

Patrizia Farinelli

Solo un'eco del fantastico in *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi

Nel ventesimo secolo alcune strategie tradizionalmente adoperate nella narrativa fantastica, tra cui infrazioni al principio di causalità e sovrapposizioni di tempi e spazi, emergono anche in testi d'impostazione realistica. Vi appaiono tuttavia senza la compresenza di altri elementi che sarebbero sostanziali alla resa del fantastico, in particolare senza un tipo di enunciazione mirata a convincere dell'inesplicabilità – entro quel dato quadro di realtà – di quanto accade. Una parziale ricezione del fantastico è visibile anche nel romanzo *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi (1919). Cosciente del potenziale che il fantastico offriva per delineare le dinamiche del profondo, lo scrittore adotta alcune strategie ricorrenti in questo genere (trasgressioni al principio di causalità, animazione dell'inanimato, intersecarsi di dimensioni diverse di realtà all'interno della finzione narrativa), finalizzandole alla creazione di un innovativo romanzo psicologico.

*In the twentieth century, some narrative strategies traditionally used in fantastic fiction often emerge in realistic fiction too. These include subversion of the principle of causality and overlapping of time and space. However, they appear detached from other discursive elements which are key to the configuration of the fantastical event. In particular, these strategies lack a specific form of storytelling aimed at convincing the reader that what happens in the story is inexplicable. An example of partial reuse of narrative strategies which are present in fantastic fiction can also be found in the novel *Con gli occhi chiusi* (1919) by Federigo Tozzi (Eyes shut, according to the English translation by Kenneth Cox). In his work, like other modernist writers, Tozzi was aware of the potential that the fantastic genre offered to configure the dynamics of inner life. He too exploited some typical strategies used in that genre (subversion of the principle of causality, objects taking on a menacing animated form, a hallucinatory overlapping of different dimensions of reality) to produce an example of a modernist psychological novel.*

1. *Introduzione*¹

Come ci si poteva attendere in una fase di grande sperimentazione artistica e letteraria che si confronta ampiamente con fenomeni di ibridazione e conseguente erosione dei generi, anche il fantastico, specificamente quello estraneo a una letteratura di largo consumo, ritorna nel Novecento in forme plurime e differenti da quelle praticate alle sue origini, e soprattutto non rappresenta più una modalità narrativa privilegiata per innescare dubbi su un determinato modello di realtà, anche perché la prassi del dubitare è entrata nel frattempo in modo decisivo nell'ordine del conoscere. Ciò che è manifesto è che l'eredità del fantastico non solo si rinnova, trovando fra l'altro attuazione, nella seconda metà del secolo, in quella produzione di

¹ Questo articolo rientra nelle attività del progetto di ricerca P6-0239 sostenuto dall'Agenzia per la Ricerca della Repubblica di Slovenia, ARSS.

opere che riceve il nome di «neofantastico»,² ma pure si dissemina, lasciando una traccia di sé anche dove era meno atteso.

In una cultura improntata alla pluralità di pensiero, pronta talvolta perfino a concepire l'identità della persona secondo un principio che Bottioli, interpretando Bachtin, definisce della «non coincidenza» (2006: 297, e 2013: 192), subentrano logiche nuove nel modo di leggere l'essere e l'accadere. Di ciò la letteratura dà manifestamente atto. Nei mondi di finzione creati dalla narrativa novecentesca i rapporti di reale/surreale, conscio/inconscio, soggetto/oggetto, io/altro non si pongono più, infatti, in termini strettamente oppositivi. Ne segue, da una parte, che in una produzione di opere letterarie ancora riconoscibili come fantastiche (sia in termini di genere che di modalità narrativa) l'evento inspiegabile, roso non di rado da ironia, tenderà a scemare i suoi effetti. Inoltre l'inquietante verrà creato in modo diverso da quanto accadeva nel fantastico di fine Settecento e inizio Ottocento, e cioè senza insistere necessariamente su trasgressioni semantiche (possibili del resto solo a partire da una presenza di dimensioni di realtà in opposizione), ma semmai agendo sull'organizzazione del discorso e non da ultimo sul taciuto.³ Dall'altra parte, la narrativa di modalità realista sarà incline ad assorbire anche strategie di costruzione testuale considerate solitamente terreno del fantastico per la resa di motivi connessi a nuove consapevolezze: pensiamo, per il primo Novecento, alla concezione fenomenica della realtà e a un conseguente indebolirsi del rapporto oppositivo fra soggetto e oggetto, alla sfiducia in una visione deterministica dell'accadere, alla presa d'atto dell'esistenza di personalità multiple, fino al riconoscimento delle dinamiche dell'inconscio.

Spinti dal radicarsi di nuovi paradigmi epistemologici e ontologici, nonché dal contemporaneo diffondersi di una migliore conoscenza dei complessi meccanismi psichici, perfino scrittori d'impostazione realista ricorreranno non di rado, nella fase del modernismo, a una narrazione segnata dalla rottura di rapporti causali e dalla sovrapposizione di tempi, spazi, identità. E ciò, seppur con mutate finalità, avrà luogo anche successivamente nel corso del Novecento, soprattutto nel contesto letterario postmodernista fortemente segnato dall'ibridismo dei generi: pure in tale fase, cioè, troveranno spesso attuazione – in testi privi d'impostazione fantastica – delle trasgressioni ai principi di causalità e di non contraddizione assieme a numerose infrazioni a determinate convenzioni narrative, come quella consistente nell'intersecarsi di livelli testuali considerati di solito impermeabili (metalessi narrativa).

² Come specifica Campra (2000: 95), a proporre questo termine fu Jaime Alazraki nel suo studio su Cortázar (*En busca del unicornio*, 1983).

³ È la tesi di Campra (2000: 95-98).

2. Disseminazione del fantastico

Restando al contesto letterario italiano del Novecento, non è sporadico osservare anche in romanzi psicologici, in romanzi storici, in brevi prose narrative nate da appunti diaristici e di viaggio,⁴ e in altri generi ancora, l'innestarsi di accadimenti regolati da una logica inverosimile su una narrazione verosimile, senza che i testi in questione risultino fantastici nel loro impianto complessivo. Si potrebbe parlare, in questi casi, di un recupero mutilo del fantastico, poiché svincolato da ulteriori strategie narrative che sarebbero, per alcuni interpreti, sostanziali alla configurazione di un testo riconducibile a tale genere. E qui ci scontriamo con una questione ampiamente dibattuta. Non sussiste, infatti, accordo di fondo sui criteri che definiscono il fantastico.⁵ Lo spettro di approcci, fra chi ne restringe le caratteristiche distintive (Todorov, 1970) e chi avanza invece il dubbio che la letteratura «nella sua totalità aspiri al fantastico» (Manganelli, 1985: 60), è ampio. In questo quadro di proposte diversificate ci pare convincente (perché meglio applicabile e perché di orientamento anche per testi scritti ben oltre la fase di massima diffusione del fantastico) la posizione di coloro che, come Rosalba Campra, ne segnalano le costanti guardando alla configurazione testuale complessiva di un'opera piuttosto che insistere sulle reazioni del lettore. Si tratta di una posizione tesa a sottolineare come la narrativa fantastica sia caratterizzata, oltre che dalla presenza di trasgressioni semantiche, anche e in maniera determinante dall'organizzazione del discorso, in particolare per i modi di comunicare le informazioni, e che rileva così quanto sia basilare una «lettura trasversale» capace di tenere conto di tutti i piani testuali (Campra, 2000: 135-136).⁶

L'opportunità di riflettere sul fenomeno sopra evidenziato, e cioè sul fatto che «molti racconti non fantastici a loro volta utilizzano in funzione subordinata effetti fantastici interni e accessori», era stata espressa a suo tempo da Lugnani (1983: 72).

Accogliamo questo pertinente rilievo (chiedendoci al più se ci possa mai essere qualcosa di “accessorio” in un testo letterario) per provare a sondare la presenza di simili ‘innesti’, vale a dire di soluzioni analoghe a quelle adottate dalla narrativa fantastica, nel primo romanzo pubblicato da Federigo Tozzi.⁷ Sebbene l'opera sia ben

⁴ Si pensi, in quest'ultimo caso, a un racconto come «Mezzogiorno» dalla raccolta *Corse al trotto* di Cecchi (1987: 1067-1071).

⁵ Il tentativo di fissare dei criteri persuasivi in grado di circoscrivere il genere ha finito con il saturare per un certo periodo, a partire dalla pubblicazione del contributo di Todorov (1970), la riflessione sul fantastico. La proposta di considerare il fantastico anche in termini di modalità narrativa (Lugnani, 1983) o di modo (Ceserani, 1996) non ha portato per il resto a negare l'esistenza di un genere fantastico e a esaurire la questione della sua definizione. Negli ultimi tempi la discussione pare aver cambiato rotta, orientandosi fra l'altro verso la considerazione di un fantastico di valenza più ampia, a riprova della perdita di centralità subita dalla discussione sulla delimitazione del genere. Si veda ad esempio il volume curato da Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini (2018), che indaga sul motivo dello spettrale adottando anche prospettive sociologiche, ideologiche e tecnologiche.

⁶ Valido in generale, un simile approccio appare tanto più adeguato in un contesto storico-letterario segnato da «un fantastico che, rinunciando a fantasmi e vampiri, esplora le possibilità inquietanti del non detto» (Campra, 2000: 9).

⁷ Fra i numerosi contributi critici dedicati all'opera narrativa e alla poetica di Tozzi, che presentano specifici riferimenti al romanzo *Con gli occhi chiusi*, ci limitiamo a segnalare quelli di Debenedetti (1970 e 1993³), Maxia (1972), Getrevi

nota, sarà ugualmente utile fissarne dapprima, in breve, le coordinate.

3. *Riverberi del fantastico in Con gli occhi chiusi*

I motivi di un inquieto amore adolescenziale e di un rapporto conflittuale tra padri e figli vengono sviluppati nel romanzo del 1919 attraverso strategie di costruzione del testo che mostrano una manifesta distanza dalla poetica del naturalismo, come sottolineato in particolare da Luperini (1993: 19) e riconosciuto entro certi limiti (e cioè relativamente alla prima metà dell'opera) già da Debenedetti (1993³: 216). Tozzi imposta infatti la narrazione lasciando dei vuoti fra alcune sequenze ovvero evita di collegarle secondo una logica strettamente consequenziale.⁸ Il modo stesso in cui usa la punteggiatura tende a ostentare delle cesure all'interno dei periodi.⁹ La frequente assenza di esplicitazioni verbali, in particolare di connettivi logico-causali, diventa così un aspetto caratterizzante di questo suo romanzo e soprattutto della prima parte, la più sperimentale:¹⁰ al lettore il compito di annodare i fili della trama attraverso segnali meno scoperti.¹¹ L'opera si caratterizza, inoltre, per il rilievo assegnato a singoli motivi¹² e per il racconto di episodi che sembrano a tutta prima marginali, come se ogni particolare di vita dei soggetti coinvolti nella vicenda avesse rilevanza e non ci fosse una gerarchia di eventi importanti e meno importanti. Simili scelte rispondevano alle posizioni di poetica difese dall'autore e orientate, oltre che alla ricerca di un linguaggio straniante,¹³ al rifiuto di una narrativa dagli effetti sicuri: «Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente» (Tozzi, 2001⁴: 1325).

Tentando una schematizzazione della vicenda, diciamo che nella finzione romanzesca di *Con gli occhi chiusi* entrano in gioco due diversi modelli esistenziali in rapporto di netta opposizione. A rappresentare una visione chiara e squadrata della vita è Domenico Rosi, soggetto sicuro di sé e dei propri valori: il suo mondo è regolato dal

(1983 e 1985), Baldacci (1985 e 1993), Luperini (1993 e 1995), Marchi (1993 e 2007), Bertoncini (1993), Saccone (1975 e 2000), Castellana (2002), Petroni (1985 e 2006), Palumbo (2017).

⁸ Palumbo focalizza l'attenzione sull'inconsueto uso di «allora», avverbio che nei romanzi tozziani tende ad annunciare «uno scarto rispetto alla continuità logico-temporale della trama» (2017: 33).

⁹ Si veda su questo aspetto, e più in generale sulle figure del silenzio in Tozzi, quanto scrive Benzoni: «Nel periodare [...] dominano gli effetti dello staccato e dell'abrupto e questo in primo luogo grazie al prevalere di una paratassi volentieri sincopata e asindetica. Una paratassi certamente funzionale alla percezione del reale come instabile congerie» (2016: 49).

¹⁰ Debenedetti (1993³: 216) riconobbe con chiarezza l'innovativa impostazione della prima metà del romanzo. Su posizioni concordi Baldacci, che ritrovava solo nell'ultimo terzo dell'opera «un ritmo narrativo diverso» e suggeriva: «potremmo anche provare a leggere i primi due terzi come un esempio di narrazione simultanea, in cui la linea portante sia costantemente spezzata e contraddetta da elementi accidentali» (1993: 36).

¹¹ Sulla forma romanzesca che si profila nella poetica del senese, Bertoncini osserva: «A Tozzi, più che *l'esprit de géométrie*, importa il gioco delle "rispondenze simboliche" di baudelairiana memoria» (1993: 27).

¹² Sulla presenza di motivi liberi nella narrativa di Tozzi cfr. in particolare Luperini, 1993: 17.

¹³ Nel breve saggio di poetica «Rerum fide» lo scrittore rivendica la necessità di un'etica nel lavoro letterario e difende operazioni innovative che passino attraverso un lavoro intenso sulla scrittura, teso a ritrovare un'adesione fra cosa e parola; scrive in proposito che «le parole debbono sprizzare come le faville dalla selce» (Tozzi, 2001⁴: 1323).

lavoro, dal denaro, dall'osservanza dei rapporti gerarchici tra padroni e servi, padri e figli, uomini e donne. Una prospettiva ben diversa, segnata da una più acuita percezione delle cose e anche da un bisogno d'immaginazione, è rappresentata invece dal figlio di Domenico, Pietro: nella dimensione di vita del ragazzo tutto si complica e assume contorni più incerti.

Su questa opposizione se ne impianta nel romanzo un'altra, meno netta, riguardante il rapporto fra quanto si pretende abbia luogo in uno stato di coscienza dei personaggi, e quanto s'immagina accada invece nel profondo della loro psiche. In una narrazione surreale quella frontiera cadrebbe, mentre qui permane, ma si delinea come fragile. In tutta l'opera dello scrittore, peraltro, e non solo in questo romanzo, se la dimensione del profondo viene rappresentata come inafferrabile per via razionale, quella cosciente non figura certo come priva di misteri. Fenomeni connessi al flusso di coscienza – tra cui il generarsi repentino di stati d'animo diversi, il sovrapporsi di ricordi vicini e lontani, lo sfumare del ricordo nell'immaginazione – assieme ai complessi e sfuggenti moti dell'"anima"¹⁴ interessavano Tozzi fin dagli anni di formazione ed egli li indagò anche attraverso la lettura di manuali di psicologia e di articoli che uscivano su riviste specializzate; fra quei testi v'erano studi di William James, Ribot e Janet. Non torneremo su questi aspetti ben indagati dalla critica;¹⁵ merita semmai ribadire che di quel bagaglio di sapere scientifico Tozzi non fece testi di patologia psicologica e nemmeno di autoanalisi,¹⁶ ma produsse innovativa letteratura sull'insondabile.

In alcuni passi di *Con gli occhi chiusi*, dunque, la scrittura si sviluppa in modo tale da creare una sovrapposizione delle dimensioni cosciente e incosciente dell'esistere. La narrazione di azioni che la finzione romanzesca ci fa immaginare vissute dai personaggi in modo cosciente e in uno spazio tangibile resta allora improvvisamente interrotta da una qualche visione allucinata o da immagini oniriche. In simili episodi si sovrappongono non solo due diverse dimensioni spazio-temporali ma anche due contrastanti logiche dell'accadere. Ciò facendo, Tozzi adotta una soluzione narrativa che è di fatto basilare per la creazione dell'evento fantastico e che trova realizzazione nel momento in cui due spazi semanticamente opposti¹⁷ (due dimensioni di realtà) s'intersecano causando un attrito logico.

Per rendere il disagio del protagonista, figura emblematica di un individuo spaesato rispetto a quanto accade dentro se stesso e nel mondo circostante, la scrittura tozziana

¹⁴ Tozzi non parla ancora di inconscio: quella dimensione viene più spesso indicata nella sua opera come "anima", concetto che acquista tuttavia plurime valenze.

¹⁵ Fra gli studi dedicati alle letture di Tozzi cfr. Cesarini (1982), Getrevi (1983), Marchi (1993), Martini (1995), Geddes da Filicaia (2001); Marchi e Martini hanno insistito in particolare sulla sua conoscenza della trattatistica psicologica; Marchi (2007: 217-247) ha dedicato pregnanti pagine anche al modo in cui Tozzi si confronta con gli scritti di Santa Caterina.

¹⁶ Su questo punto intervengono con decisione, fra gli altri, Luperini (1995: 234-235) e Petroni; quest'ultimo rivendica l'esigenza di una correttezza di metodo, rifiutando l'approccio di chi confonde «l'opera con la biografia dell'autore» (1985: 356).

¹⁷ Questa descrizione, certamente semplificata, dell'evento fantastico recupera il modello lotmaniano di evento nel testo letterario (Lotman, 1972: 276) come attraversamento di uno spazio. Cfr. Farinelli, 2007: 120-121.

ne carica di significato i movimenti somatici, soprattutto quelli degli occhi e delle mani,¹⁸ così come ne riporta – per lo più attraverso la semantica dello spazio – percezioni distorte del mondo esteriore e strane sensazioni interiori. L’interiorità del ragazzo appare allora come uno spazio dai confini fluidi, che ora si dilata enormemente e ora invece rimpicciolisce: «E aveva l’illusione che il suo spirito assumesse così enormi proporzioni che i suoi pensieri vi si smarrivano dentro, insieme con i loro echi improvvisi, come in una stanza troppo grande» (Tozzi, 2001⁴: 29). Di un tale soggetto si accentua, grazie fra l’altro a inusuali accoppiamenti lessicali, il continuo senso di indeterminatezza,¹⁹ condizione che finisce per trasmettersi anche a ciò che guarda («Questi soli ambigui» di marzo; «i fiori sbiaditi dagli odori incerti quasi rassomiglianti», 29 e 59). Se ne rimarca, inoltre, il continuo bisogno di distacco dal proprio presente per sfuggirne l’oppressione: «Pietro ascoltava, ma gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni [...]. E dalla sedia andò sul canapé, incapace di sottrarsi a una specie di spavento cui s’era abituato; subendo quel fascino di allontanamento che talvolta gli dava un terribile benessere» (14). Altre espressioni, costruite per lo più a partire da un vocabolario segnato dal concetto di morte, ne restituiscono la concezione tendenzialmente cupa e minacciosa del mondo («si chiese perché le cose e le persone intorno a lui non gli potessero sembrare altro che un incubo oscillante e pesante», 15). Con la stessa funzione troviamo nel testo anche riferimenti a oggetti normalmente innocui che vengono nominati per il loro uso lesivo o per una forma che rimanda a oggetti lesivi (forcelle che pungono; palpebre che tagliano quasi «come le costole di certi fili d’erba», 39 e 34);²⁰ e non mancano nemmeno richiami a coincidenze capaci di suggerire l’esistenza di un ordine inafferrabile («La matita cadde, spezzandosi. Raccattò i pezzettini con vivo dispiacere quasi superstizioso. “Perché è caduta?”», 55). Ma prima di tutto i conflitti interiori vissuti da un soggetto così incapace di padroneggiare quanto vive e sente, e di comunicarlo verbalmente, sono messi in risalto, come si è detto, da un’apparente trasgressione del principio di causalità. Il testo tace sulle ragioni che portano il ragazzo (e talvolta anche Ghisola)²¹ a compiere determinate azioni. È fin troppo noto, del resto, che era proprio l’inspiegabile – «il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro» (1325) – a interessare lo scrittore. Non diversamente da altri personaggi tozziani con il ruolo di protagonisti, anche il Pietro di *Con gli occhi chiusi*, ancor più della giovinetta per la quale prova attrazione, pare agito da una volontà a lui estranea. Per contro le cose inanimate – paesaggi, strade, muri – appaiono ai suoi occhi come se avessero una volontà propria e costituissero per lui una minaccia: strategia, questa, che è peculiare a Tozzi e rintracciabile in tutta la sua opera; la raccolta di prose brevi *Bestie* (1917) ne offre un buon esempio.

¹⁸ Sui motivi degli occhi e delle mani cfr. in particolare Luperini, 1985: 320-325, e Luperini, 1995: 11-21.

¹⁹ «Quel che provava dinanzi alle cose rimaneva troppo indefinibile, ed egli ne soffriva» (Tozzi, 2001⁴: 71).

²⁰ Sullo specifico motivo degli occhi ferenti, che rimanderebbe direttamente a Poe, cfr. Palladini, 2007: 124-132.

²¹ Petroni ha giustamente rilevato il rapporto di «differenza-complementarità» (1985: 359) fra questi due personaggi.

In breve, il romanzo si costruisce attraverso alcuni motivi e una serie di soluzioni retoriche e narrative cui ricorre tradizionalmente il fantastico e che caricano il testo, in certa misura, di una tensione analoga a quella presente in quel tipo di produzione.²² Fra tali soluzioni si sono qui segnalate: la scelta di un lessico e di immagini che rimandano alla presenza del male e della morte; l'introduzione di episodi o di domande che suggeriscono un ordine misterioso nell'accadere; la creazione di trasgressioni semantiche (come l'animarsi dell'inanimato) e di sovrapposizioni spazio-temporali; la pratica dell'elisione nella costruzione del racconto allo scopo di far emergere l'inesplicato. Potremmo ricordare ancora, nella realizzazione di un episodio d'incubo, l'uso di un procedimento di cui si nutre spesso il fantastico, precisamente quello di prendere delle espressioni figurali o dei nomi nel loro senso concreto (facendone poi dei generatori narrativi) o di sviluppare il racconto a partire dall'immagine di un oggetto capace di suggerire qualcosa d'inquietante. La scena cruenta con cui s'interrompe il cupo sogno di Ghisola, sulla quale torneremo più avanti, sembrerebbe anticipata proprio dal richiamo al modo in cui erano disposti in quel momento i capelli della giovane, e cioè a forma di falce.

La familiarità del senese con le strategie presenti nella narrativa fantastica si spiega peraltro già in ragione dei suoi gusti di lettore. Tozzi, come ricorda Getrevi (1983: 174), «è un frequentatore di narrativa francese *surnaturelle*: Barbey d'Aurevilly o Villiers de l'Isle-Adam»; ma soprattutto trova nell'opera di Poe una fonte di riflessione e ne parla con entusiasmo anche nelle lettere alla futura fidanzata: «invece che dannosi, quei libri sono utilissimi a un temperamento fantastico che voglia speculare» (Tozzi, 2007: 39). E ancora: «Poe è sublime. Oh! sì altro che Manzoni col suo classicismo camuffato da romantico!» (40).²³ Anni dopo Tozzi avrebbe ripreso in alcune sue novelle delle immagini da Poe (ad esempio negli «Orologi») e fondamentalmente immagini connesse all'«angoscia della morte» perché, citando ancora Getrevi, quelle letture agirono nella sua scrittura per configurare una realtà il cui «dato ossessivo è quello dell'incombere del mondo esterno e della conseguente disarticolazione dell'io» (1983: 178 e 179).

²² Grazie a uno specifico ordine delle sequenze il racconto fantastico presenta tendenzialmente un crescendo di tensione; caso diverso in *Con gli occhi chiusi*, dove la tensione è diffusa e nasce da una narrazione tesa a mostrare l'incombere costante di una minaccia di male.

²³ Sulla ricezione di Poe da parte di Tozzi cfr. Getrevi (1983: 173-189), Melani (2006: 171), Palladini (2007) e Foni (2012: 187-224). Quest'ultimo individua nella prosa del senese «numerose indizi di plausibili ascendenze poeiane» (214), mentre Palladini indaga sul rapporto «complesso e stratificato» fra i due scrittori (2007: 4) tenendo conto dell'opera di Tozzi nel suo complesso e cercando di delineare quale tipo di fantastico vi emerga; in quel contesto segnala quanto Tozzi tragga da Poe (decisivi una serie di motivi, fra cui quello dello sguardo scrutatore) e quanto invece se ne distanzi (la diversa costruzione delle trame). Getrevi aveva compiuto un'operazione analoga, mettendo però a fuoco il rapporto di Tozzi con lo scrittore americano sulla base di singole novelle: a suo giudizio la novella «Parole di un morto» (1916) rappresenta un caso in cui le convergenze con Poe «si esaltano» (1983: 187). In un intervento successivo Getrevi torna sulla stessa novella per paragonarla a una di Pirandello («Da sé») costruita sul medesimo motivo del morto che ragiona ed evidenziare, attraverso le differenti scelte narrative, le rispettive posizioni poetologiche e ideologiche. Individua così in Tozzi perfino tratti di maggiore radicalità rispetto a Pirandello nel modo di concepire la realtà: una realtà fenomenica dove il rapporto fra essere e parvenza non si sviluppa su un piano metafisico, dato che il dualismo tozziano si gioca «tutto all'interno dell'esistente perché è l'oggetto stesso che si fa portatore di un *quid* misterioso» (Getrevi, 1985: 256).

Anche la costruzione semantica e sintattica di *Con gli occhi chiusi* mira a rendere la minaccia di un mondo che incombe sul protagonista e, assieme, l'impotenza a fronteggiarla. Eppure l'adozione delle strategie sopra menzionate non sfocia in questo caso in un testo di narrativa fantastica, bensì collabora a delineare un innovativo romanzo psicologico in cui domina un senso di oppressione e insicurezza. Cerchiamo allora di capire quali soluzioni formali ne mantengano la lettura entro le leggi del verosimile ovvero perché certe strategie attivate da Tozzi, e ricorrenti nel fantastico, non riescano da sole a portare l'opera nell'orbita di quel genere e modo narrativo. Per evidenziarlo tornano utili alcune constatazioni sul fantastico avanzate da Lugnani e dalla già ricordata Campra.

4. Spazi d'ombra, non un'ipotetica 'altra' realtà

La realizzazione di un racconto fantastico è impensabile senza l'attivazione di una precisa strategia enunciativa. La voce narrante di un simile testo guida il lettore a un'interpretazione della vicenda che, entro il patto di lettura, non risolve l'evento fantastico come semplice parvenza. Lugnani scrive in proposito: «Soltanto chi narra (cioè chi enuncia) può [...] determinare alcune reazioni di chi ascolta e precluderne altre. Questo equivale a dire che il modo dell'enunciazione è un altro fondamentale criterio di delimitazione del racconto fantastico, e cioè che il fantastico è non solo narrare certe cose ma è anche il modo di narrare certe cose; è il racconto di uno scarto irriducibile,²⁴ ma è anche, se non più, un modo specifico di raccontare la storia di quello scarto» (Lugnani, 1983: 64). E Campra insiste sul medesimo aspetto, aggiungendovi un altro rilievo importante che rimanda a quella componente metanarrativa, diffusissima nel fantastico, atta a specificare le condizioni che rendono possibile il narrare.²⁵ Per riprendere le parole della studiosa: «Il livello semantico non compare [...] come l'unico spazio nel quale si genera la dimensione fantastica di un testo: variazioni, scivolamenti e sovrapposizioni della voce narrante agiscono nello stesso senso. Il fantastico si può definire anche come una emanazione dell'atto narrativo, delle forme e condizioni specifiche che lo rendono possibile» (Campra, 2000: 76). Il narratore di *Con gli occhi chiusi* (in terza persona, eterodiegetico) non si sofferma sulle condizioni entro le quali ha luogo la narrazione: non dice esplicitamente, ad esempio, che si tratta di un racconto riferito e lacunoso oppure ascoltato in un momento di possibile ebbrezza – tutte situazioni che renderebbero più fragile l'illusione di realtà e insinuerebbero il gioco di costruzione di un 'altro' mondo. E soprattutto, a differenza di quanto atteso in un racconto fantastico, il narratore tozziano non avvalora l'esistenza dell'inesplicabile come qualcosa di

²⁴ Per maggior chiarezza ricordiamo che lo scarto cui si fa riferimento nel passo citato è quello da un paradigma dato di realtà.

²⁵ Da parte sua Ceserani segnala come un elemento caratteristico del modo fantastico l'esplicitazione dei «meccanismi della finzione» (1996: 76).

inconciliabile con la realtà in cui è calata la vicenda: non lo fa nemmeno nel riferire azioni che restano prive di motivazione. Chi narra, in un racconto fantastico ‘canonico’, suggerisce, nel modo in cui riferisce gli eventi e senza ricorrere a una pacificante spiegazione soprannaturale, che l’inspiegabile possa esser dovuto a qualcosa che sfugge alle leggi che regolano la dimensione di realtà configurata nel testo; non lo riduce a semplice apparenza. Compie questa operazione magari adducendo la propria autorità di testimone, o apportando prove tangibili (gli oggetti mediatori), o ancora insinuando significative coincidenze, ecc. Nel romanzo di Tozzi, invece, la narrazione, guidata da avverbi di dubbio e da frequentissimi verbi esprimenti incertezza nella percezione delle cose, è condotta in modo tale da proporre alla lettura il modello di una realtà fenomenica, e nello specifico una realtà nella quale stanno conquistando lecita dimora anche le dinamiche del subconscio e dell’inconscio. In seno a tale realtà l’atto contraddittorio, la reazione apparentemente priva di motivazioni, la visione allucinata, per quanto disorientanti, sono plausibili.²⁶ Riprendiamo allora i passi in cui il testo parla di situazioni incompatibili con quel principio di causalità che regola l’accadere nel mondo (verosimile) in cui è ambientata la vicenda; e osserviamo più nel dettaglio in quali termini ci vengono riferite.

In uno dei primi episodi del romanzo l’adolescente Pietro si reca in visita al podere di suo padre e spera di trovarvi Ghisola; in assenza della ragazza si trattiene con i nonni della giovinetta, i salariati Masa e Giacco. Quest’ultimo inizia a fumare quel po’ di tabacco bruciato fattogli avere qualche tempo prima dalla madre del ragazzo. L’azione è calata nella cucina dei due braccianti, ma improvvisamente la dimensione spazio-temporale cambia:

– Oh, c’è poco di trinciato, oggi!

Indi con il pollice che aveva l’unghia mozzata da un taglio fattosi da giovane, pigiò dentro il pezzetto di brace rimasta nella pipa.

Pietro vide un’altra volta quel fumo, e dentro di sé, come una cosa reale, che gli dette un malessere, la mamma che andava a un cassetto, in casa, e voleva prendere qualche cosa. Ma tutti s’erano allontanati da lei! E mentr’ella si ostinava, il cassetto spariva nel muro. Allora gli parve di sentire sul volto le sue mani, come un grande bacio, come se le mani lo baciassero.

Masa, meravigliata della sua espressione sbigottita, gli chiese:

– A che pensa? (Tozzi, 2001⁴: 30)

Nel passo citato si coglie la sovrapposizione di due tempi e di due spazi: la dimensione del presente, calata nello spazio della cucina dei due vecchi, e quella del ricordo, che ci introduce invece in una stanza, a casa del ragazzo, dove Pietro vede sua madre cercare qualcosa in un cassetto. Il ricordo è incompleto e deformato; gli ritorna infatti alla mente accompagnato dal movimento inverosimile di un cassetto che sparisce nel muro e anche da un’altra memoria involontaria nata «per contrasto»

²⁶ Palladini individua nella scrittura tozziana, imperniata com’è su un onirismo segnato da visioni orrifiche, un «fantastico insolito» (2007: 3 e *passim*): definizione che pare segnalare appunto il fatto che nell’opera di Tozzi l’inquietante e l’orrifico vengono assorbiti entro i confini della realtà data.

(Luperini, 1985: 322) che gli restituisce una percezione positiva di due mani sul proprio volto («come un bacio»).²⁷ A una lettura più attenta, il passaggio dall'episodio collocato in una dimensione di spazio fisico a quella situata invece nel mondo mentale non è così brusco come appare sulle prime. Innanzitutto il narratore, parlando di Pietro, esplicita: «vide [...] dentro di sé»; in secondo luogo precisa: «gli parve di sentire», espressione che mitiga la pretesa che costui abbia percepito quanto indicato proprio in quei termini. Il racconto della visione avuta dal ragazzo è seguito inoltre dalla domanda «A che pensa?» posta dalla vecchia, la quale ha colto lo smarrimento momentaneo di chi le sta davanti – soluzione narrativa, questa, atta a creare una connessione fra la breve digressione sulle immagini mentali del protagonista e il racconto di quanto stava accadendo nello spazio fisico. Repentino e inatteso è semmai il passaggio successivo; la narrazione prosegue infatti con una profana richiesta di Giacco a sua moglie («“Bisogna che vada a rigovernare le vacche. Dammi la fune”» Tozzi, 2001⁴: 30) senza che sia giunta nel frattempo una risposta da parte del ragazzo: l'episodio si chiude quindi con una soluzione tipica della prosa di Tozzi, vale a dire con un'omissione.

Nel ricordo deformato da un istante di allucinazione il ragazzo avrebbe visto un oggetto agito da una volontà incontrollata (il cassetto che sparisce nel muro). Anche in altri passi si menzionano fenomeni simili, ma facendo per lo più riferimento, nell'evocare un aprirsi improvviso degli spazi, a voragini interiori. Ad esempio, in un altro episodio, Pietro, scosso dalle esperienze vissute un giorno al podere tra la confessione d'affetto fattagli da Ghisola e le umiliazioni ricevute da suo padre, viene colto da un incubo sul tragitto verso casa mentre siede in calesse proprio accanto a costui. A quel punto il narratore osserva: «il cavallo era trascinato, all'inverso, con il calesse, dentro una spalancatura interminabile della sua anima» (42). Potente anche in tal caso l'immagine di un oggetto concreto improvvisamente inghiottito, non si sa per l'azione di quale forza, in uno spazio che si dilata e che coincide con quello del profondo – immagine sufficiente, da sola, a raccontare il turbamento del ragazzo. La surreale visione si pretende calata questa volta in una dimensione onirica: «un sogno cupo» (42), precisa la voce narrante, evitando di aprire una traccia che insinui l'esistenza di una realtà parallela incompatibile con quella delle leggi naturali. In un altro episodio si sostiene che sia lo stesso Domenico a vivere degli istanti di stordimento mentale. L'uomo ha appena ricevuto la notizia della morte di Anna, sua moglie; non ci crede sulle prime, immaginando trattarsi di usuali convulsioni. Il testo dapprima ne riferisce lo shock e il disagio con una serie di domande all'indietro libero, e poi riporta l'allucinazione che Domenico avrebbe avuto entrando nella stanza dove stava il cadavere: «Come affrontarla? Come vedere Anna morta? Doveva proprio andarci lui? E quando entrò nella camera, i muri e le porte traballavano e si

²⁷ A partire da una disamina dell'immagine della donna nelle lettere di *Novale*, Luperini osserva che anche in *Con gli occhi chiusi* le mani acquistano una funzione materna e benefica. In relazione all'episodio qui citato scrive: «Le mani di Giacco evocanti una scena di violenza (una ferita) suscitano il ricordo opposto di quelle della madre (ma tutta la scena sembra alludere anche a un atto compiuto di nascosto dalla donna, a una sua condizione di solitudine e impotenza, che probabilmente presuppone la presenza minacciosa delle mani del padre)» (1985: 322).

spalancavano da sé, credette di non vedere niente» (62). Anche in questo caso uno stato di disorientamento è reso da un'immagine surreale, quella di oggetti inerti che si muovono da soli. E però, come già osservato sopra, l'espressione usata dal narratore, «credette di non vedere niente», agisce nuovamente in funzione attenuante e riporta anche la visione di quell'inspiegabile movimento di porte e muri a una parvenza. Nel testo c'è ancora un episodio in cui si parla di una visione terrificante: in questo caso avuta da Ghisola, in un momento di tristezza in cui attendeva di mala voglia di lasciare il podere per decisione del padrone. L'episodio accenna, per immagini, a una situazione di conflitto vissuta dalla ragazza in famiglia, senza aggiungere ulteriori precisazioni:

I suoi capelli, sciolti, finivano a punta; e, sopra il capezzale, assomigliavano a una falce.

Le pareva d'entrare in casa: la mamma aveva un vestito nuovo, le due sorelle erano ingrassate. Una voce le chiese:

– Che cosa ci fai qui?

Ed ella rispose:

– Non ci sono venuta da me. Ma il babbo dov'è nascosto?

– La colpa è tua.

Ripigliava la voce.

La mamma e le sorelle ascoltavano e guardavano, con un silenzio così orribile ch'ella si slanciava addosso a loro; perché andassero nell'altra stanza. Ma le pareva di non poter muovere le braccia, e di urtare con il capo in una parete invisibile. Allora sentiva che il cuore cambiava di posto, il ventre faceva lo stesso, la gola si spellava; e i volti della mamma e delle sorelle diventavano spaventevoli. Ella disse:

– Parlate!

Quelle si volsero ad un uscio; e il babbo, con due sacchi pieni su le spalle, con il viso grondante di sangue, tanto sangue che andava a empire la gora del mulino, salì le scale.

Ella, sentendo il peso dei sacchi addosso, urlò. (58-59)

A invitarci a interpretare queste azioni inverosimili, fra cui una terrificante metamorfosi corporea, come il contenuto di un incubo, e a riportare tale esperienza nella sfera del reale, è il contesto stesso in cui il passo viene inserito: Ghisola è immaginata a letto in preda all'inquietudine. Quanto al modo in cui il suo cruento sogno viene riferito,²⁸ constatiamo che vi ritornano formule già spesso emerse, orientate ad attenuare la certezza della visione («Le pareva d'entrare in casa»; «le pareva di non poter muovere le braccia»); mancano inoltre del tutto, anche qui, spiegazioni o commenti del narratore. È la norma, uno stilema tozziano. Questa voce si limita a riferire quanto accade ai soggetti di cui narra, lasciando tendenzialmente che siano i fenomeni stessi a parlare. In altri passi, come osservato, le constatazioni, i dubbi, i momenti di disorientamento sono resi all'indiretto libero, forma discorsiva nella quale sentiamo esprimersi i personaggi stessi. Detto altrimenti, la voce narrante non forza i fenomeni a trovare coerenza e nemmeno ne suggerisce un'interpretazione; se essi acquistano una logica, ciò accade tramite corrispondenze interne: per contrasto e somiglianza, grazie ad allusioni, immagini e oggetti simbolici, silenzi, ecc.

²⁸ Un sogno, questo, che Baldacci definisce «straordinario» per il grado in cui testimonia la qualità innovativa della scrittura di Tozzi (1985: 6, e 1993: 49).

La conclusione, già anticipata, è che nel romanzo i lati oscuri e minacciosi con cui si confrontano continuamente i personaggi tozziani, così come l'insondabile che vi è connesso, restano iscritti dentro una sola realtà, ma dai confini sufficientemente ampi per accogliere spazi d'ombra. Una tale dinamica spinge allora l'opera fuori dall'orbita del fantastico (per lo meno del fantastico nei termini sopra delineati) e la mantiene nell'ambito di un realismo "tragico" in cui il soggetto, al contrario di quanto auspicherà il realismo "magico",²⁹ subisce gli atti misteriosi: non vi si cala attivamente con senso di stupore e magari da co-artefice del caso, forzandolo. Non c'è dubbio che il fantastico fornisse a Tozzi una chiave d'accesso fra altre, dalla trattatistica psicologica alla letteratura religiosa, per sondare zone umane di mistero; altrettanto sicuro è che attraversò tali zone in lungo e in largo con una strumentazione adeguata alle proprie esigenze poetologiche e alla propria visione del mondo, sempre attento, da scrittore, a indagare sui processi interiori di un io tragicamente slabbrato piuttosto che sui meccanismi della narrazione. In una scrittura dai risvolti metanarrativi anche l'eco del fantastico sarebbe risuonata diversamente e, presumiamo, con timbro meno cupo.

Bibliografia

- BALDACCI, Luigi (1985): «Itinerario del romanzo tozziano», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 3-18.
- (1993): *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino.
- BENZONI, Pietro (2016): «I silenzi di Tozzi», in Giada Mattarucco, Margherita Quaglino, Carla Riccardi, Silvana Tamiozzo Goldmann (a cura di), *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati, Firenze, pp. 47-55.
- BERTONCINI, Giancarlo (1993): «Introduzione», in Federigo Tozzi, *Pagine critiche*, ETS, Pisa, pp. 7-42.
- BONTEMPELLI, Massimo (1938): *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze.
- BOTTIROLI, Giovanni (2006): *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino.
- (2013): *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, trad. it. di Barbara Fiorellino, Carocci editore, Roma.
- CASTELLANA, Riccardo (2002): «Procedimenti analogici e costruzione del "correlativo oggettivo" nelle descrizioni tozziane», *Moderna*, IV, 2, pp. 59-76; successivamente in Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009, pp. 53-69.
- (2009): *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma.
- CECCHI, Emilio (1987): *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Mondadori,

²⁹ Per la contrapposizione fra attitudine tragica del soggetto verso le cose e attitudine magica cfr. Bontempelli, 1938: 49.

Milano.

CESARINI, Paolo (1982): *Tutti gli anni di Tozzi*, Editori del Grifo, Montepulciano.

CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.

DEBENEDETTI, Giacomo (1970): «Con gli occhi chiusi», in Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, il Saggiatore, Milano, pp. 83-103.

— (1993³): *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.

FARINELLI, Patrizia (2007): «Statut et fonction de l'événement dans le discours fantastique», in Pierre Glaude e Helmut Meter (a cura di), *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque international, Klagenfurt, 1^{er}-3 juin 2005, Lang, Bern-Frankfurt a. M.-New York, pp. 117-132.

FONI, Fabrizio (2012): «Tozzi-Poe: tracce discontinue di un amore sempre presente», *Interval(le)s*, VI, 6, automne, pp. 198-234,

<https://www.cipa.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2021-05/10.-fabrizio-foni.-tozzi-poe.-tracce-discontinue-pp.-187-224.pdf> [ultimo accesso 22.08.2023].

GEDDES DA FILICAIA, Costanza (2001): *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze.

GETREVI, Paolo (1983): *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Liguori, Napoli.

— (1985): «La passeggiata del cadavere», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 246-265.

LAZZARIN, Stefano (2004): *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen.

— (2016): «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu, Claudia Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Mondadori Education-Le Monnier Università, Firenze, pp. 1-58.

LOTMAN, Jurij M. (1972): *La struttura del testo poetico*, trad. it. di Eridano Buzzarelli, Mursia, Milano.

LUGNANI, Lucio (1983): «Per una delimitazione del “genere”», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 37-73.

LUPERINI, Romano (1985): «Novale: gli occhi, le mani, il romanzo», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 312-325.

— (1993): *Federigo Tozzi. Frammentazione espressionistica e ricostruzione romanzesca*, Mucchi, Modena.

— (1995): *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma.

MANGANELLI, Giorgio (1985): «Letteratura fantastica», in Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, pp. 54-62.

MARCHI, Marco (1993): *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Marietti, Genova.

— (2007): *Immagine di Tozzi*, Le Lettere, Firenze.

MARTINI, Martina (1995): *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Olschki, Firenze.

- MAXIA, Sandro (1972): *Uomini e bestie nella narrativa di F. Tozzi*, Liviana, Padova.
- MELANI, Costanza (2006): *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze.
- PALLADINI, Irene (2007): *Il marchio della bestia, per una fenomenologia dell'orrore nella narrativa di Tozzi e Poe*, tesi di dottorato, relatore Gian Mario Anselmi, Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università degli Studi di Bologna, http://amsdottorato.unibo.it/37/1/IRENE_PALLADINI_-_IL_MARCHIO_DELLA_BESTIA.pdf [ultimo accesso 23.08.2023].
- PALUMBO, Matteo (2017): «Le epifanie di Tozzi», in Riccardo Castellana e Ilaria de Seta (a cura di), *Federico Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Carocci editore, Roma, pp. 25-37.
- PETRONI, Franco (1985): «La figura di Ghisola in *Novale* e in *Con gli occhi chiusi*», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 353-362.
- (2006): *Ideologia e scrittura: saggi su Federigo Tozzi*, Manni, Lecce.
- PUGLIA, Ezio, FUSILLO, Massimo, LAZZARIN, Stefano, MANGINI, Angelo M. (a cura di) (2018): *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna.
- SACCONE, Eduardo (1975): «Tozzi e la poetica del romanzo», *MLA*, 90, 1, pp. 1-21, <https://www.jstor.org/stable/2907198> [ultimo accesso 23.08.2023].
- (2000): *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Liguori, Napoli.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- TOZZI, Federigo (2007): *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, Le Lettere, Firenze.
- (2001⁴): *Opere. Romanzi, Prose, Novelle. Saggi*, a cura di Marco Marchi, Mondadori, Milano.