con l'intensità dell'animo commosso alla sua materia narrativa, mai distanziandosene secondo i dettami più avanzati di tanta poetica verista. Neppure le audaci soluzioni espressive del conterraneo Pratesi possono essere assimilate agli esiti artistici di Tozzi. Se l'autore di Santa Fiora presenta qualche congenialità tematica con la crudezza delle situazioni tozziane, pure se ne discosta per l'utilizzazione di una lingua ancora grondante di artifici enfatici, come testimonia l'adozione di un'aggettivazione ipertrofica. Di più, il tono del Pratesi è più

assertorio che interrogativo, lo sguardo meno da entomologo e più da severo censore dei vizi umani. In ogni sua pagina si riverbera un lirismo patetico dai toni accesi e vibranti, a scapito della intensità di una scrittura potente e insidiosa. Ma al Pratesi soprattutto manca la perizia tecnica sufficiente per confezionare opere solide: i suoi testi paiono esili e sfilacciati abbozzi narrativi, privi di una solida impalcatura compositiva.

Straniero tanto all'edonismo cittadino quanto al paternalismo contadino, Tozzi interpreta gli umori acri della provincia e l'animalità morbosa di una campagna che nulla ha della *Tuscia felix*, polita, senza malaria e banditismo. Della Toscana gentile Tozzi rivela il violento afrore, denunciato già da sconcertanti inchieste come quella condotta da Antonio Sallustio Bandini, nel 1775, nel suo «Discorso economico sulla Maremma senese». Qui si legge: «Certamente chiunque, passeggiando la Maremma, vedesse quei fertilissimi campi ridotti in tal maniera selvaggi che neppure gli armenti vi pascolano, quegli ulivi inselvatichiti; quelle vigne abbandonate, tante abitazioni ed intere castella abbandonate: non saprebbe persuadersi come non fossero effetti o di qualche incursione nemica o di qualche pestilenza straordinaria»¹.

Come la campagna, smarrita ogni dolcezza, rivela un fondo di sordidi raggiri e prevaricazioni, così la provincia manifesta la degradazione storico-sociale prodotta dallo sviluppo capitalistico e dalla crisi dei valori.

Il sensualismo aspro di Tozzi credo possa essere ricondotto alle eversive istanze della cultura del Decadentismo, da leggersi come «Koinè iperletteraria della crisi»², sgomento irrazionalistico. In particolare, tipica della cultura decadentistica è la storica divaricazione tra artista e borghese, concretamente esperita, sul piano umano prima, e letterario poi, dall'autore.

Già il Fucini aveva plasmato figure dolenti, dimenticate dalla storia e curve sotto il peso degli anni e della fatica, come *Lo spaccapietre*, costruttore instancabile, sino a rimetterci la vista, di una strada che mai vedrà conclusa e che mai percorrerà. Anche la narrativa di Fucini già aveva mostrato l'orrore superstizioso che si annida nella furiosa mitologia campestre de *La strega*, dove una povera

vecchia viene cotta in un forno, sacrificata per i vaneggiamenti di un guaritore. Il microcosmo effigiato da Tozzi trascende, tuttavia, il mero bozzetto paesaggistico e rusticano, ipotesi che ancora grava sulla narrativa fuciniana, e si fa epopea d'ambito universale, dotata di valenza euristica.

Nascere a Siena, se anche non assume i connotati dell'esilio coatto, certo deve parergli non tanto il segno di un mirabile destino, quanto il marchio di un castigo. Siena deve parergli, negli anni della formazione umana e culturale, doloroso incunabolo. Succubo del padre tiranno dispotico e delle distratte cure di una madre remissiva, incapace di affermarsi nella gestione degli affari di famiglia, il giovane Tozzi vede, nella formazione scolastica, la possibilità di un riscatto e l'occasione per sottrarsi ai lavori estenuanti dei due poderi e della gestione della trattoria del Sasso.

Com'è noto, tuttavia, la severa formazione ginnasiale prima, e gli studi tecnici poi, poco si confanno allo spirito indomito e ribelle dell'autore, alla natura insofferente e anarchica, all'ansia ribellistica che scuote la sua coscienza. Le occasionali ed estemporanee partecipazioni a giornalini studenteschi, tutte ancora da indagare in ambito critico, dimostrano, già in epoca remota, un'urgenza espressiva, un bisogno di comunicare che ancora manca, tuttavia, di un'adeguata mediazione e riflessione critica. Il giovane provinciale, tutto immerso nella vita agra di avventori usurati dalle fatiche di sempre, immerso nelle risse di giovani scapigliati, coniuga confuse aspirazioni letterarie a velleitarie aspirazioni politiche. Accoglie infatti le istanze di un socialismo anarchico e rivoluzionario, frammisto a un languido sentimentalismo piccolo-borghese. Tale adesione ha, dunque, i connotati dell'ingenuità: gli stessi protagonisti della sua narrativa, anche più matura, di fatto si mostreranno sempre inadatti a veicolare istanze politiche profondamente meditate, interpreti corrosivi di una crisi di valori che ha radici prevalentemente esistenziali. Anzi, allorquando lo scrittore cercherà, nella persona di Dario Gavinai³, di esprimere istanze politiche, i risultati artistici saranno deludenti. La natura del romanzo a tesi, che pure vanterà interpreti d'eccezione e sortirà risultati estetici apprezzabili, è quanto di più lontano si possa pensare dalla sensibilità tozziana.

Intanto Firenze si va affermando, agli inizi del Novecento, come centro di irradiazione culturale vivissimo. Giovani intellettuali come Tozzi gravitano nell'orbita, spesso confusa, di un militante spirito di ricerca che troverà nel giornale il naturale terreno di confronto. Sono quelli gli anni che vedono la pubblicazione di «Hermes» di Borgese (1904), del «Leonardo» di Papini e Prezzolini (1903), de «La Voce» di Prezzolini (1908), di «Lacerba» di Soffici e Papini (1913). Nel disgelo culturale, nel vivace fermento che agita Firenze, l'alma sdegnosa di Tozzi resta appartata.

Una marginalità è questa che sconcerta e affascina, tanto appare incomprensibile. Senso di inadeguatezza, forse, attitudine al raccoglimento solipsistico: certo queste e altre le motivazioni di un rifiuto ad un intervento diretto nel panorama culturale. Ma ciò che ancor più lascia increduli è che l'autore scelga di operare all'interno di riviste di poco o nessun conto. La sua mutezza somiglia, credo, non tanto al travaglio spirituale di verghiana memoria, quanto al silenzio di cosa già tutto pirandelliano. Il silenzio di chi sceglie, provocatoriamente, la disperata rassegnazione e la fissità di una maschera. Il suo raccoglimento, per intenderci, non è quello di un'anima bella, tutta assorta nei suoi estatici e infecondi trasalimenti, ma è già tutto novecentesco e, di lì a poco, sarà interrotto dagli esiti perfetti delle prove artistiche più alte. Mentre gli intellettuali fiorentini si adunano in un oltranzistico programma di svecchiamento culturale, la tacita via percorsa da Tozzi si tinge del buio improvviso di una momentanea cecità dovuta a una malattia agli occhi di origine venerea. Lungi dalle riduttive e semplicistiche connotazioni edipiche, l'oscurità del convalescente deve acuirne i sensi, lo scandaglio introspettivo, e crea così il suo Notturmo dell'anima. Accomunato, sorprendentemente, al maestro odioso-amato D'Annunzio anche nella malattia, Tozzi elabora la propria mneme oscura in *Novale*, opera filologicamente impervia. La scrittura dunque rinuncia agli allori del successo, all'elisio effimero della notorietà e si ricava un suo spazio di personale riflessione e ricerca. E questo è già il grande Tozzi. Certo, le estasi esclamative avvampano, l'enfasi declamatoria è talora assordante, gli slanci passionali impetuosi paiono artificiosi e certa retorica dell'anima ancora venata da imberbe ingenuità, ma la strada è ormai segnata.

Negli anni in cui l'Italia celebra il cinquantenario della costituzione dello Stato unitario e dichiara guerra alla Turchia, negli anni dei dolorosi bilanci di Papini in *Un uomo finito* (1913), negli anni in cui Slataper pubblica, nelle edizioni della «Voce», *Il mio Carso* (1912), tra veementi inquietudini espressionistiche, furore sperimentalistico e potente slancio vitalistico, l'individualismo anarchico di natura istintuale di Tozzi si consolida. La sua energia intellettuale pare isolarsi dai grandi eventi culturali, dalla letteratura collettiva, e l'*animus* dell'autore, anche grazie al sodalizio con Giuliotti, si tinge di un cattolicesimo barbarico e primitivo. Sarebbe oltremodo riduttivo ipotizzare che la parabola del Nostro conosca la folgorazione di un'inopinata conversione da un iniziale ateismo e da una concezione meccanicistica della natura. Più correttamente, l'adesione ad un cattolicesimo per certi versi dogmatico assume i caratteri della ricerca di una solidità nella precarietà storica e coscienziale. Il bisogno di Dio si coniuga al vagheggiamento di un ideale politico in antitesi agli *idola* di un diffuso laicismo e auspica la realizzazione di una collaborazione tra Chiesa e Impero di dantesca memoria. Quanto impraticabile e anacronistico sia tale progetto emergerà chiaro dalla stessa dinamica degli eventi storici.

Nonostante la sua natura estemporanea ed epidermica, il cattolicesimo di Tozzi sa tradursi in realtà operativa, nella creazione della famigerata rivista «La Torre», il cui primo numero è pubblicato, in periodo elettorale, il 6 novembre 1913. Organo di reazione spirituale italiana, il lavoro è animato da *pathos* vibrante, da un furore declamatorio e iconoclasta nell'esaltazione dei valori della patria e della religione, da opporre ai feticci della modernità. Insomma, allorquando la voce dello scrittore si fa udire nel contesto storico e culturale, lo fa con i toni accesi della retorica enfatica di tanta coeva pubblicistica.

L'esperienza torriana, sebbene limitata ai sette numeri di uscita, con toni beceri e guerrafondai, si propone di demitizzare le istanze avanguardistiche di tanta estetica tecnocratica, invocando Dio, la Patria, la Famiglia e maturando un atteggiamento risoluto in ambito politico. Con i toni indignati del

rigido censore, la rivista lancia strali contro il diffuso pervertimento dei valori: la medesima polemica religiosa animerà il *pamphlet* intitolato *Umilissime scuse*⁴ di Papini e Giuliotti.

Con astioso risentimento, garbatamente venato da ironia, i due autori tracciano la fisionomia di quell'omo salvatico che sorprende per le affinità con gli umori sanguigni di certo Tozzi. Nella sua variante popolare toscana, salvatico rimanda alla condizione primitiva di un uomo rustico e scontroso, di carattere difficile e che, ispirato dall'ansia di un rinnovamento spirituale, conduce una lotta impari contro il mondo.

Il fervente autodidatta rimane tuttavia appartato, preferendo intervenire su questioni prettamente letterarie, esprimendo giudizi nient'affatto lusinghieri nei confronti di voci poetiche tra le più alte. Così, tristemente noti, la critica severa espressa nei confronti della lirica di Gozzano, considerato «sbiadito e piccolo poeta»⁵, i cui testi, caratterizzati da vanità sentimentale e impotenza intellettuale, piacciono allo «scialbo confusionismo italiano»⁶ di lettori piccolo-borghesi, alla costante ricerca di inebrianti passioni prive di robustezza. Si ha l'impressione, leggendo le aspre critiche mosse ad artisti anche vicini, per sensibilità culturale, all'esperienza di Tozzi, che lo scrittore, ne «La Torre», abbia cercato di tradurre, nell'esperienza critica, l'acrimonia che informa l'*animus* della rivista.

Ancora, dietro alle stroncature di autori importanti, è possibile ravvisare l'uggia di chi avverte l'esclusione dal Parnaso come doloroso fallimento, malcelato dietro le millanterie del vanto.

L'ossimoro psicologico appare ancora irrisolto e la vita campestre sempre gli inocula i germi patogeni e venefici dell'*asperitas*; il *struggle for life* si rivela nella mala gestione delle terre, anche per l'oscuro odio degli assalariati nei confronti di un padrone lontano e inetto costituzionalmente agli affari.

Il miraggio della capitale lo lusinga, con le profferte di un successo letterario ed economico, e Tozzi si trasferisce in quella Roma che ribolle di fermenti politici e intellettuali. Contadino inurbato, egli sperimenta l'ostilità di cenacoli intellettuali selettivi: nella grigia epopea degli *Egoisti* lo

scrittore effigia sapientemente lo sterile girovagare di un artista alla ricerca di un impiego, a seguito dei ripetuti insuccessi letterari.

La città ha molto poco dell'acquasantiera: chiusa, com'è noto, nel sogno del suo maestoso passato, nel formicolio della sua vita meschina, essa assume i connotati del portacenere su cui si posa un sigaro, «simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà»⁷. La *urbs* eterna si rivela disamena realtà, restia a soddisfare le velleità di un contadino inesperto, dunque arduo diviene, per Tozzi, far conoscere e circolare le sue prove letterarie.

Costretto a saltuarie collaborazioni, alla realizzazione di pezzi su commissione su piccole testate, egli sperimenta l'ottusità e diffusa incomprendimento del talento letterario. La personale epopea del disincanto viene tuttavia travolta dai grandi eventi storici, che, con furia rapinosa, sono i soli capaci di sconvolgere le minute esistenze.

Sono gli anni cruciali di preparazione al conflitto mondiale e si impone, necessariamente, da parte degli intellettuali, una fattiva presa di posizione. Il panorama letterario italiano è scosso violentemente e le retorica del chiassoso interventismo e dell'estetizzazione della politica scuote gli animi, tingendosi di turgido vaniloquio, del *tumor* di una veemente retorica.

L'indole sospettosa, da mercante, come il Nostro si definisce con la consapevolezza critica di un autoritratto, è refrattaria ai facili entusiasmi. E preferisce, allo sterile interventismo, il distacco ironico dell'osservatore. Sono gli anni tormentati che vedono la nascita del capolavoro *Bestie*, il libro che pare forse il tributo più consistente al frammentismo vociano e che pure rivela l'estro di un'attitudine alla fabulazione già tutta tozziana.

Sorprende rilevare come il libello nasca da una fucina tanto tormentata e che, ciò nonostante, non rechi traccia della temperie dei tempi. Sebbene pubblicato da un editore del calibro di Treves, sfortunata è la sua ricezione e fruizione: parto di un *outsider*, è sottoposto a una deliberata congiura del silenzio. Ma la raccolta di queste prose liriche suggestive ottiene il consenso di Borgese che caldeggia anche la pubblicazione della disincantata vita nuova *Con gli occhi chiusi*.

Giova tuttavia ricordare che, sebbene pubblicato dopo, nel 1919, il romanzo è già interamente scritto prima di *Bestie*. Le due prove magistrali nascono, dunque, dalla medesima disposizione intima, negli stessi anni di guerra, condividendo entrambi difficoltà di pubblicazione.

Il Puccini di Ancona, già editore de *La zampogna verde*, rifiuta il romanzo *Con gli occhi chiusi*: la paura della guerra raggela il suo impegno e il Treves ritarda a pubblicare l'opera a causa della pubblicazione, su «Il Tempo» del 30 aprile 1918, del famigerato articolo di Tozzi *La beffa di Buccari*. L'immaginifico è l'autore di spicco della casa fiorentina, e la nota stroncatura del senese deve apparire come pericolosa per gli introiti dell'editore. Eppure l'analisi critica di Tozzi rivela l'acume dell'autore che ha affinato le armi. E, nell'esegesi corrosiva di Tozzi, pure si rivela l'attitudine a demistificare gli *idola* di tanto estetismo decadente e riduttivo superomismo non solo di un autore, ma di un'intera epoca. Non sorprende dunque che, di lì a poco, vedano la luce i romanzi *Il podere* (1918), *Tre croci* (1918), *Gli egoisti* (1918-1919), la commedia *L'Incalco* (1919) e alcune tra le più riuscite novelle.

Al nume tutelare dannunziano, che aveva più d'una volta infiammato d'ardore poetico l'anima del senese, si sostituisce la musa della cattiveria pirandelliana, in una ormai acquisita consapevolezza tutta novecentesca e di un Novecento cosciente della problematicità insita nel reale e nel personaggio uomo, scisso e frantumato.

Tra crisi familiari ed economiche, Tozzi, animato da un febbrile *placet experiri*, sperimenta la via del teatro, le cui prove, in ambito critico, restano tutte ancora da indagare. Se da sempre grava, sulle opere drammatiche dello scrittore, un giudizio severo e inappellabile, anche se frettoloso, rimane da capire l'ostinazione del Nostro nel frequentare un genere che, sin dall'inizio, non gli concede gli allori sperati.

Da più parti la critica osserva come Tozzi si dedichi al teatro coltivando l'aspirazione a un più immediato successo, laddove pare più plausibile ipotizzare una congenialità specifica del Nostro.

Mi pare che il teatro sia il banco di prova necessario per la creazione e codificazione di un linguaggio e di una sintassi sorprendentemente memore dell'esperienza del palcoscenico.

Certo alcuni lavori nascono su commissione, dalle esigenze economiche impellenti, ma i risultati paiono nient'affatto effimeri. Certo, gli intrecci si rivelano talora farraginosi e meccanici, i personaggi piuttosto tipizzati, ma è con il teatro che Tozzi scopre la marca distintiva, poniamo, del suo specioso punto e virgola e della sintassi sincopata.

Nel delineare l'itinerario accidentato della formazione di Tozzi, sorprende la schiva ritrosia, l'attitudine, per parafrasare un'immagine poetica dello stesso autore, a scavarsi una tana sotto terra alla stregua dei lombrichi. L'umbratile ripiegamento, che certo presenta risvolti psichici interessanti, trova nella biblioteca il luogo d'elezione. Egli infatti riesce, con ostinazione intellettuale, a ricavarci uno spazio privilegiato, laboratorio di riflessione e ricerca, proprio nella biblioteca senese, «specchio di Mnemosyne e luogo di dialogo incessante con il passato»⁸, «paradiso dei libri e arca di salvezza»⁹. A fronte della corruzione del tempo e della desacralizzazione del moderno, l'archivio può assurgere a sacrario protettivo, geloso custode di memorie, ma può anche assumere l'aspetto di biblioteca - prigione, di stanza della tortura. Nel centrifugo universo essa è regno di disordine e frantumazione, babelico regno della casualità che si oppone a ogni tentativo di classificazione e museificazione. La biblioteca di Tozzi ha i connotati di zona liminare, capace di trascendere sia la ferinità del *milieu* contadino che la bolgia inferica del mondo cittadino. Il tempio della cultura vissuto da Tozzi, se non ha i caratteri della cella mortuaria rigida e polverosa, rappresenta, credo, un'ansia di fuga dal mondo e dal tempo.

Dal predetto osservatorio, Tozzi getta tuttavia il suo sguardo meduseo su una modernità irredenta, si fa carico delle sue laceranti contraddizioni e, quasi socchiudendo gli occhi «per una specie di istinto guardingo»¹⁰, osserva e interpreta umori e temperamenti di una realtà umana inquinata alle radici. Troppo riduttivo sarebbe dunque ricondurre il ritratto dell'autore al *calembour*

visivo e concettuale del bibliotecario arcimboldesco, nutrito da confuse letture episodiche: l'autodidatta è meno rbdomantico di quello che si potrebbe pensare.

L'autore di *Con gli occhi chiusi* legge in modo meno caotico di quanto si creda comunemente: l'interesse per gli antichi scrittori senesi reca il segno di un'indagine ostinata volta a esperire la verità delle proprie radici culturali. Ma lo studio costante della letteratura due e trecentesca diviene fondamentale anche per la formazione di una prosa «limpida e vivace»¹¹, di una lingua duttile, agile e nervosa, che sappia aderire alla materialità delle cose, *per visibilia ad invisibilia*, scevra dai lenocinii e orpelli di tanto estetismo dannunziano.

E dietro le estasi miracolose di Santa Caterina intuisce il fascino dei misteriosi atti nostri, capaci di stabilire un rapporto diretto con l'autenticità dell'io. Da qui la suggestione per le indagini cliniche condotte da P. Janet, M. Nordau e W. James, interpreti dei disagi di psicoastenici abulici.

Non sorprenderà certo l'interesse profondo, tra adesioni entusiastiche e ripulse, per D'Annunzio, a cui Tozzi dedica il già citato saggio critico, da intendersi nell'accezione specifica di un necessario attraversamento. La *jeunesse dorée* dei primi decenni del Novecento non può prescindere dal magistero del vate e Tozzi, come altri, sente l'anima sbocciare per un verso solo del poeta. Come è noto, tuttavia, l'ardore magniloquente e la compiaciuta retorica dello scrittore abruzzese restano circoscritte alle prove, rivelatesi infeconde negli esiti, de *La zampogna verde*.

Il crogiuolo di letture apparirà meno furioso e febbrile qualora si consideri come, accanto a tali suggestioni dannunziane, echi prefreudiani e cupo primitivismo, l'autore rielabori, in una sintesi originalissima per esiti tematici e stilistici, le più sorprendenti ed avanzate istanze culturali. La sua narrativa, tuttavia, costantemente oscilla tra due opposte tensioni: anelito alla destrutturazione e coazione alla edificazione. Mai assestate e in eterno conflitto, come i poli di attrazione e repulsione, entrambe sono, tuttavia, assolutamente necessarie. In effetti la sua scrittura è debitrice del frammentismo vociano, ma rivela, nella scelta di determinati *refrain* e nei romanzi più maturi, una volontà di ricostruzione.

Com'è noto, il saggio del 1923 di Borgese, *Tempo di edificare*, è dedicato alla memoria di Tozzi, salutato affettuosamente come «uno dei primissimi edificatori della giornata letteraria d'Italia»¹². Il critico, nella disamina pionieristica dell'arte rovente del popolano senese, riconosce un andamento epico, una precisione scultoria anche alla tortuosa e svagata parabola di Pietro Rosi. Tuttavia è innegabile che l'indagine poetica del Nostro si espliciti in una centrifuga tensione puntillistica, in un'accumulazione paratattica, tipica del magistero vociano.

Nella vastità e molteplicità di letture, nella tensione conoscitiva della sua vocazione enciclopedica, Tozzi supera i limiti angusti della letteratura italiana, e tale destino è già tutto scritto nella sua data di nascita. Egli nasce, infatti, nel 1883, all'epoca della politica del trasformismo del quinto ministero di Depretis e nello stesso anno in cui Nietzsche consegna alle stampe le meditazioni di *Così parlò Zarathustra*. Come in un ideale oroscopo, il 1883 vanta i natali sia di Tozzi che di Kafka, entrambi interpreti privilegiati di una condizione umana libera sia dalle pastoie di tanto verismo che dai pavoneggiamenti dell'estetismo immaginifico, nella nuda rivelazione della prigionia umana.

Tra gli autori che il Nostro legge, con rigore e passione, e che sostanziano i fantasmi della sua scrittura, figura l'estro sulfureo dell'eretico Poe. Il bostoniano è forse conosciuto mediante traduzioni, magari cattive, dal francese, come rivelerebbe la scelta della traduzione, riconducibile al magistero di Baudelaire, *Il cuore rivelatore*, a scapito de *Il battito del cuore*.

L'affinità elettiva tra la produzione dell'americano maledetto e la narrativa apparentemente rusticana del senese si rivela nella concezione stessa della creazione letteraria. Giova, a questo proposito, esaminare le riflessioni di poetica, rivelatrici del loro *modus operandi*, dei due autori. Occorre, credo, valutare analogie e differenze che sostanziano i saggi *Filosofia della composizione* di Poe e *Come leggo io* di Tozzi.

La filosofia poesca viene concepita dopo il successo straordinario ottenuto dal poemetto *The raven* e il saggio risale al 1846, apparso, originariamente, sulla rivista «Graham's Magazine». Lo

studio di Tozzi, pubblicato postumo, è attribuito a poco prima della morte e compare, anch'esso, su rivista in «Lo spettatore Italiano» nel 1924. Entrambi i testi condividono la scioltezza espositiva dell'elzeviro e appartengono alla maturità artistica degli autori, si configurano come documenti che testimoniano una concezione davvero nuovissima della creazione letteraria.

In opposizione allo stereotipo dell'ispirazione poetica come frenesia dionisiaca ed estatica illuminazione, gli autori rivelano il congegno meccanico che costituisce «la prassi comune dell'*histrion* letterario»¹³. Differente la prospettiva: Tozzi è tutto intento a delucidare l'attività di lettore nient'affatto devoto e il maestro dell'artificio, indocile fingitore, Poe rivela invece i trucchi sapienti che si celano dietro la penna dello scrittore. Naturalmente il ritratto di lettore effigiato dal senese fornisce delucidazioni sull'altrettanto disinvolta e spregiudicata fisionomia dell'autore.

Comune alla riflessione dei due scrittori è la convinzione che l'opera proceda, dall'esordio sino al suo compimento, con la precisione e rigida conseguenza di un calcolo matematico. Nulla viene lasciato al caso o all'intuizione approssimativa: l'esperienza della lettura e scrittura si nutre, invece, di una progettualità sostanziale. Il lettore guardingo teorizzato da Tozzi legge un periodo, preferibilmente alla fine, e lo sottopone ad attento esame, onde verificare la esatta compattezza ed efficacia della sua costruzione stilistica. Naturalmente un enunciato può essere ben organizzato per ragioni meramente casuali ed estrinseche: per questo si impone la necessità di un ulteriore esame.

Bene si comprende come il Nostro rinunci ad una lettura tradizionale, preferendo pigliare i libri alla rovescia, quando meno se l'aspettano. Egli dichiara, inoltre, di non lasciarsi dominare dalla lettura di quel che essi dicono: «bisogna che li tenga sempre lontani da me, in continua diffidenza; anzi, ostilità»¹⁴. La tecnica analitica di Tozzi consiste in una programmatica «scomposizione»¹⁵ che egli definisce «intuitiva»¹⁶ e che, tutt'al contrario, appare intenzionalmente mediata.

Tale attitudine alla scomposizione caratterizza il *modus operandi* dell'arte poetica. Come il pessimo lettore ideato da Tozzi parte dalla conclusione, analogamente lo scrittore tratteggiato da Poe inizia

dalla considerazione dell'effetto finale prodotto sul lettore, elaborando l'intreccio sino al suo *denouement*, prima di realizzarne la stesura, anche di una minima parte.

Ma l'esperienza letteraria dei due scrittori diverge laddove il bostoniano considera la morte di una bella donna come il tema più intensamente patetico e malinconico, Tozzi, al contrario, lo annovererebbe tra i deprecabili effetti cinematografici, pavoneggiamenti e alzate della trama di cui discorre in *Come leggo io*. Qui si legge: «Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è ugualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata»¹⁷.

Tozzi dunque non eredita da Poe l'estasi esibita e compiaciuta di certe seduzioni orrوره e macabre che pure animeranno la fantasia esuberante ed eccentrica di tanta Scapigliatura, ma, più intensamente ed efficacemente, la seduzione e il fascino del mistero e dell'ignoto. La costellazione, il paradigma ermeneutico sarà il fantastico insolito, l'*underlying horror*: entrambi necessitano, dunque, di alcuni chiarimenti preliminari.

NOTE AL PARAGRAFO PRIMO

1 G. Fontanelli, *Il teatro di Tozzi*, Roma, Bulzoni, 1993, pag.10.

2 P. Voza, *La narrativa di Federigo Tozzi*, Bari, De Donato, 1975, pag. 9.

3 F.Tozzi, *Gli Egoisti*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002.

4 G. Papini e D. Giuliotti, *Umilissime scuse*, Genova, Marietti, 2000.

5 F. Tozzi, *I due* in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pag. 1261.

6 Ivi, pag. 1262.

7 L. Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1994, pag.116.

8 D. Barboncini, *La biblioteca* in Aa.Vv., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pag. 58.

9 Ivi, pag. 59.

10 F. Tozzi, *Come leggo io*, in *Opere*, cit., pag. 1324.

11 F. Tozzi, *San Bernardino da Siena*, in *Opere*, cit., pag. 1302.

12 G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, pag. 7.

13 E. A. Poe, *La filosofia della composizione*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pag. 1309.

14 F. Tozzi, *Come leggo io*, cit., pag. 1324.

15 Ivi, pag. 1325.

16 Ivi, pag. 1325.

17 Ivi, pag. 1325.

II. PAPER HELL, ESTRAVAGANZE SULL'ORRORE FANTASTICO E IL NOVECENTO

Nella sua ricognizione critica, tesa ad avanzare qualche congettura in un quadro stratificato e complesso, rinunciando a tracciare un bilancio conchiuso e pacificato, Ezio Raimondi si misura con l'immagine problematica del Novecento¹. Ed assume a paradigma di una modernità vulnerata la parabola ideata da un polacco che scrive in lingua inglese, «prefigurando dunque un destino di erranza e sradicamento»². Il titolo, *Cuore di tenebra*³, già allude al «mistero acre dell'esistenza, al fondo del suo invisibile abisso tragico»⁴. Vale la pena citare per intero: «La storia ha inizio a Londra allorché un vecchio marinaio, Marlow, fermo a conversare con gli amici nelle ombre luminose di un crepuscolo sul Tamigi, racconta una sua straordinaria avventura di navigazione fluviale, quando era stato inviato in Congo per risalire il fiume alla ricerca di un personaggio misterioso, Kurtz. Quella di Kurtz è veramente figura ambigua: sorta di superuomo dalla visione del futuro grandiosamente eroica, egli è insieme un affarista senza scrupoli, non senza qualcosa di sordido, che ha lasciato l'Europa proprio per vivere fino alle conseguenze estreme il suo ruolo spietato di agente del colonialismo [...]. Ora non possiamo seguire Marlow attraverso le peripezie di una narrazione sul filo di un'invenzione ritmica a tensione continua, entro il movimento palpitante delle azioni o il vibrare enigmatico delle cose. Ci soffermiamo sulle pagine conclusive, allorché il protagonista narrante giunge finalmente a Kurtz, che oramai è morente, e può solo raccoglierne le ultime parole.

In questa ora imponderabile, nell'istante supremo del trapasso [...], in un misto di cupo orgoglio e di avvilito terrore, Kurtz non lascia di sé, in un grido fioco, se non un messaggio sigillato di irredimibile angoscia: - L'orrore! L'orrore-. Si tratta di un'espressione rivelatrice, vi si compendia la verità ultima del personaggio giunto alla sua frontiera»⁵. A colei che era legata a Kurtz, affranta dal dolore e ancora convinta dell'eroismo dell'amato, Marlow dichiara che, sull'orlo della vita, Kurtz avrebbe pronunciato il suo nome. Prosegue Raimondi: «E qui si è proprio di fronte a una cifra rivelatrice della parola letteraria novecentesca, nella sua capacità di dare voce a una

compresenza conflittuale di verità, facendo coesistere significati secondo ogni apparenza inconciliabili. Il potere della letteratura e della bellezza che le è propria, di rendere leggibile e di trasfigurare un destino, risulta inseparabile dall'orrore [...]. Viene in primo piano il coinvolgimento reciproco del terribile e del bello»⁶. Egli scrive ancora: «Ed è come se la parola letteraria del Novecento fosse posseduta da uno sguardo ossessivamente duplice, con l'epifania simultanea di una realtà orribile eppure affascinante, riconducibile persino alle categorie tradizionali del bello»⁷.

La bellezza coesiste con l'orrore estremo, la luce sempre è insidiata dal caos delle tenebre e la transitorietà del moderno sperimenta lo spaesamento connesso all'insignificatività del mondo, atto a produrre «il mar di mare in terra ferma»⁸ teorizzato da Kafka. Il paesaggio è ridotto a «oasi di orrore in un deserto di noia»⁹, «pianeta che ingriscisce nell'attesa della catastrofe»¹⁰, in cui anche il tempo è «morto viluppo di memorie»¹¹, reliquario e relitto. Le parole di Kurtz sono dunque rivelatrici dell'orrore come mito e figura della modernità.

Il diletto orrore di un'estetica medusea è dunque consustanziale, ontologicamente connesso alla natura umana e a una storia da intendersi come luogo di disordine, rovine, lungi da ogni prospettiva teleologica o sintesi pacificatrice sotto l'egida del progresso.

Difficile è tuttavia definire, specificare la natura della fantasticazione orrorifica per la ingovernabile varietà che assume; entità in dinamico fluire che transita, si confonde sovente con la nausea e il disgusto. Pur vantando un'origine aristocratica, talora precipita negli effetti del *grand guignol*, confondendosi con brandelli del grottesco, con le macabre seduzioni *pulp* indagate da Sinibaldi¹², con il *voyeurismo splatter* di certa gioventù cannibale.

Faeti, cartografo della topografia dell'orrore, nel suo *La scala a chiocciola*¹³, osserva che, nel delineare un'estetica della narrazione terrificata, sarebbe opportuno partire dall'analisi di un dipinto di J. W. of Derby: *Il contadino e la morte*. Viene qui rappresentato un anziano villico che dialoga, tremante ed impaurito, con uno scheletro che avanza perigliosamente verso di lui. L'opera appartiene alla temperie romantica de *I pittori dell'immaginario*¹⁴, come bene rivelano le macerie

barcollanti e trasudanti della costruzione in rovina. Un'aura di cristallino, leggiadro e vibrante nitore, di limpida politezza formale permea l'opera, ma, nello scenario silente di un idillio campestre, in cui aleggia la suggestione dell'incanto irripetibile, avviene l'incontro mortifero e, potente, si rivela l'orrore. Dunque esso pare scaturire dal sapiente *assemblage* di elementi antinomici, solcati da un'irriducibile aporia. Ed è nello stupore angoscioso, nella sospensione di un'attesa, che si rivela l'orrore più autentico, da intendersi come incontro con una misteriosa alterità.

Nella sua ricognizione critica, *Psicopompo*¹⁵, Lovecraft scrive che l'orrore è sempre strettamente congiunto all'ignoto o all'insolito e aggiunge: «Vi sarà sempre una piccola percentuale di individui animati da un'ardente curiosità verso lo spazio esterno ed ignoto, pervasi dal bruciante desiderio di evadere dalla prigione del reale e del conosciuto, per spaziare in quelle terre incantate, ricche di incredibili avventure e di infinite possibilità, delle quali i sogni ci spalancano le porte e che le più fitte foreste, le fantastiche torri urbane, ed i tramonti corruschi ci fanno suggerire in fuggevoli sprazzi»¹⁶.

Anche W. F. Nolan, nella sua precettistica normativa¹⁷, riporta una fondamentale iscrizione di D. E. Winter: «L'elemento essenziale dell'orrore è lo scontro tra la vita piatta di ogni giorno e un universo misterioso, irrazionale e potenzialmente soprannaturale»¹⁸.

Paradigma ermeneutico, rilevante figura della complessità, dotato di una funzione catartica, l'*horror* è veicolo del rimosso; esplorando ancestrali tabù è la nostra prova generale per la morte: l'uomo si muove dal ventre alla tomba, da un'oscurità all'altra, sapendo poco dell'una e nulla dell'altra, e desidera, secondo King, danzare un lugubre valzer con la dama oscura, una *Danse Macabre*¹⁹. In *La letteratura come menzogna*²⁰, Manganelli osserva che la letteratura dell'orrore «parte dal presupposto, invero assai ragionevole, che esista unicamente l'inferno e il nostro mondo ne sia l'autorizzata autostrada di accesso. Di codesto inferno la letteratura è adeguata interprete e in qualche modo mediatrice»²¹. E ancora: «La letteratura dell'orrore vuole creare angosce, terrori,

brividi, minuscoli traumi, così da fornire un titillamento augurale, che ci predisponga a quell'inferno che è il nostro naturale destino»²².

Gli agenti fobici scaturiscono dall'inesauribile deposito che è il nostro immaginario orrorifico, affiorano da un'irrisolta psicomachia. Palesando un'irrefrenabile bisogno di conoscenza, la narrativa *horror* manifesta il desiderio di discendere nella realtà tentacolare che si diparte da una sghemba scala a chiocciola, per citare il capolavoro di Siodmack²³, in cui tale mitologema rappresenta la frustrazione di una *libido* insoddisfatta venata da un'agghiacciante pulsione sadica.

Il vero racconto misterioso, per il solitario di Providence, è qualcosa di più del delitto, delle ossa insanguinate o della sagoma ricoperta da un lenzuolo che fa risuonare le catene: deve essere sempre presente una certa atmosfera di orrore inesplicabile nei confronti di forze ignote.

Lovecraft, infatti, afferma che «l'atmosfera costituisce il massimo delle aspirazioni di un racconto del Soprannaturale. Un pregevole racconto fantastico non è altro che una vivida rappresentazione di uno specifico stato d'animo umano»²⁴. Tali idee, immagini sgorgano spontaneamente e provengono da ogni possibile fonte: sogni, letture, episodi quotidiani, fugaci impressioni visive dalle origini tanto remote che risultano essere di difficile individuazione. Pertanto il solo dato probante è questo: «se venga stimolato o no nel lettore un senso di terrore al contatto con sfere e potenze ignote, un indefinibile atteggiamento di timoroso ascolto, come a captare il battere di nere ali o lo stridere di forme e entità esterne ai confini dell'universo conosciuto. E, naturalmente, più il racconto riesce a trasmettere questa atmosfera in modo completo ed uniforme, migliore è come opera d'arte in quel campo»²⁵. Nonostante gli strali lanciati dai suoi fieri avversari, sostenitori di una letteratura didattica tesa ad innalzare il lettore verso un sano e solido ottimismo, l'umanità intera ancora rabbrivisce udendo sussurri all'angolo del camino o in un bosco intricato. Questo determina il successo incontrastato del genere, antico quanto il pensiero e la parola dell'uomo.

La *horror fiction* trae dunque «linfa proteica generativa»²⁶ dalla sensazione di vulnerabilità, prodotta dai confini, sempre più labili ed incerti, tra realtà e sogno. La narrativa dell'orrore è popolata da visioni percepite non con l'occhio vegetativo, ma con lo sguardo dell'immaginazione.

Da sempre si aggira sulla terra un essere bizzarro, amabile fingitore, affascinante frodatore. In lui si annida impudicizia e sublime grandezza: nella «instabile tessitura delle cose»²⁷ lui solo, «affabulatore insocievole»²⁸, empio apostata e angelo corrotto, si sottrae a ogni tentativo di mortificante normalizzazione. E' il mentitore scaturito dal talento immaginifico di Manganelli, è l'eterno *wanderer*, sempre alla ricerca di itinerari peregrini. Insoddisfatto lessicografo, affetto da patologica glossolalia, sciorina menzogne che amiamo più di ogni realtà edulcorata, costui è «l'escogitatore di ciò che, con irto lessico, vien detta letteratura fantastica»²⁹. Egli è nume tutelare di questa turpe *fictio* che sa fingere tutti i sentimenti senza provarne alcuno: «non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo che non la ralleghi»³⁰. Una buona dose di cinismo contraddistingue la «prostituta dei porti, puttana da camionisti»³¹: *foemina necans* ignora l'innocenza; nessuno che le si avvicini potrà rimanere intatto. Costituzionalmente indocile, è sapiente artefatto che finge naturalezza. E l'oggetto letterario, ibrido *adunaton*, appare coacervo che tutto mistifica, tutto irride. Dunque «nasce il pio dubbio che la letteratura nella sua totalità aspiri al fantastico»³², amando sollevare «le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni»³³, scavando oltre la superficie delle cose.

Modo? Genere? Logica narrativa? Strategia metonimica? Retorica? Neppure il discusso etimo è in grado di delucidare la natura estravagante e multiforme del fantastico, *shadow line*, *twilight zone* liminare, la cui interpretazione è un riflesso in uno specchio opaco, visione di un enigma in uno specchio: *per speculum in aenigmate*³⁴. La natura del fantastico pare risiedere nell'attitudine visionaria: sovvertendo il potere esclusivo dell'organo sensoriale per eccellenza, il fantastico procede per baluginanti illuminazioni, fosfeni, cortocircuiti linguistici e concettuali, abolendo la logica implicativa e il rigido determinismo. Si potrebbe assumere la parabola di Nathaniel³⁵ (con o

senza fissazione paterna e relativo complesso di castrazione) a paradigma del modo fantastico. Il timore di perdere la vista che agita il monomaniaco protagonista del capolavoro hoffmanniano è espressione dell'*angor* connessa all'impossibilità di controllare lucidamente la realtà. R. Jackson osserva che una delle tematiche centrali dell'arte della trasgressione è connessa alla facoltà di vedere, poiché in una società che identifica il reale con il visibile e dà il predominio alla vista su tutti gli altri sensi, l'irreale è ciò che è invisibile. Il nostro sistema epistemologico e metafisico rende l'io vedo sinonimo dell'io capisco. La conoscenza e la ragione sono stabilite attraverso il potere dello sguardo, attraverso l'io e l'occhio. Ciò che non è visto, o minaccia di essere non visibile, può avere una funzione trasgressiva, e nell'arte fantastica le cose scivolano via dal potere dell'occhio. Di qui la proliferazione abnorme di specchi, vetri, riflessi, ritratti, occhi, occhiali che animano l'inquietata pagina fantastica. Come in un illusionistico gabinetto di ottica, come in un padiglione fieristico, come in una fiabesca *wunderkammer* o in una vivace fantasmagoria da lanterna magica, la visione si fa sghemba, bieco lo sguardo, in tralice.

Letteratura del desiderio, della trasgressione, della brutale intrusione del mistero nelle tranquillizzanti certezze della vita, il fantastico apre uno squarcio nelle maglie del reale e dalla faglia affiora il magma dell'inconoscibile. Siffatta irruzione produce il fin troppo noto *unheimliche*: lo stranamente intimo ed intimamente estraneo. L'irruzione sgomentevole produce un blocco epistemologico, poiché imbriglia ogni facoltà gnoseologica. Scrittura del dubbio destabilizzante, dell'interrogazione permanente, al limite confina con lo spazio bianco, il vuoto dell'assenza. Il silenzio, tematizzato nel sogno e nell'oscurità, è codificato, a livello verbale, da ellissi, punti di sospensione che vorrebbero concludere un pensiero che sempre si rigenera.

Il fantastico qui indagato nulla ha a che vedere con le «tentazioni di anacoreti, le danze macabre, i trionfi della morte, i sabba presieduti da streghe, i supplizi di inferi»³⁶. La rinuncia alla fauna infernale di un meraviglioso da paccottiglia è motivata dalla riflessione condotta da Caillois, laddove lo studioso osserva che la natura autentica del fantastico consisterebbe «nella rottura

dell'ordine riconosciuto, nell'irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana»³⁷, non nella sostituzione totale dell'universo reale con un universo esclusivamente prodigioso. Dunque il fantastico qui postulato è insidioso, sfuggente, latente, un compagno segreto, insolito clandestino che scaturisce *ex abrupto* dalle tenebre, indipendentemente dalla volontà dell'autore, malgrado lui.

Dalla demonologia ortodossa questa arte di congettura e di ricerca evolve verso una progressiva interiorizzazione mediante la creazione di fantasmi autogeni, prodotto dall'allucinazione incubica e dalla distorsione onirica di monomaniacali psicoastenici. Gli abissi dell'interiorità sono più ricchi di fermenti allucinatori rispetto alle vicende in cui l'orrore, *deus ex machina*, appare esterno ed estraneo all'uomo. Le tradizionali categorie di spazio, tempo, identità vengono deflagrate: il tempo si scopre bussola impazzita, lo spazio viene stravolto da prospettive sghembe e slabbrate e l'identità umana ridotta a lurido carname.

NOTE AL PARAGRAFO SECONDO

1 E. Raimondi, *Novecento e dopo, considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

2 Ivi, pag. 24.

3 J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Milano, Feltrinelli, 1987.

4 E. Raimondi, *op. cit.*, pag. 25.

5 Ivi, pp. 25-26.

6 Ivi, pag.27.

7 Ivi, pag. 28.

8 F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1993, pag. 24.

9 Ivi, pag. 7.

10 Ivi, pag. 22.

11 Ivi, pag. 73.

- 12 M. Sinibaldi, *Pulp, la letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- 13 A. Faeti e E. Beseghi, *La scala a chiocciola, paura, horror, finzioni dal romanzo gotico a Dylan Dog*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- 14 G. Briganti, *I pittori dell'immaginario, arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1996.
- 15 H. P. Lovecraft, *Psicopompo*, Roma, Fanucci, 1990.
- 16 Ivi, pag. 52.
- 17 W. Nolan, *Horror fiction*, Ferrara, Spazio Libri, 1993.
- 18 Ivi, pag. 4.
- 19 S. King, *Danse macabre, anatomia della paura*, Roma, Theoria, 1992.
- 20 G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
- 21 Ivi, pag. 59.
- 22 Ivi, pag. 59.
- 23 A. Faeti e E. Beseghi, *op. cit.* pag.10.
- 24 H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma, Fanucci 1994.
- 25 Ivi, pag. 96.
- 26 G. M. Anselmi, *La saggezza della letteratura, una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 154.
- 27 G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op.cit., pag. 57.
- 28 Ivi, pag. 57.
- 29 Ivi, pag. 57.
- 30 Ivi, pag. 217.
- 31 Ivi, pag. 217.
- 32 Ivi, pag. 217.
- 33 Ivi, pag. 61.
- 34 S. Paolo, *Lettera ai Corinzi*, 13;12.

35 E. T. W. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Milano, Rizzoli, 1998.

36 R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004, pag. 14.

37 Ivi, pag. 152.

III. UNDERLYING HORROR E FANTASTICO INSOLITO NELLA NARRATIVA DI TOZZI: UN'IPOTESI INTERPRETATIVA

In *Come leggo io*¹, necessario *accessus ad auctorem* per chiunque avverta l'urgenza di una critica costruttiva, Tozzi dichiara di rifuggire dalla narrazione compiaciuta di fatti di sangue. Il lettore de-costruzionista ricerca «qualche pezzo dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà»², nella consapevolezza che «vi è in noi, sempre, un mondo che sembra destinato al silenzio, ed è, forse, il migliore e il più significativo»³. In *Novale* è presente una riflessione che suggerisce inusitati orizzonti di poetica: «Pensando alla mia vita, al mio avvenire, non posso mai separare il reale dall'immaginario o dal fantastico»⁴.

L'onirico artefice consegna ancora, alle irrinunciabili pagine di *Novale*, dichiarazioni in cui pare corteggiare l'orrore fantastico. In particolare, Tozzi rivela la seduzione che il fascino doloroso dell'ignoto esercita su di lui, plasmando terrifiche e macabre allucinazioni uditive e visive. Mi pare che, tuttavia, in questa fase specifica dell'*apprentissage*, l'autore estetizzi la poetica dell'orrore, fornendone un'interpretazione ancora ornamentale e riconducendola ai fantasmi privati del suo romanzo familiare. L'*underlying horror* non ha infatti ancora assunto i caratteri di corrosiva interpretazione e demistificazione del reale. Credo, infatti, che lo scrittore maturi una concezione più complessa dell'orrore come cifra della modernità e strumento gnoseologico attraverso la mediazione dell'arte di Pirandello.

Interessanti sono, a questo proposito, le riflessioni critiche che Tozzi consegna al suo celebre saggio dedicato all'autore di Girgenti. Accomunati dalla concezione di una letteratura come problematicità radicale e dall'impetosa ritrattistica del personaggio-uomo, il senese e il siciliano trovano, nel terreno della cattiveria, un elemento di convergenza. Tozzi, infatti, scrive che in Pirandello «C'è sempre la minaccia del male e della cattiveria. E credo che nessun altro scrittore come il Pirandello senta il male e la cattiveria come una condizione naturale che non può essere

abolita [...]. La sua prosa sembra scottare e minacciare [...]»⁵. I personaggi creati dal siciliano sono «esseri che s'incontrano per intaccarsi a vicenda e per farsi quasi sempre del male»⁶. Analogamente la musa della cattiveria anima la visione del mondo di Tozzi che abdica ai *topoi* più convenzionali del modo, con la sua ridda di arpie e latrati di cani, per maturare la nozione di un orrore come rivelazione del male ontologicamente connesso all'esistenza umana.

La critica riconosce la dimensione fantastica e orrorifica come elemento caratterizzante la poetica del senese. In particolare, Petroni rileva «un'atmosfera di sospensione magica»⁷, una «realità spettrale»⁸, dominata da «orrore e violenza»⁹ nella narrativa antiumanista del Nostro. Inoltre lo studioso osserva come, nell'episodio in cui Ghisola si abbandona remissivamente alle audaci profferte di Borio, segnando così fatalmente il proprio destino, il crocifisso perda la sua valenza culturale di sofferenza associata alla salvazione, per assurgere, come le tre croci desolate che campeggiano nell'omonimo romanzo, a «feticcio terrorizzante»¹⁰. Petroni osserva inoltre che il Nostro esperisce «l'aspetto demoniaco della realtà»¹¹; utilizza inoltre la categoria di orrore per definire la *Stimmung* che aleggia nella terrificata scena della strage dei rospi, e Luti definisce l'umanità che popola questo mondo informe come «spettrale»¹². Anche per Getrevi¹³ l'universo di Tozzi è sentina del male, popolato dal demoniaco, e suggerisce che la sua narrativa appartenga alla costellazione dell'orrido gotico, sebbene mitigato. E, a questo proposito, introduce un'affascinante comparazione laddove ipotizza un'affinità tematica tra la produzione di Tozzi e *Gli ubriachi* di Viani, testo dominato dal sentimento della morte e dalla funesta piaga dell'alcolismo. Qui, infatti, compaiono situazioni rivoltanti: cadaveri enfiati dal fango, teste mozzate, il sangue che schizza e un bruciato vivo che, come è noto, compare anche ne *Il morto in forno*¹⁴ di Tozzi. Il critico, inoltre, sostiene che i torvi personaggi ideati dallo scrittore senese sono ascrivibili alla tipologia, ricorrente nell'orrore fantastico, del *revenant*. Ulivi¹⁵ osserva come la gnoseologia umorale dell'autore sia contraddistinta da un'aura di superstizione e dal senso di un oscuro malefizio. Il Nostro evocherebbe i demoni della morbosità, laddove la realtà stessa si ergerebbe come minaccioso fertilizio. Uccidere

o essere ucciso sembra costituire il nucleo fantasmatico originario che agisce sotto tutte le determinazioni della sua scrittura. E Luperini¹⁶, nel suo audace scandaglio dell'immaginario di Tozzi, ravvisa l'insinuante serpeggiare di un brivido di terrore e voluttà masochistica. Osserva inoltre come il mondo ghignante del Nostro susciti paura perché in esso sarebbero proiettati i mostri della psiche. Analizzando il parlato universo dello scrittore, Saccone¹⁷ vi riconosce una dimensione da incubo, tramante e perseguitante, percepisce una pesantezza sepolcrale gravare sul sospettoso e cospirante inferno, segnato da malanimo e malefizio, della sua scrittura.

L'underlying horror e il fantastico insolito del pioniere del «romanzo della liquefazione»¹⁸ si esplicano, credo, in alcuni *topoi* fondamentali. In particolare l'orrore si manifesta nella straniata concezione del paesaggio, nella distorsione percettiva dello spazio e del tempo prodotta dall'onirismo visionario, nella perversa tregenda delle relazioni umane e nello scomposto rapporto che un io pulviscolare intrattiene, sottile tela di fumo, con la sua ombra inquieta riflessa in uno specchio annerito: «pezzo di carnaccia con le budella sudicie dentro»¹⁹.

NOTE AL PARAGRAFO TERZO

1 F. Tozzi, *Come leggo io*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001.

2 Ivi, pp. 1325-1326.

3 Ivi, pag. 1301.

4 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 33.

5 F. Tozzi, *Saggio su Luigi Pirandello*, in *Opere*, cit., pag. 1317.

6 F. Petroni, *Le parole di traverso, ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Milano, Jaca Book editore, 1998, pag. 78.

7 Ivi, pag. 69.

8 Ivi, pag. 69.

9 Ivi, pag. 71.

10 Ivi, pag. 60.

11 Ivi, pag. 60.

12 G. Luti, *Introduzione* a F. Tozzi, *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pag. 9.

13 P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi*, Napoli, Liguori, 1983.

14 F. Tozzi, *Il morto in forno*, in *Opere*, cit., pag. 853.

15 F. Ulivi, *Federigo Tozzi*, Milano, Mursia, 1963.

16 R. Luperini, *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere*, Bari, Laterza, 1995.

17 E. Saccone, *Allegoria e sospetto, come leggere Tozzi*, Napoli, Liguori, 2000.

18 R. Barilli, *La linea Svevo- Pirandello*, Milano, Mondadori, pag. 153.

19 F. Tozzi, *Novale*, cit., pag. 158.

IV. PAESAGGI

Alla tradizionale categoria del verismo rappresentativo, magari inficiato da liriche morbidezze, teatro di sterili trasalimenti dell'anima, Tozzi sostituisce una percezione fantastica e orrorosa del paesaggio.

Nella narrativa dell'eversore delle rigide barriere del naturalismo¹, la natura conserva infatti un *quid* di spiritato e di stregonesco, un'aura di «gastigo»², segno dantesco e *refrain* ricorrente nelle sue opere.

L'attitudine alla distorsione fantastica si rivela nelle descrizioni, atomi disarticolati nell'entropica narrazione, mai concepite come pause estetizzanti e ornamentali e che non possono essere ridotte a mere trascrizioni di stati d'animo.

L'inabitabilità di un mondo leopardianamente ostile che non ha conosciuto la mediazione salutare di Cristo, la disappartenenza abitativa di un creato gettato nell'orfanezza di un *Deus*, neppure *absconditus* quanto assente, si traduce in una natura contraddistinta da amorfa vischiosità.

L'agonia della *souffrance* percorre il paese infertile nel grande romanzo della cospirazione che è *Il podere*³. Persino il sole qui conserva qualcosa di malsano: è accecante e procura vertigine. Alla canicola si lega spesso la topografia della città e l'incubo della calce, della sporcizia, dell'afa polverosa. E mentre il sole illanguidisce, abdicando alla propria funzione di *claritas*, appaiono nuvole e «pareva che dovessero pigliare fuoco, perché all'interno scintillavano tutte e nel mezzo si facevano quasi nere [...]. Un lampo abbarbagliò gli occhi e fece luccicare le ruote del carro [...]. La luce era livida [...] Allora i tuoni cominciarono, come se avessero dovuto schiantare anche le case»⁴. Nella magmaticità alluvionale l'ombra ha invaso tutto, anche la campagna, e Remigio «guardò il podere, giù lungo la Tressa; e dov'era già buio. E gli parve che la morte fosse lì, che poteva venire fino a lui, come il vento che faceva cigolare i cipressi. Istintivamente, si trasse a dietro»⁵. Il paesaggio mortifero è invaso da una luce che nulla ha di salvifico, tanto da storcere i lineamenti del

volto e, nel luccichio di un cielo omicida, *fleurs du mal* biancastri esalano l'odore ripugnante della putrefazione; l'invidioso malanimo serpeggia nell'ostilità della grandine che sferza il cadavere di Remigio. Davvero questa è la poetica dello schianto, come stanno a testimoniare i frutti abbattuti, inane prodotto di una terra noverca, non certo giardino delle delizie, ma delle sevizie, dei supplizi semmai.

Sovente il paesaggio, nella narrativa di Tozzi, pare sgranarsi e liquefarsi, di qui l'importanza assunta dall'impalpabile bruma. Confondendo i confini del reale in un luore lattescente, la nebbia consente di evocare l'*animus* fantasmatico del paesaggio. Il bianco assume, nell'itinerario poetico tozziano, una valenza analoga a quella che il medesimo colore esercita nella narrativa poesca. Si pensi, a questo proposito, alle pagine conclusive del Pym, avvolte dalla nivea cortina, e al volto floscio e biancastro della follia che permea gli scenari tozziani: «mi sembra di vederla, capisci, questa follia! Una faccia bianca, quasi floscia, senz'occhi, e sorridente [...]»⁶. Nello sterminato catalogo di *Cose*, spaventosa *res amissa*, raccolta di aforismi in cui «è rovesciata la gerarchia del creato, disgregando ogni possibilità per l'uomo di mantenere una posizione centrale, o quanto meno dignitosa, nell'universo»⁷, arcane esalazioni, odori insoliti, di foglie e di terriccio fanno vivere il soggetto lirico «come in un altro mondo»⁸, e la terra è funebre avello ove gli *homines ficti* anelano celarsi, sottraendosi, nelle loro umide tane, all'occhio inquisitorio di un Dio padre-padrone terribile e allo sguardo malevolo di un'umanità ferina. Non sorprende dunque che in *Bestie* si legga: «I monti mi paion la terra scavata attorno alla mia fossa e il cielo mi fa tenere gli occhi chiusi»⁹.

Ghìsola confusamente odora il segreto fantasma che pervade la natura, sino a credere che tutta l'ombra dietro di lei e il campo insieme si muovano in accordo ai suoi gesti. Un'intima tensione vitale pervade la natura: le ombre dei cipressi, oscuro *memento mori*, paion vive; le nuvole sembrano guardare, curiose, l'agnizione negata di Pietro e Ghìsola. Tutta la campagna «pareva correre: pareva a Pietro che lo sfuggisse e non lo volesse comprendere più»¹⁰, estranea deità. La campagna trascolora come i confusi stati mentali dei neghittosi protagonisti.

Anche nello sterminato *corpus* delle novelle, punta di diamante della narrativa inquieta del Nostro, il paesaggio reca il sanguinante blasone dell'*underlying horror* e del fantastico insolito. L'omicida protagonista de *Le parole*¹¹ prova terrore sentendosi cadere addosso, di sera, la foglia di un albero che sembra, al suo sguardo oniroide, lo scheletro di un sorriso. Ne *La sementa*¹², il sangue che spilla dalla vena squarciata del polso imbratta il fulgore del grano che dovrà essere sottoposto a lavacri per essere purificato.

La tensione patologica pervade anche il claustro paesaggio cittadino. Ogni agglomerato urbano si rivela infatti malefica entità, labirintogena Babele tentacolare, «non-luogo»¹² incapace di marcare un senso di appartenenza. La strada stessa si anima di una deliberata volontà aggressiva, tanto che «voleva saltarmi addosso»¹³.

Opprimente davvero è la città-teatro della tragica sorte dei fratelli Gambi: «Le case alte e strette insieme danno un senso di angustia monotona, con i vicoli di Fontebranda come tanti baratri che lasciano vedere, lontana, una collina verde e intramezzata di cipressi neri»¹⁴. E ancora: «I muri della strada erano tutti storti e piegati, sbilenchi con rigonfiature che si spaccano come se fossero per sfiancarsi»¹⁵ e uno degli spigoli di Palazzo Piccolomini pare rasente alla torre; come se fosse stata staccata da esso con un taglio. L'espressionismo visionario di Tozzi partorisce vertiginosi abissi cittadini, sghembe prospettive, inferiche bolge anonime in cui smarrirsi, barcollare briachi, riottosi leticare. La città, immensa cloaca, si configura come uno sterminato cimitero disertato dalla grazia di Dio. In *Cose* si legge: «Lucertole sui muri delle tombe. I sarcofaghi sventrati: un teschio dentro»¹⁶. Spettrale è davvero l'antidannunziana Roma della novella *Roberto e Natalia*¹⁷. La *urbs* eterna, teatro delle avventure estetizzanti dello spregiudicato libertino creato dal poeta laureato, è ora ridotta a cumulo di macerie su cui si posa instancabile la vizza polvere di cose rinsecchite: «Roma pareva frantumata [...]. Allora videro la città come se sbriciolasse tutta e divenisse un'alta stesa di polvere grigia, un poco dorata e luccicante. Poi, si disfece anche di più; e divenne simile alla cenere leggiera che se ne va»¹⁸. Prossima ad evaporare è anche la Roma che balugina nella seconda parte della

novella *Il crocifisso*¹⁹. Le case paion quasi tagliate nel mezzo, i colori hanno sbiadite *nuances* che, come gli occhi dell'immonda e peccaminosa ragazza avvoltoata, acciambellata nel sordido sudiciume, sono indefinibili. Persino la cupola di San Pietro perde la sua poderosa consistenza, si fa cupa e misteriosa, nell'intangibile rarefazione dell'effimero.

La rappresentazione fantastica dei paesaggi creati da Tozzi è debitrice del magistero di Poe. Si prenda in esame, a questo proposito, *La rovina della casa degli Usher*. Celebre l'attacco: «Per tutta la fosca giornata, oscura e sorda, d'autunno, col cielo greve e basso di nuvole, avevo cavalcato da solo traverso a una campagna singolarmente lugubre [...]»²⁰.

Giunto in prossimità della casa e del paesaggio che la avvolge, il protagonista è invaso da un insopprimibile orrore e, nel tentativo di decifrare la ragione misteriosa dell'ubbia, formula un'ipotesi interessante. Comprende infatti che «esistono combinazioni di oggetti naturali e semplicissimi che hanno potere di rattristarci fino a tal punto, ancorché l'analisi di questo potere dipenda da considerazioni troppo profonde rispetto a noi»²¹.

Basterebbe, a distruggere il dolore di questa impressione, modificare la disposizione degli elementi del quadro. Dunque Poe esperisce, sin dall'esordio, un'attitudine pittorica alla creazione poetica e non sorprende che, nelle righe successive, il lugubre paesaggio sia duplicato nell'immagine riflessa in torbide acque. Come in un ideale ritratto, la realtà si dialettizza e, rivelandosi allo sguardo, si sottrae alla comprensione. La tensione narrativa è ottenuta da Poe non dalla rivelazione dello squilibrio psichico di Roderick, per altro esplicitato sin dall'esordio del racconto, ma dalla modalità e intensità con cui esso investe tutto il paesaggio circostante. Contemplando la dimora avita, la voce narrante è oppressa da un impeto di bizzarre emozioni, che quasi sconfinano nella superstizione. E le pare di percepire, intorno alla proprietà, un'atmosfera sua propria, esalata dagli alberi intristiti, come una vaporosità mefitica e pestilenziale. La casa è dunque, anch'essa, manifestazione della malattia di Usher, perseguitato da una strana forma di terrore.

Il paesaggio che caratterizza la scrittura di Tozzi e Poe è evocato con l'intensità del cromatismo pittorico, ma non appare come fedele riproduzione del reale, bensì come doppio persecutorio. Gli scenari naturali e le città anonime percorse dal furioso girovagare de *L'uomo della folla* sono l'estrinsecazione delle nevrastenie degli *homines ficti*, del loro narcisismo e della loro pulsione di morte. Concretizzandosi come doppio del reale, gli autori marcano così l'inafferrabilità e l'inconoscibilità delle viuzze affollate e dei paesaggi deserti della Babele della modernità. Come ne *Il ritratto ovale*²², la rassomiglianza del modello all'originale sugge la vita, non ne rappresenta certo la realizzazione e l'adempimento.

Principio poetico che sovrintende alla fantasmatica riproduzione paesaggistica si esplica coerentemente in due opere che presentano non poche affinità strutturali: *La rovina della casa degli Usher* e *Leggenda*. Un'intera città qui pende verso l'abisso, le case spariscono e si ode il tonfo nel mezzo del mare. Ancora oggi qualcuno dice di scorgere, in fondo all'oceano, una città e di udire le grida degli abitanti. Analogamente, con un tumultuoso fracasso, le possenti mura della magione crollano e la palude buia si chiude sulle macerie della casa avita.

In entrambi i racconti si verifica un'immane crollo, prodotto forse da una fenditura, forse da ignote forze. In entrambe le opere al crollo si coniuga l'inabissamento e inghiottimento in un'acqua mortale che, se da un lato funge da sepolcro, dall'altro duplica, specularmene, la realtà, sottraendone, tuttavia, la vita.

Il principio organizzatore sotteso a siffatta fantasticheria è delucidato analiticamente da Poe nel trattato, a torto dimenticato, *Eureka*, testo che indaga l' «Universo Fisico, Metafisico e Matematico-Materiale e Spirituale: della sua Essenza, delle sue Origini, della sua Creazione, della sua Condizione Presente e del suo Destino»²³.

Il bostoniano è il fondatore della Grande Teoria Unificata, sostenendo che tutto sia stato creato dal Nulla per mezzo della Volizione divina. Poe concepisce l'infinito come «più ampia estensione concepibile»²⁴, «dominio oscuro e fluttuante, ora in espansione ora in collasso, secondo le vacillanti

energie dell'immaginazione»²⁵. Dunque nell'inabissamento della Casa Usher è possibile ravvisare la sapiente metafora, per duplicazione, dell'atto della creazione. Tornate alla loro dimensione di Materia al massimo grado di Semplicità, le macerie che puntellano l'*explicit* del racconto si stagliano come emblemi dell' «assolutamente originario», del «supremamente primitivo»²⁶.

Il panismo dell'anima informa anche la scrittura del senese: paesaggi magmatici e biomorfi percorrono la sua narrativa, spettrali doppi di un'infida realtà che si sottrae al possesso e alla comprensione. La città inghiottita dalle acque potrebbe dunque alludere all'atto di una distruzione come ritorno all'indistinto magma dell'origine.

La distorsione percettiva, memore del magistero poesco, concerne non solo lo spazio, ma anche la dimensione temporale. In particolare si assumano a paradigmi ermeneutici la novella *Gli orologi*²⁷ e *Il pozzo e il pendolo*²⁸. Il protagonista della novella di Tozzi, Bernardo Lotti, tiene un orologio in ogni stanza, addirittura quattro nella camera da letto. Si tratta di orologi vecchi, a pendolo. Uno, in particolare, si distingue dagli altri per le considerevoli dimensioni e pare nato lì, dalla parete: «le sue lancette nere parevano lame di coltelli: facevano il giro come se avessero da tagliare e da uccidere; e aveva un tic-tac come un respiro. Il suo quadrante, prima verniciato di bianco, era di un colore indefinibile e sporco, con la ghirlandetta delle rose mezzo falciate dalla punta di quelle lancette lunghe: i tarli lo avevano forellato come tanti spilli»²⁹. L'immagine delle lancette equiparate a lame taglienti di coltello è di indubbia derivazione poesca; rinchiuso nell'ultima *Thule* di tutti i castighi, l'eretico alza lo sguardo al soffitto della prigione e ivi scorge una figura del tempo che, tuttavia, invece di reggere una falce tiene un grosso pendolo. Qualcosa spaventa nell'aspetto di quell'ordigno: «Osservai - con qual terrore è inutile dire - che la sua estremità inferiore era costituita da una lama, una falce d'acciaio lucente, della lunghezza di circa un piede da corno a corno con le punte rivolte all'insù, e il taglio inferiore evidentemente affilato come un rasoio»³⁰. L'orrore della scintillante falce omicida si esplica anche nell'attenzione rivolta al suono prodotto dalle oscillazioni dell'acciaio: «era appeso a una grossa verga d'ottone, e il tutto fischiava

oscillando nell'aria»³¹. Al rumore sibilante poesco Tozzi preferisce l'immagine del respiro, in sintonia con la fantastica animazione degli oggetti. Alla morte di Lotti, non essendo più caricati, essi infatti si fermano, ad uno ad uno: l'identificazione con la salma distesa sul letto è assoluta poiché l'orologio della camera pare un altro morto.

Nella narrativa di Tozzi, in accordo con le suggestioni dell'orrore fantastico, il tempo appare, insieme, entità pulsante di vita e funebre nunzio: falce assassina, esso sconvolge l'evolversi degli eventi. Le incursioni del materiale onirico, le visionarie e perseguitanti sopravvivenze del passato, i presentimenti oracolari informano la scrittura del Nostro che interiorizza e soggettivizza il tempo, interpretato come categoria della coscienza. Mi pare che la lucidità della scrittura poesca si discosti dall'autore di *Con gli occhi chiusi* proprio in questo: il bostoniano rispetta, nella costruzione degli intrecci, l'ordine logico-cronologico, inoltre sottopone a costante controllo razionale l'entropia del tempo. Non si dimentichi, infatti, come il condannato de *Il pozzo e il pendolo*, prima ancora di essere liberato dall'esercito francese, riesca, con la forza dell'astuzia, a dominare e vincere la potenzialità distruttiva della lama. Allorquando *La falce del tempo*³² penetra, con il suo filo tagliente, nella pagina di Poe, non lacera le strutture sintattiche, né il rigore della scrittura. Al limite dilania il corpo di Psiche Zenobia, modernissimo parto di un *divertissement* letterario e sapiente parodia della frantumazione del personaggio novecentesco. I diseroi creati da Tozzi, invece, vengono travolti dal potere centrifugo del tempo, nella vertigine del vortice che ne è il più compiuto correlativo oggettivo.

NOTE AL PARAGRAFO QUARTO

1 R. Barilli, *La barriera del naturalismo, studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1980.

2 F. Tozzi, *Saggio su Luigi Pirandello*, in *Opere*, Milano, Mondadori, pag. 1319.

3 F. Tozzi, *Il podere*, Milano, Garzanti, 1996.

- 4 Ivi, pag. 53.
- 5 Ivi, pag. 56.
- 6 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag.76.
- 7 Aa.Vv. *Tozzi tra filologia e critica*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003, pag. 31.
- 8 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 314.
- 9 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Garzanti, 2000, pag. 20.
- 10 F. Tozzi, *Le Parole*, in *Opere*, cit., pag. 1157.
- 11 Ivi, pag.1088.
- 12 M. Augé, *Non luoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1993.
- 13 F. Tozzi, *Bestie*, Milano, Se, 1994, pag. 67.
- 14 F. Tozzi, *Tre croci*, Milano, Garzanti, 1997, pag. 84.
- 15 Ivi, pag. 40.
- 16 F. Tozzi, *Cose e persone , Inediti e altre prose*, cit., pag. 208.
- 17 F. Tozzi, *Roberto e Natalia*, in *Opere*, cit., pag. 1017.
- 18 Ivi, pag. 1024.
- 19 Ivi, pag. 807.
- 20 E. A. Poe, *La rovina della casa degli Usher*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pag. 263.
- 21 Ivi, pp. 263-264.
- 22 Ivi, pag. 508.
- 23 E. A. Poe, *Eureka*, Milano, Bompiani, 2001, pag. 5.
- 24 Ivi, pag. 43.
- 25 Ivi, pag. 43.
- 26 Ivi, pag. 99.
- 27 F. Tozzi, *Gli orologi in Le Novelle*, Firenze, Vallecchi,1988, pag. 661.

28 E. A. Poe, *Il pozzo e il pendolo*, in *Opere scelte*, cit., pag. 584.

29 F. Tozzi, *Gli orologi*, in *Le Novelle*, cit., pag. 661.

30 E. A. Poe, *Il pozzo e il pendolo*, in *Opere scelte* cit., pag. 594.

31 Ivi, pag. 594.

32 E. A. Poe, *La falce del tempo*, in *Opere scelte*, cit., pag. 240.

V. L'ASSEDIO

La realtà in disfacimento avvelena pure il rapporto tra l'io e gli altri esseri viventi. La musa dell'odio avvampa gli animi di consanguinei; l'ansia persecutoria si trasforma in lucida volontà assassina nei confronti di estranei, percepiti come sinistri forieri di morte e segna le relazioni con il suadente mistero femminile.

Dal groviglio di pulsioni bestiali scaturisce l'odio di Berto per il suo doppio Remigio: «Gli era venuta la voglia di fare la pelle a Remigio»¹ sino all'acme del delitto, fatalmente preannunciato sin dall'esordio del romanzo. Il luore dell'arma si staglia sul magma vischioso di una *waste land*² e l'iridescenza sempre si carica di luttuosi sovrasensi, come il malsano bagliore emanato dal colore giallo, che sovente tinge l'epidermide delle lorde creature.

Nella terremotata pagina di Tozzi, uccidere è un dovere morale, la sola possibilità di affermazione della propria identità. La stessa remissività che caratterizza molti personaggi del Nostro altro non è che violenza invertita. I dannati smarriti in questa bolgia si sentono azzannati al cuore, come se questo venisse lacerato; l'inferno creaturale de *Il podere* nutre invidia nell'odio: «Addirittura Giulia era invidiosa che un altro potesse fargli del male come soltanto voleva farglielo lei [...]. Le pareva d'essere nata a posta per far del male a lui»³. L'incalco si è spezzato e non solo quello che dovrebbe unire, affratellare il padre al figlio, ma pure quello che dovrebbe unire il Padre alle creature a lui somiglianti. Remigio rifugge dal calore della *ecclesia*, e con violenza Niccolò di *Tre croci*, a proposito di un crocifisso d'argento, sbotta iracondo: «Digli al prete che se lo ficchi in gola»⁴. Nella tragica epopea dei Gambi, il vincolo di sangue si tramuta nel marchio di Caino, o nel marchio immaginario della stigma del tifo del protagonista della novella *Le parole*⁵. Con il sadico rigore di un chirurgo che notomizza, Tozzi rivela un'umanità da tavola anatomica, e non è casuale che una sua novella si intitoli *La scuola di anatomia*⁶.

Anche i legami parentali sono spesso contraddistinti dall'orrore: Adele, psicoastenica misticheggiante, riceve un pugno sul capo e «rimase stordita e fuori di sé, aspettando che il padre le desse un calcio»⁷.

Nello sterminato catalogo di orrori che è *Persone*, amici e conoscenti paiono *revenant*, oscuri messaggeri di morte: «Severino era magro, con le buche nelle gote e gli occhi infossati [...]. Quando sorrideva, gli si vedevano tutti i denti dinanzi come un teschio»⁸ e in questo orrorifico universo contadino «uno uccide un suo amico e lo mette a fare da spauracchio agli uccelli infilato a un palo»⁹.

I familiari sono figure persecutanti che assediano il protagonista, e la cerchia muraria familiare ha la fissità di una tomba mutila e imperfetta. Fiocco, un idiota di trenta anni, preda di un delirio fantasmatico, ode un mazzo di carte da gioco rivelargli il suo mostruoso passato di atrocità: «è vero, però, mio caro Fiocco, che una volta volevi buttarla nel pozzo, Laura! Se non s'acchiappava al gancio della carrucola, lasciando andar giù la brocca, l'avresti fatta annegare. Non te ne ricordi? [...]».

E perché le spennasti vive le due tortore? Perché eran sue? E perché, una volta, dasti una coltellata ad Arturo? Per fortuna, gli tagliasti soltanto il polpaccio d'una mano»¹⁰. Il padre, sempre briaco, non lo ama: «quando avevi venti anni, voleva mozzarti le dita con quelle forbici che tu adopri ancora. E non sai che ti fece quand'eri ragazzo? [...]. Siccome eri caduto in una fonte, ti mise, per asciugarti, dentro un forno dove avevano finito di cuocere il pane proprio allora. E come rideva!»¹¹. L'allucinazione prosegue con lo sconvolgente finale, laddove Fiocco rivela alla Donna di Cuori l'intento di uccidere la sorella.

L'odio superstizioso verso estranei deve essere ricondotto ad una concezione primitiva e magica del mondo. Il salariato della vita Leopoldo Gradi, istupidito e quasi spaventato da se stesso, confessa: «Tutte le volte che mi s'avvicina un uomo che io non conosco, ne ho paura»¹². Celebre, al riguardo, è l'episodio dell'ortolano, spettrale parvenza: «Tutte le volte che [...] vedevo l'ortolano fermo al cancello aperto, o tornavo in dietro o passavo dalla parte opposta della strada; evitando di

voltarmi a lui»¹³. Nel delirio di chi si sente osservato dalla stanza orrendo è l'incontro con la «mendicante che non ha più viso; come se le ulcere rosse le togliessero a poco a poco tutta la testa; e le restassero soltanto le braccia e le gambe. Ed ella potesse muoversi e camminare ancora»¹⁴.

Arcane megere popolano il podere di Tozzi. Le tre assalariate della Casuccia, Dinda, Cecchina e Gegia, se ne stanno attorno al fuoco, a infornare il pane con la forca. E la trasfigurazione stuporosa della scrittura di Tozzi le investe di attributi stregoneschi: «Le fascine crepitavano; e le vampate delle fiamme facevano scostare tutte e tre le donne, che avevano il viso affocato e gli occhi rossi di sangue»¹⁵. Ancor più esplicito agisce il *topos* del *mauvais oeil*, *evil eye*, *bose blick* della Sunta del Borgo, abile nello scongiurare ogni tipo di male, costringendolo a tornare indietro: con unguenti e gialle secrezioni di insetti esorcizza distorsioni e ossa fratturate. Fa mangiare il cuore delle rondini perché il senno sia maggiore e vede una folla di streghe che faceva la bucata giù nella Tressa. Primordiale apparizione enigmatica: «C'era una donna che girava, da parecchi anni, dall'un paese all'altro, senza che nessuno sapesse chi fosse. Andava a capo chino come una suora, e portava sempre la testa avvolta da una pezzuola grossa, di lana; con le mani gonfie sopra il ventre. Aveva il volto grasso, ma pallido e con due rughe che tagliavano di netto gli angoli della bocca affondata sotto il naso adunco. Il suo mento ovale era quasi senza rilievo, i suoi occhi grandi e neri facevano un'impressione strana di misticismo e di cattiveria. Ma tutti le davano l'elemosina, perché temevano qualche maleficio. Le donne che l'avevano vista, restavano pensose a lungo; finché non fosse rientrata nella strada e sparita dietro qualche svolta. Ma ella camminava piano, con certe scarpe enormi che pareva dovessero pesare un quintale l'una. Perché, di quando in quando, si volgeva e si fermava a guardare le case? Che cosa voleva? Le donne dicevano: "Sarò contenta soltanto quando non la vedrò più. Non si sa quando viene, mentre può anche trovarci con i nostri figli in collo". E se qualcuno allattava, si conturbava e guardava in volto la sua creatura, chiedendo: "Che hai? Che hai? Ti do il latte. Povera anima mia!"»¹⁶.

È nota, dalla ricognizione critica di P. Camporesi, la *vis genitiva*¹⁷ della bianca linea della vita, della via lattea terrestre, anello indispensabile della trasmissione dell'esistenza. Nelle società agrarie, rammenta Camporesi, la ipogalattia era una minaccia imminente. Di qui la necessità di proteggere la lattazione con le sorgive fonti galattofore e i santuari per la lattazione. La languente secrezione lattea o la sua scomparsa potevano essere indotte da «vecchie megere dalle nere mammelle rinsecchite e vizze, dagli inutili, penduli e sterili seni [...] che, *nocturno tempore*, si calavano dai camini per succhiare latte e sangue. [...] Cialciut e la Morà, (personificazioni dell'incubo notturno), suggerono mammelle di donne, di bimbi, uomini, mentre le streghe (le magne) prendono forma di serpi lattaiole per vuotare il petto delle madri e succhiare gli infanti. Maliarde, streghe, stregoni, seguaci di Satana, sacerdoti di una liturgia blasfema, membri di un'anti-Chiesa capovolta e rovesciata»¹⁸. Temuto era il *maleficium lactis*, in cui laide vecchie *tactu, visu, atque etiam halitu*¹⁹ potevano sottrarre il balsamo guaritore, capace di placare la sete e sedare i morsi della fame. Le madri sciorinavano così scongiuri contro le nefandezze prodotte dallo sguardo malevolo, atto a produrre *macies*. L'ancestrale universo contadino tozziano rappresenta, nell'inquietante totem del male di una donna sospettosa, la fascinazione del latte materno. Il seno turgido è naturale oggetto di invidia, e un fuggevole sguardo, un labile sfregamento, è sufficiente per prosciugare le poppe.

Attenzione, ricorda E. De Martino in *Sud e magia*²⁰, a colei che esce dalla casa di una puerpera con un lattante attaccato al seno: costei sarà sicuramente una ladra di latte. Calpestare anche solo un'esigua traccia di latte avvizzisce le mammelle; il solo sguardo, di natura erotica, di un uomo è in grado di annullare la secrezione, inoltre l'invidia del latte può provocare l'ingorgo mammario.

Nel già citato saggio centrale è il concetto di fascinazione, fasciatura, affascino, da intendersi come condizione psichica di impedimento e di inibizione. Un senso di dominazione occupa colui che si sente agito da una forza potente capace di depauperare l'individuo di qualsiasi forma di autonomia decisionale. L'antropologo, adeguatamente, osserva come il fascino pervada l'aria che paralizza in viluppi l'anima dell'affatturato. Il segno *attaccatura* bene suggerisce l'immagine del legamento che

atrofizza nella deriva dell'irrisolutezza e cronica indecisione. La fascinazione necessita dunque di un agente fascinatore e di una vittima che viene condotta in una dimensione di letargia. La fasciatura si manifesta con diverse modalità: dall'influenza più o meno involontaria alla fattura deliberatamente ordita secondo un preciso cerimoniale. Pure essa può essere esercitata con la potenza invadente dello sguardo, con la malevolenza del pensiero e la mala volontà o intenzione invidiosa. La legatura trova nella sfera erotica il terreno privilegiato di espressione. Complessi i rituali che si valgono dell'intricata simbologia del nodo, poiché il legamento appare la concreta visualizzazione della condizione di abbattimento in cui versa il dominato. Non a caso, per esprimere la modalità con cui diviene possibile liberarsi da questa ebetudine stuporosa, si ricorre sovente all'atto di slegare e sciogliere nodi e legamenti. Dunque, nella superstiziosa mitografia tozziana compare una magiara, ossia colei che tenta di affattare.

In *Adele*, al Podere Belcolori, si ripetevano i fatti paurosi delle streghe: «-Non avete sentito dire dunque, di quel giovanotto che aveva lasciato la fidanzata?-No, che cosa avvenne? -Non è mica tanto tempo [...]. Alla festa da ballo, quella s'accorse che egli non le voleva più bene. Che cosa fece per vendicarsi? Con una scusa, lasciò la festa e andò da una vecchia, una di quelle streghe che ci son sempre; e si fece dare un filtro da mettersi nel vino. Quando l'ebbe avuto, tornò e fece in modo che il suo fidanzato ne bevesse proprio come voleva. Voi non ci crederete: da quella sera, il giovine non ebbe più bene. Non ci fu rimedio per lui. Ella stava a Dievole: ed egli, che stava qui, era costretto ad andare sopra un poggio e guardare sempre verso la casa di lei. La sera, se ne tornava a dormire; ma tutto il giorno, anche se nevicasse, doveva rimanere voltato da quella parte. Ed ella non volle mai contraddire il male. Egli dovette morire come un arrabbiato.-Poveretto, se fosse vero! -Ah, non è vero ? Domandalo a' tuoi vecchi. Io non l'ho vista ma l'ho sempre sentito dire. E chi nega che qualcuno non possa stregare anche noi? Le streghe passano anche da dove non potrebbe passare un topo. Tutti rabbrivirono, quantunque qualcuno domandasse: -E come fanno? Il vecchio rispondeva: -Come fanno! È una virtù che non abbiamo né io né tu. Né meno loro lo sanno. Le stelle che si

sperdevano, aumentavano la paura. Tutti avevano ribrezzo. Anche l'avvocato si lasciava soggiogare dalla superstizione; e non gli era possibile di vegliare solo nel suo studio, senza essere assalito da un sospetto indeterminabile [...]. Una volta cominciò a fissare il croccino della porta, perché gli era sembrato che si fosse mosso. Allora gli parve che lentamente si girasse un'altra volta, e sentì un vuoto nel cuore ed attese che qualcuno entrasse [...]. Anche entrando a letto, temeva che qualcuno non lo assalisce e guai se in quei momenti si staccasse dalla candela una briciola di cera cadendo sul piatto della bugia! Quel rumore lo annientava, mentre sentiva battere ambedue i polsi, immobile. Così i lunghi rumori delle altre stanze lo spaventavano, ed egli temeva che qualche grido inumano si facesse udire o che tutta la casa si schiantasse. Finiva con l'aver paura di tutti, anche delle sue bambine, che udiva saltare e ridere, dal silenzio della sua camera. Il giorno dopo, però, si sforzava di convincere i contadini a non credere a tali cose; e si stupiva di non esserne capace, e in casa, con Fabio, derideva la loro grossolana stupidità»²¹ .

In *Persone* orribile campeggia il ritratto di una donna che, nei particolari ripugnanti, potrebbe configurarsi come una sinistra megera: ha mani magre, unghie taglienti, tutto il suo viso pare fatto a pezzi. Ivi compare pure l'orrorifica figura di un facchino: «Senza sapere chi fosse, egli mi faceva tremare. Se poi, per caso, mi guardava, io credevo addirittura che venisse ad assassinarci»²². È vaga sopravvivenza del tema anti-illuministico per eccellenza, rappresentato dallo jettatore. Per De Martino si tratterebbe dell'individuo isolato che, senza saperlo, né volerlo, diventa cieco strumento di una forza occulta, che introduce sistematicamente il disordine nella sfera naturale, sociale e morale. Uomo dell'occulto e dell'irrazionale: dal suo acuto sguardo prorompe una bestiale energia psichica, capace di uccidere. Un terrore superstizioso permea il torbido mondo di *Con gli occhi chiusi*: da Masa che teme disgrazie per aver rovesciato il suo lume ad olio al noto episodio di feticismo della bambola di Ghisola, scovata nell'immondizia e sadicamente attuffata nella broda fangosa, e presa a calcagnate da Pietro. E gli occhi di Pietro, che non paiono veramente illuminati e liberati da interiore cecità, contravvenendo al monito dell'*Imitazione di Cristo* - «Chi segue me non

cammina nelle tenebre»²³ - percepiscono un'oscura vita aleggiare nell'inutile carcassa di una bambola fatta di un pezzo di stoffa bianca.

Funebre sadismo caratterizza la vertiginosa ansia coitale dei diseroi di Tozzi. La donna, icona di fascino perverso, seduce, trascina in abissi di orrore la vittima, nient'affatto innocente.

*Assunta*²⁴, protagonista dell'omonima novella, scatena la follia di Marco che immagina di torcerle le braccia e le poppe. La carne di Assunta pare stracciare le vesti pur di apparire nuda, lucente nella sua carnale voluttà. Nella *mactatio* conclusiva, Marco è travolto da vertigine violenta, tanto che gli pare che tutte le cose presenti possano cadergli addosso. Stupefatto contempla il gelo della morte serpeggiare nel corpo, ridotto a livido cadavere. Mentre le stringe la gola osserva lo spasmo del corpo, con la freddezza di un entomologo: «La testa pareva ebbra nelle sue convulsioni; e il corpo batteva in vano sul pavimento con il rumore sordo di tutte le ossa»²⁵. Nel macabro rituale si comprende come l'uomo di Tozzi aneli a uccidere ciò che ama. L'avidità coscienza è, infine, un vampiro. Marco compie ciò che Guglielmo non riesce concretamente a realizzare, se è vero che Teresa, in *In campagna*²⁵, nel misticismo sensuale della *voluptas dolendi*, si offre martire da sacrificare: «Dimmi che mi strozzeresti»²⁶, invoca, e Guglielmo le accosta le dita al collo fingendo l'atto letale.

L'orrore si riverbera anche nella novella *Un fatto di cronaca*²⁷. Nel titolo essa parrebbe suggerire una volontà di riproduzione mimetica, di trascrizione di un bozzetto veristico, sorta di *tranche de vie*, magari con intenti di aperta ed aspra denuncia sociale. Nient'affatto: il lavoro si impone per la sua ferocia cosmica, per quell'orrore metafisico che la informa. Qui si legge: «Ad un tratto, trasse la rivoltella, e mentre Luisa stava ancora a capo basso, premé la molla quasi con rabbia e con odio. Sparò tre volte, una nel mezzo della fronte essendosi ella voltata verso di lui. Ella cadde. Allora egli la baciò su le ferite calde di sangue zampillante [...]»²⁸. Nel suo vampirismo necrofilo, dai marcati tratti di voluttuoso erotismo, l'amante desidera dunque possedere la vittima, suggendone la linfa. Il vampirismo, oggettivazione di un eros funebre, informa anche l'universo poesco. Il

racconto *Berenice*²⁹ può adeguatamente essere interpretato come un apologo sul principio di vampirizzazione che sostanzia le relazioni tra i sessi. E l'atto di castrazione si configura come tentativo di una de-vampirizzazione dell'oggetto del desiderio, percepito nella sua seduzione mortifera.

In *Novale* Tozzi nutre una raccapricciante soddisfazione vagheggiando di storcere le mammelle a Isola. Poi la immagina vizza megera corrotta dal peccato. Il mondo intero, demoniaca entità, le ghignerà in volto. Il Nostro ode un rombo confuso tuonare nelle sue orecchie e la scorge, nel delirio onirico, assediata da figure persecutorie che ovunque la tastano, ovunque la frugano. La contadina vorrebbe gridare, ma dalla bocca contratta non esce se non un rantolo. Un tappeto immenso e nero come la notte la avvolge, la soffoca, la sottrae agli occhi indiscreti e alle mani avidi e la invola, trascinandola nell'abisso. Epigrammatico è l'*explicit*: «La vecchia puttana è morta! »³⁰. La cupa fantasticheria sconvolge i sensi al punto di far balenare l'immagine stessa della follia, ircocervo che non sfigurerebbe in un racconto di Lovecraft: «Mi sembra di vederla, capisci, questa follia! Una faccia bianca, quasi floscia, senz'occhi, e sorridente»³¹. Accanto al mostro della follia, Tozzi crea il «mostro della libidine»³², mentre un gruppo di caste fanciulle, funebre corteo, si avvia ove si annidano «serpi ammucchiati e rospi morenti»³³, trasfigurazione oniroide di peccaminosa sessualità. Leopoldo, nei *Ricordi*, scruta Attilia, comparsa solo nelle inani spoglie di morta: Tozzi si concede, almeno in questa sede, al fascino poesco esercitato dalla morte d'una bella donna, tema più poetico del mondo³⁴. Ancora agisce, come adeguatamente osserva A. Zavanella³⁵ nel suo acuto saggio, la pulsione necrofila, laddove il rinunciatario Leopoldo osa baciare la morta. Il carnefice, anche se apparentemente incolpevole e remissivo, desidera la donna per ansia di dominio. E solo dopo morta potrà idealizzarla, trasfigurarla in salvifica icona latrice di grazia, annichilendola. Ridotta a muto ossame sarà davvero innocua. Innocente, forse, mai nella percezione distrofica dell'*homo fictus* tozziano.

NOTE AL PARAGRAFO QUINTO

- 1 F. Tozzi, *Il podere*, Milano, Garzanti, 1996, pag. 70.
- 2 T. S. Eliot, *La terra desolata*, Torino, Einaudi, 1984.
- 3 Ivi, pag. 58.
- 4 F. Tozzi, *Tre croci*, Milano, Garzanti, 1997, pag. 20.
- 5 F. Tozzi, *Le parole*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pag. 1157.
- 6 Ivi, pag. 1137.
- 7 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 400.
- 8 Ivi, pag. 399.
- 9 Ivi, pag. 410.
- 10 F. Tozzi, *Un idiota*, in *Opere*, cit., pag. 1247.
- 11 Ivi, pp. 1249-1250.
- 12 F. Tozzi, *Ricordi di un impiegato*, Ascoli Piceno, Sestante, 1992, pag. 26.
- 13 Ivi, pag. 26.
- 14 Ivi, pag. 36.
- 15 F. Tozzi, *Il podere*, cit., pag. 68.
- 16 Ivi, pag. 73.
- 17 P. Camporesi, *Le vie del latte, dalla Padania alla steppa*, Milano, Garzanti, 1993, pag. 7.
- 18 Ivi, pag. 18.
- 19 Ivi, pag. 18.
- 20 E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- 21 F. Tozzi, *Cose e persone. Inediti e altre prose*, cit., pag. 39.
- 22 Ivi, pag. 273.
- 23 *L'Imitazione di Cristo*, Milano, San Paolo, 2005, pag. 25.
- 24 F. Tozzi, *Assunta*, in *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1988, pag. 3.

25 Ivi, pag. 17.

25 F. Tozzi, *In campagna* in *Le Novelle*, cit., pag. 101.

26 Ivi, pag. 142.

27 F. Tozzi, *Un fatto di cronaca* in *Le Novelle*, cit., pag. 537.

28 Ivi, pp. 537-538.

29 E. A. Poe, *Berenice*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pag. 89.

30 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 66.

31 Ivi, pp. 75- 76.

32 Ivi, pag. 62.

33 Ivi, pag. 62.

34 E. A. Poe, *La filosofia della composizione*, Milano, Rizzoli, 2001, pag. 39.

35 Av.Vv. *Il raddomante consapevole, ricerche su Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2000, pag. 269.

VI. UN SOGNO D'OMBRA, UN NIENTE

La dimensione fantastica che percorre la narrativa di Tozzi si esplica anche nel suo accentuato onirismo. Le rigide frontiere tra l'io e il non io dileguano, si confondono nelle plaghe notturne dell'indeterminatezza; il principio di non contraddizione sfuma nella crittografia proteiforme, nel *somnium fictum* del senese. Talora il sogno è torbida ed imperfetta incoscienza mnestica, talvolta è tacito messaggero dei misteri dell'ignoto, dotato di facoltà predittiva. Un'intensa *vis* immaginativa promana dal sogno, sia esso il prodotto di stimoli somatici e sensoriali, sia esso *eidolon* costituito da atomi leggeri che si irradiano dagli oggetti. La vocazione alla *visio*, una propensione all' *ars* divinatoria informa l'universo tozziano, mai pago delle tranquillizzanti certezze della realtà vigile e della coscienza ridesta.

Il sogno di Ghìsola, la cui importanza, in ambito critico, andrebbe forse riconsiderata per l'eccessivo intellettualismo probatorio che lo caratterizza, spietata radiografia di una giovinezza vulnerata dal peccato, si configura come l'anamnesi di un caso che rivela l'identità di piacere e orrore, ma l'orizzonte autentico che informa la scrittura di Tozzi è altro. Troppo riduttivo è interpretare l'onirismo dell'autore come appagamento di un desiderio rimosso, via regia per accedere all'inconscio. Mi pare addirittura che nella novella *La vera morte*¹ il Nostro, deliberatamente, sottoponga a feroce critica certe intuizioni freudiane o prefreudiane, e che quasi denunci il potere di suggestione esercitato dal materiale onirico, capace di orientare, o addirittura di dirigere, il corso degli eventi. Com'è noto qui la protagonista, Regina, è diventata una cosa sola con il suo libro dei sogni, che consulta in modo maniacale, cercando l'interpretazione delle notturne fantasie. Sognando di un funebre corteo costituito da cinque individui nerovestiti, Regina crede di scorgervi un'allusione alla sua prossima fine e, con zelo scrupoloso, allestisce la sua morte reale. Il racconto corre implacabile all'esito annunciato, ma il fascino della narrazione risiede non tanto nella interpretazione, ovvia, di matrice psicoanalitica, quanto nella natura fantastica che suggella il finale.

Il fantastico insolito si palesa nell'accettazione di un evento naturale come la morte della donna, che tuttavia qui si tinge davvero di risonanze inspiegabili.

La poetica della *reverie* scaturisce certo da un doloroso fondo autobiografico poiché, attraverso la stupefazione estatica, l'io si sottrae alle quotidiane umiliazioni. Sarà opportuno, a questo proposito, scorrere alcune pagine, tratte dalla disperata *confessio* di umor nero che è *Novale*. Qui infatti si legge: «sono un poco sognatore»², «noi siamo come i pensieri di un sogno»³ e ancora: «la mia anima è piena di sogni»⁴.

La coazione alla *visio* fantasmatica nasce, tuttavia, anche dalla disgregata percezione del reale, cifra costitutiva dell'*underlying horror* e del fantastico insolito. Con l'intensità delle subitanee rivelazioni l'intero universo si rivela, agli occhi di Tozzi, atomizzato e larvale e, sgretolandosi, perde coerenza e solidità: solo gli incubi divengono una realtà, «solida e certa al pari dei fattori economici e delle condizioni sociali, ed hanno, non meno di questi, un'incidenza potente sulla vita degli uomini»⁵.

Il volo immaginifico, che talora assume i toni vischiosi dell'incubo, si confonde con il reale per i sonnambulici personaggi. Diviene così difficile discernere tra sonno e veglia, e se talvolta pare auspicabile restare avvolti nelle spire del trasognamento, altre volte i personaggi scrutano, con sguardo giudicante, il proprio sogno, distanziandolo come menzognero sortilegio. *Tre croci*, erroneamente considerato a lungo come romanzo della ricostruzione, tradizionale nell'impianto e negli intenti, contiene un'importante attestazione di poetica: «Lei, sognando, qualche volta, ha certamente avuto nello stesso istante una sensazione vaga, non si sa se con piacere o con dolore, che le impediva di credere al suo sogno; e avrebbe voluto che fosse stata la realtà, invece. Ma quella sensazione staccava il suo sogno, lo teneva discosto, senza riescire però a fare di lei stesso e del sogno una cosa sola. Ebbene la realtà -la chiamano realtà- che m'era intorno, mi faceva lo stesso effetto»⁶.

Talvolta la fantasmagorica lanterna magica del sogno proietta i mostri della mente: quando il disperato bisogno di amore si scontra con la solitudine, Paolo spalanca la bocca per gridare, ma, come nel più tradizionale degli incubi, tutti i suoni si sono dileguati dalla gola. Un muto, tacito grido di orrore devasta il volto umano che, stravolto, si affaccia espressionisticamente alle sbarre della vita. Qui si legge: «Se io aprissi la bocca, farei solo un gesto espressivo e muto: come la testa di una scultura»⁷.

Mi pare, tuttavia, che sia proprio nel momento del trapasso, deprivato di ogni aura di sacralità e alea metafisica, che il personaggio uomo trasfiguri *in toto* la realtà, osservando il mondo come attraverso una palpebra rovesciata. In *Tre croci*, Giulio, ormai prossimo a compiere il rinunciatario gesto suicida, che nulla ha, naturalmente, della titanica affermazione di sé, è roso da cieco odio per le stesse mura che lo circondano. Strabuzza così gli occhi desideroso di avventarsi alle pareti, loro le più forti, loro che lo avevano costretto all'inganno e, nella quiete spettrale dell'angoscia, prova la corda. Gli pare che gli oggetti falsamente antichi gli si rivolgano dicendo: «Tu sei eguale a noi! È inutile che cerchi di evitarci»⁸. Come nei sogni, Giulio scorge la sua firma, non più cifra che marca un'appartenenza dell'io a se stesso, ma emblema di una rovina morale ancor più che economica, saltellare sul pavimento. Cerca di acchiapparla, entrando addirittura con la testa sotto gli scaffali, «E al buio, senza rendersi conto che si ammazzava, mise la testa dentro il laccio. Sentendosi stringere, avrebbe voluto gridare, ma non gli riuscì»⁹.

I sogni plasmati da Tozzi hanno anche la natura di perseguitanti entità che inchiodano in un perenne stato di assedio l'io: davvero «ci sono sogni che, per anni e anni, la notte, ritornano come una volta, con le stesse sensazioni e le stesse emozioni»¹⁰, si legge in *Il miracolo*. Potrebbe questo essere l'accattivante *incipit* di un sapiente *noir* dai torbidi risvolti, tra tensioni fantastiche e suggestioni psicoanalitiche.

L' *hortus larvarum*, sia esso torbido incubo o struggente incantamento, può costituire un varco, atto a perforare la realtà con forza: «Ho constatato che vi sono pensieri più lievi dei sogni, che

nascono e muoiono come la rugiada. E vi sono, al contrario, sogni che possono ficcarsi attraverso la realtà come chiodi che piuttosto si rompono se si vogliono ritagliare»¹¹.

E la scrittura del Nostro pare ficcarsi attraverso la superficie epidermica delle cose con intensità per indagarne il mistero, fosse anche un mistero di nulla, «un sogno d'ombra, un niente»¹². L'onirismo esasperato si rivela anche nell'adozione di stilemi linguistici specifici di una narrativa del sogno. Così il verbo *parere* è *refrain* ricorrente nella produzione tozziana e contribuisce a distanziare il reale, avvolgendolo in un'aura di allucinazione. Analogamente la sua scrittura si avvale dell'oltranzistico uso di un punto e virgola che contraddice le buone regole da prontuario di punteggiatura. La disarticolazione onirica, oltre a far deflagrare le coordinate spazio-temporali e l'integrità dell'io, scardina i nessi logici garantiti dall'adozione di una convenzionale e corretta punteggiatura. Il Nostro costruisce dunque il racconto mediante blocchi sintagmatici giustapposti, utilizzando una sintassi prevalentemente paratattica, quando non addirittura invertebrata, liberamente associando i materiali che si affastellano nel pelago notturno della mente, creando così la grammatica sussultoria del sogno.

La centralità di questo cronotopo, esperito nella sua dimensione multiprospettica, trae origine dalle allucinazioni oppiacee di Poe. Apparirà forse operazione criticamente eccentrica, ma mi piace rilevare come in *Novale*, per una sorta di libera associazione, al nome di Poe sia accostato quello di Zola. E non, si badi bene, lo Zola crudo interprete della bestia umana, ma quello che si rivela nel libro mistico il *Sogno*. Dagli elogi tributati al bostoniano Tozzi si rivolge al francese, seguendo le rifrazioni del *locus somniorum*. L'arte poesca seduce Tozzi non tanto per il lucido rigore analitico e il rovello intellettualistico, quanto per le rifrazioni poetiche del sogno. Così, il testo poetico *Un sogno in un sogno* esercita una potente fascinazione nel suo immaginario. Non è dato sapere se lo scrittore toscano conoscesse anche le poesie del bostoniano, ma l'incanto misterioso di versi come: «Tutto ciò che vediamo o sembriamo/ è solo un sogno in un sogno»¹³ gli avrebbe senz'altro rivelato un'intensa affinità. Il topos del sogno è ricavato da Poe, certo, ma mediato dalla conoscenza diretta

dei testi di W. James, M. Nordau e P. Janet, in un amalgama originalissimo. In particolare, credo che lo scrittore senese sia debitore di Poe nell'interpretare il sogno come confusa passione sonnambulica, incerto limbo tra sonno e veglia. Alla radice della monomania di Egaeus è, com'è noto, un'intensità di interesse, un'anormale attenzione morbosa al particolare dei denti di Berenice. Ma la sostanza autentica del racconto, la sua *vis* propulsiva e il suo principio strutturante non consiste tanto nel particolare macabro dell'estrazione notturna del feticcio, che pure si impone nella memoria di qualsiasi lettore, ma nella costituzionale oscillazione tra sogno e realtà del suo protagonista. Sin dall'esordio egli infatti dichiara: «Le realtà del mondo m'impressionavano come visioni e niente più che visioni, mentre le folli idee della regione dei sogni erano divenute, più che la materia della mia esistenza quotidiana, la mia esistenza per se stessa in assoluto»¹⁴. Così il fascino del testo risiede nell'aura di vaghezza che lo informa, nell'ambiguo terrore di chi ha agito, nella realtà, sotto la frenesia di un sogno confuso e conturbante.

L'acme dell'indeterminatezza tra realtà e illusione è raggiunta dalla parabola de *La verità sul caso di mr. Valdemar*¹⁵ e delle *Parole di un morto*¹⁶. La catalessi magnetica sperimentata dall'anonimo narratore ideato da Poe raggiunge esiti parossistici e il moribondo, incerto tra sonno e morte, è ridotto in poltiglia. Mesmerizzato *in articulo mortis*, Valdemar «si scompose, si sbriciolò, imputridì [...]. Sul letto [...] giaceva una massa fetida e quasi liquida; un'orrida putrefazione»¹⁷. La materia decomposta suggella anche l'*explicit* del protagonista della novella tozziana: «Ecco le prime palate di terra: le lacrime mi riducono il viso in poltiglia»¹⁸. La novella di Tozzi si ricongiunge idealmente all'esperimento stravagante condotto su Valdemar: è come se l'autore di *Con gli occhi chiusi* desse voce all'ominide poesco, sospeso nell'incertezza di una non vita. Oscillando tra vita e morte, sogno e realtà, la novella del senese tematizza, inoltre, l'angoscia poesca dell'inumazione prematura. La funzione Poe agisce, sotterranea e insidiosa, sin dall'incipit: «Hanno già messo i chiodi sopra la mia cassa»¹⁹. Si potrebbe al limite supporre che Tozzi approfondisca il nucleo fantasmatico poesco, enfatizzandone l'aspetto drammatico e patetico, determinato dal decentramento

del punto di vista. La prima macrosequenza de *Il seppellimento prematuro*, infatti, si configura come una ricognizione critica, asciutta e impersonale, attorno alla sventura estrema e all'orrore più pauroso che si possa immaginare, rinunciando, tuttavia, ad attuare la focalizzazione interna. La narrazione dell'americano assume i caratteri dell'impassibile referto medico: non è infatti casuale che uno dei protagonisti dei casi indagati da Poe, Julien Bossuet, abbia una certa esperienza clinica. La pretesa oggettività della fabulazione scientifica accresce, tuttavia, l'effetto terrifico dell'insieme: il rigore della narrazione ribolle infatti di disperazione. Immaginando di seguire le libere associazioni di un non-morto inchiodato nella tomba, lo scrittore senese ipertrofizza l'auscultazione solipsistica, indulgiando su compiaciute morbidezze lirico-patetiche nella rievocazione nostalgica del passato, e cede alle seduzioni di un orrore esibito.

Il delirio del seppellimento prematuro è magistralmente indagato da Poe anche nella seconda sezione del racconto; il narratore qui adopera il principio di focalizzazione interna, ma, rievocando l'inumazione come ormai passata, distanzia abilmente la materia. Al contrario, l'oscura voce che prorompe in *Parole di un morto* rappresenta in atto il proprio supplizio, estetizzando l'effetto di *pathos* dell'insieme. Si legga, ad esempio, l'*incipit*: «Il mio viso è disfatto: la mia bocca gonfia, le mani a pezzi; e gli anelli d'oro, che m'hanno lasciato alle dita, entrano nelle carne del ventre»²⁰.

Ma la divergenza profonda che intercorre, nonostante la congenialità tematica, tra le due opere, consiste nell'elaborazione poetica tesa a mostrare, con la robustezza di un sillogismo, quanto l'orrore paventato sortisca effetti ancor più dirompenti dell'orrore vissuto. Se l'inquietante anonimo protagonista creato da Tozzi è, sin dalle battute incipitarie, gettato nell'inedia della tomba, il catalettico personaggio ideato da Poe è sotterrato soltanto mentalmente. E le pagine che trasudano maggiore angoscia sono quelle preparatorie, che preannunciano la tragedia, per poi confutarla. In effetti se la catastrofe viene, in *explicit*, negata è perché l'autore sa che il terrore si ottiene dalla spettrale e atroce convinzione del pericolo estremo. Anzi, l'inabissamento nell'oscurità della bara

avrebbe enfatizzato parossisticamente l'intera vicenda, a scapito della coesione e compattezza dell'insieme.

NOTE AL PARAGRAFO SESTO

1 F. Tozzi, *La vera morte* in *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1988, pag. 380.

2 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 77.

3 Ivi, pp. 58-59.

4 Ivi, pag. 123.

5 F. Petroni, *Le parole di traverso, ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Milano, Jaca Book, 1998, pag. 63.

6 F. Tozzi, *Tre croci*, Milano, Garzanti, 1997, pag. 90.

7 F. Tozzi, *Cose e persone. Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 426.

8 F. Tozzi, *Tre croci*, cit., pag. 61.

9 Ivi, pag. 61.

10 F. Tozzi, *Il miracolo* in *Le Novelle*, cit., pag. 704.

11 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, cit., pag. 180.

12 G. Pascoli, *Sogno d'ombra*, in *Myricae*, Milano, Rizzoli, 2000, pag. 226.

13 E. A. Poe, *Un sogno in un sogno*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1971, pag. 1243.

14 E. A. Poe, *Berenice* in *Opere scelte*, cit., pag. 90.

15 E. A. Poe, *La verità sul caso di mr. Valdemar*, in *Opere scelte*, cit., pag. 888.

16 F. Tozzi, *Parole di un morto*, in *Le Novelle*, cit., pag. 384.

17 E. A. Poe, *La verità sul caso di mr. Valdemar*, in *Opere scelte*, cit., pag. 899.

18 F. Tozzi, *Parole di un morto*, in *Opere*, cit., pag. 387.

19 Ivi, pag. 384.

20 Ivi, pag. 384.

VII. QUISQUE SUOS PATIMUR MANIS

L'*homo duplex* tozziano, in sintonia con le immaginifiche creazioni letterarie che costellano la narrativa dell'*underlying horror* e del fantastico insolito, interroga la sua ombra, oggettivazione della propria identità. Il riflesso certo ne rivela l'esistenza concreta, ne marca l'irriducibile individualità, eppure, con un gesto di eversiva insubordinazione, l'ombra sempre sottrae un *quid* di vitalità nel suo semplice e muto esistere. Altro da sé, potrebbe liberarsi e assurgere a vita propria, tramutandosi in doppio persecutorio, sancendo l'inappartenenza dell'io a se stesso. Per questo l'*homo fictus* teme: «ma l'anima, molte volte, ha paura della propria ombra»¹. E ancora: «guardavo la mia ombra che appariva sul muro. Perché, qualche volta, avevo fatto l'atto di andarle incontro per parlarle? Perché mi aveva dato quella stessa impressione strana di una persona che si vede all'improvviso e che fa anche paura?»². L'ombra si colloca, di diritto, nella costellazione problematica di un io plurimo e decentrato, infatti la dialettica del *divided self*³ struttura la materia endopsichica dei dimidiati personaggi creati da Tozzi. Il *mixtum compositum*⁴, nella frantumazione della propria «ipseità»⁵, è sottoposto a una coazione anamorfica e metamorfica, da intendersi come rielaborazione, nient'affatto casuale, di istanze del modo fantastico. La destrutturazione dell'io non credo debba essere ricondotta dunque alle suggestioni dell'inetitudine a vivere quanto alla rielaborazione di modalità e strategie narrative proprie del genere. In particolare, lo scrittore senese elabora il mitologema dell'ombra in sintonia con la icastica e vivida rappresentazione del racconto poesco *Ombra*⁶. Com'è noto qui irrompe, tra i commensali sprofondati nel demone dell'ebbrezza, un'oscura forma indefinita, un'ombra vaga e informe, nella cui voce riecheggiano gli accenti noti e familiari di amici e parenti scomparsi. Nel racconto l'ombra si configura come *imago mortis* ed è in questa accezione specifica che essa sarà interpretata da Tozzi.

L'archetipo dell'ombra è strettamente connesso al *topos* del volto riflesso nello specchio: già Rank, in *Il doppio*⁷, ricorda l'esistenza di usanze magiche attorno allo specchio poiché si teme che siffatta oggettivazione dell'anima possa rivelare occulte verità tabuizzate.

Si assuma a paradigma ermeneutico la novella *La specchiera*⁸: qui Tozzi, apparentemente, frequenta le sensuali morbidezze di una giovane donna tesa a contemplare il proprio volto, inseguendo l'ombra labile di una giovinezza ormai sfiorita. Vibrazioni sentimentali paiono effondersi su una vicenda pervasa da movenze tardo - crepuscolari, nutrite di un'estetica del pianto e del lirismo memoriale. In realtà il registro autentico che sostanzia il testo è riconducibile al fantastico insidioso e latente dell'immagine riprodotta che suscita sbigottimento. Con l'intensità di un'allucinazione, il volto della protagonista si confonde, nel gioco anamorfico di sovrapposizioni, con quello della sorella morta. E «sognando le parve che la sorella fosse viva e che lei invece fosse morta. Ella agognava di tornare in vita, ma c'era come un cristallo invisibile che la teneva ferma dov'era»⁹. Rank osserva che lo sdoppiamento dell'io è un modo per negare l'angoscia della morte che, accanto alla fissazione narcisistica, sostanzia l'elaborazione dell'archetipo del doppio.

Sorprende come, ne *La specchiera*, la duplice componente sia attiva e performante: la protagonista è preda di una compulsiva frustrazione narcisistica nella ossessiva contemplazione del volto abbuiato dai fantasmi della morte. E, con felice intuizione psicoanalitica, i visi delle due sorelle finiscono per confondersi e la morta, emergendo per un attimo dalla *linea d'ombra*, pare reclamare il proprio diritto alla vita.

Com'è noto, la duplicità sostanzia la scrittura del bostoniano, a cui Rank dedica pagine interessanti, anche se inficcate, negli esiti, dall'ostinazione a trasformarne la biografia in caso clinico. Nel *William Wilson*¹¹ e ne *Il ritratto ovale*¹¹, Poe interpreta l'archetipo come istanza del perturbante, come irruzione paradossale e persecutoria, ma altrove la coazione alla duplicazione informa la sua scrittura secondo modalità altre e ben più profonde. Nei due racconti citati, infatti, il *topos* appare esibito con un certo compiacimento: i più felici risultati estetici sono ottenuti laddove esso agisce

sottilmente, impercettibilmente quasi. Così l'avita magione di Roderick è duplicata nel riflesso che ne rivela la natura spettrale e la coazione alla duplicità informa la *Morella*¹² poesca. Non è certo casuale che il racconto si apra con la lapidaria citazione platonica: «Se stesso, soltanto da se stesso, / uno eternamente e singolo»¹³. Il processo di sdoppiamento agisce sin dal noto esordio, laddove il protagonista rivela l'oscura fascinazione esercitata su di lui dall'erudita amica. L'intensità della seduzione raggiunge l'acme nella condivisione delle letture: l'io narrante rivela così l'identificazione progressiva con la raffinata creatura, diafana nelle sue movenze ultraterrene. Dunque non è affatto casuale che i due condividano un patrimonio di letture inerente alla palingenesi e alla dottrina dell'identità elaborata da Schelling. La nozione stessa di *principium individuationis*, atta a marcare l'ipseità del soggetto come irriducibile individualità, viene problematizzata dall'inquietante personaggio del racconto. Egli davvero è il doppio di Morella, entità persecutoria e folle nel suo delirio. Ma la duplicazione agisce anche nella nascita della figlia di Morella in cui riluce lo splendore terrifico della madre. Il volto della giovane rassomiglia sempre più a quello della malinconica morta, e la perfetta identità dello sguardo fa rabbrivire con l'intensità perturbante dell'eccessivamente familiare. E nel delirio conclusivo lo sdoppiamento confluisce nell'identificazione assoluta della giovane con la defunta, mentre un corteo di ombre fuggevoli, nella disarticolazione del tempo e dello spazio, suggella il ritorno all'indistinto.

Certo, il mitologema del *double*, nella scrittura tozziana, non sortisce mai gli esiti parossistici di Poe e, elemento questo non secondario, non struttura, sistematicamente, la strategia narrativa nello sviluppo della diegesi e nel sistema dei personaggi. Ma l'autore ne interpreta le risonanze poetiche in luoghi importanti della sua ricerca letteraria. Così, in *La capanna*¹⁴, Alberto si rivela ombra del padre non soltanto per aver assistito alle sue effusioni con la donna di servizio, ma nel ripercorrerne il destino di possesso. Entrando nella capanna, intenzionato, in modo torbido e confuso, ad avere Concetta, si sente tutto lacerare, come se lo sdoppiamento si materializzasse fisicamente.

L'immagine stessa dell'incalco, per quanto negato e oltranzisticamente eluso, oggettivizza il *topos* dello sdoppiamento nella sua perturbante familiarità.

NOTE AL PARAGRAFO SETTIMO

1 F. Tozzi, *Cose e persone. Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 112.

2 F. Tozzi, *Due famiglie* in *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1998, pag. 667.

3 V. Roda, *Homo duplex, scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino, 1991, pag. 9.

4 Ivi, pag. 25.

5 Ivi, pag. 23.

6 E. A. Poe, *Ombra* in *Opere scelte*, Milano, Mondadori editore, 2006, pag. 181.

7 O. Rank, *Il doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, Sugarco, 1994.

8 F. Tozzi, *La specchiera*, in *Le Novelle*, cit., pag. 507.

9 Ivi, pag. 510.

10 E. A. Poe, *William Wilson* in *Opere scelte*, cit., pag. 285.

11 E. A. Poe, *Il ritratto ovale*, in *Opere scelte*, cit., pag. 508.

12 E. A. Poe, *Morella*, in *Opere scelte*, cit., pag. 99.

13 Ivi, pag. 99.

14 F. Tozzi, *La capanna*, in *Le Novelle*, cit., pag. 695.

SECONDO CAPITOLO: LA MALA BESTIA

I. S'IMBESTIO' NE LE 'MBESTIATE SCHEGGE

Si può, a buon diritto, assumere la parabola delineata da Kipling¹ a paradigma teso a individuare e circoscrivere una letteratura nata sotto il segno della bestia. Questa è l'operazione condotta da Silvia Tomasi nel suo *Il bello della bestia*²: qui l'autrice postula, infatti, l'esistenza di una linea, per quanto sinuosa, di un canone, per quanto duttile, che va dall'asinità di Sancio Panza alle creature plurali nate dagli incubi di Lovecraft, ai polimorfi ominidi effigiati da Loria, sino alla surreale navigazione postkafkiana di Landolfi ne *Il mar delle blatte*³ della nostra degradata condizione post-umana. Spiace tuttavia constatare che Silvia Tomasi, nella sua ricerca, si limiti ad un vago riferimento alla narrativa di Tozzi, che, invece, si configura come uno sterminato bestiario. L'autrice, inoltre, riconduce la mitologia imbestiata creata dallo scrittore toscano ai fantasmi psichici del suo fin troppo noto romanzo familiare: l'ossessionante *imagerie* scaturirebbe, dunque, dai traumi di un padre violento che dominerebbe su un mondo di bestie impotenti fra cui è possibile annoverare anche il figlio.

Gli onirici ectoplasmi di questo inquietante zoomorfismo credo che, invece, non debbano essere ricondotti a radici meramente biografiche poiché il procedimento di degradante animalizzazione non si traduce mai nella crittografica patografia di una privata nevrosi, scevra da suggestioni letterarie. Molteplici istanze culturali convergono, invece, a determinare la peculiare fisionomia del bestiario tozziano, anche se l'autore rielabora autonomamente il sinistro totem della fiera.

Il motivo è riconducibile, in primo luogo, alla tradizione devozionale dei misteri e visioni che rammentano al fedele la necessità della macerazione e abnegazione della carne e della pura contemplazione spirituale per spengere le peccaminose inclinazioni naturali. Così, nella *Commedia*

dell'anima, la Ragione allegorizzata definisce la Sensualità: «Ell'è una bestiaccia sì insolente;/ bisogna non lasciar punto la briglia:/ battila spesso senza discrezione,/ e non gli mostrar mai compassione»⁴ e, rivolgendosi alla Disperazione: «E tu va' via, bestiaccia maladetta»⁵. La corposa materialità di queste sacre rappresentazioni si nutre dell'immaginario infernale della bestia a ricordare all'uomo la sua verità di *pulvis et umbra* e la certezza della dannazione eterna per i peccatori. E, a differenza di quanto riteneva il De Sanctis, la ridda di serpenti, laghi di zolfo, valli di fuoco, rettili, vermi, cadaveri putridi e scheletri tremanti non accende soltanto la rozza fantasia del popolo incolto, ma permea le culte riflessioni di autori come Tozzi, raffinati interpreti delle opere dei duecentisti e trecentisti, esperite nella duplice clausola di un medioevo toscano-laico e mistico-religioso. L'assidua frequentazione della vivace e limpida prosa esercita certo un ruolo essenziale nel noviziato letterario del Nostro, per l'elaborazione sicura di un agile e fresco fraseggio, duttile nell'aderire alla sanguigna verità delle cose e scevro dai sovrabbondanti costrutti di certo calligrafismo.

Ma è soprattutto la lettura di Dante ad alimentare l'estro immaginativo e la ricerca intellettuale del senese attorno al *topos* della *belua*. In particolare, nel redigere la sua teoria della eloquenza volgare, il fiorentino, sin dall'*incipit* del suo libello attribuisce soltanto all'uomo la facoltà di parlare. Nella perfezione assoluta, gli angeli rivelerebbero i loro gloriosi pensieri con l'ineffabile capacità dell'intelletto, «gli animali inferiori, dal canto loro, governati dal puro istinto di natura, non ebbero certo necessità di lingua: quelli, infatti, che sono di una data specie hanno in comune atti e sensazione così possono conoscere gli altrui da loro stessi; tra quelli di specie diverse, poi, non solo non era necessaria lingua, ma anzi sarebbe stata dannosa, poiché non doveva esserci tra di loro alcun contatto amichevole»⁶.

Deprivati della parola, gli animali si differenziano, nella rigida classificazione dantesca, dagli esseri superiori e ogni contaminazione è aprioristicamente negata. Una distinzione netta agisce, nella *Commedia*, anche a livello terminologico, mediante la netta demarcazione tra *animal* e *bestia*, segni

nient'affatto sinonimici. L'ibrido grottesco, tuttavia, sotto la feroce musa del sarcasmo che offende e rivela, popola le terzine dell'*Inferno* dantesco. Basti, a titolo esemplificativo, l'uomo che fa le fische a Dio, «il Capaneo di Malebolge, l'umano divenuto bestiale e idealizzato come tale»⁷ : «Vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a mul ch'io fui. Son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana»⁸. Già il De Sanctis individuava nell'antropologia ferina il marchio dell'ispirazione poetica dantesca, distinguendo tra i caratteri precipui di Mastro Adamo e Vanni Fucci: «Maestro Adamo è come animale, senza coscienza della sua bassezza; Vanni Fucci ha avuto la coscienza e l'ha soffocata. Sono i due estremi nella scala del vizio: l'uno non è mai salito fino all'uomo; l'altro è passato per l'uomo ed è ricaduto nella bestia. Si sente bestia, e si pone come tipo bestiale, e sceglie le circostanze più acconce a darvi risalto»⁹.

La ferinità è certamente attributo inferico e paradigma di perdizione, ma, nella piramide rovesciata creata da Dante, l'orrore cresce progressivamente e viene codificato nell'inglorioso cammino *a rebours*: dall'uomo- bestia sino all' uomo- ghiaccio, fossile pietrificato. Come a dire che Dante non si arresta: la sua antropologia del negativo non indietreggia dinanzi all'estrema abiezione ed è pronta ad accogliere il carname istupidito dell'inerte materia dei giganti e la cristallizzazione diaccia di ogni umano sentimento.

L'accesa bestialità sostanzia anche l'antropologia laica fondata dal *Il Principe* e Machiavelli, accanto allo *spiritus rector* di Dante, guida la ricerca poetica del conterraneo Tozzi. Si assuma l'intero capitolo diciottesimo, il noto «Quomodo fides a principibus sit servanda»¹⁰, a paradigma: qui il creatore della nuova scienza politica fonda il suo pensiero etico sulla compresenza di doti umane e ferine, di cui è necessario, all'occorrenza, sapersi ben servire, usando ora dell'uomo, ora della bestia. E il sapientissimo Centauro Chirone diviene l'allegorica personificazione della necessaria, duplice coesistenza.

Durante il suo faticoso e nient'affatto rbdomantico apprendistato, intorno agli anni 1901-1903, Tozzi legge Shakespeare appassionatamente: «Da un amico mi son fatte prestare le opere

drammatiche di Shakespeare e me le sono lette una dietro l'altra, con l'avidità insaziabile di un assetato»¹¹. La lettura tozziana del teatro shakespeariano, benché contraddistinta da slanci emotivi impetuosi e da certi trasalimenti enfatici, non è tuttavia svagata e acritica. Anzi, nell'analizzare il noto monologo del principe di Danimarca, Tozzi arricchisce il testo di personalissime intuizioni, in perfetta linea con le sue proverbiali distrazioni, che molto pertengono alla natura poetica delle felici divagazioni ermeneutiche. Qui egli interroga, preda di un terrore indicibile, il fantasma della morte e alle riflessioni si susseguono, in un caleidoscopio ipnotico, allucinazioni fantasmatiche e tetre fantasticherie. Credo che l'incontro con la bestialità e l'abiezione degli eroi *noir* del teatro shakespeariano abbia contribuito ad alimentare la visione zoomorfa tozziana. Rileggendo l'intero *corpus* del drammaturgo inglese, sorprende infatti l'insistenza con cui compare la pulsione zooantropica come paradigma di senso, non in funzione meramente esornativa. Apparirà dunque nient'affatto casuale che, nella personale interpretazione del monologo di Amleto, coniugando estetizzanti inquietudini religiose a sopravvivenze tardo-decadentistiche, Tozzi concluda: «Siamo dunque dannati come un gregge di pecore a guardare stupidamente la terra? »¹². Con questo paragone evangelico, caratterizzato da inclemente concettismo lapidario, il Nostro suggella la lunga dissertazione critica dedicata all'arte di Shakespeare.

Per quanto concerne le possibili suggestioni letterarie di ambito otto-novecentesco, credo che Tozzi, nell'elaborazione di questo mitologema, recuperi due precise, apparentemente antinomiche, istanze. Da una parte il *refrain* può essere ricondotto all'accesa ferinità del *milieu* sapientemente ricreato dalla solida arte del Verga; dall'altra l'ecllettismo dannunziano potrebbe aver acuito il sensuale aflore di istinti bestiali. Nell'interpretare la sobria grandezza verghiana, infatti, Tozzi stesso individua negli autori citati due forze necessarie alla definizione della propria poetica. Nel saggio *Giovanni Verga e noi*, pubblicato sul «Messaggero della Domenica» il 17 novembre 1918, infatti si legge: «Senza Gabriele d'Annunzio, il Verga sarebbe troppo poco [...]. Noi abbiamo avuto bisogno dell'uno e dell'altro»¹³.

Mi pare, tuttavia, che Tozzi rielabori il cronotopo mediando la schietta durezza della prosa verghiana con le liriche rievocazioni, venate da stupore nostalgico, del conterraneo Pratesi. Tuttavia, pur condividendo con lo scrittore di Santa Flora la musa del sordo rancore e un'attitudine plastica nel forgiare la corposa realtà, densa come la zolla senese, la scrittura di Tozzi se ne discosta per una differente coazione all'animalizzazione. Nella logica implacabile della diegesi, nella sobrietà della narrazione che caratterizza l' *Eredità*¹⁴ è possibile, infatti, rinvenire frequenti paragoni con il regno animale, ma i Casamonti, ancora ascrivibili alla categoria dei vinti, vengono effigiati recuperando il canone naturalista della *bete humaine*, in relazione alla bestia quotidianamente esperita nel mondo contadino. Così il rimando alla ferinità insita nell'uomo si traduce nei particolari esornativi di occhi porcini e visi lupeschi, nella stereotipia di istinti che rivelano l'assiomatica identità: *monstrum in fronte, monstrum in animo*.

A testimoniare la distanza che separa la ricerca letteraria condotta da Tozzi dalle suggestioni affabulatrici dei tardi epigoni del verismo valga la rappresentazione della fiera del bestiame che si tiene, in Siena, ogni lunedì del mese, fuor di Porta Camollia¹⁵ e che inaugura il diciannovesimo capitolo de *Il podere*. Parrebbe, ad una prima lettura, uno sgargiante bozzetto di vita campestre e se ne potrebbe apprezzare la meticolosa cura dei dettagli, la precisione nella scelta terminologica, la vivida freschezza icastica dei quadri corali. Ma, ad un più lucido esame, trapela come l'intero episodio si sottragga alla severa normativa di tanta narrativa esplicativa. La scena si impone, infatti, forte del lucido rigore di una scrittura perennemente interrogativa, e il particolare dei bovi inermi e vulnerati, con il sangue raggrumato attorno agli occhi, impedisce di ricondurre l'episodio ai canoni dell'amena rusticità e giocondità villereccia. Inoltre l'autore, consapevolmente, si avvale della coazione all'animalizzazione non secondo una modalità pittoresca e retoricamente atteggiata, ma acuendone la funzione demitizzante sotto la costellazione del disincanto.

Fondamentale, nella creazione dell'universo zoomorfo di Tozzi, è il magistero dannunziano, veicolato, in particolare, dalla ricca produzione novellistica, ben nota al Nostro, come testimonia

l'intervento critico *La beffa di Buccari*¹⁶. Già Maxia¹⁷ individuava la centralità della narrativa dello scrittore abruzzese nella codificazione del *topos*, in particolare citando l'episodio dei Mammalucchi, i tre fratelli idioti, le cui fattezze ovine paiono derivare dal mostruoso accoppiamento di un uomo con una pecora¹⁸. In verità, tuttavia, il marchio della bestia agisce profondamente nell'intero *corpus* novellistico dell'immaginario e informa tutte le determinazioni possibili della scrittura: già in *Terra vergine*¹⁹, nel ritrarre la brutalità di passioni elementari, lo scrittore ricorre alla categoria dell'animalismo. Ma altra è l'ispirazione poetica che anima la ferinità dell'immaginario dannunziano: lo scrittore interpreta la belva umana enfatizzandone il sadico primitivismo barbarico e la voluttà masochistica del supplizio. D'Annunzio estetizza la bestia negli umori sanguigni dell'idolatria e del fanatismo superstizioso, nell'eden spogliato da ogni aura di innocenza. Il misticismo sensuale dello scrittore abruzzese rifugge dall'interiore verità e si esaurisce nella parossistica ricerca dell'effetto decorativo, «preziosamente esotico»²⁰, «sterile e impersuasivo»²¹.

Così le sue pagine sono infittite da un bestiario macabro e orripilante che, veicolato da una verbosità instancabile e febbricitante, finisce per stordire il lettore. Andreoli osserva, a questo proposito, che la similitudine zoomorfa è lontanissima dalla realtà umana del personaggio che ne dovrebbe giustificare l'uso. E scrive: «Mentre in Verga, cioè, il referente zoomorfo mima la reale competenza linguistica dei vinti (- grasso come un maiale; -lesto come un gatto; -rabbioso come un cane...), in D'Annunzio compaiono giaguari, pantere, leopardi, draghi, sirene: un serraglio favoloso che scavalca le sue umili comparse»²². L'autrice riconosce, tuttavia, un'evoluzione intrinseca verso un nuovo animalismo nell'arte del Duca Minimo: non più l'esornativa fauna da alcova: «è ora una scimmia darwiniana il referente immancabile»²³, con nient'affatto velata allusione al peccato originale. Ma non muta la sostanza dell'ispirazione e dell'intento dello scrittore: fondare una antropologia della sottoumanità, opposta e pur coincidente alla superumanità, mediante una coazione alla mitizzazione.

Dunque si impone, all'intelligenza critica del senese, imprescindibile l'attraversamento della linea tardo-verista e dell'estetismo panico di matrice dannunziana. L'insubordinazione, per non esaurirsi nel velleitario ribellismo individualistico, necessita di alcuni significativi numi tutelari, riconducibili alle ricerche più avanzate in ambito europeo, e non soltanto letterario. Indubitabile è il legame profondo che intercorre tra la scrittura corposa di Tozzi e la pittura e scultura primonovecentesca, in particolare con la linea artistica che predilige la scomposizione e deformazione della figura umana. L'autore, infatti, frequenta l'Istituto di Belle Arti di Siena, in particolare i corsi specifici di Ornato e Figura, segnalandosi, tuttavia, più per cattiva condotta che per attitudine al disegno. Anche da siffatta esperienza scolastica, per quanto fallimentare nei risultati, è possibile ipotizzare una possibile convergenza verso le più innovative esperienze artistiche. A questo proposito, già Debenedetti aveva ipotizzato una derivazione del marchio della bestia tozziano dalle esperienze pittoriche di F. Marc, promotore di *Der Blaue Reiter*, amico di Kandinsky e tra i primi a formulare, in ambito critico, la nozione di spiritualità per i dipinti del padre dell'astrattismo. Su consiglio del pittore Niestlè, l'artista tedesco si dedica alla rappresentazione di animali come soggetti privilegiati, superando le opposte tensioni ora verso l'umanizzazione della bestia, ora verso il suo straniamento. Il testo *Gli animali nell'arte*, pubblicato dall'editore monacense R. Piper nel 1910²⁴, contiene sostanziali dichiarazioni di poetica: «l'osservatore non dovrebbe cercare la tipologia del cavallo, ma sentirne l'intima vita palpitante»²⁵. In opposizione, dunque, alla cristallizzazione stereotipa della figura, egli persegue l'identificazione con la vita interiore dell'animale, dichiarando: «non dipingeremo più la foresta o il cavallo come essi ci appaiono o piacciono, ma come essi sono veramente, come la foresta o il cavallo stesso si sentono, la loro natura assoluta che vive al di là dell'apparenza che vediamo solo noi»²⁶.

L'empatia contraddistingue, dunque, l'animalizzazione della sua arte, da intendersi come reazione al soggettivismo esasperato e compiaciuto: «i gatti di Marc, le sue volpi non sono elementi di un aneddoto o protagonisti di un genere; non sono le proiezioni antropomorfe di una morale

alla Esopo; non sono simboli della passionalità come gli animali di Delacroix, o del sogno come quelli di Gauguin. Sono. Forme d'essere che al di là dell'intelligenza e della ragione seguono istintivamente le leggi della natura, sono la natura»²⁷ .

Non è testimoniata una conoscenza diretta, da parte di Tozzi, della ricerca stilistica condotta da Marc, ma è indubbio che l'opera monumentale *Torre di cavalli blu*, oggi perduta, godesse di una vasta risonanza di pubblico nel perfetto accordo tra natura, animale e cosmo, e che l'irrigidita densità materica de *Il passero morto* (1905) rivela una consonanza poetica, nient'affatto casuale, con il vulnerato bestiario tozziano. Si pensi, a questo proposito, alla spoglia e disadorna concretezza visiva dei passeru uccisi da Ghisola²⁸: qui la morte si impone con violenza deterministica, lungi da ogni anelito spiritualistico o consolazione religiosa.

Contrariamente all'ipotesi sostenuta da Cerami²⁹, il quale postula una convergenza, o meglio identificazione, dell'io autoriale con la bestia, mi pare che il decentramento cognitivo caratterizzi la prassi scrittoria del Nostro, il quale rifuggerebbe così dall'edulcorata umanizzazione dell'animale, foriera di sentimentalismo compassionevole, al fine di carpirne l'intima verità.

Accanto alle possibili convergenze tematiche con l'acceso cromatismo delle bestie di Marc, è doveroso ricondurre la pulsione zoomorfa tozziana alle illuminazioni del filosofo che postula l'esistenza, accanto a *sofosune*, dell'orribile terribilità della natura. La conoscenza, da parte di Tozzi, del pensiero di Nietzsche è ormai attestata in ambito critico, come bene si evince da simili dichiarazioni: «Sono i ricchi e i preti (ricchi anch'essi e più esecrabili) che con l'idee balorde d'un Dio inutile e abietto hanno turbato la serenità degli animi»³⁰ . Tali riflessioni se da un lato rivelano la lettura, per quanto fervente e passionata, del pensiero di Engels, pure attestano una consonanza con l'etica del discepolo di Dioniso, il cui nome ritorna nel saggio dedicato all'arte di D'Annunzio, in relazione al misticismo intellettuale che percorre le voluttuose orchestrazioni liriche dell'abruzzese³¹. Con l'intensità della folgore e la potenza di un vento gagliardo, le parole di Zarathustra, savio-briccone e demone dionisiaco, prorompono a squarciare il miserabile sudiciume

della pietà lacrimevole, rivelando all'umanità «quanto vi è di terribile, di malvagio, d'enigmatico, di distruttore, di fatale nel fondo dell'esistenza»³², ovvero la sostanza titano-barbarica del dionisiaco.

Animato dalla fiera volontà di creare l'uomo superiore, il profeta concepisce gli uomini come «una corda tesa fra la bestia e il superuomo»³³, e così li ammonisce: «Voi avete compiuto il cammino dal verme all'uomo, e ancora in voi è molto del verme. Una volta foste scimmie, e ancor oggi l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia»³⁴. I particolari zoomorfi si infittiscono, dunque, a rivelare la brulicante verminaia di appetiti ferini che governano l'umano agire, tanto che Zarathustra giunge a teorizzare l'esistenza di una bestia interiore: «la paura degli animali feroci è quella che più a lungo fu coltivata nell'uomo, insieme con la bestia in lui rintanata e che egli teme: quella che Zarathustra chiama la bestia interiore»³⁵.

Nella sua ricerca filosofica, dunque, il pensatore tedesco postula l'esistenza di una consustanziale dimensione ferina, ma contempla pure il suo necessario superamento: mediante la volontà creatrice e l'ardore di conoscenza, l'uomo potrà infatti sollevarsi dal giogo dell'asservimento e della sudditanza all'istintualità animale. Pur affine, per congenialità tematica, alle illuminazioni aforistiche di Nietzsche, Tozzi se ne discosta in quanto, nel delineare la sua antropologia bestiale, non ipotizza un passaggio possibile da una sottoumanità degradata alle illuminate vette superomistiche, anzi programmaticamente nega un attraversamento possibile.

In ultimo, credo che l'autore interpreti la fiera come elemento di pressione fobica di natura orrorosa: nell'*opus imperfectum* della sulfurea produzione letteraria di Tozzi, infatti, sciamano bestie, enigmatici *exempla* di orrore crudele. L'inquietante zoomorfismo che agita la stanza della tortura della sua narrativa scaturisce, infatti, dal sentimento stesso della vita: la bestia, ora vittima, ora carnefice, ora capro espiatorio riconducibile a un atavico animismo, è l'*objective correlative* dell'angoscia erotica e del disagio esistenziale. Lungi da ogni parabola allegorica o moralistica, demonico *ens* come da tradizione biblica, la belva segnala la mancata corresponsione tra l'uomo e Dio, l'uomo e la natura, le parole e le cose. Vessillo della radicale insignificanza del mondo, le

sembianze arcane di animali ricordano che tra le parole e le cose non c'è più rammendatura possibile. Scevre da ogni aura di epifanica rivelazione o palingenesi spirituale, «esseri dalla logica enigmatica, stravagante preistoria di ogni uomo»³⁶, le bestie annientano ogni idillio, inferme icone che a nulla rinviano e che solo deridono ogni logica umana e provvidenza divina.

NOTE AL PARAGRAFO PRIMO

1 R. Kipling, *Il marchio della bestia* in *Racconti del mistero e dell'orrore*, Milano, Bompiani, 1992.

2 S. Tomasi, *Il bello della bestia, saggi sulle esitazioni del fantastico*, Ancona, Transeuropa, 1998.

3 T. Landolfi, *Il mar delle blatte e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1997.

4 F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Newton, 1991, pag. 70.

5 Ivi, pag. 69.

6 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Milano, Garzanti, 2000, pag. 5.

7 F. De Sanctis, cit., pag. 140.

8 Ivi, pag. 140.

9 Ivi, pag. 140.

10 N. Machiavelli, *Il Principe*, Milano, Mursia, 1994, pp. 88-90.

11 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 30.

12 Ivi, pag. 33.

13 F. Tozzi, *Giovanni Verga e noi* in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1306-1307.

14 M. Pratesi, *L'eredità*, Firenze, Vallecchi, 1960.

5 F. Tozzi, *Il Podere*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 91-93.

16 F. Tozzi, *La beffa di Buccari*, in *Opere*, cit., pag. 1290 e sgg.

17 S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1972.

18 G. D'Annunzio, *Mungia*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 320-321.

19 G. D'Annunzio, *Terra vergine*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 5-75.

- 20 Ivi, pag. 26.
- 21 F. Tozzi, *La beffa di Buccari*, in *Opere*, cit., pag. 1291.
- 22 A. Andreoli, *Introduzione a Tutte le novelle di G. D'Annunzio*, cit., pag. 27.
- 23 Ivi, pag. 31.
- 24 F. Marc, *Gli animali nell'arte* in *Scritti 1910-1915*, Firenze, Hopefulmonster, 1987, pag. 25.
- 25 Ivi, pag. 25.
- 26 S. Partsch, *F. Marc, 1880-1916*, Berlino, Benedikt Taschen, 1992, pag. 39.
- 27 E. Pontiggia, *Franz Marc: il miraggio della totalità* in *Scritti 1910-1915*, cit., pag. 9.
- 28 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in *Opere*, cit., pag. 16.
- 29 V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 28-29.
- 30 F. Tozzi, *Novale*, cit., pag. 54.
- 31 F. Tozzi, *La Beffa di Buccari*, in *Opere*, cit., pag. 1291.
- 32 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* in *Opere*, Casini, 1955, pag. 7.
- 33 F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, cit., pag. 371.
- 34 Ivi, pp. 369-370.
- 35 Ivi, pag. 615.
- 36 V. Cerami, cit., pag. 30.

II. E SI COMPIACQUE DELLA BESTIA STRAZIATA

L'animalizzazione, in Tozzi, agisce secondo molteplici modalità tematiche e stilistiche: assistiamo impotenti al martirio di bestie seviziate da esseri umani, alle vendette, sebbene sporadiche, della bestia sull'uomo, alle violenze perpetrate dagli animali sui loro simili, infine alla caricaturale deformazione grottesca di un'umanità dai tratti somatici e psichici contraddistinti da indomabile e irresponsabile ferinità.

Animati dal bisogno materno di accudire gli esseri indifesi ed eccitati dalla propria stessa spietatezza, tra fluttuazioni emotive e ambivalenze affettive, i personaggi della narrativa di Tozzi infieriscono su bestie inermi, ostie immolate a uno sterile sacrificio. L'orrore è potenziato dall'insensata gratuità dell'umana ferocia: vano è cercare un movente plausibile per lo strazio compiuto sulle creature. L'autore senese appare dunque l'interprete più audace e corrosivo del paesco *demone della perversità*¹, racconto pubblicato definitivamente nel 1846. Qui lo scrittore americano, infatti, indaga la natura, spesso contraddittoria, di un impulso radicale ed elementare, principio innato e primitivo, *primum mobile*, che sovrintende a ogni azione umana e che è possibile definire con il termine di *perversità*. L'io narrante osserva come questo spirito non motivato, *mobile* senza motivo, spinga a compiere atti paradossali: diabolicamente esso induce l'uomo, con la feroce voluttà dell'orrore, a compiere gesta riprovevoli, addirittura contro il suo vantaggio personale, nonostante egli percepisca che non dovrebbe commetterle. Lo spirito della perversità informa dunque profondamente l'agire, altrimenti inspiegabile, dei personaggi tozziani, contraddistinto da gratuita crudeltà.

Talora la pagina del senese si nutre, tuttavia, di una pulsione filantropica, tesa a simpatizzare con la bestia, percepita pietosamente come creatura simile all'uomo e votata a un comune destino. Credo che il referente, per siffatta concezione, sia, ancora una volta, culturale e rappresentato dalla parabola tragica e maledetta del capolavoro di T. Hardy: *Giuda l'Oscurò*². Già Maxia³ individuava

alcune affinità tra l'archetipo fobogeno del capro espiatorio de *Il podere*, incarnato nella figura di Remigio Selmi, e il povero ragazzo protagonista di questo violento e modernissimo romanzo di iniziazione, pubblicato nel 1894. Mi pare, tuttavia, che l'affinità risieda piuttosto nella natura animale del giovane che, pur sognando di elevarsi intellettualmente e spiritualmente, vive a stretto contatto con la ciclicità della natura e degli elementi che la compongono. Egli si preoccupa, infatti, di non calpestare i vermi, consente alle cornacchie di cibarsi, indisturbate, del granoturco e affretta la morte del maiale macellato per attenuarne le sofferenze, non ottemperando, dunque, alle leggi della produttività e del mercato. Nell'*incipit* del romanzo, mentre si sta per allontanare dal villaggio, desideroso di mutare, anche socialmente, il proprio *status*, il maestro ammonisce: «Sii un buon ragazzo, ricordati! Non maltrattare gli animali e gli uccelli, e leggi più che puoi»⁴. Tale insegnamento riecheggia anche nella pagina tozziana: così, nell'apparente slancio paternalistico che percorre il pauperismo evangelico del francescanesimo dominante in *Ringraziando le rondini*, si legge: «Aprite le gabbie, rimproverate i ragazzi che martoriano gli uccelli, maltrattate gli adulti che li accecano ficcando spilli arroventati dentro gli occhi»⁶. Mi pare, tuttavia, che l'umorale scrittura del Nostro, anche in questo luogo, si accenda di un'autentica seduzione del male, del perverso fascino della *voluptas dolendi*, nel particolare orroroso dello spillo rovente, lungi da ogni estatica contemplazione consolatoria.

Credo che tutta la produzione dell'autore toscano debba essere ricondotta alla *Urzene* della castratura⁷ delle bestie come costellazione di senso, cifra ideologica e stilistica. Al di là dei sovrasensi simbolici di natura edipica, la coazione alla mutilazione degli animali si impone per la sua forza orrorifica, determinando, al contempo, la prassi scrittoria. Così la castrazione è, insieme, emblema di crudeltà e strumento di una scrittura che predilige il vuoto dell'assenza, l'implosione della parola avvolta dallo spazio bianco. Tozzi ricorda, nell'attitudine al levare, il metodo di composizione applicato da Mister Blackwood, il quale «ha un paio di forbici da sarto e tre praticanti intorno che si tengono pronti ad eseguire i suoi ordini. Uno gli porge il Times, un altro l'Examiner,

un terzo il Gulley's New Compendium of Slang- Whang e Mister Blackwood non fa che tagliare e mescolare»⁸. A testimoniare la lettura di questo *divertissement* poesco basti ricordare la presenza curiosa di un signore cotto dentro un forno⁹ che deve aver alimentato, pur nel differente epilogo, il tozziano *Un morto in forno*¹⁰.

Per quanto concerne il sadico martirio delle bestie, alcuni episodi si impongono per inusitata ferocia rappresentativa: si pensi, in *Adele*, all'episodio, non funzionale nell'economia della diegesi, dell'uccisione del cane da parte del contadino il quale, con sorprendente levità, trascorre dal rimorso alla macabra soddisfazione, compiacendosi della bestia straziata¹¹.

Ma è soprattutto nel libello *Bestie* che l'orrore insolito si rivela, inquieta cifra della modernità: la cruenta strage dei rospi può, a buon diritto, essere assunta a paradigma della gratuità di ogni violenza¹².

Mi pare, inoltre, che il luogo privilegiato in cui perpetrare l'eccidio di bestie innocenti sia la cucina-inferno, la cucina-mattatoio, «mostruoso ed enorme frantoio di corpi»¹³ che tutto «macina, inghiotte, assorbe, digerisce»¹⁴. Qui i personaggi, animati da «insaziata ingordigia corporale»¹⁵, sbuzzano bestie mentre crapulano nell'ozio sonnacchioso. La carne degli animali è ridotta a succosa poltiglia e i commensali, enfiati dal *venter vorax*, sono travolti nella degradante metamorfosi di una primordiale animalità. L'erotismo gastronomico, in Tozzi, ha connotati mortiferi: pur nell'audace intemperanza si riduce a «malinconica grande abbuffata per appartati e disillusi vedovi della vita»¹⁶.

L'atroce vendetta della bestia sull'uomo raggiunge il parossismo dell'orrore nell'agonia dell'amico che, cadendo dalle scale, ha battuto l'occipite e ora rantola, sconvolto dagli eccessi della febbre. Mentre il soggetto lirico tenta di lenire l'agonia, umettandogli le labbra vizze, entra una delle tortore appartenute al morituro: «gli montò sulla fronte, che s'increspò, e allungando tutto il collo, gli diede una beccata tra le labbra. Egli era uso a farsi prendere di bocca i chicchi di granoturco o di granella. Allora, troppo tardi, la scacciai. Ma dal labbro di sotto, dovetti asciugare con il cotone idrofilo le gocce di sangue, che smisero soltanto all'ultimo respiro»¹⁷. Nel minuto dettaglio,

impercettibile come la goccia che stilla, si cela la *vis* dirompente dell' *underlying horror*. Il gesto della tortora sembrerebbe tradire un'affettuosa consuetudine di solidale reciprocità, ma, ad un più lucido esame, rivela, invece, l'agro sapore di un'offesa e la verità di un'atavica inimicizia.

Anche quando non è espressamente evocata, la bestia è il costante paradigma di senso, elemento ineludibile di confronto: una costante metamorfosi zooantropica contraddistingue infatti le stravolte fisionomie di corpi umani ulcerati e piagati. Si potrebbe, a questo proposito, ipotizzare una funzione *Hop-Frog*¹⁷ che guiderebbe le creazioni tozziane. Com'è noto, il buffone di corte, un poco nano e un poco zoppo, procede con una sorta di andatura a sbalzi e la natura, per compensare la deficienza degli arti inferiori, lo ha dotato di straordinaria abilità nel salire gli alberi, alla stregua di uno scoiattolo o uno scimmiotto. Eccitato sino alla follia dai vapori dell'alcool e, forse, da una feroce ansia di vendetta e rivalsa sociale, Hop Frog inscena il macabro e truculento divertimento degli Otto Orang-utang incatenati. Il travestimento risulta tanto efficace da essere, in quanto a bestialità, assai prossimo al vero, tanto che «non furono pochi fra gli invitati a prendere quegli esseri di così feroce aspetto per bestie vere»¹⁸. Al di là dello sconvolgente epilogo, la funebre buffonata, la macabra mascherata di fuoco e sangue rivela come l'animalizzazione permei anche la scrittura poeica. La pulsione zoomorfa, in particolare, non concerne soltanto l'elemento esornativo del travestimento, ma la natura stessa di *Hop-Frog* che, finanche nel nome, si palesa creatura bestiale. E la natura animale si riverbera, in primis, nella tarata fisicità, irrimediabilmente corrotta e guasta, di *freak*. La funzione *Hop-Frog* sostanzia la scrittura di Tozzi: con macabra tenacia, la sensibilità dello scrittore «si misura con il deviante, con un corpo che presenta forti anomalie non tanto e non soltanto sul piano sociale e comportamentale (come nel romanzo tradizionale), quanto sul piano anatomico: il corpo appare deforme, informe, artefatto come *Frankenstein* e i mostri che popolano le cripte e i cunicoli di castelli fatiscanti»¹⁹.

Nella diaspora esistenziale effigiata da Tozzi, la figura umana, sconsolata parenesi, dimostra come l'inferno non pertenga soltanto alla dimensione etica e religiosa, ma coinvolga pure quella

estetica, immersi come siamo non soltanto nel male e nel peccato, ma anche nel brutto. Pallidi, scarni, cenciosi, i miserabili umiliati e gli offesi diseroi del Nostro paiono falliti e frusti *monstra*, come Picciolo sciancato e dalle mani storte²⁰ o come l'uomo dai piedi deformi, quello con le grucce, desideroso di stroncare le gambe all'odiato Leopoldo²¹. Talora prede di sguaiata concupiscenza carnale, talvolta macerati da inibizioni sessuofobiche, sembrano «gonfi simulacri di una nevrotica bulimia»²² o esangui e filiformi silfidi. Lungi dalla galante seduzione di eroi di irenica bellezza, i personaggi di Tozzi, nella loro stomachevole edacità o trista magrezza, paiono mostruosi *enfants de la lune*. Lunatici crapuloni, ibridi grotteschi di cui F. Giovannini ha tracciato la mappa cangiante e perigliosa²³, offrono un quotidiano teatro dell'orrore. Mentecatti, folli, idioti, gobbe stolide e accattoni si presentano sotto le luci della ribalta, nel disilluso circo di una grama esistenza: si pensi alla gobba dai dolci occhi di strega protagonista dell'omonima novella²⁴ e alla violinista zoppa, per lo sfogo di umori ad un ginocchio, di *Dopo il concerto*²⁵. Un'umanità mendica e folle invade la dissestata pagina del Nostro, frenetica come lo sciame molesto di insetti iridescenti. *Damnati ad bestias*, i dannati della terra, ridotti a secche anatomie, e i mendichi derelitti rifrangono sugli occhi degli uomini la loro immagine degradata.

Il procedimento stilistico adottato dall'autore senese consiste in una costante coazione all'ipertrofismo e alla miniaturizzazione corporale, valori abituali nella misura grottesca dell'umano: il singolo dettaglio viene infatti dilatato in modo abnorme, invadendo la totalità della figura. Tozzi si accanisce, con ferocia lesiva e talento caricaturale, sul particolare e, come osserva Maxia, si tratta infallibilmente di un «particolare sgradevole, deforme, addirittura ripugnante, nel quale tutto l'insieme si oblitera e compendia»²⁶. La figura umana appare così degradata alla «prima percezione ossessiva che se ne è avuta»²⁷ e ogni particolare fisico, agente fobogeno, viene così oltranzisticamente sottoposto all'abnorme e patologica disarticolazione percettiva di una visione animalizzante. Sovvertendo le leggi dell'armonico equilibrio anatomico, i personaggi paiono rinserrati nella pelle di bestie come Antioco Epifane, illustre re di Siria, potente autocrate

dell'Oriente, che, per tenere alta la dignità regale, si palesa come gigantesco camaleopardo: «E avete detto la bestia? Ah, se qualcuno vi sentisse!...State attento. Non vedete che l'animale ha una faccia d'uomo?»²⁸. Le deturpate fisionomie si impongono con la loro *facies* che sconvolge e, contrariamente alle riflessioni di Debenedetti²⁹, non è questa certo la riscossa vittoriosa dei brutti: la deformità corrisponde, sempre, a una tara dell'anima.

Autentico catalogo di teratologiche entità, le rabbiose creature di *Tre croci*, nella loro violenta grossolanità, paiono tutte scaturire da un *ordo naturalis* deviato, impazzito. L'animalità ha invaso non soltanto i tratti somatici e l'onomastica dei personaggi, ma, in questa infernale danza macabra, ha deturpato lo sguardo e l'anima. La belva si rivela nei comportamenti abituali, nelle relazioni interpersonali, persino nella stessa facoltà di articolare la voce. Nell'insaziabile ingordigia che, più della lussuria, stigmatizza le fiere, nella nevrosi compulsiva di fameliche zanne, bestiale finanche nel riso acre e sensuale, Niccolò prorompe: «se non ci si volesse bene tra noi, vorrei diventare una bestia...un rospo»³⁰.

Battuta invero rivelatrice poiché sovente la regressione ad animale ha i connotati dell'autopunitiva umiliazione o della rinuncia a ogni forma di responsabilità morale.

Lungi dall'edificante scrittura, tesa ad effigiare il confortevole scenario di nobilitanti purezze, Tozzi risponde invece al seducente richiamo dell'informe caotico, della deforme atrocità con lo sguardo torvo del crimine, della malattia, della follia.

Categoria della modernità e musa inquietante in bilico tra il terribile e il sublime, il ridicolo e il comico, l'animalizzazione informa la natura stessa del linguaggio tozziano che, lungi dalle seduzioni del lirismo consolatorio, si configura, dunque, come rivelazione, e nemesi, di una realtà infetta.

NOTE AL PARAGRAFO SECONDO

1 E. A. Poe, *Il demone della perversità*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pag. 857 e sgg.

2 T. Hardy, *Giuda l'Oscurato*, Milano, Rizzoli, 1991.

- 3 S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1972, pag.122.
- 4 T. Hardy, cit., pag. 29.
- 5 F. Tozzi, *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1998, pag. 379.
- 6 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Garzanti, 2000, pag. 72.
- 7 E. A. Poe, *Come si scrive un articolo da Blackwood* in *Opere scelte*, cit., pag. 229.
- 8 Ivi, pag. 231.
- 9 F. Tozzi, *Un morto in forno* in *Le Novelle*, cit., pag. 611.
- 10 F. Tozzi, *Adele* in *Cose e persone, Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 55 e sgg.
- 11 F. Tozzi, *Bestie*, Milano, Se, 1994, pp. 582-583.
- 12 P. Camporesi, *Il paese della fame*, Milano, Garzanti, 2000, pag. 48.
- 13 Ivi, pag. 48.
- 14 Ivi, pag. 39.
- 15 Ivi, pag. 84.
- 16 F. Tozzi, *Bestie*, cit., pag. 606.
- 17 E. A. Poe, *Hop-Frog* in *Opere scelte*, cit., pag. 927 e sgg.
- 18 Ivi, pag. 935.
- 19 R. Bianchi, a cura di, *Edgar Allan Poe, Dal gotico alla fantascienza, Saggi di letteratura comparata*, Milano, Mursia, 1978, pag. 136.
- 20 F. Tozzi, *Il Podere*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pag. 396.
- 21 F. Tozzi, *Ricordi di un impiegato*, in *Opere*, cit., 420.
- 22 P. Camporesi, *Il paese della fame*, cit., pag. 15.
- 23 F. Giovannini, *I mostri, protagonisti dell'immaginario del Novecento, da Frankenstein a Godzilla, da Drakula ai Cyborg*, Roma, Castelvechi, 1999.
- 24 F. Tozzi, *Una Gobba*, in *Le Novelle*, cit., pag. 463 e sgg.
- 25 F. Tozzi, *Dopo il concerto* in *Le Novelle*, cit., pag. 497 e sgg.

26 S. Maxia, cit., pag. 75.

27 Ivi, pag. 75.

28 E. A. Poe, *Quattro bestie in una*, in *Opere scelte*, cit., pag. 190.

29 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.

30 F. Tozzi, *Tre croci*, Milano, Garzanti, 1997, pag. 13.

III. LE BESTIE DEMONIACHE, PER UN' IPOTESI ANTROPOLOGICA

Simbolo sacro ed *esecrandum*, puro e contaminato, venerato e temuto, ora foriero di disgrazia, ora da intendersi come cratofania, l'animale da sempre intrattiene un rapporto ambiguo con l'uomo. Ogni archetipologia dell'immaginario dovrebbe, infatti, aprirsi con un'attenta disamina della mitologia teriomorfa, in virtù del millenario rapporto simbiotico che lega l'uomo alla bestia e che ha impresso solchi indelebili, tracciato rotte e disegnato mappe nella vasta topografia dell'*undiscovered country*. Universali sono i simboli teriomorfi, e la loro natura oscilla tra desiderio di antropomorfizzazione e angoscia della demonizzazione. Centini, nella sua ricognizione critica¹, ritiene che la bestia, da totem ierofanico, sia stata progressivamente declassata a demone iroso, emblema di appetiti infraumani, forse a causa delle fauci divoranti e del suo larvale formicolio. Animalità e crudeltà paiono, dunque, inscindibili tanto che, scrive Centini «anche alla bestia più umanizzata e priva di quelle differenze che la possono rendere facilmente demonizzabile, non è stato concesso il privilegio di risalire il crinale dell'evoluzione, neppure sul piano simbolico»².

La coazione alla demonizzazione informa il bestiario tozziano: surreali apparizioni, fantasmatiche larve, idoli oscuri irrompono e mai si crea una corrispondenza tra l'osservatore e le entità inquietanti che pullulano, strisciano, sciamano, indifferenti o nocive, senz'altro mai benevole.

Il pipistrello, ibrida epitome, sventurato essere anomalo, perduto nel volo maledetto di cieca erranza e immerso in suoni negati a orecchie umane, è creatura plasmata nella creta dal diavolo che, ansioso di imitare Dio, miseramente fallisce nel suo esperimento. Da sempre è ritenuto il principe delle tenebre e, sotto le sue sembianze, si celerebbero i non morti assetati di linfa umana: dalla biblica Lilith all'Imperatore Vlad, dell'ordine cavalleresco del Drago. In *Bestie*³, di dentro la nebbia fitta, noto attributo inferico, appare al soggetto lirico un *vipistrello* e, nella chiara reminiscenza dantesca, finanche terminologica, è possibile rinvenire un sottile rimando a entità demoniche.

Ad interrompere le fin troppo facili seduzioni di un' artificiosa estasi mistica nella Basilica di San Francesco a Siena, interviene la subitanea apparizione di un topo: il piccolo roditore, per la bestiale genialità e agghiacciante aggressività, è assimilabile, anche nell'immaginario iconografico, a terrifiche entità⁴.

La scrittura di Tozzi registra, inoltre, la presenza di figure dal volto caprino o per la presenza di una fitta peluria ispida posta sotto il mento o per l'eccessiva prominenza del labbro. Nell'iconografia tradizionale, come è noto, il caprone sovente accompagna la strega nelle sue apparizioni notturne e, sotto le spoglie di caprone, Satana stesso presiede macabri rituali. Le donne dal volto caprino che popolano la pagina patologicamente dissestata del senese denunciano, dunque, non tanto l'abbruttimento prodotto dalla miseria e dalle sofferte privazioni quotidiane, quanto la stregonesca natura di queste malefiche femmine.

Animale uterino per l'abitudine di acquattarsi nei pertugi più oscuri, il rospo svolge un ruolo preminente nei culti del male, venerato dagli adepti che, durante i sabba, immolano molte bestie immonde, soprattutto rospi. La celebre strage compiuta dal Migliorini si tinge di un bagliore sinistro qualora la si interpreti come un atto di devozione sacrilega a empi Mani⁵.

Galli e galline ricorrono frequentemente nei riti stregoneschi, e la loro apparizione è sovente foriera di disgrazie per le comunità contadine: di qui la necessità di praticare esorcismi per mitigarne gli effetti devastanti. Invero ha i toni del macabro esorcismo il supplizio imposto all'ingorda gallina protagonista della novella *La gallina disfattista*⁶ e, in *Adele*, il chiassoso volatile è sovente ucciso, o meglio massacrato, e non per mere esigenze alimentari⁷.

Anche il maiale è creatura malefica, correlativo dell'imperatore del doloroso regno, come attestano i Vangeli nei noti episodi dei porci di Gerasa e degli indemoniati di Gadara. L'eccidio di porci scannati il cui sangue nero si rapprende in ampi secchi può essere ricondotto a un'antropologia contadina segnata dal misterioso culto del male⁸.

La coazione alla demonizzazione concerne anche alcune creature considerate la versione più disgustosa e nauseabonda del regno animale: gli insetti. Nel vasto *corpus* di leggende popolari ricorre infatti, frequentemente, il *topos* dei moscerini comandati dal diavolo poiché si accaniscono sulle mandrie, arrecando danni ingenti alla pastorizia e all'allevamento.

Tra le creature più profondamente demonizzate un posto rilevante spetta al ragno, nunzio di luttuosi presagi, figlio delle tenebre. Durand osserva che l'aracnide, filatore esemplare e divorante, polarizza in sé «tutti i misteri temibili della donna, dell'animale, dei legami»⁹. Ragioni naturali hanno sancito la natura demonica di alcuni insetti, forieri, nelle regioni paludose, di morbi contagiosi. Il riverbero della distruzione operata dalla locusta riaffiora anche nel suo nome, e la tradizione agiografica narra di stormi perniciosi di cavallette che solo il provvidenziale intervento di un Santo poté fermare.

In *Bestie, petit poème en prose*, miserabile epopea della crudeltà umana, gli insetti, metafora dell'atrocità consustanziale alla natura noverca, sciamano dolenti. Tozzi, nella sua «insopprimibile tendenza all'orrore»¹⁰, mosso dal «gusto sadico di chi sputa tutto quanto ha in corpo»¹¹, rappresenta, nella sua «spietata prosa narrativa»¹², insetti che rammentano all'uomo l'inelutabilità di un destino di punizione. Così si palesa, insolito crocifisso desacralizzato, una zanzara, «le cui ali parevano infilate a due pezzetti di capello»¹³. Nel delirio claustrofobico di chi sente i muri della stanza restringersi sino a stritolarlo, nella paranoide ansia tombale di chi già percepisce il sapore della calcina e avverte, confusamente, il crollo nell'abisso, compare «un ragnolino, quasi trasparente, attaccato, come un peso, al suo filo»¹⁴. Nient'affatto emblema di tenacia dinanzi alla disgregazione del reale, come vorrebbe qualche critico, il ragno, invece, irride l'umana transitorietà, travolta dall'inane labirinto del nulla. E nell'affettuoso diminitivo, come nell'aerea *levitas* della sua sostanza, l'aracnide appare ancor più beffardo nella derisione dell'umano vacillare.

L'erotismo convulso sostanzia, in un altro luogo, il gesto di chi, scorgendo una ragnatela, avverte il torbido desiderio di toccarla e, nel sentore umidiccio, il ricordo trascolora nella peluria

della prima donna posseduta¹⁵. Anche una cavalletta, con la sapiente agilità che le è propria, deride la fragile pesantezza dell'uomo, le cui case «hanno paura a stare ritte tra questi precipizii e si toccano con i tetti pendenti. Ma anche i tetti, a pendere così, non potrebbero cadere tutti giù? »¹⁶.

Nel mutilo paesaggio tozziano pure i moscerini¹⁷, sintomo di una realtà patologica, si configurano come emissari del demonio, folla persecutante che assale l'io, cercando di penetrare nei suoi occhi.

Altre presenze inquietanti affollano l'incubico cosmo di Tozzi, perturbanti icone della resa al labirinto: i rettili. L'antropocentrismo culturale ha profondamente demonizzato il serpente, uno dei simboli più densi e iperconnotati dell'immaginazione umana. Benché connesso al culto delle acque cosmiche e ai riti di fecondità e generazione e, sebbene dotato di panspermia, l'animale lunare svolge un ruolo centrale come custode dell'estremo mistero della morte. La bestia funerea si insinua nelle sfrenate brutalità che infiammano la pagina dello scrittore toscano. L'erotismo macabro si tinge così di piacere perverso nel surreale arabesco delle caste fanciulle inghiottite dalle creature ofidiche¹⁸.

La zoologia tozziana è caratterizzata anche dalla presenza della bestia fantastica, biblica, incarnazione di ciò che è alieno e incontrollabile: non può infatti essere ricondotto all'universo contadino il terribile mostro marino *Leviathan* a cui si allude nella prima stesura della novella *Il crocifisso*¹⁹. Derivato dalla mitologia fenicia, drago, serpente o coccodrillo, il *Leviathan* è più volte evocato nel libro di Giobbe e figura pure nell'*Apocalisse*, allegoria dell'irruzione del caos primevo. Nella Bibbia compaiono, in particolare, due esseri mostruosi: *Behemot*, descritto, nel libro di Giobbe, come colossale ippopotamo e il *Leviathan*, rappresentato, sempre in Giobbe, come poderoso coccodrillo.

La bestia fantastica si rivela, dunque, nel bulicame vischioso e amebico dell'indistinta materia che costella *Il crocifisso*. Nel liquame indistinto, l'abbozzo umano e le «sbozzatore di bestie informi»²⁰, ivi attuffate, non hanno la forza e la dignità di uscire dalla fanghiglia lutulenta. L'immobilità e la cecità contraddistinguono l'inerzia di un uomo che si acquatta, deprivato della

facoltà di vedere e di capire e che nega qualsiasi possibilità di differenziazione dall'abbruttimento ferino.

Il liocorno, animale leggendario dalla oscura simbologia, *imagerie* cristologica di origine ebraica, anima i versi tozziani, a testimoniare l'origine nient'affatto rusticana del mitologema: «Io penso allo liocorno che/mettea il muso alle ginocchia della vergine;/ se qualche mala bestia in me tenea,/ io dico, Signor buono a te: dispergine/ quando tu vuoi, per l'anima alleviare»²¹.

La bestia, nell'affabulazione tozziana, palesa, oggetto di pressione fobica, l'orrore consustanziale alla vita. La scelta di creature che, anche sul piano antropologico, si configurano come agenti fobogeni, talora di natura biblica e fantastica, chiarisce la complessa cifra ideologica di una zoologia fantastica. Gli animali, nella scrittura del senese, paiono originarsi da una cosmogonia capovolta, rovesciata: «un mondo che resta nella parte più solitaria dell'infinito; dove le stelle non vanno mai; dove soltanto qualche cometa va a spegnersi; quasi in gastigo»²².

NOTE AL PARAGRAFO TERZO

1 M. Centini, *Animali, uomini, leggende, il bestiario del mito*, Milano, Xenia, 1990.

2 Ivi, pag. 7.

3 F. Tozzi, *Bestie in Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pag. 585.

4 Ivi, pag. 592.

5 Ivi, pp. 582-583.

6 F. Tozzi, *La gallina disfattista in Opere*, cit., pag. 975.

7 F. Tozzi, *Adele in Opere*, cit., pp. 537-538.

8 F. Tozzi, *Bestie in Opere*, cit., pag. 612.

9 G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario, Introduzione all'archetipologia generale*, Roma, Dedalo, 1996, pag. 316.

10 A. Asor Rosa, *Novecento primo, secondo, e terzo*, Milano, Sansoni, 2004, pag. 513.

- 11 Ivi, pag. 513.
- 12 Ivi, pag. 513.
- 13 F. Tozzi, *Bestie in Opere*, cit., pag. 580.
- 14 Ivi, pag. 589.
- 15 Ivi, pag. 602.
- 16 Ivi, pp. 611-612.
- 17 Ivi, pag. 611.
- 18 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 62.
- 19 F. Tozzi, *Il crocifisso in Opere*, cit., pag. 800.
- 20 Ivi, pag. 807.
- 21 F. Tozzi, *Le poesie*, Firenze, Vallecchi 1981, pag. 148.
- 22 F. Tozzi, *Il crocifisso*, cit., pag. 807.

IV. L'ASSOLUTO TERRORE DELLA BESTIA: LA PULSIONE ZOOMORFA NELLA NARRATIVA DI TOZZI E POE

Una profonda similitudine lega la spettrale bestia, mitopoiesi polisemica, di Tozzi alla fiera, fantasmatico psicogramma, partorita dall'«estro sulfureo, allucinante e disperato»¹ di Poe. Nella poligenesi della sua ispirazione artistica, il colto autodidatta ricava suggestioni profonde dalla «ouverture all'inferno»² del bostoniano, concreta espressione del terrore dell'anima.

Le fiere, «splendide tessiture di immagini letterarie pure»³, evocate dall' «onirizzazione progressiva»⁴ dello scrittore americano, si insinuano dunque, profondamente, nella «nera ouverture»⁵ dell'autore senese.

La pagina poetica, discesa nel *Maelstrom*⁶ dell'anima, è popolata, infatti, da bestie orrifiche, *denkbilder*, che creano una stupita atmosfera di morte. Abominevoli esseri demoniaci, esse puntellano il baudelairiano cimitero aborrito dalla luna della scrittura eterogenea e plurale di Poe. Si assuma, a paradigma dell'infernale immaginario della sua arte malsana, il *mare tenebrarum* solcato dal mortifero vascello del Pym⁷. Acromo simbolo di collera universale, il mare è attraversato da un vascello di carne guasta e corrotta. Raggelato nella grottesca *masquerade* di un *riktus* stravolto, un teschio si palesa, dilaniato da un gabbiano. Novello supplizio, anche questo arabesco poesco, pervaso dall'insidiosa alea dello sfacelo, nel suo misticismo visionario, impone il macabro particolare della bestia, paradigma di atopia e smarrimento. Il muto animale irrigidito è metafora della costellazione del naufragio e non sarà difficile scorgere negli uccelli giganteschi, di un biancore spettrale, che volano nella luce irreale dell'oceano, l'immagine sconvolta di un aerolito, «caduto quaggiù per un disastro: dis-astro, laddove il prefisso negativo allude a una cattiva stella, a un astro sviato dal suo corso, a un destino di monade nomadica, come quelle meteore che, per Blanqui, non sono nulla, rappresentano solo un enigma»⁸.

Dall'indistinto luore della nivea distesa marina, la bestia si ritira in uno squallido interno⁹: dagli scenari cosmici delle distese marine, essa si insinua nell'acedia malinconica della stanza di uno studente. Con il lugubre *refrain* che stilla come le lacrime di baudelairiana memoria, un corvo ricorda all'inesperto amante l'identità di amore e morte. La bestia qui perde, tuttavia, gli accenti universali e apocalittici e diviene emblema privato di una dolorosa e interminabile memoria individuale. Presagio di morte, preannuncio di follia, la voce d'angoscia del mostro-bestia assorda con il suo funebre rintocco. Lungi da ogni connotazione sovranaturale o metafisica, il terrore, ne *Il corvo*, si rivela nell'isolamento psichico.

L'orrore della fiera pessima raggiunge, tuttavia, la più compiuta espressione nella livida prosa de *Il gatto nero*¹⁰: il protagonista dell'arabesco poesico rievoca, con il lucido rigore analitico dell'anamnesi, una serie di «avvenimenti domestici»¹¹. Come invasato dalla furia di un demone, estraneo a se stesso, l'impulso della perversità lo induce ad afferrare il suo gatto per la gola e, con un temperino, a cavargli un occhio. Ma l'inclinazione a commettere azioni violente fa sì che l'aguzzino infierisca ulteriormente sulla bestia inoffensiva, facendole scivolare, com'è noto, un nodo scorsoio al collo e appiccandola al ramo di un albero. Il fantasma di Pluto, autentico *nomen-omen*, continua a perseguitare il folle personaggio nelle sembianze di un altro felino, del tutto identico al primo, finanche nel particolare dell'occhio orbato. Ora, tuttavia, il gatto suscita un orrore indicibile e la ripugnanza e il disgusto crescono sino all'amarezza dell'odio. La bestia, incubo incarnato, perseguita infatti l'omicida con il particolare terrifico della macchia bianca, atta a riprodurre le fattezze del patibolo, strumento di agonia e morte. Nell'implacabile sobrietà dell'indagine, affilata come la lama del rasoio, della propria inclinazione perversa, sorprende una battuta invero illuminante: «Una bestia brutta, di cui avevo ucciso con disprezzo il simile, doveva essere cagione a me, uomo fatto a immagine dell'altissimo Iddio, di tanta disperazione?»¹².

La bestia, nella narrativa di Poe, suscita un autentico terrore poiché il grande decifratore di enigmi, rispecchiandosi nella propria anamorfofi animalesca, ipotiposi del brutto e caricatura grottesca dell'uomo, vi rinviene l'enigma estremo: la perversità irriducibile dell'indole umana.

La vigorosa tessitura narrativa de *Il gatto nero* fornisce materiali narrativi all'orrorifica mitologia tozziana. Così, nella rievocazione di eventi atti a suscitare «un effetto quasi soprannaturale e fantastico»¹³, Mario e Delfina interrogano l'oscuro enigma della vita e della morte di Emilio Palai, il cieco della Certosa. Come in una *detection story*, attraverso l'interpretazione di biglietti rinvenuti, sorta di tracce lasciate dal defunto, i due giovani investigano il passato della presunta vittima, animati dal desiderio di conoscerne la vera natura. I fratelli del cieco riveleranno, testimoni poco attendibili, un'odiosissima vicenda di sangue. Vale la pena citare per intero: «Egli era nato cieco. Da ragazzo, quando era riuscito a farsi dare qualche animale di quelli che sua madre teneva in casa - tortore, piccioni, un cardellino- si divertiva a cavargli gli occhi; e, poi, si metteva a piangere per giorni interi. Ma, a sedici anni, in un momento d'ira insensata, saltò al viso della madre e le sciupò un occhio, accecandola»¹⁴. La novella, nell'intreccio stratificato di voci discordi, non scioglie tuttavia il mistero di una morte e non delucida la verità di una vita. Follia e superstizione qui si intrecciano fittamente, sino alla *climax* della maledizione che aleggia sul borro, *genius loci* che ancora emana l'odore acre e pungente della morte. La novella, ascrivibile al 1919, ricava dall'onirismo notturno poesca il particolare truculento dell'occhio orbato. L'orrore, nel capolavoro tozziano, si manifesta nell'espressione intensamente corpulenta del «cavar gli occhi», disadorna nella sua elementare brutalità. Analogamente al racconto poesca, l'aguzzino infierisce sulla vittima, preda di un inarrestabile parossismo di atrocità: dalla belva all'uomo giacché, nella genesi mutila e abnorme concepita da Tozzi, gli uomini son nati dalle bestie. Il cieco, dunque, balza sulla preda, egli stesso ridotto a pura furia bestiale e azzanna la propria madre. Tozzi, tuttavia, si discosta dalla strategia narrativa poesca poiché, abilmente, distanzia la materia narrativa attraverso l'utilizzazione di diverse voci narranti. Il procedimento consente di mitigare il dirompente effetto grandguignolesco

e di raggelare l'intensità drammatica nella nuda cronaca di una spoglia testimonianza. Ad acuire l'orrore misterioso contribuisce, tuttavia, l'inattendibile, o meglio dubbiosa, dichiarazione dei fratelli che condividono l'oscurantismo barbarico di credenze animistiche. La parabola del cieco, infatti, potrebbe essere ricondotta ai parametri culturali della violenza e del sacro, all'archetipo cristologico del capro espiatorio, sacrificato dall'intera comunità per la menomazione fisica che, come da tradizione, è pure il marchio inconfondibile di un'eccezionalità di destino.

Mi pare, inoltre, che lo scrittore senese recuperi, dall'estro notturno poesco, l'efferatezza gratuita nel particolare del temperino che offende e mutila la carne. Ora, nel ribollente crogiuolo di pulsioni inconciliabili, si impone la gelida determinazione di Pietro che scalfisce il mistero suadente e peccaminoso della sessualità, incarnato nelle sinuose forme di Ghìsola¹⁵. Da sempre, la critica scioglie il mistero acre del gesto riconducendolo a istanze psicoanalitiche, volte a sancire l'identità di piacere e crudeltà. In effetti Tozzi, nel faticoso noviziato culturale che percorre la sua patologica giovinezza, conosce un sunto d'autore dei *Tre saggi sulla sessualità* in una precoce traduzione italiana del 1911, testo che non poco anima la nota pagina. Qui, dopo aver attuffato nella melma la bambola di Ghìsola, il giovane Pietro tenta di riconciliarsi, ma, dinanzi all'altero diniego della giovane, reagisce: «allora egli aperse un temperino che aveva in tasca e le ferì una coscia. La giovinetta, impallidita, si sforzò di contenersi. Egli, credendo di non averle fatto male, con il temperino in mano, offeso e indispettito, fece l'atto di slanciarsi un'altra volta; ma ella, allora, gli tirò un calcio, e corse in camera buttando via il pane»¹⁶. Lo spirito della perversità informa il gesto di Pietro che, tuttavia, non è contraddistinto dalla lucida consapevolezza che, invece, anima il personaggio poesco: anzi, nonostante Pietro tenti una seconda volta di ferire Ghìsola, pure si difende, in una labirintica *mise en abime*, affermando: «-Quando ti ficcai, senza volere, il temperino nella carne»¹⁷. A riprova di quanto l'intero episodio sia riconducibile al magistero poesco, basti osservare come la musa che lo informa sia davvero ascrivibile all'*underlying horror*: «Allora Pietro, quantunque il castigo gli avesse fatto quasi piacere, si sentì lungo tempo mortificato, quasi che tutti i

suoi scherzi lo portassero a qualche terrore. Gliene venne una superstizione tale che non giocò più, credendo anche che una volta o l'altra gli potesse succedere molto male»¹⁸.

Non essendo riconducibile a motivazioni logiche e razionali, il gesto resta avvolto nella verità del terrore superstizioso, laddove, invece, il partigiano della terra dei sogni Poe fornisce, sin dall'esordio, una spiegazione plausibile all'insolita catena di «strampalati»¹⁹ eventi. Ed è al demone dell'alcool che si deve il progressivo trascolorare dall'amore per le bestie, disinteressato sino al sacrificio, all'indifferenza e repulsione verso le stesse.

L'archetipica scena della castrazione tozziana si discosta dal paradigma poesco per il distanziamento critico ottenuto mediante due sapienti artifici tecnici. *In primis*, Tozzi attua un decentramento cognitivo rinunciando al narratore omodiegetico e adottando, come testimone attendibile, una voce esterna, che non condivide la dimensione esistenziale del refrattario Pietro, pur interpretandone acutamente i trasalimenti emotivi. Ma soprattutto, l'estro creativo tozziano si rivela nell'utilizzazione di una figura di regressione: Pietro appartiene al limbo crepuscolare dell'adolescenza e questo, rispetto all'adulto personaggio poesco, favorisce l'ottica di straniamento. L'esito artistico è evidente: alla consapevolezza poesca, venata anche da un certo sofisticato intellettualismo, corrisponde l'incoscienza e inspiegabilità tozziana e, naturalmente, il doloroso infittirsi del mistero e l'acuirsi dell'orrore. Credo che per questa ragione si imponga, a Poe, la cogente necessità di intensificare il terrore mediante una progressione di violenze efferate che, tuttavia, anestetizzato il lettore in una spirale inesausta di atrocità, perdono, e non di poco, il loro potenziale perturbante. Nella pagina di Tozzi, al contrario, la scena si impone forte della sua unicità, scevra da enfasi e ricercate elucubrazioni.

A testimoniare il fascino perverso esercitato dal noto fattaccio poesco sulla tesa prosa di Tozzi, si assuma l'episodio sgomentevole del «temperino arrotato»²⁰, tratto dalla novella *Mia madre*. Nella rievocazione, nient'affatto contraddistinta da languidi abbandoni lirici e patetismi rugiadosi, degli anni ginnasiali venati da sofferte umiliazioni e soprusi, si impone, tra tutti, la ferocia gratuita del

minaccioso Mutti: «sapevo, perché se ne vantava sempre, che con quel temperino aveva levato gli occhi a parecchi gatti»²¹. Qui la convergenza con il testo di Poe è tanto evidente da apparire, addirittura, trascrizione letterale in un contesto denso, per di più, di rifrazioni con l'atmosfera del venerabile istituto, pervaso da lugubre monotonia, frequentato da William Wilson²².

Ma, ancora una volta, rispetto all'identificazione che permea la narrazione del bostoniano, agisce, nel racconto *Mia madre*, il distanziamento critico, ottenuto mediante l'adozione di una figura di regressione, il giovane Mutti appunto, che consente di ottenere una prospettiva di straniamento rispetto alla febbricitante materia narrativa. L'effetto di decentramento è, inoltre, duplicato, poiché Tozzi adotta non soltanto l'ottica regressiva di un adolescente appartenente a una disamorata *Kinderland*, ma anche la visione schizomorfa e patologica di un folle.

L'orrore superstizioso del gatto nero torna ancora a vivere nella prosa di Tozzi, mediato dalla sobrietà crudele che anima le suggestioni letterarie di Poe, sommo interprete dell'allucinazione, fisiologo della paura, *illuminé* maestro di enigmi. Ripercorrendo l'intero *corpus* narrativo del Nostro sorprende, infatti, ravvisare la presenza, ossessiva davvero, di gatti, da entrambi gli autori interpretati come creature del malaugurio, foriere di sventure.

Così, ne *Il podere*, si impone un episodio che svolge un ruolo nient'affatto secondario nella dinamica dell'intreccio. Apparentemente lo si potrebbe ricondurre a un quadretto di vita agreste, ritratto bozzettistico di interno, non funzionale nell'economia della diegesi. Ma, ad un esame più attento, esso preconizza il fatale epilogo del romanzo poiché, proprio in questo luogo specifico del testo, Berto dichiara di non temere di uccidere un uomo²³, quasi svelando le sue oscure intenzioni omicide. E alla Casuccia, mentre Remigio, Moscino e Lorenzo ingannano la noia con lazzi innocenti, «Berto stava ad ascoltare come se avesse creduto che ridessero di lui; e, quando passò il gatto di Tordo, gli attraventò il cappello. Remigio disse:

«-Povera bestia! -Se fosse mio, a quest'ora, gli avrei tirato una fucilata: i gatti non li posso patire».

Disse Picciolo:

«-Anche loro hanno diritto a vivere, perché sono stati creati come noi. Mi ricordo di un contadino che li faceva morire tutti quanti gliene nascevano, strizzandoli tra l'uscio e il muro; ma non finì bene! Già, ho sempre sentito dire, da tutti i vecchi, che ad ammazzare i gatti ci si porta disgrazia. E quel che dicono i vecchi è vero!»²⁴.

All'indifferenza crudele di Berto si contrappone, nitidamente, l'ancestrale mentalità superstiziosa di Picciolo e dei racconti, riconducibili a un'atavica antropologia contadina, da lui tramandati. Non si dimentichi, inoltre, che proprio a Picciolo si deve l'invito estremo, rivolto a Remigio riluttante, a partecipare alla messa: l'offerta potrebbe cambiare la sorte degli eventi, ma, nell'indecisione costituzionale di Remigio, rimane inascoltata e, dunque, inattiva. Emerge, inoltre, come il gesto violento di Berto funga da preludio all'intera vicenda: la bestia offesa saprà vendicare la propria sorte. Sia l'episodio tozziano sia il racconto poesco si concludono, infatti, con l'assassinio di un essere umano, nel parossismo convulso di un'insaziabile sete di sangue. E, a testimoniare la congenialità tematica, si osservi come entrambi i delitti siano compiuti con una luccicante accetta: particolare nient'affatto casuale ma che, al contrario, enfatizza l'orrore macabro e la rabbia dionisiaca che infiamma i due assassini. Mi pare, tuttavia, che una differenza profonda separi i due testi: il personaggio poesco fornisce una dettagliata, per quanto risibile, giustificazione del proprio operato, adducendo svariate motivazioni, ora l'alcool, ora il maldestro tentativo attuato dalla moglie, desiderosa di salvare il gatto dalla furia omicida del marito. Nel testo di Tozzi, al contrario, deliberatamente viene taciuta la ragione dell'omicidio, che resta, di fatto, senza movente. Per questo, da sempre, la critica ha avanzato ipotesi suggestive atte a spiegare il gesto: da quella psicoanalitica formulata da Debenedetti²⁵, all'affascinante lettura antropologica, riconducibile alla nozione di capro espiatorio, avanzata da Maxia²⁶. Il confronto con il racconto dello scrittore americano, ansioso di fornire, sin dall'*incipit*, delucidazioni plausibili al gesto folle, permette di capire quanto Tozzi sia

programmaticamente orientato a presentare il nucleo opaco dei misteriosi atti nostri, liberandoli dalla pesante impalcatura di raggelanti giustificazioni razionali.

Mi pare, inoltre, che i due testi si discostino anche per il differente scenario: alla cantina della vecchia casa, *locus* tipico a intensa tematizzazione, che diviene, nell'infernale fucina poesca, il teatro dell'omicidio e dello sconvolgente occultamento del cadavere, si sostituisce, in Tozzi, il più consono paesaggio agreste. L'apertura paesistica consente di enfatizzare la pochezza dell'inerte corpo di Remigio: dinanzi al silenzio maestoso della natura il silenzio della morte umana impallidisce. Se la scrittura poesca è percorsa dal demone claustrofobico, sino all'esito sommo del mistero del duplice delitto compiuto in una stanza ermeticamente chiusa o sino al fantasma del seppellimento prematuro, al contrario la scrittura di Tozzi predilige scenari aperti, avvertendo la funebre pesantezza e la vertigine labirintogena degli angusti spazi umani.

Il gatto, oggettivazione dell'angoscia erotica ed esistenziale e stregonesco presagio di morte, compare anche in *Con gli occhi chiusi*, in un luogo giustamente celebre, a forte tematizzazione e iperconnotazione simbolica, del romanzo. La castratura delle bestie di Poggio a' Meli viene effigiata da Tozzi con il rude naturalismo e il sordido realismo della sua maestria compositiva: il narratore aderisce alla concretezza delle cose e gli scenari paesistici vengono resi con vigore rappresentativo e densità materica. Da sempre la critica si è soffermata sulla non funzionalità diegetica dell'episodio, tassello autonomo ed eccentrico, invero, nella tessitura del testo. Ma l'*animus* profondo che informa la pagina si rivela nella codificazione poesca dei «gatti silenziosi e immaligniti, rincantucciati sotto il carro e dietro le fastelle, con gli occhi sempre aperti»²⁷ e che quasi presagiscono la loro sorte, come il Pluto già orbo dell'occhio, il quale fugge terrorizzato dinanzi alla figura del suo padrone-torturatore²⁸. Ma l'inclemente pulsione sadica tozziana prosegue e si arricchisce di particolari cruenti, resi con macabra precisione e cura dei dettagli dilatati espressionisticamente da un testimone-osservatore che ha sempre più i tratti del necrofilo *voyeur*:

«Ora, ad una gatta, fece scegliere soltanto un maschio, per tenerlo alla trattoria. Il castrino lo prese e lo mise con la testa all'ingiù dentro a un sacco stretto tra le sue ginocchia; e con un coltellaccio tagliò di colpo. La bestia fu per restare lì dentro, arretrata; poi, miagolando, saltò e sparì non si sa dove.

-Ecco fatto. S'è ricordato tardi di miagolare!

-C'è voluto poco da vero!

E risero, ammirando».²⁹

Dinanzi allo scempio della bestia, il giovane Pietro interroga il castrino: «Dove sarà andato il gatto? Vuoi che vada a vedere?

-Lascialo fare, quando avrà fame tornerà.

-Non morirà mica?-domandò al castrino.

-E' impossibile: si lecca la ferita finchè non è rimarginata.

Per medicarsi sono più bravi di noi! »³⁰

L'episodio, certo riconducibile a sovrasensi libidici, qui interessa perché rivela la centralità nevralgica dell' *imagerie* poesca che, pur con rielaborazioni tutte ascrivibili alla ricerca tematica e stilistica di Tozzi, percorre l'intero *corpus* del Nostro.

In *Ricordi di un impiegato*, il giovane Leopoldo ravvisa, sopra un tetto, «un gatto morto prima imputridire; poi diventare schiacciato come la pelle sola; poi tanto sottile che s'è attaccato alle tegole; poi la pelle s'è sfatta, e sono apparse le ossa; poi anche le ossa sono sparite. Soltanto, nel mezzo di una tegola, c'è rimasta una macchia nerastra. Ma si laverà anche quella»³¹. Entrambi gli autori rappresentano compiutamente lo scempio della bestia straziata: si impone su tutti il particolare della macchia, anche se in Poe essa appare contraddistinta dal candore. Credo, inoltre, che l'intero episodio sia memore, pur con sostanziali variazioni, del magistero poesco nel particolare del gatto «intonacato». Com'è noto, nel racconto del bostoniano, in seguito a un incendio devastante che ha distrutto la casa, tutte le mura sono crollate. Soltanto un tramezzo si è mantenuto integro e compare,

«come scavata dentro alla bianca superficie, l'immagine di un gatto gigantesco»³². A chiarire la natura dell'evento, apparentemente inspiegabile, segue la razionale spiegazione: «La caduta delle altre mura aveva schiacciato la vittima della mia crudeltà sull'intonaco del muro rimasto intatto; la cui calce fresca, combinata con le fiamme e l'ammoniaca del cadavere, aveva prodotto quell'immagine come ora si vedeva»³³. L'immagine duplicata, nello sconvolgente intreccio poesico, alimenta la fantasia persecutoria dell'incubo incarnato nel demonico fantasma del gatto; Tozzi, al contrario, rinuncia all'estroso effetto dell'incalco e rappresenta, senza mediazioni, la massa informe, destinata a progressiva dissoluzione, dell'inerte carcassa. Egli dunque sostituisce alla sopravvivenza delle erinni della colpa la disgregazione di ogni realtà, lavata via come la macchia, lessema dalle polisemiche rifrazioni simboliche, oscillante tra coscienza del peccato e ansia di redenzione nei *lustra*, lavacri di un'impossibile redenzione.

L' *imagerie* funebre del gatto, demone intrapsichico, sintomo della bestiale disperazione del soggetto lirico, costella la prosa sincopata di *Bestie*. Qui la voce narrante rievoca le notti d'estate vuote d'amore e il brivido di solitudini senza grazia, percorse dal mesto canto di briachi. Alternando, sapientemente, aperture paesistiche vaste quanto gli scenari cosmici a raccoglimenti intimistici, il narratore interroga il mistero acre dell'esistenza. La sintassi, brachilogica, procede per ellissi e, specie nell'epilogo, le interrogative si affastellano convulse, esprimendo un'ansia, perennemente insoddisfatta, di conoscenza. Poi, abolendo ogni nesso causativo e logica implicativa, l'anonima voce prorompe: «E capii perché un gatto, accovacciato su la porta di casa mia, fosse scappato quando gli fui vicino»³⁴. Lo spirito del focolare pare, oscuramente, presagire le maligne intenzioni del protagonista che, sempre, oscilla tra remissività e aggressività. L'immagine della bestia accovacciata abdica a ogni aura di fiduciosa e confortevole intimità condivisa, tradendo un'ostilità arcaica. Non è un caso, credo, che l'animale, *guardian spirit*, si palesi sulla soglia, zona liminare dalle archetipiche valenze simboliche.

Il mitologema compare, inoltre, in due novelle che, nella produzione tozziana, si collocano agli estremi della ricerca esistenziale e letteraria del senese. Entrambe appartengono alla raccolta novellistica *Giovani*³⁵, stabilita dall'autore, ma non riveduta, e pubblicata postuma nell'estate del 1920. *L'ombra della giovinezza*³⁶, databile tra il 1917 e il 1919, compare in «Nuova Antologia» nel 1919; *Pigionali*³⁷, pubblicata in «L'Illustrazione Italiana» nel 1917, è presumibilmente ascrivibile allo stesso anno. Ma la congenialità trascende il mero dato cronologico: i due testi, infatti, sono accomunati dall'adozione di personaggi riconducibili a due fondamentali epoche dell'esistenza: la giovinezza e la senescenza. In entrambi i casi, giova osservare, le due fasi della vita sono concepite come ontologicamente malate e, di fatto, le vicende che vi si dipanano sono ascrivibili alla nozione novecentesca di malattia.

In *L'ombra della giovinezza* Livio Civillini, nella sua nevrotica pudibonderia sessuofobica, intercede, senza esserne richiesto, per il fratello, al fine di interrompere la relazione di questo con la signorina Marsilia. Durante la *nekya* nella sudicia miseria di scialbe esistenze, l'estro crudele di Tozzi interroga la verità umana di Livio, che quasi vorrebbe, per mostrare la propria virilità, suscitare il pianto delle donne afflitte. Lasciato solo, egli dà sfogo al *voyeurismo* morboso spiando le donne dal buco della chiave, gesto, quest'ultimo, dalle dense implicazioni erotiche. E, sorprendentemente, l'uomo che guarda si ritrova, lui stesso, oggetto della scopofilia di una bestia dai tratti offensivi: «Egli guardò dal buco della chiave; ma non vide nulla. Gli faceva rabbia anche un gatto che dal muricciolo del giardino non smetteva di guardarlo; con quegli occhi come l'agro di limone; con uno spacco nel mezzo che si allargava e si stringeva. Gli avrebbe tirato una pietra! »³⁸. Ancora una volta la bestia si rivela, nell'acme parossistico della vicenda, corrispettivo figurale dell'orrore come verità esistenziale. Di più, in questo luogo specifico, il visionario talento tozziano isola il particolare dello sguardo che, come si vedrà, è di chiara ascendenza poesca: il demone incarnato che qui si rivela è tutto nello sguardo bieco e, mediante l'audace sinestesia, tradisce il senso di un'inimicizia.

Impossibile sostenere l'acuminato sguardo e l'occhio, davvero *evil eye*, rivela l'oscurità sordida di Livio: di qui il desiderio di colpirlo e ucciderlo. Mi pare, inoltre, che tutto l'episodio tradisca una volontà lesiva nel particolare, nient'affatto esornativo, dell'intensità dello sguardo: il gatto non osserva casualmente il personaggio, ma lo cerca scientemente. Analogamente, nella percezione distrofica dell'assassino poesco, centrale è il ruolo svolto dall'occhio e l'ostinazione con cui la bestia segue il padrone: «Ogni volta che mi mettevo a sedere, si sdraiava sotto la mia seggiola o mi saltava sulle ginocchia, coprendomi delle sue odiate carezze. Se mi alzavo per camminare mi si metteva fra le gambe a rischio di farmi cascare, o, adunghiandomi i panni coi suoi lunghi e aguzzi artigli, mi si arrampicava sin sul petto»³⁹.

L'*imagerie* della gatta demone informa la tessitura drammatica della novella *Pigionali*, interamente svolta al femminile, mediante l'adozione dell'ottica regressiva e superstiziosa di due anziane dirimpettaie. L'opera è caratterizzata dalla compresenza di due opposte tensioni narrative: da una parte l'affabulazione, sin dall'*incipit*, predilige una partitura drammatica, che non esiteremmo a definire teatrale, ottenuta mediante la sapiente alternanza di battute dialogiche; segue poi l'utilizzazione di una funzione prevalentemente narrativa, a garantire lo scandaglio intimistico di un sofferto *iter in se ipsum*. Le due direttrici paiono, forse, poco integrate in un armonico equilibrio compositivo, ma l'effetto estetico è ottenuto dal surreale e patologico ritratto d'interno. Gertrude continua a esercitare il proprio fascino perverso anche *post mortem*, e non pare aver davvero abbandonato quelle vecchie mura: in effetti la morta potrebbe, da un momento all'altro, comparire, battendo qualche colpo con le nocche delle dita. Nel buio delle scale, la sola apparizione della bianca gatta, un tempo appartenuta a Gertrude, suscita un terrore scomposto e violento in Marta, sino al delirio conclusivo. Vale la pena citare per intero: «E, la sera, doveva sempre incontrare la sua gatta più magra e stenta, e così sporca che forse andava a razzolare in mezzo ai mucchi della spazzatura. Aveva fatto il corpo affilato e mencio; con il naso non più roseo e dolce, ma giallo e patito. Negli

orecchi perdeva il pelo. Voleva entrare a tutti i costi dietro a lei; e miagolava anche quando la porta era stata chiusa; senza chetarsi mai in tutta la notte. La gatta che era sempre di Gertrude!

Allora, andò da un farmacista, pregandolo, sotto voce perché si vergognava, di venderle qualche veleno. Marta, che non avrebbe dato due centesimi a nessuno, per qualunque ragione, spese mezza lira. Ma era contenta. Povera bestia! Non sarebbe morta di fame!

Tagliò dalla carne per il lessò la pelle grassa, quella che buttava via sempre, involtandoci dentro la polverina binaca. Poi chiamò la gatta, con il cuore che le tremava tra la paura e il piacere. La gatta, afferrato il cibo e masticatolo rugliando, lo inghiottì quasi intero.

Lo spatturaio, trovatala stesa in fondo alle scale, la buttò dentro il suo carretto.

E Marta visse ancora cinque anni»⁴⁰.

L'orrore si manifesta con maggiore intensità per l'irriducibile distanza che separa la spoglia cronaca degli eventi dal maniacale delirio che è oggetto di analisi. In questo, credo consista il maggiore magistero poesco: nell'adozione di una prosa adamantina e nitida per trattare una materia grondante della barbarie superstiziosa di una folle senescenza.

Il *topos*, come emerge ormai chiaramente, della gatta-demone, sublimazione *in absentia* di una *libido* insoddisfatta, oggettivazione di una colpa e oscuro *revelant*, è di ascendenza poesca. In entrambi i testi, il desiderio di possesso e la volontà di esercitare il proprio dominio sulla povera bestia inoffensiva, un tempo amata, giunge sino alla *climax* patologica del delitto. Ma, alla truculenta modalità adottata dal protagonista de *Il gatto nero*, Marta preferisce, nell'effettuare il crimine, l'utilizzazione del meno spettacolare e invero borghesissimo veleno. La modernità tozziana, rispetto all'*exemplum* dell'autore americano, credo consista non tanto nell'individuazione del nesso, tutto freudiano, di paura e piacere, ma nella teorizzazione dello *pseudo mercy killing*. La vecchina perbene che, anche in Landolfi, compare per commettere un cruento sacrificio superstizioso⁴¹, riconduce il proprio delitto a un'azione compassionevole e pietosa, atta a salvare la bestia dalla morte certa per fame. L'autoinganno escogitato enfatizza il *pathos* drammatico dell'intreccio, nonostante

l'utilizzazione di un minuzioso resoconto impersonale che certo non raggela l'intensità sconvolta della vicenda. Neppure nei luoghi più violentemente terroristici e volutamente ipnotici del suo *mauvais gout*, Poe giunge a teatralizzare, con tanta verità icastica e potenza immaginativa, i fantasmi di una mente deformata dalla follia che uccide per salvare chi ama.

Ancora, nell'itinerario artistico tozziano, compare una bestia memore del magistero poesco, ectoplasma gravido di affanni. In un luogo di *Bestie*⁴² assistiamo ad un'agnizione che, come sempre in Tozzi, nulla concede al lirismo e che, anzi, è pervasa dall'aria asfittica e inclemente del tempo perduto. Un cassetto è l'oggettivazione di una memoria negata nell'eternizzazione di un presente senza direzione e, nella centrifuga episodicità dell'evento, esso è colmo di cianfrusaglie inservibili, davvero vuote icone desacralizzate che non consentono alcuna intermittenza del cuore. Nella deiezione monadistica di un io parcellizzato, la profondità abissale della memoria è ridotta a distassia e, mediante la consueta tecnica aggregazionale, si susseguono, tra i tanti, oggetti inerti. Ma, ad un tratto, compaiono semi di papavero e il soggetto lirico è prossimo a gettarli, animato dalla convinzione della loro intrinseca inutilità, «perché ormai non devono nascere più»⁴³. Ad impedire il gesto sopraggiunge un'inaspettata visione: «vedo un piccolo insetto che non conosco: una specie di scarabeo verde e d'oro, quasi trasparente come un vetro prezioso»⁴⁴. Piace ricordare in questa sede che lo scarabeo, come il gambero, cammina all'indietro quando rotola la sua pallottola ed è, per questo, immagine vivente di reversibilità.

Nel sofisticato gioco enigmistico di *Lo scarabeo d'oro*⁴⁵ del 1843, compare la bestia, amuleto che condurrà, per una serie di fortunate coincidenze, al ritrovamento dell'antica pergamena. Nella sua preziosità folgorante, nel suo brillante luccichio, l'insetto preannuncia il meraviglioso tesoro di Kid, parendo davvero d'oro brunito. L'isotopia che lo caratterizza è riconducibile alla novità preziosa, ma, nell'affabulazione poesca, prima ancora che l'imenottero, appare la sua duplicazione nell'immagine ambigua del teschio. In effetti, nella serrata tessitura dell'intreccio, l'insetto si confonde con il noto emblema dei pirati; dunque, ancora una volta, esso svolge una funzione non

secondaria nel ritrovamento del meraviglioso tesoro, consentendo a William Lengrand di risollevare la propria condizione economicamente mortificante.

Tozzi rinuncia alla tramatura avventurosa dell' «untore spretato»⁴⁶, all'«arabescata complessità»⁴⁷ del sofisticato interprete di enigmi, ma l'immaginazione del Nostro resta comunque colpita dal fascino magnetico della bestia. La sua apparizione, tuttavia, non rivela alcun tesoro, non solleva le sorti di una grama esistenza, ma, caparbiamente, sancisce, nella ciclicità naturale, il principio di sopravvivenza. Lo scarabeo tozziano ha sì il colore d'oro, ma la sua preziosità ha i tratti più umili del vetro. Dinanzi all'apparizione, che non ha i caratteri dell'epifania consolatoria o chiarificatrice, Tozzi, con intransigente durezza, rappresenta l'allegoria scabra della vita e il destino crudo che la sostanzia. Laconicamente, infatti, l'io diaristico, voce disarticolata, quasi corrucciato, prorompe: «Mi dispiace»⁴⁸. La visione, tra le morte cose polverose, di un essere che al limite potrebbe essere vivo, o comunque manifestazione del tenace attaccamento alla vita, produce, in ultimo, dolore.

L'agghiacciante tortura ideata da Poe ne *Il pozzo e il pendolo*⁴⁹ si avvale, oltre al particolare della falce omicida, di un ulteriore, orribile supplizio: l'apparizione di enormi topi dagli occhi rossi, voraci e che, grazie a un ingegnoso stratagemma, contribuiranno alla liberazione del protagonista. Pubblicato definitivamente nel 1845, il racconto alimenta l'estro orrorifico di Tozzi. Il senese ricava infatti dal bostoniano l'equazione pozzo-anima che percorre diffusamente la sua scrittura, sino al noto aforisma di *Barche capovolte*, intitolato «Io non so quel che porto»: «Io non so quel che porto dentro di me. Di quassù non posso scorgere i riflessi che avvengono dentro il profondissimo pozzo dell'anima. Non so se abbia dentro di me una buca di scorpioni o un nido di usignoli»⁵⁰. Ma, accanto all'identificazione con l'abisso poesco, si impone il fascino esclusivo dell'apparizione infernale di bestie orride, pronte ad ammonticchiarsi sul corpo immobile del condannato. Ancora, a intorbidare l'estasi mistica del fedele assorto, sopravviene l'apparizione di un topo: «Scricchiolò in una cappella, da un lato, una cassapanca antica: corse attraverso tutto l'impiantito, sparì, come il brivido dalla testa

ai piedi, un topo»⁵¹. Significativamente, in entrambe le opere, il piccolo roditore compare in un contesto ammorbato da inquietudini spirituali, percorse da fanatismo in un luogo, da estetizzanti ansietà religiose nell'altro.

Alle descrizioni raccapriccianti di Poe, venate da certo ipertrofismo grottesco, Tozzi preferisce la verità naturale della bestia che, tuttavia, nel suo enigmatico e muto apparire, inocula, come bene si evince dal riferimento al brivido che percorre il corpo, un'insidiosa alea di latente orrore. L' *homo fictus* tozziano, nella sua degradante metamorfosi zooantropica, acquisisce la fisionomia del ratto: così Luigia appare vizza e appassita e con il «musetto a topo»⁵². Il diminutivo, nient'affatto vezzeggiativo, contribuisce a intensificare l'enfasi grottesca della deformità fisica e l'avvilimento della condizione di servile sudditanza della donna. Il riferimento al topo, tuttavia, potrebbe, in questo luogo specifico del testo, essere anche ricondotto alle suggestioni letterarie di tanta narrativa tardo-ottocentesca: tipicamente poesco appare, invece, il rimando alla scimmia che percorre la narrativa del senese. Si assuma, a tale proposito, la descrizione fisica del chirurgo Umberto Bianconi, certo uno dei più illustri in Siena: «Piccolo e magro, una barbetta castagna, brutta, quasi cappuccinesca, con gli occhi neri, dov'era un sorriso di astuzia, da scimmia [...]»⁵³. Il particolare anatomico, unitamente alla mobilità dello sguardo, contribuisce a rivelare la natura maligna e maldicente del medico negligente e interessato. Ancora, nella novella *Colleghi*, l'avventore Squarti ha una «faccia di scimmia buona e intelligente»⁵⁴, ma, nella complessità strutturale dei caratteri, l'invidia ostinata e l'antipatia violenta si rivelano come la sola verità esistenziale, al punto che, acerrimi nemici, i colleghi potrebbero davvero giungere a farsi del male. Corrispettivo figurale di un darwiniano cammino *a rebours*, la scimmia incarna la regressione animalesca della specie umana a una matta bestialità, moralmente irresponsabile, espressione di istintualità selvaggia.

Tozzi, appassionato lettore, sin dai primi anni del '900, de *L'origine della specie* di Darwin, unitamente al saggio *La paura* di Angelo Mosso e a *L'uomo delinquente* di Lombroso, ricava l'*imagerie* dell'ominide, archetipo del male e del peccato, da queste molteplici e suggestive

ascendenze culturali, coniugate all'esotico Orang Utang che campeggia ne *Gli assassini della Rue Morgue*⁵⁵.

Pubblicato nel 1841, il racconto poesco celebra le facoltà di sottile analisi dell'illustre Dupin, dotato di una capacità di discernimento quasi sovranaturale e di una vivida freschezza di immaginazione. Ma la serrata affabulazione deve aver alimentato la cifra stilistica di Tozzi non tanto per il lucido rigore d'indagine e la cristallina dizione argomentativa che pure la sostanza, quanto per l'estro notturno che la pervade. Lo stesso Dupin, infatti, sapiente filosofo dell'anima e sommo interprete delle verità umane, si configura come un'erma bifronte: «e mi divertivo all'idea di un doppio Dupin, un Dupin creatore e un Dupin analista»⁵⁶. In effetti la luce chiarificatrice in lui è coniugata all'umore malinconico di un amante della notte, che si perde nella notturna *promenade* nella Parigi tentacolare e scevra di ogni idillio. Ed è la modernità spettrale della città a farsi teatro dello straordinario e terrificante duplice omicidio. Com'è noto, l'esame minuzioso degli eventi, colti nella loro giusta profondità, consente la risoluzione del caso. Dupin comprende che il carattere bizzarro e *outré* della vicenda, insolito e singolarissimo invero, contiene, *in nuce*, la risoluzione dell'enigma: attraverso l'inconciliabilità con qualsiasi azione umana, il detective postula dunque la natura animale dell'assasino a causa della «ferocia veramente bestiale»⁵⁷ degli atti compiuti. Ma, ancora una volta, il mirabile capolavoro di deduzione e induzione non alimenta la musa creatrice del senese: Tozzi interpreta, espressionisticamente, la ferocia selvaggia e indomabile della bestia assassina. Credo che il Nostro ricavi seduzioni letterarie dal particolare fobogeno della bestia di Cuvier che, proprio allorquando imita la quotidiana gestualità umana, raggiunge il parossismo dell'atrocità. E, dall'orchestrazione composita e stratificata dell'indagine ricostruita *a rebours*, mediante tecnica aggregazionale, Tozzi recupera la diabolica violenza della bestia che muta in furore le proprie iniziali disposizioni pacifiche. L'autore ricava linfa creatrice dalla frenesia del sangue che inonda la stanza, dal furore rabbioso che dardeggia negli occhi della bestia, troppo simile all'uomo finanche nell'orrore e nella paura.

Accanto alla belva del Borneo, sradicata dalla cupidigia umana, anche il destriero poesco di *Metzengerstein*⁵⁸ alimenta l'estro fantasmatico di Tozzi.

L'affabulazione onirica di *Con gli occhi chiusi* interpreta il mitologema del cavallo in luoghi a forte tematizzazione simbolica. L'animale figura in stretta relazione con l'*imagerie* paterna e, accanto al simbolo sadico-fallico della frusta, si carica di sovrasensi libidici. Il cavallo, infatti, è l'estrinsecazione dell'*auctoritas* paterna, del suo potere seduttivo, nutrito di prorompente sensualità. La carnalità grossolana di Domenico Rosi si esplica nel padroneggiare il calesse con destrezza e attitudine al comando, nello sferzare il cavallo indocile e nel maneggiare abilmente la frusta, utilizzata, in un'ambivalenza significativa, per colpire la bestia riluttante, ma soprattutto per frugare sconciamente le donne lungo la via. L'apocalittico destriero infernale, nella livida intensità della scrittura poesca, si slancia sulle vacillanti scale del nobile palazzo, inghiottito dalle fiamme dell'incendio e, con impeto demoniaco, trascina con sé il rampollo del nobile casato, scomparendo alla vista e smaterializzandosi nell'impercettibile e rarefatta nuvola di fumo che, pesante, si addensa sugli edifici, riproducendo la possente fisionomia della bestia.

L'*imagerie* fantastica, creata dalla disposizione onirica del bostoniano, permea i trasalimenti, venati da morbidezze sensuali, di Pietro: «Intanto un sogno cupo aveva invaso Pietro: il cavallo era trascinato, all'inverso, con il calesse, dentro una spalancatura interminabile della sua anima.

Ad un tratto, con un moto improvviso e involontario, dopo aver sentito il sapore della propria bocca, sospirò; e mosse la testa innanzi, quasi fosse per cadere. »⁵⁹

Tozzi rielabora la *visio ficta* poesca secondo i dettami della sua originalissima ricerca poetica. Il Nostro rinuncia alle raffinate seduzioni di un orrore fantastico denso di effetti prodigiosi e spettacolari, perseguendo una progressiva interiorizzazione dei segni mirabolanti. Così egli elimina i particolari dell'apparizione surreale della creatura maestosa che sugge la vita dal potere ipnotico e fascinatore dello sguardo di Frederick. Il Nostro, inoltre, riduce la ferocia demoniaca della bestia, estroflessa nell'intensa *reverie* del fuoco, riducendo il rosso a poche, ma significative, macchie di

colore. Così lo scenario paesistico che inaugura il *somnium* è pervaso da un vivido cromatismo surreale ed è percorso, con l'intensità del brivido, da una luce «più rossa che rosea»⁶⁰; inoltre la coperta stesa sul cavallo, che consentirà a Pietro e Ghisola di sfiorarsi, impercettibilmente, le mani, è anch'essa di colore rosso⁶¹. In questo luogo del testo, infatti, il colore non ha, a differenza dell'affabulazione poesca, connotati inferici, ma assume una prorompente, per quanto soffusa, energia erotica, come testimonia il rossore della verecondia di Pietro, mischiato all'odore pungente del padre. L'onirogramma tozziano recupera il *topos* del cavallo trasformando lo slancio ascensionale poesco nell'oscuro inabissamento: l'illustre palazzo, immagine tangibile non soltanto della gloriosa storia di una nobile famiglia, ma anche della natura sdegnosa e licenziosa di Frederick, diviene, nella tessitura di *Con gli occhi chiusi*, la «spalancatura interminabile»⁶² dell'anima torbida e confusa di un giovane renitente.

L'*imagerie* dell'inabissamento del cavallo inghiottito è, inoltre, duplicata dalla sensazione robusta, oscuramente percepita da Pietro, di precipitare. In effetti il racconto poesco, pubblicato nel 1832, si conclude con una *reverie* contraddistinta da tensione verticalizzante che si riverbera in un'immagine eterea ed evanescente. Alla leggerezza, che pure si tinge dei sinistri bagliori della *nekyia*, corrisponde, nella scrittura tozziana, l'immagine pesante di un inane crollo, di una *chute* irredimibile nel vuoto. E se la cima del Mangia rifulge splendente nel cielo, invitando all'estasi ascensionale del volo immaginifico, si impone, a raggelare l'incanto, una pesante campana che, «con l'armatura di ferro»⁶³, campeggia, oscuro *memento mori*.

In *Maiolica dipinta* compare l'*imagerie* di un volatile affine al maestoso corvo di poesca memoria: «E qualche uccello nero se ne andava/ gracchiando alle pareti delle nebbie»⁶⁴. La reminiscenza letteraria si esplica non soltanto nella creazione della sinistra bestia, affine all'*ebony bird*⁶⁵ annunciatore di morte, ma anche nel particolare della bruma, elemento paesaggistico tipico dell'estro immaginativo del bostoniano, i cui scenari solitari si segnalano per l'ossessiva presenza di foschie, laghi privi di vita, nere rocce, gelidi raggi lunari che debolmente rischiarano muti sepolcri.

I raptus bestiali effigiati dall'autore senese si differenziano, tuttavia, profondamente dalla visione animalizzante poesca, ma non, come si potrebbe pensare, per l'equazione contadino-bestia, istituita da Tozzi e tesa a identificare la realtà impenetrabile e immobile del villano con la naturalità elementare della bestia⁶⁶. Certo, il Nostro si ricollega alla tradizione satirica antivillanesca della letteratura toscana dei primi secoli, secondo la quale «i contadini appartengono prevalentemente al campo del biologico ancora scarsamente umanizzato, pertanto le loro reazioni, come quelle degli animali, sono imprevedibili e incontrollabili»⁶⁷, ma non in questo credo che risieda la divaricazione profonda rispetto all'arte di Poe.

In primo luogo mi pare che Tozzi si discosti dalla cifra ideologica e stilistica poesca nel mostrare il nudo mistero terrifico della bestia poiché egli elimina l'agghindata enfattizzazione di effetti truculenti e mirabolanti che ancora appesantiscono certe pagine dell'americano. Il senese rappresenta l'universo animale in un contesto che, pur conservando i tratti apparenti di una fin troppo nota *rusticitas*, si tinge dell'inquieto barlume dell'*underlying horror*, divenendo corrispettivo figurale di un inferno domestico. Siffatta scelta estetica sortisce risultati di maggiore intensità e profondità drammatica e l'orrore fantastico, sebbene latente, si impone con la ferrea determinazione e la implacabile necessità delle leggi di natura.

Credo, inoltre, che la scrittura investigativa di Poe intuisca la possibile convergenza della natura umana e animale, sovente rappresentando l'orrore di una loro possibile identificazione, ma non postuli l'esistenza di un'indefinibile alterità, capace di trascendere entrambi. Questo è, invece, il modernissimo risultato ottenuto da Tozzi nella sua riflessione poetica: gli occhi indefinibili della pallida ragazza de *Il crocifisso* si impongono per la loro surreale stranezza, «addirittura privi di ogni carattere umano o bestiale»⁶⁸. L'ibrido informe, che tiene al contempo della vecchia e della bambina, rappresenta l'esito artistico sommo poiché condensa entrambe le nature ed entrambe trascende, senza, tuttavia, postulare alcuna conciliazione possibile.

Il bostoniano, inoltre, non rinuncia giammai a delucidare l'enigma della bestia, l'arcano mistero del suo apparire, l'inspiegabile profonda congenialità che essa intrattiene con l'uomo e al contempo il cieco odio che li divide. Il senese, al contrario, in perfetto e lungimirante accordo con la poetica dei «misteriosi atti nostri»⁶⁹, non applica il rigore deduttivo e induttivo del sapiente analista, abile decifratore di segni: egli osserva e ausculta il mutismo insondabile della bestia, registrandone la pura cosalità e nuda datità. Egli s'arresta, refrattario alle fideistiche soluzioni, chiudendo gli occhi, appunto, su quel *foramen*, nido di usignoli o buca di scorpioni, che non si lascia giammai esperire, se non per guizzi, barlumi, fuggenti squarci.

NOTE AL PARAGRAFO QUARTO

1 R. Bianchi, a cura di, *Edgar Allan Poe, dal gotico alla fantascienza, saggi di letteratura comparata*, Milano, Mursia, 1978, pag.108.

2 Ivi, pag. 150.

3 G. Bachelard, *Psicoanalisi dell'aria, sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, Como, Red, 1988, pag. 99.

4 Ivi, cit. pag.101.

5 Ivi, cit. pag.107.

6 E. A. Poe, *Una discesa nel Maelstrom* in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pag. 451.

7 E. A. Poe, *Gordon Pym* in *Opere scelte*, cit., pag. 939.

8 Introduzione a E. A. Poe, *Marginalia*, Milano, Mondadori, 1949, pag. 22.

9 E. A. Poe, *Il corvo*, in *Opere scelte*, cit., pag. 1215.

10 E. A. Poe, *Il gatto nero* in *Opere scelte*, cit., pag. 656.

11 Ivi, pag. 656.

12 Ivi, pag. 663.

13 F. Tozzi, *Il Cieco*, in *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1988, pag. 625.

- 14 Ivi, pag. 630.
- 15 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi* in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 21-23.
- 16 Ivi, pag. 21.
- 17 Ivi, pag. 22.
- 18 Ivi, pag. 22.
- 19 E. A. Poe, *Il gatto nero* in *Opere scelte*, cit., pag. 656.
- 20 F. Tozzi, *Mia madre* in *Opere*, cit., pag. 883.
- 21 Ivi, pag. 883.
- 22 E. A. Poe, *William Wilson* in *Opere scelte*, cit., pag. 285.
- 23 F. Tozzi, *Il potere*, in *Opere*, cit., pag. 382.
- 24 Ivi, pag. 382.
- 25 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.
- 26 S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1972, pp.106-123.
- 27 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi* in *Opere*, cit., pag. 72.
- 28 E. A. Poe, *Il gatto nero* in *Opere scelte*, cit., pag. 658.
- 29 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi* in *Opere*, cit., pp. 72-73.
- 30 Ivi, pag. 73.
- 31 F. Tozzi, *Ricordi di un impiegato* in *Opere*, cit., pag. 427.
- 32 E. A. Poe, *Il gatto nero* in *Opere scelte*, cit., pag. 660.
- 33 Ivi, pag. 660.
- 34 F. Tozzi, *Bestie* in *Opere*, cit., pag. 589.
- 35 F. Tozzi, *Giovani* in *Opere*, cit., pag. 771.
- 36 F. Tozzi, *L'ombra della giovinezza* in *Opere*, cit., pag. 908.
- 37 F. Tozzi, *Pigionali* in *Opere*, cit., pag. 771.
- 38 F. Tozzi, *L'ombra della giovinezza*, in *Opere*, cit., pag. 922.

- 39 E. A. Poe, *Il gatto nero* in *Opere scelte*, cit., pag. 662.
- 40 F. Tozzi, *Pigionali* in *Opere*, cit., pag. 777.
- 41 T. Landolfi, *Le due zittelle*, Milano, Adelphi, 2006.
- 42 F. Tozzi, *Bestie* in *Opere*, cit., pag. 596.
- 43 Ivi, pag. 596.
- 44 Ivi, pag. 596.
- 45 E. A. Poe, *Lo scarabeo d'oro* in *Opere scelte*, cit., pag. 610.
- 46 G. Manganelli, *Prefazione alle Opere scelte* di E. A. Poe cit., pag. 13.
- 47 Ivi, pag. 14.
- 48 F. Tozzi, *Bestie* in *Opere*, cit., pag. 596.
- 49 E. A. Poe, *Il pozzo e il pendolo* in *Opere scelte*, cit., pag. 584.
- 50 F. Tozzi, *Barche capovolte* in *Opere*, cit., pag. 735.
- 51 F. Tozzi, *Bestie* in *Opere*, cit., pag. 592.
- 52 F. Tozzi, *Il podere* in *Opere*, cit., pag. 291.
- 53 Ivi, pag. 261.
- 54 F. Tozzi, *Colleghi* in *Le Novelle*, cit., pag. 460.
- 55 E. A. Poe, *Gli assassini della Rue Morgue* in *Opere scelte*, cit., pag. 407.
- 56 Ivi, pag. 413.
- 57 Ivi, pag. 439.
- 58 E. A. Poe, *Metzengerstein* in *Opere scelte*, cit., pag. 5.
- 59 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi* in *Opere*, cit., 42-43.
- 60 Ivi, cit. pag. 35.
- 61 Ivi, pag. 35.
- 62 Ivi, pag.42.
- 63 Ivi, pag. 43.

64 F. Tozzi, *Maiolica dipinta* in *Le poesie*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 131.

65 E. A. Poe, *Il corvo*, Milano, Rizzoli, 2001, pag. 48.

66 S. Maxia, cit., pag. 117.

67 Ivi, pag. 117.

68 F. Tozzi, *Il crocifisso* in *Le Novelle*, cit., pag. 801.

69 F. Tozzi, *Come leggo io* in *Opere*, cit., pag. 1325.

TERZO CAPITOLO: LA COSTELLAZIONE DI MEDUSA E DIONISO

I. AFFONDO PIANO PIANO, NELL'ABBRACCIO DEI TUOI OCCHI

La teogonia capovolta creata da Tozzi si segnala per la coazione a una visione anomala e perturbata del reale, infatti gli elementi che la compongono conservano un'irriducibile *opacità descriptive*¹, sottraendosi a qualsivoglia tentativo di descrizione naturalistica e organizzazione gerarchica, entrambi funzionali all'economia narrativa.

Gli oggetti, sottoposti a distorsioni ottiche, perdono le loro qualità precipue, a detrimento della stessa identità e riconoscibilità. M. Fratnik, in *Paysages*², osserva infatti come la realtà, nella narrativa del senese, spesso non sia contraddistinta dalla tridimensionalità: abolendo la profondità, i piani si confondono e gli elementi del paesaggio si riducono a *silhouettes* disposte su una superficie piana. Gli oggetti tendono inoltre a frantumarsi: la densità materica si sgrana e questi, sottoposti a *transmutations métaphoriques*³, si riducono ad *apparences transitoires*⁴.

L'eccentricità patologica che sostanzia l'estetica della visione tozziana risiede, credo, non soltanto nella giustapposizione di figure piane su una superficie bidimensionale e nella cangiante rarefazione degli elementi, ma anche nella «*impossibilità d'ouvrir les yeux sur le monde extérieur*»⁵, proiezione, al contempo, di un'alterazione violenta, ora inferta, ora subita.

Si assuma, a titolo esemplificativo, il *topos* dell'osservatore posto al balcone, variante dell'*imagerie* impressionista dello spettatore alla finestra. Il motivo, da sempre interpretato come occasione privilegiata per uno scandaglio intimistico e varco possibile verso l'altrove, nell'intero *corpus* tozziano figura in tutt'altra accezione. Il *voyeurismo*, infatti, nell'universo dello scrittore senese, nega la possibilità stessa della visione e della conoscenza sia di sé che del mondo. I personaggi che per ore, senza una ragione apparente, contemplan la realtà a distanza, rivelano la propria cecità nei rapporti comunicativi, incapaci di istituire un vitale rapporto con il reale. Inoltre la

finestra, restringendo il campo visivo, consente una percezione che pare mediata da filtri ottici che confondono e feriscono lo sguardo. L'esteriorità si dissolve nelle soglie del *fantasmatiquement*⁶ di illusioni che obnubilano il paesaggio con paurosa fissità e intensità ipnotica. Lo sguardo liberamente divaga su oggetti e dettagli che si impongono in modo fortuito, non sistematico, alle disattenzioni ottiche dei personaggi e l'osservazione diviene così il pretesto per smarrirsi ed evadere. Maxia osserva, a questo proposito: «i personaggi tozziani distolgono continuamente lo sguardo da quanto accade intorno a loro e lo fissano, allucinati, su un particolare, qualsiasi, assolutamente [...] cercandovi non so quale salvezza, pensando forse di stornare da sé la maledizione che li opprime, o almeno di sospenderne, per qualche lungo attimo, il corso»⁷.

La poetica tozziana del *regard* si nutre, inoltre, della coazione alla deformazione espressionistica del singolo dettaglio che si impone, mostruosamente, allo sguardo dell'osservatore con crudele precisione incisiva. Il procedimento, simile alla *zoomata*, nega la relazione concettuale istituita dalla sineddoche: la parte non rimanda più al tutto e non esiste l'unicità complessiva del corpo, ma solo *membra disiecta* scarnificate. L'*underlying horror* si rivela compiutamente nella coazione allo *sparagmos* e nella perturbante rivelazione di un singolo elemento che, pur essendo familiare, si configura come sinistro totem del male.

Credo dunque si possa assumere a paradigma interpretativo la ossessiva tematizzazione, nella produzione poetica del Nostro, della *fabula* di Marsia scorticato, non riconducibile alle sterili suggestioni dell'antiquario erudito. Il mito, che figura anche nel sonetto *A Edgardo Allan Poe*⁸, viene iperconnotato espressionisticamente: la notomizzazione del corpo diviene una struttura di senso che sostanzia l'orrore latente come cifra di modernità.

Il progressivo restringimento del campo visuale raggiunge l'acme nella parossistica focalizzazione dell'occhio, «une des figures les plus suggestives d'une relation au monde tout à fait caractéristique de Tozzi, qui va par ailleurs bien audelà des modes d'appréhension de la réalité sensible»⁹. Nella derealizzazione del mondo l'intensità diairetica dello sguardo si impone, l'occhio è

enormemente dilatato e luccicante, e la sua estensione ipertrofica è determinata dalla musa inquietante dell'orrore. Luperini, a questo proposito, osserva: «Pensate agli occhi, cosa c'è di più bello degli occhi? Ma se voi isolate un occhio e lo mettete sulla prua di una nave fa paura, come ben sapevano gli antichi o come ben sanno i registi dei film del terrore, quando lo rappresentano in primo piano»¹⁰.

Non meno agghiacciante dell'abnorme estensione dell'occhio è la sua assenza nei volti oscurati da una cecità nient'affatto iperdeterminata come visione in assenza. In ambito critico si attribuisce alla mutezza dello sguardo una valenza predittiva, collegando il *topos* dell'accecaimento alla tragedia sofoclea e fornendone una lettura psicoanalitica. L'ambiguità irrisolta di tale approccio ne rivela tutta la fragilità: la cecità del re di Tebe non può certo collimare con il dono profetico dell'occhio poiché Edipo, nel condurre la propria *detection*, si rivelerà il più cieco tra gli uomini.

Se ancora Maupassant¹¹ rappresenta il dramma dell'oscurità della visione come causa di emarginazione sociale, Tozzi, invece, interpreta il vuoto dello sguardo nella sua perturbante funzione di agente fobogeno, calato in una disadorna quotidianità. Si pensi, a questo proposito, alla novella *Il cieco*¹², testo che trascende la mera funzione di documento sociale, rivelando la tenebra dell'orrore e della follia. Nell'articolo del 1918, pubblicato su *Realtà di ieri e di oggi*¹³ e dedicato all'arte di Gino Barbieri, Tozzi interpreta, accanto alle xilografie del cesenate, il dipinto *Cieco*, rivelando, ancora una volta, la padronanza sicura di raffinati strumenti critici per l'interpretazione di opere d'arte. Lo scrittore, definendo il lavoro come opera di «modernità risoluta»¹⁴, così annota: «è una realtà quasi esasperata; e il vecchio, che non ha occhi, sembra sperso e più solo in tanta luce che crudelmente lo circonda e gli batte su gli abiti. Ma non è una cecità tragica o umiliante: è piuttosto abitudinaria; e il vecchio par quasi insensibile a quella luce, che, se fosse vista da lui, gli aprirebbe l'anima a una meraviglia inattesa e impensata»¹⁵. Tozzi rinuncia dunque alla rappresentazione della cecità intesa come tragedia oracolare o abnegazione sociale, recidendo sia i legami con la tradizione sofoclea, sia i rapporti con le catene evenemenziali del naturalismo e verismo letterario.

Senza ricondurre la tozziana fascinazione dell'*imagerie* a ragioni biografiche, in riferimento alla malattia agli occhi, forse di origine venerea, contratta dal Nostro, mi pare, tuttavia, che si possa a buon diritto istituire una corrispondenza tra l'autore e la ricorrente immagine del cieco che costella la sua narrativa. In particolare, in *Persone*, un vecchio cieco, strascicando le scarpe ormai ridotte a brandelli, rasenta il Nostro. Tozzi, abilmente, evita qualsiasi lacrimosa concessione a certo paternalismo estetizzante ed annota: «m'avvedo di essere come lui, che passa e non vede niente»¹⁶. L'analogia istituita dallo scrittore esula dalle morbide raffinatezze di maniera e assume una valenza conoscitiva, in relazione alla sua complessa mitologia dell'anima e alla peculiare concezione della creazione artistica che coincide, sempre più, con la precarietà percettiva.

Il *motiv* della cecità si nutre di specifiche istanze culturali, magari antinomiche, le quali convergono, tuttavia, alla peculiare formulazione tozziana. In ambito critico si tende a porre l'accento sulle rifrazioni poetiche esercitate dalla profonda conoscenza della letteratura mistica da parte del Nostro, tesa ad esaltare la potenza rivelatrice del fotismo allucinato. Certamente la formazione culturale di Tozzi risente dell'estatico deliquio che anima i trasalimenti di Angela da Foligno, Santa Caterina e Santa Teresa, ma egli abdica alla potenza rivelatrice dell'occhio chiuso che, invece, informa l'*itinerarium mentis in deum* del misticismo religioso. I critici riconducono inoltre il mitologema alle indagini scientifiche condotte dal prefreudiano W. James, interprete del nero schermo delle palpebre e delle visioni ad occhi chiusi. La compresenza di siffatti modelli, profondamente divergenti, viene giustificata adducendo, come motivazione, il presunto autodidattismo e intuizionismo rbdomantico del Nostro, ma bene si evince la natura contraddittoria di siffatti riferimenti culturali. Il misticismo seduce Tozzi anche per il brivido voluttuoso che permea la *vis sanguigna* dei rapimenti estatici e la letteratura scientifica lo interessa altresì per l'analisi di patologie psichiche specifiche.

La fantasmagoria eidetica di Tozzi attinge alle «splendide e atroci meraviglie»¹⁷ di Poe, «inventore d'incubi»¹⁸, autore definito dalla Bonaparte un «feticista degli occhi»¹⁹. L'intero *corpus*

del bostoniano si configura, infatti, come un'immensa crittografica mappatura dello sguardo, concepito, al contempo, come sinistra fascinazione del male e agnizione patologica, strumento per un'acuta indagine del mistero e come intensa attrazione erotica.

NOTE AL PARAGRAFO PRIMO

1 M. Fratnik, *Paysages, Essai sur la description de Federigo Tozzi*, Città di Castello, Leo S. Olschki editore, 2002, pag. 1.

2 Ivi, pag. 83.

3 Ivi, pag. 87.

4 Ivi, pag. 87.

5 Ivi, pag. 131

6 Ivi, pag. 151.

7 S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1972, pag. 72.

8 F. Tozzi, *A Edgardo Allan Poe*, in *Le poesie*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 58

9 M. Fratnik, cit., pag. 125.

10 R. Luperini, *Federigo Tozzi, Frammentazione espressionista e ricostruzione romanzesca*, Modena, Mucchi, 1992, pp. 33-34.

11 G. De Maupassant, *La mano*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1993.

12 F. Tozzi, *Il cieco*, in *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1963. pag. 709.

13 F. Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes, 1928.

14 Ivi, pag. 330.

15 Ivi, pag. 330.

16 F. Tozzi, *Cose e Persone, Inediti e altre prose*, Vallecchi, Firenze, 1981, pag. 240.

17 J.L. Borges, *Edgar Allan Poe*, in *Tutte le opere*, vol. 2, Milano, Mondadori, 1985, pag.123.

18 Ivi, pag. 123.

19 M. Bonaparte, *Edgar Allan Poe, Uno studio psicanalitico*, Roma, Newton, 1976, pag. 137.

II. MORTE NEGLI OCCHI

L'occhio parcellizzato, sintomo dell'anormalità conoscitiva e della destrutturazione dell'io, sostanzia la pagina dell'autore senese: «a nessun altro oggetto spetta in Tozzi un'applicazione oggettivale così curata e intensa»¹. Il referente culturale, nella genesi di questo *motiv obsessionel*², è rappresentato dalle seduzioni dell'arte poesca, raffinata interprete del *regard* meduseo: spaventoso e affascinante, costantemente in bilico tra «l'orrore del terrifico e il ridicolo del grottesco»³.

Il senese elabora, in particolare, le suggestioni poesche connesse alla luminosità dello sguardo; il luore adamantino dell'occhio percorre già il sofferto autobiografismo di *Novale*, ma senza cedimenti alla vacua retorica dell'anima poiché il bagliore è colto in stretta relazione alla nozione di «monde étranger et privé de sens»⁴, *objective correlative* dell'«appréhension douloureuse de la réalité»⁵: «La mia donna aveva gli occhi neri; ma io non sono mai stato capace di scrutarli perché mi abbagliavano e tremavo»⁶.

La fascinazione dello sguardo femminile, sottraendosi alle lusinghe di trasporti estetizzanti, reca il segno del mistero della violenza che sostanzia il mondo. Tale è l'intensità acuminata della pupilla che, nella narrativa del Nostro, ricorre frequentemente l'immagine di occhi capaci di ferire: «Ghìsola [...] guardava [...] con i suoi occhi acuti e neri, quasi che le palpebre tagliassero come le costole di certi fili d'erba»⁷. La trasmutazione anamorfica del reale provoca incessanti distorsioni percettive e l'organo della visione si confonde con il cristallo, il ghiaccio, il metallo e con la falce omicida. In particolare è in relazione alla figura del padre che l'associazione diviene sistematica e l'affinità metaforica diventa sostanziale: «La fissava con quei suoi occhi, che parevano pezzi di vetro luccicanti»⁸ e, in *Il padre*: «Il padre si alzò, con uno sguardo adamantino; e lo percosse sul capo»⁹.

Nella calcificazione del mondo organico, anche gli occhi vengono mineralizzati e quelli di Ghìsola possono provocare anch'essi una *lesion des yeux*¹⁰. Ma, con la loro torbida sensualità, essi generano *hallucinations*¹¹, brulicano di barbagli luminosi, *et occultent complètement la réalité*¹²:

«Gli occhi di Ghìsola lo fissavano sempre: vedeva soltanto quegli occhi; e credeva che tutta l'ombra dietro di lei e il campo insieme si muovessero secondo i suoi gesti»¹³.

Il *motif* dell'inconoscibilità dello sguardo, correlativo del mistero insondabile dell'esistenza, è di sicura derivazione poetica. In particolare mi pare che gli occhi lucenti di Eulalia, più radiosi delle stelle, la luce nello sguardo di Annie, le «grandi e luminose pupille»¹⁴ di Lady Ligeia, «gli occhi lucenti»¹⁵ di Annabel Lee e il lume degli occhi malinconici di Morella abbiano alimentato la fiera energia degli occhi di Ghìsola, la luccicanza dello sguardo di Adele, sconvolta dalla sensualità delirante di una violenta passione e da una torturante esaltazione mistica, e la *claritas* che infiamma la stupefazione dello sguardo di Chiara in *Paolo*.

Credo infatti che la tematica luminosa non sia tanto riconducibile all'archetipo salvifico della donna teofora e angiola stilnovista, *visiting angel* latore di grazia, e che non rimandi alla pura luminosità che effonde dalle tante Madonne senesi, quanto che si nutra del delirio allucinato che anima la femminilità poetica. Nell'appassionata contemplazione di Ligeia, emaciata silfide senza memoria e senza famiglia, la miracolosa espressione «di quegli occhi che m'incantavano e spaventavano»¹⁶ riempie l'anima di malessere e questa «era presa dalla vertigine come colui che fissa lo sguardo in qualche lugubre e insondabile abisso»¹⁷, «più profondo del pozzo di Democrito»¹⁸.

Comune ai due autori è lo smarrimento nella vertigine di un patologico *regard*: negli occhi di Ligeia, come in quelli di Ghìsola, palpita «l'indefinitezza, la sconvolgente intensità, l'espressione inesprimibile»¹⁹, lo sguardo è pozzo e abisso capace di produrre «uno stato mentale confuso e torbido»²⁰. In *Con gli occhi chiusi*, infatti, si segnala la pregnante densità semantica di monemi come «ebbro», «vacillava», «snervatezza», «incosciente», «sbalordito», segni non riconducibili a una trasognata purezza stilnovista, ma all'insondabile terrore peccaminoso della donna e al «sonno profondo»²¹ della morte, come recitano i versi struggenti di *Per Annie*.

Negli arabeschi poeschi, tuttavia, l'occhio reca il *guignon* della suprema conoscenza che osa trascendere i limiti dell'umano sapere. Le eroine effigiate dal bostoniano sono infatti contraddistinte da sofisticata e raffinata erudizione, invece Ghisola si configura come pura animalità istintuale, irresponsabile moralmente e intellettualmente inconsapevole. La creatura tozziana non ambisce a investigare il mistero della vita che vince la morte, nel brivido di una troppo perfetta identità, ma il suo sguardo penetra, non meno acuto, «negli intimi recessi dell'anima»²² del trasognato osservatore.

La luccicanza che dardeggia negli occhi di Ghisola e che brucia l'anima di Pietro, benché non sia alimentata da studi filosofici estenuanti, non è tuttavia meno dirompente nell'esercitare il suo stregonesco dominio: la contadina di Radda, malgrado lei, incarna l'ideale muliebre poesco della Eva tentatrice. Non apparirà dunque casuale che anche la creatura del senese abbia oscuri natali: nipote di Giacomo e Masa, è «figliola di una delle sorelle di Rebecca»²³. L'orfanezza simulata apparenta la donna all'*imagerie* della femmina tentatrice e la libera da vincoli parentali che ne potrebbero inibire la dirompente istintualità selvaggia.

La funzione Poe sostanzia la stessa percezione del femminile tozziano: lo scrittore senese è memore del sensuale mistero della donna creata dallo scrittore americano. Si pensi all'*explicit* del componimento *A Edgardo Allan Poe*, laddove si legge: «Ma l'anima nel velo suo si chiude,/ dentro un immenso sogno musicale./ Ed una vergin con le membra nude,/ le fa sentir la voluttà immortale,/ che alla tua vita i paradisi schiude;/ dove il bene fiorisce anche dal male»²⁴.

La lirica è riconducibile, com'è noto, agli esordi letterari di Tozzi, ed è percorsa da un estenuante languore tardo-decadente, da sensuali morbidezze dannunziane, da echi mallarmeiani nel culto dell'immagine celata dal velo dell'inconoscibilità, e da certo maledettismo disperato d'oltralpe, come bene si evince dall'immagine floreale di indubbia derivazione culta. I versi rivelano la congenialità tematica con l'arte di Poe nel *topos* del sogno musicale che, in *Filosofia della composizione*, sostanzia la stessa arte scrittoria, elemento ineludibile di creazione poetica. Ma, tipicamente poesca, è la concezione della figura femminile sulla quale convergono peccaminosa

innocenza, sensualità morbosa e una sacralità non tanto maestosa e trionfante, quanto nuda e inerme. La donna, infinito sogno e mistero inconoscibile, nell'opera dei due autori suscita tensioni irrisolte: voluttuoso smarrimento nel peccato e anelito, sempre deluso, alla salvezza, ansia di redenzione e desiderio di abbruttimento, anelito di possesso e coazione alla nobile trasfigurazione.

Non deve sorprendere, nel testo, l'assenza dell'archetipo dell'occhio e dello sguardo poiché qui esso si rivela occultandosi. L'occhio-anima si cela nel velo e ne emerge una figura ammantata, custode dei segreti più riposti, e che, col suo muto esistere, acuisce la percezione del mistero.

L'intensa luccicanza che balugina negli occhi delle figure femminili poesche e tozziane non è dunque riconducibile alla concezione della luce come epifania del sacro di origine biblica. La brillantezza, inoltre, non rimanda solo all'oscura percezione di un mistero di cui la donna è depositaria inconsapevole, come nel caso di Ghìsola, o cosciente, come nelle eteree creature tracciate dagli arabeschi poeschi, la cui erudizione pare attingere a una sapienza millenaria: mi pare che la luce che brilla nello sguardo implichi il *topos* della cecità poiché l'eccessiva intensità della luce si confonde con oscurità della visione. Il bagliore scintillante, come l'*analogon* della fitta oscurità, credo debba essere ricondotto al furore notturno.

Nell'eclissi della ragione che caratterizza il mito di Aiace che massacra gli armenti, nella parabola dell'indemoniato di Gerasa che urla tra le rocce e i sepolcri e nella dormite dell'incubo di Fussli comune è il *topos* dell'accecamento: «la nube fallace oscura la vista di Aiace; il demone rifiuta di sottomettersi al Salvatore, gli occhi della dormite sono chiusi. Gli ossessi sono individui separati, non hanno accesso alla luce: la sciagura, l'errore sta nell'aver cessato di disporre di sé nel momento in cui hanno cessato di disporre della luce»²⁵.

Starobinski osserva come le tre opere mostrino il ritorno doloroso e trionfante della coscienza potenziata, il rinascere dell'io a se stesso dopo l'inabissamento notturno: «un nuovo sapere, una nuova parola, una nuova vista, ecco dove si giunge, quando si è traversato il furore e l'assenza»²⁶.

La cecità, nell'itinerario poetico del Nostro, non implica invece alcuna ierofania: la vista, dopo l'oblio nelle tenebre, non diviene più acuta e la rivelazione, poniamo, che suggella *Con gli occhi chiusi* non ha certo i caratteri dell'epifania: la struttura del risveglio provoca ancora «vertigine violenta»²⁷ da cui è possibile riaversi solo a patto di non amare più, senza aver nulla compreso.

L'*imagerie* dell'occhio chiuso che percorre insistentemente l'opera di Tozzi è anch'essa desunta dalla narrativa di Poe, in rapporto alla bellezza dormiente del sonno di Irene in *Addormentata*. Il languido abbandono della pallida creatura avvolta nel misticismo sensuale di un'eterna smemoratezza si esplica nel particolare, nient'affatto episodico e ornamentale, dell'«unopened eye»²⁸ e della «chiusa palpebra, orlata dalle lunghe ciglia/ sotto cui giace, ascosa, addormentata, /l'anima tua»²⁹. In *Paesaggio sognato*, regno della notte e dei suoi fantasmi, il viandante contempla lo sconfinato abisso, ma «i suoi misteri non son mai svelati/ all'occhio umano, debole e socchiuso»³⁰. All'anima dolente è vietato «sollevare le frangiate palpebre»³¹ e la visione si palesa attraverso vetri abbuaiati. L'intensità ipnotica dei versi «Never its mysteries are exposed/ to the weak human eye unclosed»³² pare riconducibile alle eroine tozziane: mai i loro misteri sono svelati per svegliare l'occhio umano socchiuso.

Tozzi ricava la suggestione del *closed eye* dal talento notturno di Poe e interpreta il *motiv* come archetipo di anima. Così «le palpebre pesantemente chiuse»³³ caratterizzano la sepolcrale figura di Lady Rowena che, tuttavia, in *explicit*, incede avvolta nel sudario, liberata dalle catene della morte, dapprima «con gli occhi chiusi»³⁴, e poi «lentamente si aprirono gli occhi»³⁵. La dialettica sonno-veglia si risolve, nella fantasticheria *noir* poesca, nell'esito sovranaturale dell'apparizione della rediviva, di gusto tardo romantico. Analogamente al magistero poesco, il *topos* dell'occhio chiuso è il corrispettivo figurale di anima, ma Tozzi recide i legami con le suggestioni di certo fantastico esibito e compiaciuto degli effetti di orrore inesplicato e prosegue verso una progressiva interiorizzazione. Così, in *Barche capovolte*, figura un'aforisma che, nella essenzialità preziosa del suo dettato, esprime appieno l'identificazione: «Talvolta io sento la mia anima piena di occhi

chiusi»³⁶. Comune ai due autori è il monito poesco consegnato a *Ballata nuziale*: «Would God I could awaken!»³⁷, infatti l'intero *corpus* tozziano si configura come il faticoso tentativo di un risveglio dalla letargia dell'inconsapevolezza come cifra di un'esistenza concepita come «un lungo viaggio a occhi chiusi»³⁸.

Mi pare, tuttavia, che l'*imagerie* poesca dello sguardo possa raggiungere, talora, l'acume della consapevolezza, come bene si evince dalla formula «*knowing eye*»³⁹ di *Romance*. L'autore americano postula dunque l'esistenza di un sagace occhio della conoscenza: è la *vis scrutatoria* che anima lo sguardo di Dupin, interprete, al contempo, dei misteri più astrusi o delle realtà troppo manifeste. Così, nell'epigrafe senecana che apre *La lettera rubata*, si legge: «Nil sapientiae odiosius acumine nimio»⁴⁰. I diseroi tozziani, al contrario, ignorano l'acume della consapevolezza e la tensione al *knowing eye* viene programmaticamente delusa: credo che in questo risieda la sostanziale divaricazione tra l'arte del senese e quella dell'americano. Nei racconti del bostoniano, infatti, in più di un'occasione le facoltà di severo raziocinio e limpida analisi delucidano il mistero e squarciano il velame dell'inconsapevolezza. In accordo con la poetica del mistero insondabile, la *vivida vis* dello sguardo, nella narrativa del senese, non conosce invece alcuna apertura sul mondo e la visione si rivela nel buio dell'assenza. Così, nell'indagare la *vexata quaestio* relativa all'origine del talento artistico, in *Suggestions* Poe ricorre ad un'espressione rivelatrice: «Il genio parla senza voce e risplende negli occhi chiusi»⁴¹. Il magnetismo irresistibile del genio poetico risiederebbe davvero, per il matematico, umorista e metafisico decifratore di enigmi, nell'*imagerie* dello sguardo velato, dotato di potere predittivo. Al contrario il fotismo divinatorio non conosce, nella narrativa del senese, alcuna rivelazione e l'occhio chiuso, irrimediabilmente, tace.

NOTE AL PARAGRAFO SECONDO

1 P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi*, Napoli, Liguori, 1983, pag.132.

- 2 M. Fratnik, *Paysages, Essay sur la description de Fedrigo Tozzi*, Città di Castello, Leo S. Olschki, 2002, pag. 141.
- 3 J. P. Vernant, *La morte negli occhi*, Bologna, Il Mulino, 2001, pag. 40.
- 4 M. Fratnik, cit., pag. 53.
- 5 Ivi, pag. 123.
- 6 Ivi, pag. 26.
- 7 Ivi, pag. 34.
- 8 Ivi, pag. 126.
- 9 Ivi, pag. 126.
- 10 Ivi, pag. 128.
- 11 Ivi, pag. 169.
- 12 Ivi, pag. 169.
- 13 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Garzanti, 2000, pag. 40.
- 14 E. A. Poe, *Ligeia* in *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 2006, pag. 212.
- 15 E. A. Poe, *The raven, Ulalume e Annabel Lee*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 40-41.
- 16 E. A. Poe, *Ligeia*, cit., pag. 213.
- 17 Ivi, pag. 211.
- 18 Ivi, pag. 211.
- 19 G. Manganelli, *Prefazione* a E. A. Poe, *Opere scelte*, cit., pag. 25.
- 20 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., pag. 20.
- 21 E. A. Poe, *Per Annie*, in *Opere scelte*, cit., pag. 1249.
- 22 E. A. Poe, *Morella*, in *Opere scelte*, cit., pag. 104.
- 23 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., pag. 10.
- 24 F. Tozzi, *A Edgardo Allan Poe*, in *Le poesie*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 58.
- 25 J. Starobinski, *Tre furori*, Milano, Garzanti, 1991, pag. 9.

- 26 Ivi, pag. 10.
- 27 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., pag. 156.
- 28 E. A. Poe, *Addormentata* in *Opere scelte*, cit., pag. 1180.
- 29 Ivi, pag. 1179.
- 30 E. A. Poe, *Paesaggio sognato*, in *Opere scelte*, cit., pag. 1211.
- 31 Ivi, pag. 1211.
- 32 Ivi, pag. 1210.
- 33 E. A. Poe, *Ligeia* in *Opere scelte*, cit., pag. 225.
- 34 Ivi, pag. 226.
- 35 Ivi, pag. 226.
- 36 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 720.
- 37 E. A. Poe, *Ballata nuziale* in *Opere scelte*, cit., pag. 1192.
- 38 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, cit., pag. 179.
- 39 E. A. Poe, *Romance* in *Opere scelte*, cit., pag. 1166.
- 40 E. A. Poe, *La lettera rubata*, in *Opere scelte*, cit., pag. 792.
- 41 E. A. Poe, *Suggestions*, Roma, Lettere d'oggi, 1942, pag. 17.

III. PUNTO MALEDETTO

L'orrore che sostanzia il racconto *Il cuore rivelatore*¹ non si rivela nell'esecuzione materiale del delitto, già preannunciata dalla logica implacabile della serrata macchina argomentativa che ne caratterizza la vigorosa tessitura compositiva. L'autentico orrore non si manifesta tanto nel raccapricciante particolare dell'occultamento e della rivelazione conclusiva del cadavere, quanto nella folle maturazione del progetto omicida nel cerebralismo maniacale dell'assassino.

Tozzi, ammiratore entusiasta del racconto poesco, come testimoniano le pagine di *Novale*², si fa lucido interprete dell'*underlying horror* che permea l'opera e la *fascinatio* dell'arabesco poesco si rivela non tanto nella ricerca di effetti truculenti, quanto nel delirio scrutatorio che informa il testo. In particolare, mi pare che il magistero dell'autore americano si esemplifichi nell'«occhio malefico»³, nell'*evil eye*⁴ che campeggia nel componimento *Eleonora*, nell'«occhio di avvoltoio, azzurro chiaro, con un velo sopra»⁵, «punto maledetto»⁶ di dannazione e nella torbida pulsione *voyeuristica* che accende la follia omicida.

La *short story* dell'autore americano seduce Tozzi per il particolare dell'animalizzazione ferina dello sguardo, icona di orrore insidioso. In *Altre cose e persone* si impone il particolare del contadino che vede da un occhio soltanto e «l'altro l'ha torbo e macchiato di bianco. Da uccello morto»⁷. Analogamente all'arabescata tessitura del racconto poesco, anche nel testo del senese la teratologia si rivela nell'imbestiamento terrigeno dell'occhio, ora simile a quello di un avvoltoio, ora a quello di un uccello morto. A testimoniare la sicura ascendenza poesca dell'agghiacciante mostruosità, si osservi l'insistenza sul particolare del velo-macchia che intorbida la visione ed opacizza, in entrambi i casi, lo sguardo. Tale peculiarità non è riconducibile alle affascinanti seduzioni dell'estetismo decadente, segno di un mistagogica interpretazione del reale, ma rimanda alla categoria dell'orrore latente e insinua un «*filtre optique*»⁸ nella percezione del reale.

Tozzi interpreta oltranzisticamente la bestialità dello sguardo poesco, pure presente negli occhi gatteschi di Bedlo-Oldeb in *Una storia delle Ragged Mountains*, infatti qui si legge: «aveva gli occhi grandi fuori del comune, e tondi come quelli di un gatto, con le pupille che si contraevano e dilatavano secondo il crescere e il diminuire della luce, né più né meno come si è osservato nei felini»⁹. I contadini dell'apocalittica *Leggenda*¹⁰ hanno occhi che paiono meno umani di quelli dei porci e, ne *Il podere*¹¹, gli occhi neri del chirurgo Bianconi nulla hanno di affascinante, imponendosi per la loro astuzia scimmiesca. L'inettitudine di Remigio si manifesta nelle pupille sbiadite, pavide come quelle dei conigli, e la rabbiosa maldicenza di Cecchina si esplica nella torva bestialità dello sguardo simile a quello dei ramari.

Il cuore rivelatore inocula, nella prosa tozziana, non soltanto il fascino perverso prodotto dall'animalizzazione dello sguardo, ma anche la coazione al delirio scrutatorio: la maniacale scopofilia dei personaggi tozziani è infatti debitrice, *in toto*, al *voyeurismo* che pervade la pagina dell'autore americano.

I *Ricordi di un giovane impiegato* si configurano come una mappatura dello sguardo maligno e persecutorio. In particolare, la diffidenza maliziosa si riverbera nelle pupille del macchinista che fissa con insistenza Leopoldo, si esplica nello sguardo del facchino Drago, che non smette mai di osservare, con implacabile ostinazione, il giovane assalariato, desideroso di «attaccare briga con me»¹². Anche gli avventori dell'osteria lo guardano «e l'ultima occhiata è sempre cattiva»¹³; lungo le vie egli è guardato da tutti: «quanti occhi e quanti sguardi io rivedo ancora, che fecero tremare e sgomentare la mia anima»¹⁴: la persecuzione scopofila rivela, in ultimo, la natura scopofobica del protagonista.

Credo che, tuttavia, alcuni luoghi specifici testimonino, con perspicuità logica, una convergenza tematica con *Il cuore rivelatore* e con la sua compulsione *voyeuristica*: d'obbligo è il riferimento all'uomo con le grucce che «mi guardava sempre in un modo che io avevo preso ad odiarlo»¹⁵. L'irrazionale avversione è certo memore dell'anamnesi poesca laddove il protagonista del

racconto medita il delitto con lo scopo di sbarazzarsi per sempre dello sguardo di avvoltoio. Analogamente, il giovane impiegato dichiara di nutrire ribrezzo per «gli occhi porcini»¹⁶ di un compagno di classe, quello stesso disgusto che agita la mano omicida del folle protagonista del racconto dello scrittore americano. Nel romanzo breve tozziano il delitto viene tuttavia soltanto alluso e non realizzato, infatti i personaggi si scrutano con le iridi venate da un'aura di maleficio e cattiveria, ma non commettono alcun assassinio. Credo che molteplici siano le motivazioni di siffatta assenza: in primo luogo mi pare che l'esecuzione materiale del delitto appaia a Tozzi come poeticamente meno interessante rispetto alla perversa progettazione dell'omicidio. Il senese, inoltre, evita la prevedibilità dei pavoneggiamenti della trama con sterili concessioni a certo orrido di maniera e, in sintonia alla poetica del misterioso atto, predilige gli orrori paventati, il terrore che si annida, latente, nel fondo di una *mneme* oscura, nei penestranti della coscienza. In ultimo credo che, in questo testo, Tozzi rappresenti la morte in un'aura spoglia e disadorna, abdicando agli effetti in odore di tragicità. Ne *I ricordi di un giovane impiegato* l'autore rinuncia alle seduzioni romantiche ed estetizzanti: nella grigia epopea del subalterno della vita non vi è spazio per astratti furori e gesta spettacolari: la morte avrà, prosaicamente, il tono dell'indifferente cadavere di Attilia.

L'arabesco poesco fornisce, inoltre, una descrizione dettagliata delle modalità con cui si esplica il *voyeurismo* dell'omicida che, con incredibile lentezza, introduce cautamente la testa nella fessura della porta e getta un impercettibile filo di luce sull'occhio del vecchio. Il particolare si ritrova in un luogo a forte tematizzazione de *Il potere*: qui, infatti, dopo un violento alterco tra Remigio e Berto, il giovane erede, all'improvviso, senza una ragione apparente, si ferma e «si accorse che Cecchina sogguardava da una fessura. Anche spiarlo a quel modo?»¹⁷.

Il talento visionario del Nostro trasforma l'ossessiva *suspicio*, visione diffidente che avvelena le relazioni umane, nell'*evil eye* per eccellenza: quello del Male. Come nella *short story* del bostoniano, anche in *Novale* l'occhio, pieno di fantasmi orribili, diviene un «punto maledetto»¹⁸ di dannazione eterna: qui un pastorello si sente guardato dagli occhi di un morto, «quelli del diavolo»¹⁹.

Dunque nella produzione del senese l'*imagerie* non deve essere ricondotta a istanze meramente libidiche: il motivo ricorrente dell'uomo che guarda è, al contrario, da porre in relazione con i punti di pressione fobica riconducibili all'orrore fantastico. L'occhio che osserva è sempre venato da un'intenzione maligna, si configura come sguardo che uccide o che prefigura la morte. Lungi dall'estetica consolatoria che permea i malinconici trasalimenti di anime belle, quando gli occhi di un uomo guardano «provate lo stesso ribrezzo come dinanzi a un serpente»²⁰ e, con implacabile determinazione, il culto feticistico dell'occhio si trasforma in terrore superstizioso e morte.

La mineralizzazione e calcificazione dell'occhio, già rilevata, in ambito critico, dall'indagine condotta da M. Fratnik, pure deve essere opportunamente ricondotta ai terrifici capricci poeschi. Le immagini del «*crystal, glace, métal*»²¹, connesse all'estetica dello sguardo, rimandano all'occhio vitreo in *Quattro chiacchiere con una mummia*²². Lo scrittore americano qui insiste sulla fissità delle artificiali pupille della creatura che, caduta in catalessi e imbalsamata, è stata così preservata nei secoli. Analogamente, nell'analitica descrizione della catalessi magnetica, Poe si sofferma sul «vacillamento vitreo dell'occhio»²³ del signor Valdemar, prima che costui assuma l'«espressione penosa dello sguardo»²⁴ tipica dei casi di sonnambulismo. La fissità inerte dello sguardo rimanda, in *Adele*, alla rigidità cadaverica di Artemisia, «capace di starsene lunghe ore con gli occhi fissi, immobili, somiglianti a quelli di una grande bambola»²⁵ o alla dilatazione dell'io autoriale evocata in *Novale*: «Io sono stato con gli occhi stranamente fissi. Poi me li sono guardati nello specchio. Le mie pupille erano enormemente dilatate»²⁶.

Il processo poesco di devitalizzazione dell'occhio raggiunge l'acme nello strano caso occorso a Bon-Bon, filosofastro incline, al contempo, alle disquisizioni e alle ghiottonerie. Qui, come è noto, si palesa al cultore di sottigliezze metafisiche uno strano visitatore occhialuto. L'ospite rivelerà presto la sua natura *outré* nell'assenza di occhi di qualsivoglia specie, «dappoiché al posto in cui per natura avrebbero dovuto trovarsi gli occhi non c'era, sono costretto a dirlo, che la liscia continuità della carne»²⁷.

Frequentemente, nella narrativa del senese, gli occhi paiono non soltanto trasparenti, slavati e sbiaditi, ma la distorsione percettiva giunge sino alla parossistica creazione di entità prive dello stesso organo della vista. In *Paolo*, ad esempio, compare una contadina «con il volto simile a una maschera senz'occhi»²⁸ e un viso informe «senz'occhi e con le labbra quasi introvabili»²⁹; in *Altre cose e persone*, avvolta nei suoi cenci, si palesa una vecchia «senz'occhi»³⁰.

La musa ispiratrice del fantastico insolito bene si evince dal *topos* dell'animazione del ritratto di poeasca memoria, tematizzato nell'oscura parabola di amore e morte de *Il ritratto ovale*³¹. Infatti in *Cose* si legge: «Il ritratto seguitava a vivere a modo suo, perché s'era tutto screpolato; cambiando anche di colore. Ma come avrei voluto che gli occhi guardassero me! In vece avevano lo sguardo sempre a un punto immobile. Come avrei potuto chiamarlo perché mi sentisse? »³². Giova osservare come, rispetto all'estro immaginativo di Poe che codifica il *fait divers* come realizzabile nella dimensione del fantastico, Tozzi sancisca, al contrario, l'impossibilità di siffatta animazione, *telos* sempre insoddisfatto. Il faustiano anelito dell'artista demiurgo, capace di infondere la vita anche a oggetti inanimati, sconta il proprio fallimento nella mutezza insondabile dell'immagine e l'alterità irriducibile del ritratto è determinata dall'impietoso calcolo del tempo che ne aggredisce finanche i colori.

Il seducente miraggio che informa l'identificazione arte-vita viene programmaticamente negato dalla musa del disincanto che pervade la scrittura del senese. Si potrebbe al limite ipotizzare una sottile vena ironica nell'antifrastica allusione ai fantasmi poeschi che agitano *Il ritratto ovale*. L'archetipo del doppio, nel suo millenario percorso, conosce anche la dissacratoria *virtus* tozziana e il fantastico qui abdica alle facili seduzioni.

In effetti, la pulsione zoomorfa agisce compiutamente, nella narrativa del senese, imbestiando il particolare dell'occhio che abdica a ogni aura di estatico incanto amoroso e a ogni anelito spiritualistico e coscienziale, rivelandosi marchio della bestia.

NOTE AL PARAGRAFO TERZO

- 1 E. A. Poe, *Il cuore rivelatore*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pag. 603.
- 2 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 40.
- 3 E. A. Poe, *Eleonora*, in *Opere scelte*, cit., pag. 1205.
- 4 Ivi, pag. 1204.
- 5 E. A. Poe, *Il cuore rivelatore*, cit., pag. 603.
- 6 Ivi, pag. 606.
- 7 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 409.
- 8 M. Fratnik, *Paysages, Essai sur la description de Federigo Tozzi*, Leo S. Olschki, 2002, pag. 145.
- 9 E. A. Poe, *Una storia delle Ragged Mountains*, in *Opere scelte*, cit., pag. 698.
- 10 F. Tozzi, *Leggenda* in *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1963, pag. 405.
- 11 F. Tozzi, *Il podere*, in *Opere scelte*, cit., pag. 261.
- 12 F. Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, Ascoli Piceno, Sestante, 1992, pag. 19.
- 13 Ivi, pag. 18.
- 14 Ivi, pag. 27.
- 15 Ivi, pag. 27.
- 16 Ivi, pag. 27.
- 17 F. Tozzi, *Il podere*, Milano, Garzanti, pp. 48-49.
- 18 E. A. Poe, *Il cuore rivelatore*, cit., pag. 606.
- 19 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984, pag. 42.
- 20 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, cit., pag. 332.
- 21 M. Fratnik, *Paysages, essai sur la description de Federigo Tozzi*, cit., pag. 126.
- 22 E. A. Poe, *Quattro chiacchiere con una mummia*, in *Opere scelte*, cit., pag. 836.
- 23 E. A. Poe, *La verità sul caso di mister Valdemar* in *Opere scelte*, pag. 892.
- 24 Ivi, pag. 892.

- 25 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, cit., pag. 46.
- 26 F. Tozzi, *Novale*, cit., pag. 57.
- 27 E. A. Poe, *Bon-Bon*, in *Opere scelte*, cit., pag. 53.
- 28 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, cit., pag. 435.
- 29 Ivi, pag. 435.
- 30 Ivi, pag. 408.
- 31 E. A. Poe, *Il ritratto ovale* in *Opere scelte*, cit., pag. 508.
- 32 F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, cit., pag. 191.

IV. IL SUGO DELLA VITA, IL SANGUE DELLA TERRA

Il «vermiglio brodo»¹ percorre tanto intensamente «il mistico e sensuale, torbido e morboso»² universo tozziano da far apparire quest'ultimo come una sterminata *expiatio per sanguinem*³.

Il «pascolo della vita»⁴, inteso sia nell'accezione terrificata che nella dimensione sacra di *crucior Dei*⁵, connesso alla «teologia del Dio sofferente e sanguinante»⁶, sostanzia a tal punto la pagina del senese da identificarsi *tout court* con la stessa creazione artistica.

Così, nella compiuta rarefazione stilistica che informa la scrittura aforistica di *Le pagine* si legge: «Quante pagine sono in me, le quali non posso leggere! [...] Perché io le leggessi, bisognerebbe che ogni parola divenisse ogni goccia del mio sangue. Sono le pagine in cui la mia vita si affonda, pagine che nascono dagli incendi improvvisi dell'anima; dove i gigli hanno parlato ed hanno scritto»⁷. Alla sensualità liberty e tardo-decadente dell'immagine floreale, riconducibile al giglio, al *lily* poesco che, pigmentata, oscilla in *Paesaggio sognato*⁸, si coniuga un'ansia di spiritualità, un'urgenza di moralità espositiva e un'esigenza di sincerità espressiva che non si rivelano soltanto nell'aforisma *Sincerità*⁹, ma che pervadono la totalità della creazione artistica del Nostro.

In *Ballata della musa* l'invocazione che il poeta rivolge alla dea affinché infiammi la sua *virtus* poetica si avvale di un'immagine percorsa da espressionismo macabro: «Musa, piantami tutti i tuoi coltelli nelle vene, poi che del sangue mio/ dipingerò una rosa pei capelli/ di colei che non lascia mai il disio»¹⁰. Lo slancio ottativo si avvale di una diversa *imago* floreale, ma conviene opportunamente segnalare come rose e gigli, nella narrativa tozziana, appaiano spesso compresenti, a testimoniare slanci passionali unitamente ad aneliti di purificazione e lavacri di espiazione.

Al manierismo del sangue, sovente connesso al culto dell'anima, si coniuga l'estasi incantata del fuoco, e la luminosità della vampa, lungi dalla spettacolarizzazione esibita, è ancora riconducibile alla «festa interiore»¹¹ dell'anima e del pensiero che si innalza: «E' come se io vedessi i miei pensieri innalzarsi a guisa dei fuochi pirotecnici»¹². Dunque non è ascrivibile a ragioni meramente episodiche

la collocazione incipitaria della prosa *La fiamma*¹³, essa, infatti, contiene fondamentali attestazioni di poetica tematizzando, al contempo, l'*imagerie* del «fitto velame»¹⁴ che adombra il reale, e della fiamma, da intendersi come corrispettivo figurale dell'anima e della creazione poetica, concepita come atto prometeico di divinazione profetica e di «rivelazione improvvisa»¹⁵, per quanto sofferto e problematizzato.

Analogamente, in *Stornello*, il soggetto lirico evoca l'*imagerie* del fuoco come correlativo dell'invenzione letteraria: «Ma, cominciando a pena, le parole/ divengon fiamme»¹⁶; il poeta constata, tuttavia, la fragilità evanescente della natura di ogni lessema, essendo destinato, prima della dissoluzione, alla non corrispondenza con le cose. Ancora, nella nota riflessione critica del Nostro, le parole dovrebbero «sprizzare come le faville dalla selce»¹⁷: la fantasmagoria di luce è, nuovamente, la più compiuta allegoria della creazione letteraria e dell'intenso slancio immaginativo che la feconda.

Il tiepido liquore vitale, simbolo «culturale prima che culturale»¹⁸, nella transustanziazione eucaristica si metamorfizza nel vino, nel sangue della terra, *tutamen et salus animae et corporis*¹⁹, come bene si evince dalla formula liturgica *hic est enim calix sanguinis mei*²⁰.

La dimensione ematica ed enologica costella intensamente l'arte tozziana e l'ebbrezza dionisiaca informa il ritmo convulso e passionale di *Un ditirambo*²¹, inno all'estasi d'amore e tripudio di illuminazione poetica. Dunque anche il vino non si configura come immagine meramente esornativa, ma assume una molteplicità di risonanze culte, la cui complessità è notevolmente intensificata dall'assurgere a emblema dell'*ars poetica*.

Il *topos* del sangue, nelle trasmutazioni caleidoscopiche del fuoco e del vino, è anch'esso riconducibile al magistero della narrativa poeica e alle immaginifiche seduzioni dell'*underlying horror* e del fantastico insolito.

Il verme conquistatore²², creatura mostruosa che voluttuosamente si insinua nella confusione scenica, è imbevuto di sangue, si rivela «*a blood red thing*»²³ e, nelle sue spire, avvolge il *corpus*

narrativo dello scrittore americano, concepito, quest'ultimo, come una fantasmagoria purpurea. La parabola allegorica de *La Maschera della morte rossa*²⁴, nello splendore barbarico e barocco della sua sinistra apparizione, si rivela anch'essa compiuta rappresentazione dell'arte poesca, da intendersi come immaginifica iconografia cremisi. Il «rosso orrore del sangue»²⁵, finanche esemplificato nelle magnificenti vetrate scarlatte, nel «manto chiazzato di sangue»²⁶ e nel volto cosparso di «orrore rosso»²⁷ dell'immagine spettrale, permea la scrittura del bostoniano, «in human gore imbued»²⁸, intrisa di sangue umano.

Sin dai suoi esordi poetici, Tozzi rivela un'energica e insistita attrazione per la mistica del sangue, tra umbratili trasalimenti e morbose voluttà. La lirica del Nostro, densa di reminiscenze dantesche ed echi dannunziani, si effonde in grumi sanguigni di estatico orrore e sensuale misticismo: la testa gocciolante di sangue ghibellino di Provenzano Salvani²⁸, più di ogni altra immagine, rivela la truce pulsione sanguigna che anima la poesia del Nostro. Tra crocifissioni, ferite al costato che zampillano il copioso sangue di Cristo, e vesperi ardenti e infiammati di schizzi purpurei, si rivela la congenialità profonda che intercorre tra l'arte del senese e i deliqui che alimentano l'ardore mistico di tanta letteratura.

L'*imagerie* del cuore martoriato costella l'intera produzione del senese e, dall'invisibile ferita, stilla sangue imperituro, memore dell'onirismo visionario di santa Caterina: giova osservare che il podere, posseduto dal padre di Tozzi, presso il Camposanto del Pecorile, fu «il luogo dell'esecuzione di Niccolò Tuldo, assistito da Santa Caterina»²⁹, di cui resta testimonianza nella nota lettera, tutta incentrata attorno alla *reverie* del liquido taumaturgico. Dunque la coscienza di una comune memoria del sangue e di una condivisa appartenenza geografica sancisce un indissolubile legame tra il visionario misticismo tozziano, pervaso da eretiche venature, e quello cateriniano.

Ma, a tracciare un solco indelebile tra le due esperienze, si innesta la sofferta e problematica religiosità del Nostro, sottraendo la sua arte alla passiva acquiescenza di certo primitivismo esangue e manierato, intriso della solare rievocazione dell'arte delle origini: Tozzi, al contrario, inocula,

nell'esultanza mistica, la cifra esclusiva dei fantasmi terrifici del peccato. L'ineffabilità, ancora, non diviene emblema di eccezionalità e di esclusività privilegiata, ma scotto di una conoscenza sempre interdotta al mondo.

La parabola artistica di Tozzi, nell'interpretazione del *topos* del sangue, abdica, progressivamente, a certe estetizzazioni preraffaellite e tardo-dannunziane, a una diffusa enfaticizzazione dell'elemento in squisitezze formali, tanto preziose quanto sterili nel loro virtuosismo ossessivo e compiaciuto. Questo diviene possibile allorché Tozzi iscrive il motivo del sangue nella poetica costellazione del delirio violento che informa l'«estasi della perversità»³⁰ di cui discorre Regina di *La famiglia*, memore del poesco «demone della perversità»³¹.

Mi pare che sia di indubbia ascendenza poetica il particolare, riconducibile alle suggestioni di certo surrealismo macabro di origine nordica, della propria immagine coperta di sangue. L'*explicit* del *William Wilson* rivela come nell'agonia del nemico il protagonista viva la sua propria morte e, con passo incerto, l'immagine del doppio avanza, rivelandosi «pallida in viso e coperta di sangue»³². Il particolare, che la Bonaparte³³ non esiterebbe a ricondurre al trauma delle emottisi materne, interessa qui non tanto per la nota dicotomia del candore contrapposto alla stilla scarlatta, quanto per la duplicazione del sé che lo caratterizza.

Tozzi, nell'aforisma *Le vene*³⁴, conduce all'estremo lo stilema di duplicazione del corpo sotto l'egida del tumultuoso pulsare del sangue, operazione per altro condotta da Poe anche in *La rovina della casa degli Usher*³⁵, allorché Madeline appare candida nel sudario imbrattato di sangue. Nell'essenzialità del dettato, pur non scevro da certe enfasi esclamative, Tozzi tesse l'elogio delle innumerevoli vene e arterie che percorrono il suo corpo, piene di «sangue saporoso»³⁶ che goccia da «innumerevoli sorgenti»³⁷. Mi pare che l'interesse autentico del testo risieda proprio nella estroflessione dello sguardo che consente di scorgere ossa, muscoli e vene come se il proprio corpo appartenesse, di fatto, ad un altro. Tozzi, tuttavia, espunge ogni aura di *mirabilia* e la scrittura si

compiace, nonostante il tono declamatorio, di certa crudezza da referto medico, impassibile nell'attenta registrazione del dato fenomenico.

Analoga freddezza anima il gesto di Domenico³⁸: le sue pallide mani, che lasciano intravedere le vene paonazze, tastano l'esile collo del figlio, del suo doppio negato, insistendo proprio sulle venature troppo lisce e il gesto, da rozzo villano che saggia la merce, si tinge di sinistre pulsioni omicide.

Profonda la convergenza tra i due autori si rivela nell'identificazione tra il sangue, «parola grondante di mistero, sofferenza, orrore»³⁹ e vino: il protagonista squilibrato di *Le parole* ama «la sensazione della sua carne imbevuta dal liquore»⁴⁰, e si immagina «d'avere il vino o il cognacche nelle vene invece del sangue»⁴¹. Nella novella *Tregua*, nel tremito tumultuoso di una dolcezza disperata, tra contemplazioni spirituali e roveli carnali, «il sangue delle vene fa venire il capogiro come un vino, tutte le ossa esultano»⁴².

*L' Angelo del bizzarro*⁴³, mostruoso coacervo di barili e bottiglie, infesta, con le sue orribili apparizioni, i sogni dei bevitori effigiati da Tozzi e Poe. I fumi dell'alcool, nella loro produzione, abdicano a ogni bozzettistica rappresentazione di una godereccia commedia umana, veicolando immagini di follia e violenza.

In un solo luogo mi pare che Tozzi fornisca un'interpretazione ilare e godereccia della bevanda dionisiaca: d'obbligo è, dunque, il riferimento alla commedia in un atto, mai rappresentata, *L'uva*⁴⁴. L'opera, contraddistinta da un'intensa patina dialettale, nel tratteggiare le trame boccacesche di Beppe e di Nanna, recupera il fascino inebriante del vino come occasione privilegiata per una ritrovata armonia dei sensi nella freschezza di un'ilare e disimpegnata sensualità. La «germinalità fecondatrice»⁴⁵ dell'inebriante liquore si configura, nel testo, come fontana di giovinezza, oblio dei mali, elemento capace di stimolare, tra schermaglie amorose e audaci profferte, il potere dell'immaginazione creatrice.

Generalmente, tuttavia, nell'«idillio avvelenato»⁴⁶ della narrativa del senese, il sangue della terra è riconducibile a «una ghiottoneria melanconica e cupa»⁴⁷, immerge l'uomo nella ferinità, liberando la collera selvaggia e facendo vacillare ogni umano intendimento.

Si pensi, a questo proposito, alla bettola gonfia di alcool e piena di fumo de *La vinaia*: qui i disillusi briachi, perduti nel «gridio assordante e confuso»⁴⁸ di bestemmie, «si storcevano tutti»⁴⁹, tra voci stonate, ventri obesi, e frequenti coltellate. Si impone, nella parabola del disincanto effigiata da Tozzi, il particolare di una lite calata nell'impietosa quotidianità: «Quegli attraventò il bicchiere ancor pieno di vino. Prese un giovane 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. [...]. Per medicare il taglio, bagnarono un fazzoletto nel vino e glielo lavarono»⁵⁰.

Il marchio del vino sostanzia anche la sconsolata parabola di *Una sbornia*⁵¹, de *Il vino*⁵² e della drammatica fine di Cecco, il quale «non solo beveva per sentirsi allegro, ma anche, come diceva lui, per scaldarsi il sangue»⁵³.

Profonda è, credo, la sinistra fascinazione esercitata dal racconto poesco *L'ombra* nella peculiare concezione tozziana del vino: *nomina sunt numina, consequentia rerum*, e il greco Oinos, dedito a malinconici simposi, intorpidito dalla pesantezza dell'aria e dal senso di soffocamento, insieme ai compagni beve, senza fine, «sebbene il vino facesse pensare al sangue»⁵⁴. In questo luogo specifico del testo, l'apparizione dell'Ombra acherontea è, dunque, riconducibile ai fantasmi del fuoco della febbre dionisiaca.

Tozzi eredita quindi da Poe l'identificazione orrorosa di vino e morte, di vino e desiderio omicida. In *Vita* il folle Minello, violento e sempre ubriaco, impone alla moglie e al giovane Jacopo di bere: «E fece ubriacare anche loro; costringendoli a bere tutte le volte che egli beveva; perché, se gli volevano bene, diceva, bisognava che facessero a quel modo»⁵⁵.

Profonda è la suggestione esercitata, nel testo, dal terrificante racconto poesco *La botte di Amontillado*⁵⁶: nella discesa inferica alle catacombe dei Montresor, Fortunato è indotto-costretto a bere dal suo carnefice, sino al punto che i suoi occhi paiono stillare ubriachezza, lustri di vino. Ma la suggestione esercitata dall'orrore della *short story* poesca si esplica ancor più nel dramma in due atti *Verità*. Qui, durante uno dei consueti alterchi tra moglie e marito, entrambi sospettosi della reciproca fedeltà, la *Stimmung* trascende il mero bozzetto di squallido interno borghese e l'ingegner Colli prorompe con una battuta invero rivelatrice: «Quante volte ho pensato di farti murare in fondo a un pilone di qualche ponte»⁵⁷. A testimoniare come la reminiscenza del poesco fantasma della sepoltura, che sostanzia, tra i tanti, anche la prosa de *Il gatto nero*⁵⁸, non sia casuale o episodica, si consideri il folle auspicio di Elia che, nel medesimo testa, grida: «Quest'uomo, che vorrei schiacciare nel muro!»⁵⁹. Giova considerare come l'assassino che prima incatena e poi mura in una nicchia Fortunato, mascheratato da guitto nel suo carnevale della morte, realizzi la perversa fantasia che solo a tratti balugina nella mente dei personaggi tozziani. Poe si compiace dell'effetto macabro suscitato dall'insistenza ossessiva con cui rappresenta le differenti fasi della muratura, in ben undici strati, della vittima ancora viva. Tozzi recide, invece, ogni legame con gli effetti truculenti, con la plateale esibizione del macabro spettacolarizzato, e innerva suggestioni orrorifiche riconducendole a istanze endopsichiche. Più ancora che l'effettiva realizzazione dell'omicidio, il demone della perversità infiamma i diseroi tozziani nella soglia crepuscolare dei desideri taciuti e delle pulsioni inconfessabili. Dunque un'opera teatrale che, apparentemente, sembrerebbe riproporre la solita vicenda di trite amarezze coniugali, si eleva sino alle vette dell'*underlying horror* e del fantastico insolito.

L'eretico autore americano seduce il Nostro anche nell'icastica e cruda rappresentazione delle violenze che gli avvinazzati personaggi esercitano su creature indifese. Il protagonista de *Il gatto nero*, com'è noto, sotto l'effetto dell'ubriachezza, cava l'occhio all'inerme Pluto, per poi annegare il rimorso nel demone dell'alcool; analogamente, nella novella tozziana *Ozio*, i commensali, beoni e

indolenti, si accaniscono su un misero uccello, infine Gastone lo riesce ad acchiappare «e gli schiacciò la testa tra il pollice e l'indice»⁶⁰.

Il vino può, dunque, bruciare come un fuoco febbricitante e l'*imagerie* della vampa sfavilla nel «dramma cosmico»⁶¹, nell' «intimo dramma della vista e della luce»⁶² del *corpus* tozziano. La potente identificazione nasce da un fondo autenticamente vissuto: in *Novale* l'autore dichiara di aver bevuto e percepisce il suo cervello bruciare per l'intensità del dolore: «ieri sera mi ubriacai con mezza bottiglia di cognac. Stamani mi duole fortemente la testa e mi brucia il cervello»⁶³. Conviene, tuttavia, osservare come il Nostro, ancora una volta, trascenda la patina di certo lirismo autobiografico coevo, tipico, poniamo, del diarismo e frammentismo vociano, arricchendo il testo di suggestioni colte. L'esito più compiuto, per quanto concerne il distanziamento dal fondo umorale di materiali biografici, è rappresentato dalla novella *Dopo la trebbiatura*. Qui l'identificazione sapiente di sangue e fuoco raggiunge esiti di vigore e intensità espressiva nell'immagine di Lucia incinta e percossa dal padre: «le donne la trovarono dinanzi al fuoco, tutta sudata, col viso rosso di sangue»⁶⁴. La vicenda trascende i legami con la memoria di rusticane violenze e con echi crepuscolari, qui evocati magistralmente da un organetto che, icona desublimata, tradizionalmente svolge una funzione poetica e nobilitante. Si potrebbe addirittura ipotizzare che la novella, ascrivibile agli anni 1913-14, desacralizzi, scientemente, i simboli di nostalgiche rievocazioni in odore di morbidezze crepuscolari.

Il fuoco evoca, inoltre, il fantasma del sangue per l'interesse che i due autori rivolgono a un simbolo che, tradizionalmente, appare iperconnotato religiosamente, ma che essi interpretano in tutt'altra accezione. Così, com'è noto, la scena inaugurale di *Con gli occhi chiusi* presenta il padrone della trattoria, nel suo gigantismo titanico, nient'affatto assorto nel rito serale della preghiera, ma, «al lume di una candela che sgocciolava»⁶⁵, attento alla conta del denaro. Qui, come altrove, la fiamma pare alimentata da stille di sangue nello stoppino e, pur non raggiungendo gli esiti parossistici del protagonista de *Il demone della perversità*⁶⁶, il quale ricorre a una candela avvelenata per realizzare

il folle omicidio, Tozzi elabora l'immagine poetica della fiamma visionariamente capace di stillare sangue.

In un luogo di *Bestie*⁶⁷, l'intensità cocente dell'odio per i propri familiari infiamma a tal punto il Nostro che il suo sangue pare trasformarsi in veleno: dunque la reminiscenza poetica della candela avvelenata alimenta la vivida insorgenza narrativa tozziana, a testimoniare, ancora una volta, la profonda congenialità tematica delle due voci autoriali. Sebbene il veneficio, nella prosa del senese, non venga perpetrato, tuttavia agisce profondamente nel delirio persecutorio di Adele che teme che i genitori la vogliano avvelenare. La candela mortifera si metamorfizza, inoltre, nell'*imagerie* dello stesso sangue che, come una fiamma, può inoculare veleno mortifero.

A testimonianza della centralità svolta dal fuoco nella produzione tozziana si consideri l'interpretazione che il Nostro fornisce della xilografia, contraddistinta da violenza scomposta, del cesenate Barbieri in *Realtà di ieri e di oggi*. Qui si legge: «Anche *Il fuoco* è una xilografia di angoscia folle e di spavento. Le fiamme, crescendo e spandendosi sempre di più e senza scampo, fanno fuggire bovi, cavalli, e uomini; alcuni dei quali, però, si abbattono insieme»⁶⁸. Nell'analisi dell'arte irta e potente di Barbieri, tutta scorci violenti e viluppi muscolari, si individua l'intensa fascinazione esercitata dal pittore romagnolo su Tozzi proprio nella vivida rappresentazione, densa di vampe e bagliori, della verticalità ignea. Mi pare che, nell'indagare l'intensità ardente della xilografia, la scrittura di Tozzi tenda, secondo la poetica di Bachelard, alla verticalità ascensionale del linguaggio infiammato: «di un linguaggio che supera la volontà di abbellimento per raggiungere talvolta la bellezza aggressiva»⁶⁹.

Il nesso profondo che intercorre tra il sangue della terra e l'immagine cosmologica del fuoco, «elemento sacrificale per eccellenza»⁷⁰, si rivela nell'episodio di Chiocciolino che, mezzo ubriaco, appicca il fuoco alla mucchia del grano: «briaco e mezzo stordito dal vino, vide la mucchia del grano; e l'ombra sua fino nella strada: allora, pensò di darle fuoco»⁷¹. L'incendio, qui forse eufemizzazione di originari riti sacrificali, può essere immaginato sotto l'egida di un *regard*

visionario, come in *Con gli occhi chiusi*, laddove si legge: «nel sole chiaro, gli era parso che i vagoni fossero per bruciare, fiammeggiare»⁷². Credo che la mistica del fuoco interiore, dell'incendio solo paventato, informi anche la profonda tessitura di *Adele*: «e le pareva che alcuni gigli di fuoco vivido, infilati nei suoi capelli neri come quell'acqua, la bruciassero tutta all'improvviso. E dall'incendio sopravvenivano a lei tante anime quante non ne aveva mai immaginate. E tutte aspettavano lei. Ma questo incendio era così freddo e delizioso come doveva essere l'acqua della fonte»⁷³. Le voluttà violente e i terrori smisurati inebriano Adele al punto che le immagini interiori assumono evidenza e concretezza: l'ansia religiosa crea sogni di luce e sangue, come nel particolare della «croce immensa e purpurea»⁷⁴ che pare cadere su di lei al modo di una folgore.

La poetica tozziana del fuoco, scaturita dalla costellazione della disubbidienza creatrice di Prometeo, si nutre dei guizzi luminosi dell'incendio poesco del *Metzengerstein*⁷⁵ che avvolge, nel turbine violento della vampa, il palazzo avito, il cavaliere e il suo destriero. Si pensi, a questo proposito, alla battuta, invero suggestiva, pronunciata da Ostilio nella novella drammatica in un atto *Il ritorno*: «una volta paragonasti la tua anima a molti cavalli che avessero l'istinto di mordere. Mi dicesti che vedevi le loro bocche colanti di sangue tra i denti grossi e gialli»⁷⁶. In entrambi gli autori, dunque, la bestia diviene psicogramma interiorizzato nel demonismo dell'anima; entrambi, inoltre, interpretano la dimensione sovranaturale e fantastica dell'indomabile incendio che, con livida intensità, riverbera sinistri bagliori di morte. La verticalità del fuoco, nell'ontologia poetica di Tozzi e Poe, è riconducibile al dinamismo della psiche: il reale si sgrana nella fantasmagoria evanescente di pure immagini pulviscolari della retina. L'esito poeticamente più alto di tale concezione del fuoco come interiore psicomachia, riconducibile alla poetica della *reverie*, è rappresentato, nella novella *La madre*, dal sogno di Vittorio. Giova rilevare come l'origine del sogno sia riconducibile, almeno parzialmente, allo stimolo somatico della candela che, tra le lacrime, pare danzare sul comodino, «bruciando le bottiglie delle medicine, più rossa»⁷⁷ e Vittorio «sognò che un uomo di fiamma lo toccasse in tutte le parti del corpo [...] e allora aveva nell'anima la voglia di farsi bruciare»⁷⁸. Se in

Tozzi il rogo umano permane, qui come nell'*imagerie* dei gigli infuocati che, infilati nei capelli neri di Adele, paiono bruciarla tutta, in una dimensione larvale ed embrionale, posta nella liminare soglia del sogno, in Poe, al contrario, il rogo umano è descritto con implacabile furore e dovizia di particolari nella raccapricciante mascherata di *Hop-frog*⁷⁹. Com'è noto qui il buffone di corte avvolge, in meno di mezzo minuto, gli otto scimmioni in un rogo di indomabile violenza, tra le grida della folla sbigottita e inerme. L'immagine macabra del corpo umano arso e cotto dal calore della fiamma anima, senza morbose insistenze, la prosa disadorna della novella *Il morto in forno*⁸⁰, di indubbia ascendenza poesca.

Credo che il «distant fire»⁸¹ dello scrittore americano infiammi la prosa tozziana nella stessa percezione ed evocazione degli scenari paesaggistici, intrisi del calore abbagliante del fuoco. Infatti, ne *Il podere*, «nell'aria era come un incendio»⁸² e il particolare non deve, credo, essere ricondotto alle rigide ipoteche di certo determinismo descrittivo, infatti la prosa del senese presenta sovente scenari inspiegabilmente affocati, venati da imperscrutabili striature rossastre, originati, nella loro cangiante e aerea rarefazione, da materiali onirici e fantastici. In *Con gli occhi chiusi*, ad esempio, «la metà superiore della torre era dentro alla luce, e pareva dovesse consumarsi come una fiamma»⁸³. L'episodio, poi, è inserito all'interno di una fantasia pervasa dall'intenso cromatismo del rosso, con il particolare del «crocifisso nudo parlato; con le gocce di vernice rossa come sangue vero»⁸⁴. La valenza visionaria del rosso bene si evince dall'oniroide percezione di Ghisola che, vertiginosamente, avverte la processione inabissarsi dentro di lei.

La surreale evocazione del paesaggio è percorsa dalla stupefazione che palpita nello scenario della novella *Gli olivi*: qui «il mucchio delle case era ancor rosso e pareva un carbone acceso»⁸⁵, «poi, si diffondeva sopra l'acqua il color aranciato e il rosso. Mentre che il sole, giù all'orizzonte, sembrava un fiume di fuoco»⁸⁶.

Sovente, nella narrativa di Tozzi, l'aria diviene rossastra, ardente come nel racconto poesco *Manoscritto trovato in una bottiglia*: qui «l'aria era diventata insopportabilmente calda ed era

impregnata di esalazioni acute simili a quelle che manda il ferro riscaldato»⁸⁷; su casa Usher, a presagire la fine apocalittica, si staglia una «mystic moon»⁸⁸ rosso-sangue. Il liquido vitale, nel *corpus* dei due autori, magari ridotto a pallide, impercettibili ed esangui tracce rossastre, permea di sé ogni elemento del reale: il sangue fraticida di Giovacchino e Bartolomeo imbratta i chicchi di grano, non smette di spillare e il cielo è percorso dal brivido rossastro di nuvole «rossiccie come funghi velenosi»⁸⁹.

Nella tozziana trasfigurazione ipnotica del dato fenomenico agisce, potente, il furore cromatico, riconducibile alle ricerche scientifiche condotte da Nordau nel suo *Degenerazione*. Qui lo studioso osserva come il rosso sia il colore prediletto dagli isterici in quanto «spiccatamente dinamogeno»⁹⁰; dichiara, inoltre, che «certe impressioni dei sensi fanno un effetto deprimente ed inibente sui movimenti, altre invece li rendono più forti, più rapidi, più vivaci»⁹¹. La fantasmatica percezione paesistica, intensamente pervasa da tinte purpuree, è dunque sia riconducibile alla matrice scientifica pre-freudiana che alle suggestioni del macabro poesco, in un amalgama non sempre efficacemente modulato, ma non per questo meno poeticamente vitale.

Nell'itinerario poetico di Tozzi e Poe, il paesaggio è davvero intriso di sangue umano, e la fantasmagoria cremisi, esperita nelle immagini della linfa vitale, del vino e del fuoco, evoca sapientemente il terrore di chi ha compreso come «il mondo doloroso degli uomini può apparire un inferno»⁹².

L'insistenza ossessiva di tali visioni scarlatte non si riduce mai a intellettualistica e algida *reverie*, ma contiene il rovello incandescente della ricerca, l'urgenza dell'interrogazione attorno al mistero acre dell'esistenza: «allora abbiamo una violenza nuova di eludere il segreto che ci martella, una voglia di perforare nel di là, da cui ci separa una membrana piena di sangue»⁹³.

Solo una membrana, ma di quanto dolore essa grondi lo ha bene compreso «il mistero retorico»⁹³ della scrittura di Tozzi che sa divenire, nella compiuta padronanza degli artifici formali,

vertigine di incendio, delirio dionisiaco e memoria di sangue, nell'accettazione di un destino, comune tanto all'uomo quanto alla bestia.

NOTE AL PARAGRAFO QUARTO

1 P. Camporesi, *Il sugo della vita, simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1997, pag. 5.

2 C. Weidlich, *Ritratto di Federigo Tozzi*, Palermo, R. Sandron, 1931, pag. 17.

3 P. Camporesi, cit., pag. 13.

4 P. Camporesi, cit., pag. 41.

5 Ivi, pag. 9.

6 Ivi, pag. 9.

7 F. Tozzi, *Barche capovolte* in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 751-752.

8 E. A. Poe, *Paesaggio sognato* in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pag. 1209.

9 F. Tozzi, *Barche capovolte*, cit., pag. 734.

10 F. Tozzi, *Ballata della musa* in *Le poesie*, Firenze, Vallecchi, 1981, pag. 88.

11 Ivi, pag. 723.

12 Ivi, pag. 724.

13 Ivi, pag. 717.

14 Ivi, pag. 717.

15 Ivi, pag. 717.

16 F. Tozzi, *Stornello*, in *Le poesie*, cit., pag. 112.

17 F. Tozzi, *Rerum Fide*, in *Opere*, cit., 1323.

18 P. Camporesi, cit., pag. 5.

19 Ivi, pag. 65.

20 P. Camporesi, *Il governo del corpo*, Milano, Garzanti, 1995, pag. 120.

21 F. Tozzi, *Barche capovolte*, cit., pag. 718.

- 22 E. A. Poe, *Il verme conquistatore*, in *Opere scelte*, cit., pag. 1200.
- 23 Ivi, pag. 1200.
- 24 E. A. Poe, *La maschera della morte rossa*, in *Opere scelte*, cit., pag. 513.
- 25 Ivi, pag. 513.
- 26 Ivi, pag. 518.
- 27 Ivi, pag. 518.
- 28 F. Tozzi, *La zampogna verde*, in *Le poesie*, cit., pag. 17.
- 29 L. Del Zanna, *Federigo Tozzi tra amici e lettori scandinavi, un racconto a quattro mani*, in *Per Tozzi*, Aa. Vv., Roma, Editori Riuniti, 1985, pag. 219.
- 30 F. Tozzi, *La famiglia*, in *Il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1970, cit. pag. 82.
- 31 E. A. Poe, *Il demone della perversità* in *Opere scelte*, cit., pag. 857.
- 32 E. A. Poe, *William Wilson* in *Opere scelte*, cit., pag. 310.
- 33 M. Bonaparte, *Edgar Allan Poe, uno studio psicanalitico*, Roma, Newton, 1976.
- 34 F. Tozzi, *Le vene*, in *Barche capovolte*, in *Opere*, cit., pag. 724.
- 35 E. A. Poe, *La rovina della casa degli Usher*, in *Opere scelte*, cit. 263.
- 36 F. Tozzi, *Le vene*, cit. pag. 724.
- 37 Ivi, pag. 724.
- 38 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Garzanti, 2000, pag. 82.
- 39 E. A. Poe, *Storia di Gordon Pym*, Milano, Rizzoli, cit. pag. 43.
- 40 F. Tozzi, *Le parole*, in *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1963 cit. pag. 514.
- 41 Ivi, cit. pag. 514.
- 42 F. Tozzi, *Tregua*, in *Le Novelle*, cit., pag. 184.
- 43 E. A. Poe, *L'angelo del bizzarro*, in *Opere scelte*, cit., pag. 760.
- 44 F. Tozzi, *L'uva*, in *Teatro* cit., pag. 450.
- 45 P. Camporesi, *Il governo del corpo*, cit. pag. 117.

- 46 A. Bertoni, *Tozzi, Govoni e l'idillio avvelenato* in *Per Tozzi*, cit., pag. 142.
- 47 F. Tozzi, *Il morto in forno*, in *Le Novelle*, cit., pag. 700.
- 48 F. Tozzi, *La vnaia*, in *Le Novelle*, cit., pag. 552.
- 49 Ivi, pag. 552.
- 50 Ivi, pag. 552-553.
- 51 F. Tozzi, *Una sbornia* in *Le Novelle*, cit., pag. 389.
- 52 F. Tozzi, *Il vino*, in *Le Novelle*, cit., pag. 623.
- 53 F. Tozzi, *Il morto in forno*, in *Le Novelle*, cit., pag. 694.
- 54 E. A. Poe, *Ombra* in *Opere scelte*, cit., pag. 182.
- 55 F. Tozzi, *Vita*, in *Le Novelle*, cit., pag. 708.
- 56 E. A. Poe, *La botte di Amontillado*, in *Opere scelte*, cit., pag. 900.
- 57 F. Tozzi, *Verità*, in *Teatro*, cit., pag. 37.
- 58 E. A. Poe, *Il gatto nero*, in *Opere scelte*, cit., pag. 656.
- 59 F. Tozzi, *Verità*, cit., pag. 76.
- 60 F. Tozzi, *Ozio*, in *Le Novelle*, cit., pag. 182.
- 61 G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, Como, Redd, 1990, pag. 65.
- 62 Ivi, pag. 77.
- 63 F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, pag. 61.
- 64 F. Tozzi, *Dopo la trebbiatura*, in *Le Novelle*, cit., pag. 228.
- 65 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., pag. 5.
- 66 E. A. Poe, *Il demone della perversità*, in *Opere scelte*, cit., pag. 862.
- 67 F. Tozzi, *Bestie*, in *Opere*, cit., pag. 592.
- 68 F. Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes, 1928, pp. 325-326.
- 69 G. Bachelard, cit., pag. 39.

- 70 G.Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario, introduzione all'archetipologia generale*, Roma, Dedalo, 1996, pag. 334.
- 71 F. Tozzi, *Il podere*, in *Opere*, cit., pag. 372.
- 72 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in *Opere*, cit., pag. 127.
- 73 F. Tozzi, *Adele*, in *Opere*, cit., pag. 509.
- 74 Ivi, pag. 520.
- 75 E. A. Poe, *Metzengerstein*, in *Opere scelte*, cit., pag. 5.
- 76 F. Tozzi, *Il ritorno*, in *Teatro*, cit., pag. 341.
- 77 F. Tozzi, *La madre*, in *Le Novelle*, cit., pag. 109.
- 78 Ivi, pag. 109.
- 79 E. A. Poe, *Hop Frog* in *Opere scelte*, cit., pag. 937.
- 80 F. Tozzi, *Il morto in forno*, in *Le Novelle*, cit., pag. 694.
- 81 E. A. Poe, *La stella della sera*, in *Opere scelte*, cit., pag. 1160.
- 82 F. Tozzi, *Il podere*, in *Opere*, cit., pag.395.
- 83 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in *Opere*, cit., pag. 107.
- 84 Ivi, pag. 107.
- 85 F. Tozzi, *Gli olivi*, in *Le Novelle*, cit., pag. 194.
- 86 Ivi, pag. 193.
- 87 E. A. Poe, *Manoscritto trovato in una bottiglia*, in *Opere scelte*, cit., pag. 63.
- 88 E. A. Poe, *Addormentata*, in *Opere scelte*, cit., pag. 1178.
- 89 F. Tozzi, *La sementa*, in *Le Novelle*, cit., pag. 874.
- 90 M. Nordau, *Degenerazione*, Milano, Fratelli Bocca, 1923, pag. 40.
- 91 Ivi, pag. 40
- 92 E. A. Poe, *Il seppellimento prematuro*, in *Opere scelte*, cit., pag. 744.
- 93 F. Tozzi, *Tregua*, in *Le Novelle*, cit., pag. 183.

94 A. Cavalli Pasini, *Il mistero retorico della scrittura, saggi su Tozzi narratore*, Bologna, Patron, 1984.

CONCLUSIONI PROVVISORIE

QUIDQUID RECIPITUR AD MODUM RECIPIENTIS RECIPITUR

Tra conoscenza della rotta e incombenza del mistero si snoda l' "avventura umana nel mondo e la natura metafisica della letteratura"¹ .

Salpati alla ricerca sublime del tesoro, si scopre, con ritrovato stupore, che "il vero miracolo è il ritorno"². E, tra viaggi e miraggi, scoccata è l'ora di un *nostos* che ha, a tratti, l'entusiasmo del *vir inquisitor* e, al contempo, il dolente corrucchio dello stanco approdo. Ogni ritorno impone un bilancio, necessariamente provvisorio.

Troppo semplice sarebbe delineare una fisionomia rigorosa, contraddistinta da un perfetto reticolo geometrico di limpida esattezza, degli esiti raggiunti dal presente studio. Nella plurivocità dialogante, nel "vitalismo inquieto"³, nella "inafferrabile e proteica mutevolezza"⁴ della sua natura, mi accorgo che la mia ricerca somiglia sempre più al casuale e infido gioco delle carte.

Bel traguardo davvero: nell'ideale e fumosa taverna, sede privilegiata di una convivialità popolare, nell'osteria inebriante in cui storie e voci si affastellano, in cui destini e umori si confondono, mi accorgo che l'indagine si perde nell'infinito ghirigoro di sentieri possibili. Giunti alla fine del gioco, le mani, affannose e agitate, "sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo"⁵ .

Il mio ritorno, il mio bilancio somiglia alle "storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva"⁶.

Già Guglielmi, ne *La parola del testo*⁷, ricordava come un'opera viva nella dialettica di progetto e negazione del medesimo e di come lo realizzi, confutandolo.

Così, ideale Mohole⁸, queste pagine ricordano, *in primis*, i luoghi inesplorati, gli approdi negati, tributo alle parole mai pronunciate, sedimentate nell'inespresso.

La sola e sofferta eredità, fioco barlume, consiste nella convinzione che ciò che non ho scritto è inesauribile potenzialità, “vera presenza”⁹, in cerca di autore.

Nel delineare l'affinità problematica di Tozzi e Poe, nel tratteggiare la comune geografia orrorifica, un'intera sezione avrebbe dovuto, infatti, essere dedicata al *genius loci* della *haunted house*, de “la casa del diavolo”¹⁰, viluppo ossessivo di memorie sommerse. Già Le Corbusier osservava come la chiave dell'emozione estetica sia una funzione dello spazio e Moretti osserva: “quel che succede dipende da dove succede”¹¹. Così la *home sweet home*, indagata da Bachelard¹² nella sua topoanalisi, assume i connotati spettrali e cimiteriali di utero omicida, giungla di orrori.

L'interno domestico, “topografia del nostro essere intimo”¹³, cuna protettiva, rifugio di pienezza originaria e *corpus* di intimi sogni e ricordi trascolora in antro infernale, nel “dramma murato”¹⁴ di “follia sotterrata”¹⁵. Tozzi e Poe proiettano nell'inopinato crollo di mura l'angoscia della *maison* stregata, posseduta da spaventose essenze. Pure, nell'economia del presente lavoro, siffatta sezione è stata, forse a torto, omessa per motivazioni, tuttavia, non meramente estrinseche. L'analisi di questa densa *imagerie* necessita, infatti, di una trattazione specifica, ampia e sistematica, concepita all'interno di una poetica dello spazio comune ai due autori.

Tra i caratteri più vistosi del lavoro emerge, credo, la coazione indefessa all'ipertrofico citazionismo, alla escrescenza patologica di glosse e commenti che lo fagocitano. Come nell'immaginifica traiettoria delineata dalla Woolf nel suo *La finestra e il libro*, mi accorgo di scrivere e “leggere alzando la testa”¹⁶, interrompendomi a tratti non per disinteresse, “ma per l'accavallarsi di idee, stimoli e associazioni”¹⁷. E la fantasticheria, più che impressionistica e soggettiva evasione emozionale, in me assume i connotati libreschi, e magari pedanti, del *calembour* del bibliotecario arcimboldesco. Più che espressione di una vocazione enciclopedica,

quest'attitudine scrittorica denota l'alcolagnia ansiosa, il furore ossessivo di una compiutezza sempre negata, di una completezza dolorosamente e ludicamente frustrata. E reca in sé il segno di una resa dinanzi al silenzio imperturbato del testo. Mi piacerebbe, almeno, che dal coro serrato di citazioni, emergesse, potente, l'inconfondibile voce degli autori esaminati.

Mi si potrebbe, inoltre, imputare l'assenza colpevole di un raffronto tra la scrittura maniacalmente raziocinante, pervasa dal "demone della lucidità, dal genio dell'analisi"¹⁸ di Poe e l'impulso luciferino che agita la protolingua della follia di Tozzi, il suo "stile intricato e desultorio"¹⁹. Penso, tuttavia, che un'approfondita indagine dell'amalgama dilagante e divagante della scrittura del Nostro, della sua *asperitas* compositiva, necessiti di uno specifico studio sistematico.

La marcata *rusticitas*, la patina vernacolare di Tozzi, in funzione antimimetica ed espressionistica, costituisce un'inconfondibile *parole*. L'analisi di *patterns* ed *items* tozziani rivela la derivazione da un sostrato linguistico tipicamente senese, che non solo si manifesta nell'adozione di stranianti lessemi, ma anche nella stessa costruzione sintattica, che ricalca, finanche nell'uso dell'indiretto libero, moduli e stilemi del parlato.

Dunque, il fantasma poesco agisce, e non come circoscritta ed episodica infatuazione letteraria giovanile, nelle sottili pieghe dell'immaginazione tozziana, tanto da plasmarne oggetti-simbolo riconducibili all'*underlying horror* e al fantastico insolito, ma non orienta le scelte linguistiche del Nostro, operazione che invece puntualmente si verifica per altre esperienze narrative, non ultime le soluzioni verbosamente macabre di certa Scapigliatura.

Ancora, nel delineare la cartografia dei continenti inesplorati della ricerca, merita rilevare l'assenza di un confronto ravvicinato e sistematico tra la *short story* poesca e la novella tozziana. Mi pare che l'analisi implichi un approccio teorico-metodologico capace di trascendere le convenzionali nozioni di genere e che, dal raffronto, potranno emergere interessanti elementi sull'evoluzione (o involuzione?) dell'arte fabulatoria del racconto.

L'analisi parallela dell'orizzonte narrativo poesco e tozziano, entro il quale circoscrivere la materia narrativa, avrebbe anch'esso richiesto un'analisi sistematica e, forse, indipendente da un approccio tematico. Si può, in questa sede, ricordare come, accanto alla natura ibrida e mescolata della forma romanzesca, sia Tozzi che Poe sperimentino le potenzialità della *brevitas* narrativa. Mi pare interessante osservare come la scarna asciuttezza compositiva non risponda, nei due autori, a un culto del bello stilo e dell'inerte calligrafismo. L'essenzialità circoscritta del dettato nasce, al contrario, da una comune attitudine dello sguardo, il quale usa appuntarsi su un solo particolare, magari dilatandolo ipertroficamente o scomponendolo secondo una coazione alla giustapposizione e sovrapposizione geometrica di piani.

Credo, tuttavia, si imponga la necessità di operare una distinzione fondamentale: il racconto poesco si configura come un microcosmo perfettamente conchiuso in una sua totalità coerentemente delimitata. Sebbene la materia narrativa sia sovente incandescente e pervasa dal brivido dell'orrore metafisico, l'*artifex* della parola non abdica al ruolo di demiurgo infaticabile che controlla, con la *raison*, i fantasmi terrifici.

Tozzi, al contrario, esautorata il genere da ogni pretesa di catalogazione onnicomprensiva del reale e inocula, nella novella, l'aura di un'indefinitezza che rifugge da ogni sistematicità. Dunque il materiale narrativo del senese rifugge dall'evoluzione di trame perfettamente congegnate, e non tanto per il tradizionale *incipit in medias res*, quanto per la chiusa *abrupta* che si sottrae a qualsiasi voglia rigido controllo strutturale. Nel *corpus* del testo sorprende, inoltre, rispetto alla finissima perizia poesca da orafo della parola, l'esitante ansare di una scrittura tutta ingorghi e sedimentazioni, che sa solo procedere per ellissi e allusioni e dove il microcosmo, se di microcosmo si può parlare, conserva il segno irriducibile di un'incompiutezza.

Lo scrittore americano, apparentemente *poeta demens velut ursus*²⁰, inscrive l'incandescente nucleo materico in un disegno compositivo solido e strutturato; al contrario la novella tozziana si sgrana in un'impalpabile tela di fumo, nelle infinite irradiazioni del "possibile

verbale”²¹ . Dunque, se in Poe l’orrore è calato nelle strutture di una narrazione coesa e compiuta, volta ad arginarne l’energia dirompente, in Tozzi, invece, l’alea di maleficio si rivela più insidiosa in quanto capace di trascendere la struttura categoriale che vorrebbe, a stento, imbrigliarla.

Alla totalità negata dell’arte tozziana non poteva che corrispondere la provvisorietà asistemica di un metodo che, rifuggendo dalla coazione all’assolutizzazione, si realizza storicamente come confronto empirico, e magari impressionistico, tra testi immersi in una temporalità che li vivifica, sottraendoli alle pastoie di un approccio magistralmente sentenzioso.

Un solo auspicio, benaugurale vessillo di ogni partenza e suggello di ogni commiato: “Rendere comune a chi ascolta, a chi legge, l’avventura del tesoro, la sua ricerca, gli ostacoli, i misteri, ma anche la certezza che sotto qualche strato di terra, nascosto, sepolto, il tesoro esisteva”²² .

Fosse anche un tesoro di cocci, valeva bene la fatica del cammino.

NOTE ALLA CONCLUSIONE

1 R. Mussapi, *Inferni, mari, isole, storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Mondadori, 2002, pag. 8.

2 Ivi, pag. 9.

3 G. M. Anselmi, *La saggezza della letteratura, una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 142.

4 Ivi, pag. 155.

5 I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, pag. 48.

6 Ivi, pag. 37.

7 G. Guglielmi, *La parola del testo, letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993.

8 I. Calvino, *Palomar*, Milano, Mondadori, pag. 6.

- 9 G. Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1999.
- 10 E. Baldini, *Nebbia e cenere*, Torino, Einaudi, 2004, pag. 16.
- 11 A.a. V.v., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003.
- 12 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999.
- 13 Ivi, pag. 27.
- 14 Ivi, pag. 48.
- 15 Ivi, pag. 48.
- 16 V. Woolf, *Come si legge un libro?*, Milano, Baldini e Castoldi, 1999, pag. 7.
- 17 Ivi, pag. 7.
- 18 I. Calvino, *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pag. 75.
- 19 C. Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 1999, pag. 10.
- 20 L. Anceschi, *L'esercizio della lettura*, Parma, Pratiche, 1995, pag. 39.
- 21 F. Curi, *Il possibile verbale, tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 1995.
- 22 R. Mussapi, cit., pag. 9.

GUIDA BIBLIOGRAFICA

OPERE DI FEDERIGO TOZZI

- F. Tozzi, *Bestie*, Milano, Se, 1994.
- F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Garzanti, 2000.
- F. Tozzi, *Cose e persone, Inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1981.
- F. Tozzi, *Gli egoisti*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002.
- F. Tozzi, *Il potere*, Milano, Garzanti, 1996.
- F. Tozzi, *Il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1970.
- F. Tozzi, *L'amore, novelle*, Firenze, Festina lente, 1995.
- F. Tozzi, *Le Novelle*, vol. 1, Firenze, Vallecchi, 1988
- F. Tozzi, *Le Novelle*, vol. 2, Firenze, Vallecchi, 1988.
- F. Tozzi, *Le poesie*, Firenze, Vallecchi, 1981.
- F. Tozzi, *L'incalco*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- F. Tozzi, *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984.
- F. Tozzi, *Opere*, Milano, Mondadori, 2001.
- F. Tozzi, *Racconti senesi*, Roma, Altana, 1996.
- F. Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes, 1928.
- F. Tozzi, *Ricordi di un impiegato*, Ascoli Piceno, Sestante 1992.
- F. Tozzi, *Tre croci*, Milano, Garzanti, 1997.

STUDI CRITICI SU FEDERIGO TOZZI

- A.a V.v, *Federigo Tozzi fra tradizione e modernità, atti del 36° seminario di studio*, Assisi, Cittadella, 2001.
- A.a V.v, *Per Tozzi*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

- A. Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano, Il podere*, Padova, Liviana, 1972.
- L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.
- G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923.
- C. Carabba, *Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- A. Cavalli Pasini, *Il mistero retorico della scrittura, saggi su Tozzi narratore*, Bologna, Patron, 1984.
- P. Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*, Siena, Del Grifo, 1982.
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.
- G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1998.
- G. Fontanelli, *Il teatro di Federico Tozzi*, Roma, Bulzoni, 1993.
- M. Fratnik, *Paysages, Essai sur la description de Federico Tozzi*, Olschki
- P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi*, Napoli, Liguori, 1983.
- R. Luperini, *Federigo Tozzi: frammentazione espressionista e ricostruzione romanzesca*, Modena, Mucchi, 1993.
- R. Luperini, *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere*, Bari, Laterza, 1995.
- R. Luperini e R. Castellana, a cura di, *Tozzi tra filologia e critica*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003.
- M. Marchi, *Il raddomante consapevole, ricerche su Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2000.
- M. Marchi, *Vita scritta di Federico Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2000.
- S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federico Tozzi*, Padova, Liviana, 1972.
- F. Petroni, *Le parole di traverso, ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Milano, Jaca Book, 1998.
- L. Reina, *Invito alla lettura di Tozzi*, Milano, Mursia, 1986.
- E. Saccone, *Allegoria e sospetto, come leggere Tozzi*, Napoli, Liguori, 2000.

E. Saccone, *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento*, Napoli, Liguori, 1988.

G. Tellini, *La tela di fumo, saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri e Lischi, 1972.

F. Ulivi *Federigo Tozzi*, Milano, Mursia, 1963.

P. Voza, *La narrativa di Federigo Tozzi*, Bari, De donato, 1975.

C. Weidlich, *Ritratto di Federigo Tozzi*, Palermo, Sandron, 1931.

OPERE DI EDGAR ALLAN POE

E. A. Poe, *Eureka*, Milano, Bompiani, 2001.

E. A. Poe, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1983.

E. A. Poe, *Il corsaro*, Firenze, Shakespeare and company, 1993.

E. A. Poe, *Il corvo, la filosofia della composizione*, Milano, Rizzoli, 2001.

E. A. Poe, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006.

E. A. Poe, *The raven, Ulalume, Annabel Lee*, Torino, Einaudi, 1950.

E. A. Poe, *Marginalia*, Milano, Mondadori, 1949.

E. A. Poe, *Storia di Gordon Pym*, Milano, Rizzoli, 1994.

E. A. Poe, *Suggestions*, Roma, Lettere d'oggi, 1942.

E. A. Poe, *Tutti i racconti, Il resoconto di Arturo Gordon Pym, Le poesie*, Milano, Bietti, 1974.

STUDI CRITICI SU EDGAR ALLAN POE

P. Baratono, *Edgar Poe*, Roma, Formiggini, 1924.

C. Baudelaire, *Per Poe*, Palermo, Sellerio, 1998.

R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe, dal gotico alla fantascienza, saggi di letteratura comparata*, Milano, Mursia, 1978.

- M. Bonaparte, *Edgar Allan Poe, uno studio psicanalitico*, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1976.
- J. Cabau, *Edgar Allan Poe*, Milano, mondadori, 1961.
- R. Cagliero, a cura di, *Fantastico Poe*, Verona, Ombre Corte, 2004.
- F. Chiappelli, *Poe legge Manzoni*, Milano, Coliseum, 1987.
- G. Ghidetti, *Poe, l'eresia di un americano maledetto*, Firenze, Arnaud, 1989.
- K. R. Jamison, *Toccato dal fuoco, temperamento artistico e depressione*, Milano, Longanesi, 1993.
- P. Lindsay, *Edgar Allan Poe*, Milano, Rizzoli, 1956.
- L. Marchetti, *Edgar Allan Poe: la scrittura eterogenea*, Verona, Longo, 1988.
- T. Pisanti, *Le muse erranti, cultura e poesia in America*, Napoli, Liguori, 1991.
- F. Piselli, *Interpretazioni di Mallarmé e Poe*, Napoli, TempoLungo, 2000.
- L. Seylaz, *Edgar Allan Poe et les premiers symbolistes francais*, Ginevra, Slatkine reprints, 1979.
- J. Verne, *Edgar Allan Poe*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- M. Walker, *La letteratura degli Stati Uniti*, Palermo, Sellerio, 1997.

BIBLIOGRAFIA CRITICA RAGIONATA RELATIVA ALL'UNDERLYING HORROR

- R. Barbolini, *La chimera e il terrore, saggi sul gotico, l'avventura e l'enigma*, Milano, Jaca Book, 1994.
- R. Barbolini, *Il detective sublime, sul romanzo poliziesco*, Roma, Theoria, 1998.
- R. Barbolini, *Il riso di Melmoth, metamorfosi dell'immaginario dal Sublime a Pinocchio*, Milano, Jaca Book, 1989.
- R. Barbolini e S. Tomasi, *Paper hell, Carte infernali*, Bologna, Transeuropa, 1992.
- C. Bordoni, *Conversazioni sul vampiro, seduzione, malinconia, trasgressione nel mito letterario da Potocki a King*, Palermo, Neopoiesis, 1995.

- C. Bordoni, *La paura, il mistero, l'orrore, dal romanzo gotico a Stephen King*, Chieti, Solfanelli, 1989.
- C. Bordoni, *Stephen King, la paura e l'orrore nella narrativa di genere*, Napoli, Liguori, 2002.
- J. Delumeau, *La paura in Occidente*, Torino, Sei, 1979.
- M. Fabbri e E. Resegotti, a cura di, *I colori del nero*, Milano, Ubulibri, Milano, 1989.
- A. Faeti e E. Beseghi, *La scala a chiocciola, paura, horror, finzioni dal romanzo gotico a Dylan Dog*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- F. Giovannini, *I mostri, protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Drakula ai Cyborg*, Roma, Castelvechi, 1999.
- S. King, *Danse macabre, anatomia della paura*, Roma, Teoria, 1992.
- H. P. Lovecraft, *Diario di un incubo, taccuini, 1919-1935*, Milano, Mondadori, 1994.
- H. P. Lovecraft, *Psicopompo*, Roma, Fanucci, 1990.
- H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Milano, Fanucci, 1994.
- R. Milani, *Il fascino della paura: l'invenzione del gotico dal rococò al trash*, Milano, Guerini, 1998.
- A. Mosso, *La paura*, Milano, Treves, 1884.
- W. Nolan, *Horror fiction*, Ferrara, Spazio Libri, 1993.
- D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, Roma, Editori Riuniti, 1994.
- M. Sinibaldi, *Pulp, la letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.

BIBLIOGRAFIA CRITICA RAGIONATA SUL FANTASTICO INSOLITO

- Aa Vv, *I gabinetti di ottica, tra leggi fisiche e visioni dell'immaginario*, Firenze, Artificio, 1992.
- S. Albertazzi, a cura di, *La letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993.
- V. Branca e C. Ossola, a cura di, *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988.
- R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004.

- R. Campra, *I territori della finzione, il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, Roma, 2000.
- R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- R. Ceserani, *Lo straniero, un personaggio della grande letteratura*, Bari, Laterza, 1998.
- M. Hagge, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986.
- L. Malerba, *La composizione del sogno*, Torino, Einaudi, 2002.
- R. Jackson, *Il fantastico, la letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.
- S.Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000.
- G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
- O. Rank, *Il doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, Sugarco, 1994.
- S. Solmi, *Saggi sul fantastico, dall'antichità alle prospettive del futuro*, Torino, Einaudi, 1978.
- T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1991.
- S. Tomasi, *Il bello della bestia, saggi sulle esitazioni del fantastico*, Ancona, Transeuropa, 1998.

BIBLIOGRAFIA CRITICA RAGIONATA SULLE STRUTTURE ANTROPOLOGICHE DELL'IMMAGINARIO

- Anonimo *Il fisiologo*, Milano, Adelphi, 1982.
- M. Augé, *Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.
- G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999.
- G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, Como, Red, 1990.
- G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque, purificazione, morte e rinascita*, Como, Red, 1987.
- G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria, sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, Como, Red, 1988.
- W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Bari, Laterza, 1997.
- P. Camporesi, *Il governo del corpo*, Milano, Garzanti, 1995.
- P. Camporesi, *Il paese della fame*, Milano, Garzanti, 2000.

- P. Camporesi, *Il sugo della vita, simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1997.
- P. Camporesi, *Le vie del latte, dalla Padania alla steppa*, Milano, Garzanti, 1993.
- M. Centini, *Animali, uomini, leggende, il bestiario del mito*, Milano, Xenia, 1990.
- M.M. Davy, *Simbologia degli uccelli*, Genova, ECIG, 1993.
- E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, Bari, Laterza, 2000.
- G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario, introduzione all'archetipologia generale*, Roma, Dedalo, 1996.
- H. Egli, *Il simbolo del serpente*, Genova, ECIG, 1993.
- M. Eliade, *Immagini e simboli, saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 1998.
- M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1986.
- M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- J. G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Roma, Newton, 1999.
- J. G. Frazer, *Miti sull'origine del fuoco*, Milano, Xenia, 1993.
- S. Freud, *Ossessioni, fobie e paranoie*, Roma, Newton, 1992.
- S. Freud, *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton, 1997.
- S. Freud, *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Roma, Newton, 1997.
- E. Fromm, *Il linguaggio dimenticato, la natura dei miti e dei sogni*, Milano, Bompiani, 1995. A. Gilbert, *Il misticismo*, Milano, Xenia, 1994.
- P. Janet, *La passione sonnambolica e altri scritti*, Napoli, Liguori, 1996.
- F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.
- C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, Torino, 1980.
- C. G. Jung, *La vita simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Tea, 1999.
- K. Kerényi, *Il rapporto con il divino*, Torino, Einaudi, 1991.

- J. H. Leuba, *La psicologia del misticismo religioso*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- M. Moreno, *La dimensione simbolica*, Padova, Marsilio, 1973.
- W. F. Otto, *Il mito*, Genova, Melangolo, 1993.
- R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea, fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1992.
- V. Propp, *Radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton, 2000.
- O. Rank, *Il trauma della nascita*, Rimini, Guaraldi, 1972.
- F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano, 1993.
- G. Ruoizzi (a cura di), *Favole, apologhi, bestiari*, Milano, Rizzoli, 2007.
- A. Stara, *Letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza, Bari, 2001.
- M. Trevi e A. Romano, *Studi sull'ombra*, Venezia, Marsilio, 1990.
- J. P. Vernant, *La morte negli occhi*, Bologna, il Mulino, 1997.
- J. P. Vernant, *L'universo, gli dei e gli uomini*, Torino, Einaudi, 1999.
- J. P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1990.
- J. P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due, da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991.

BIBLIOGRAFIA GENERALE SULLE FORME DEL ROMANZO

- A. A. Rosa, *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- R. Barilli, *La barriera del naturalismo, studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1980.
- R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mondadori, 2003.
- A. Bernardelli, *La narrazione*, Bari, Laterza, 1999.
- N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986.

G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento 2*, Torino, Einaudi, 1998.

C. Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 1999.

P. Zanotti, *Il modo romanzesco*, Bari, Laterza, 1998.

ALTRI AUTORI ED OPERE CITATI

Anonimo, *L'imitazione di Cristo*, Milano, San Paolo, 2002.

Aa.Vv, *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003.

D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Milano, Garzanti, 2000.

L. Anceschi, *L'esercizio della lettura*, Parma, Pratiche, 1995.

G. M. Anselmi, *La saggezza della letteratura, una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1998.

W. H. Auden, *L'età dell'ansia, egloga barocca*, Milano, Mondadori, 1966.

E. Baldini, *Nebbia e cenere*, Torino, Einaudi, 2004.

J. L. Borges, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1967.

J. L. Borges, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984.

G. Briganti, *I pittori dell'immaginario, arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Mondadori, 1996.

I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 1993.

I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

I. Calvino, *Lezioni Americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

I. Calvino, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2006.

I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1990.

L. Canali, *Ognuno soffre la sua ombra*, Milano, Bompiani, 2003.

V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996.

J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Milano, Feltrinelli, 1987.

- F. Curi, *Il possibile verbale, tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 1995.
- G. D'Annunzio, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1992.
- G. De Maupassant, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1993.
- F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Newton, Roma, 1991.
- T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 1967.
- R. Fucini, *Le veglie di Neri*, Milano, Rizzoli, 1995.
- G. Guglielmi, *La parola del testo, letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993.
- T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, Milano, Rizzoli, 1991.
- P. Highsmith, *Delitti bestiali*, Milano, Bompiani, 2000.
- E. T. W. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Rizzoli, Milano, 1998.
- R. Kipling, *Racconti del mistero e dell'orrore*, Milano, Bompiani, 1990.
- T. Landolfi, *Il mar delle blatte e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1997.
- T. Landolfi, *Le due zittelle*, Milano, Adelphi, 2006.
- N. Machiavelli, *Il principe*, Milano, Mursia, 1994.
- F. Marc, *Scritti 1910-1915*, Firenze, Hopefulmonster, 1987.
- R. Mussapi, *Inferni, mari, isole, storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.
- F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Roma, Casini, 1955.
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Roma, Casini, 1955.
- M. Nordau, *Degenerazione*, Milano, Fratelli Bocca, 1923.
- G. Papini e D. Giuliotti, *Umilissime scuse*, Genova, Marietti, 2000.
- S. Partsch, *Franz Marc, 1880-1916*, Berlino, Benedikt Taschen, 1992.
- G. Pascoli, *Myricae*, Rizzoli, Milano, 2000.
- L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1973.
- M. Pratesi, *L'eredità*, Milano, Bompiani, 1969.

- E. Raimondi *Novecento e dopo, considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- V. Roda, *Homo duplex, scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino, 1991.
- W. Shakespeare, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 1976.
- B. Stancanelli, *Cruderie*, Venezia, Marsilio, 1996.
- J. Starobinski, *Tre furori*, Milano, Garzanti, 1991.
- G. Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1999.
- V. Woolf, *Come si legge un libro?*, Milano, Baldini e Castoldi, 1991.