

Tozzi - Poe: tracce discontinue di un amore sempre presente

Fabrizio Foni

Can't get by with what I've got
Always dwell on what I've lost
Just a loaded gun
A symbol of my life, a symbol of my life
PARADISE LOST, *Symbol of Life* (2002)

Io sono sobbalzato da un cavallo che non può
correre.
FEDERIGO TOZZI, *Barche capovolte* (1911)

In memoriam – Peter Steele (1962-2010)

Non di rado, quando il testo tozziano opta per la funzione 'non realistica' (il che avviene piuttosto spesso), finisce per scartare verso il fantastico e ne deriva qualcosa di contiguo¹. Un *trait d'union* tra la scrittura di Federigo Tozzi (1883-1920) e l'immaginario – l'armamentario – che è proprio del fantastico risiede nell'interesse, inquieto e curioso, per la psicopatologia e il disagio mentale in genere, come abisso più prossimo di quanto si pensi, in cui è facile scivolare, ma che, non per questo, è altrettanto facile da comprendere, codificare, illuminare. È la ragione per cui, all'autore senese, preme principalmente «l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro»², asserzione che quasi distilla l'essenza più vera della sua poetica e, per questo, e a ragione, è assurta ormai a una sorta di adagio per la critica³.

Perché allora stupirsi dell'interesse di Tozzi per Edgar Allan Poe (1809-1849)? È un interesse maturato nel momento cruciale in cui la sensibilità artistica dello scrittore prende coscienza di sé, in cui vorrebbe individuare il bersaglio

¹ In questa prospettiva, mi piace segnalare un contributo di O. CECCHI, *I racconti*, in L. BALDACCI, O. CECCHI, M. JEULAND-MEYNAUD *et alii*, *Per Tozzi*, a cura di C. FINI, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 19-29.

² F. TOZZI, *Come leggo io* (postumo, 1924), in ID., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, introduzione di G. Luti, Milano, A. Mondadori, 1999⁵, p. 1325.

³ Non è un caso che l'introduzione di G. LUTI al volume dei «Meridiani», comparso nel 1987, abbia per titolo *Tozzi: il romanzo dei «misteriosi atti nostri»* (ivi, pp. IX-XXXII).

adatto ed esplodere, con l'impulso però che resta dolorosamente frenato da una tecnica ancora ingenua, tutta da sgrossare, dal bisogno di un percorso cognitivo che necessita di tempo in più: "troppo", sembra pensare Tozzi, impugnando con smania una penna che egli sente un po' come un'arma, ben carica, ma che non può sparare – almeno per ora.

Occorre naturalmente pensare al Poe dipinto come *maudit* e sfortunato, ambivalente fama che già il necrologio e il *Memoir* ad opera di Rufus Wilmot Griswold (1815-1857) radicano nell'immaginario dei più⁴, e che i toni (piuttosto sulfurei) della riscoperta europea da parte di Charles Baudelaire (1821-1867) definitivamente consacrano⁵. Per cogliere quanto la vicenda biografica venisse coartata al romanzesco, è sufficiente visionare la pellicola *Edgar Allen [sic] Poe*, del 1909, girata dal celebre David Wark Griffith (1875-1948).

Lo scrittore di Boston gode anche della fama di essere «il primo investigatore di situazioni psicologiche "morbose", il che», precisa David Punter, «non è vero»⁶. Eppure la forza dell'antonomasia o, ancor più, l'idea che l'autore sperimentasse ciò che racconta sulla propria pelle, sono senz'altro state più

⁴ Il primo, *Death of Edgar A. Poe*, apparve sulla «New-York Daily Tribune» del 9 ottobre 1849, firmato con lo pseudonimo "Ludwig"; il secondo, *Memoir of the Author*, nel terzo dei quattro volumi che per la prima volta raccolsero, tra il 1850 e il 1856, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, a cura del menzionato Griswold, per i tipi dell'editore newyorkese Justus Starr Redfield (precisamente: 1850, pp. VII-XXXIX). I due testi sono consultabili sul sito della *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, ai seguenti indirizzi: www.eapoe.org/papers/misc1827/nyt49100.htm e www.eapoe.org/papers/misc1827/18500004.htm (ultima visita: 18 settembre 2010).

⁵ Alcune date-chiave: il primo testo di Poe tradotto da Baudelaire (il racconto *Révélation magnétique*) esce il 15 luglio 1848 su «La Liberté de Penser» (tome deuxième, pp. 176-186); sui numeri di marzo e aprile 1852 della «Revue de Paris» appare la prima versione del saggio *Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages* (rispettivamente pp. 138-156 e 90-110); il 1° marzo 1853 «L'Artiste. Beaux-arts et belles-lettres» pubblica *Le Corbeau* (V^e série, tome X, troisième livraison, p. 43); nel marzo 1856, per i tipi del parigino Michel Lévy, viene stampata la raccolta *Histoires extraordinaires* (in cui il saggio *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* – rifacimento sostanziale del testo sulla «Revue de Paris» – funge da prefazione, alle pp. VII-XXXI); per lo stesso editore segue, nel marzo 1857, il volume *Nouvelles histoires extraordinaires*, che si apre con le inedite *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (pp. V-XXIV); sempre Baudelaire è il traduttore de *La Relation d'Arthur Gordon Pym, de Nantucket*, che «Le Moniteur Universel» pubblica in ventisei puntate, dal 25 febbraio al 18 aprile 1857 (in volume, successivamente: *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Michel Lévy frères, 1858); nel marzo 1865, ancora Michel Lévy fa uscire una terza antologia dal titolo *Histoires grotesques et sérieuses*.

⁶ D. PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento a oggi*, nuova edizione ampliata, Roma, Editori Riuniti, 1997², p. 172 (ed. orig. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, 1980 e 1996², quest'ultima in due volumi).

efficaci del mancato primato temporale: lo stesso Punter, infatti, afferma che «la coscienza popolare della psicologia deve probabilmente tanto a Poe quanto a Freud e Jung messi insieme»⁷. Dal canto suo, nel 1949, Mario Praz (1896-1982) attribuiva all'americano anche la palma di antesignano:

La provincia veramente scoperta dal Poe non è tanto il meraviglioso e il terrifico esteriore quanto l'aver fatto di essi un linguaggio trasparente della sua sotterranea angoscia. [...] Sentiamo che egli ha attraversato un limite, un confine mai attraversato prima. Come Cortez e i suoi uomini, nel sonetto di Keats, il Poe e noi con lui siam giunti su un picco da cui scopriamo un nuovo oceano – e lo guardiamo e ci guardiamo l'un l'altro *with a wild surmise*, con una congettura che ha dell'inverosimile. Ché si chiami subconscio o parte subliminare e inconfessabile dell'anima, Poe ce ne ha fatto sentire per primo la presenza nelle sue opere⁸.

Effettivamente, il Poe cui guarda Tozzi è – giusto per fare un esempio – quello che identifica,

come innato e primordiale principio delle azioni umane, un qualcosa di paradossale che possiamo chiamare *perversione*, in mancanza di un termine più specifico, nel senso che intendo io, cioè di fatto un *mobile* senza movente, un motivo non *motiviert*. Per effetto dei suoi impulsi noi agiamo senza uno scopo comprensibile [...]⁹.

Un mistero che si offre a Tozzi come modello e come lievito per «l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro».

Tra il 'vivente' Tozzi e il 'defunto' Poe, dunque, è come se si instaurasse, foscolianamente parlando, una specie di «corrispondenza d'amorosi sensi»¹⁰ – I

⁷ *Ivi*, p. 176.

⁸ M. PRAZ, *Fortuna di E. A. Poe nel primo centenario della morte*, in ID., *Cronache letterarie anglosassoni*, 4 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951 (voll. I e II) – 1966 (voll. III e IV), vol. II, pp. 147-148.

⁹ E. A. POE, *Il genio della perversione (The Imp of the Perverse, 1845)*, in ID., *Tutti i racconti, le poesie e le Avventure di Gordon Pym. Racconti del mistero, dell'incubo e del terrore, racconti fantastici e grotteschi, Gordon Pym, poesie complete e saggi sulla poesia*, introduzione di T. Pisanti, Roma, Newton Compton, 1992, pp. 37-38.

¹⁰ Il rinvio va ovviamente a *Dei Sepolcri* (1807), v. 30.

vivi e i morti sarà il suggestivo titolo italiano del noto film *House of Usher* (1960), di Roger Corman – e poco importa che il messaggio del bostoniano venga accolto e declinato da Tozzi secondo esigenze emotive tutte proprie e secondo contesti quanto mai distanti dall'originale.

Dell'influenza che esercita l'opera di Poe sulla fantasia del senese fanno menzione numerosi studi, non sempre esclusivamente tozziani; tra quanti se ne sono occupati, ricordo qui due specifici lavori di Paolo Getrevi – cui sono alquanto debitore – e, più recentemente, una monografia di Costanza Melani dedicata proprio agli «influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana»¹¹.

Costanza Geddes da Filicaia ha effettuato un censimento dei circa settecento volumi conservati nella casa di Castagneto, a Siena – per la precisione: «seicentottantaquattro (pur con titoli che si ripetono)»¹². Di Poe, risulta presente *Il libro dei poemi*, tradotto e prefato da Ulisse Ortensi (1863-1935), edito nel 1902 dalla romano-torinese Casa editrice nazionale Roux e Viarengo¹³. Nel corso del tempo diversi libri appartenuti a Tozzi sono indubbiamente andati perduti, e

¹¹ In ordine: P. GETREVI, *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Napoli, Liguori, 1983 (in particolare le pp. 173-189); ID., *La passeggiata del cadavere*, in L. BALDACCI, O. CECCHI, M. JEULAND-MEYNAUD *et alii*, *Per Tozzi cit.*, pp. 246-265; C. MELANI, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006 (pp. 168-174). La Melani, pur proponendo una ricognizione approfondita e brillante, esclude dal proprio orizzonte le riviste popolari, comprese le cosiddette testate di avventure e viaggi, sulle cui pagine, a cavallo tra Otto e Novecento, l'«effetto Poe» è fortissimo e facilmente riscontrabile nei racconti (a titolo esemplificativo, e non certo esaustivo, mi permetto di rimandare a F. FONI, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, prefazione di L. Crovi, postfazione di C. Gallo, Latina, Tunué, 2007, pp. 142-154). Non solo: la Melani sembra 'tagliar fuori' una produzione romanzesca di una certa fortuna nella propria epoca ed oggi generalmente dimenticata, come, ad esempio, *L'Onorevole* (1895) di Achille Bizzoni (1841-1903). Questo romanzo parlamentare, significativamente, ha un capitolo (il sesto) intitolato *Un racconto di Poe*, riproposto di recente in C. GALLO e F. FONI (a cura di), *Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, Savigliano, Nino Aragno, 2009, pp. 293-301. In merito, si veda G. ZACCARIA, *Bizzoni e la Scapigliatura*, «Otto/Novecento», 2000, 2, pp. 5-17, dove si constata un «ritorno a soluzioni macabre e fantastiche, di gusto praghiano e tarchettiano, nella storia dell'amore impossibile vissuta da Ettore [il protagonista de *L'Onorevole*], che intreccia elementi irrazionali e misteriosi, al limite della metempsicosi, del fenomeno paranormale. Non a caso la vicenda si colloca all'insegna di un altro grande maestro dei primi scapigliati, Edgar Allan Poe [...]; nel suo scorrere intercalato e parallelo, secondo i moduli del racconto entro il racconto (un procedimento, questo, nettamente antinaturalistico), essa introduce una nuova lacerazione entro la superficie dell'opera» (ivi, p. 15).

¹² C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federico Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 13-14.

sappiamo che altre opere, fondamentali per la formazione dell'autore, sono state prese in prestito o direttamente consultate presso la Biblioteca Comunale senese. Delle abbondanti edizioni circolanti di Poe¹⁴, ad esempio, la biblioteca possiede tra i vari i tre seguenti volumi, pubblicati dalla romana Società Editrice Nazionale (che altro non è che l'appena nominata Roux e Viarengo): *Storie meravigliose* (1900), *Novelle straordinarie* (1900), *Racconti curiosi e grotteschi* (1901).

Paolo Cesarini (1911-1985), in quella biografia che Mario Specchio (1946-2012), in un racconto, ritiene giustamente «ancora insuperata»¹⁵, ridimensiona l'«ammirazione» del giovane Tozzi per il Poe «novelliere» a una semplice «infatuazione» (che, sulla foga del momento, «gli provocò anche sogni raccapriccianti»)¹⁶. Del pari, Aldo Rossi tende a liquidarla come «una “cotta” di quel giro di anni», o poco più¹⁷. Di ben diverso parere il ricordato Getrevi che, nell'«entusiasmo» per Poe, ravvisa invece «un vincolo stimolante» che poi «si riverbera nella narrativa» di Tozzi¹⁸.

Dunque: si deve parlare di amore o di una sbandata? Una serie di passi, soprattutto dalle novelle, possono far propendere per un vero e proprio amore che, dopo il colpo di fulmine, matura in una simpatia (nel senso più letterale del

¹³ Cfr. *ivi*, p. 151.

¹⁴ Rimando ad A. GIACCARI, *La fortuna di E. A. Poe in Italia. Nota bibliografica*, «Studi Americani», 1959, 5, pp. 91-118 (che per ovvie ragioni si arresta al 1958), preceduto da ID., *Poe nella critica italiana* (*ivi*, pp. 51-89), bilancio decisamente interessante per l'epoca, e a C. MELANI, *Effetto Poe* cit., pp. 277-292. La Giaccari, al tempo, ignorava che la prima apparizione in lingua italiana della narrativa di Poe fosse avvenuta nel 1857, sulle pagine de «Il Gabinetto di Lettura» di Torino: si tratta dei racconti *Il cadavere magnetizzato* (libero titolo per *The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845), *Il cuore rivelatore* (*The Tell-Tale Heart*, 1843), *Il gatto nero* (*The Black Cat*, 1843) e *Berenice* (1835), rispettivamente sui nn. 1, 4, 6 e 24, e di cui risulta anonimo il traduttore. Si veda il pregevolissimo volumetto E. A. POE, *Racconti straordinari. Prima traduzione italiana (1857)*, Pisa, ETS, 1992, in particolare il saggio di A. RESTA in esso contenuto (*Poe a Torino*, *ivi*, pp. 7-26). La bibliografia compilata dalla Giaccari si apre, cronologicamente, con l'antologia di autori vari *Storie orribili* (Torino, Eredi Botta, 1858), che di Poe propone i quattro racconti apparsi sul «Gabinetto di Lettura».

¹⁵ M. SPECCHIO, *La fontana e la conchiglia*, in ID., *Morte di un medico*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 100.

¹⁶ P. CESARINI, *Tutti gli anni di Tozzi. La vita e le opere dello scrittore senese*, a cura di C. Fini, cronologia e indici di L. Oliveto, Montepulciano, Le Balze, 2002, p. 59, ristampa anastatica della biografia edita nel 1982 (Montepulciano, Editori del Grifo). Cesarini ha inoltre il merito di aver precedentemente redatto la prima, benché sintetica *Vita di Federigo Tozzi* (Adria, Tempo Nostro, 1935).

¹⁷ A. ROSSI, *Tozzi: la forma del narrare*, in L. BALDACCI, O. CECCHI, M. JEULAND-MEYNAUD *et alii*, *Per Tozzi* cit., pp. 119.

¹⁸ P. GETREVI, *Nel prisma di Tozzi* cit., pp. 173 e 176.

termine: concordanza di sentimenti, affinità) meno vistosa, sì, ma penetrata nel profondo, tanto da riaffiorare ciclicamente attraverso spie testuali che, almeno in parte, vedremo.

Si tratta per lo più di schegge ma, come appunto ci insegna Roland Barthes (1915-1980), la corrispondenza amorosa non può che essere ricostruita, sommariamente, per frammenti:

Per tutta la durata della vita amorosa, le figure spuntano nella mente del soggetto amoroso senza un qualsiasi ordine, dato che esse dipendono ogni volta da un caso (interiore o esteriore). Ad ogni accidente (che gli «cade» addosso), l'innamorato attinge dalla riserva (dal tesoro?) di figure, secondo i bisogni, le esigenze o i piaceri del suo immaginario. Ogni figura brilla, vibra da sola come un suono avulso da qualsiasi melodia – o si ripete, fino alla nausea, come il motivo d'una musica che aleggia nell'aria. Nessuna logica lega tra loro le figure, né determina la loro contiguità: le figure sono fuori sintagma, fuori racconto [...]¹⁹.

È probabile che Tozzi, vuoi anche per una qualche «angoscia dell'influenza»²⁰, abbia tentato di scrollarsi – dopo averlo assimilato – il 'carico' poeiano. Certo, sempre per dirla con Barthes, si può

cerc[are] di strappar[s]i all'Immaginario amoroso: ma, come brace non ancora spenta, sotto l'Immaginario cova la fiamma; esso avvampa di nuovo; ciò che era stato ripudiato risorge; ad un tratto, dalla tomba mal sigillata sale un lungo lamento²¹.

Un «lungo e terribile gemito» come quello emesso da *lady* Madeline Usher, una volta che sfugge alla bara e alla cripta in cui è stata inavvertitamente «sepolta viva» dal fratello; o come quello del gatto nero, «murato [...] dentro la

¹⁹ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001, p. 8 (ed. orig. *Fragments d'un discours amoureux*, 1977).

²⁰ Penso naturalmente a H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983 (ed. orig. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973).

²¹ R. BARTHES, *Frammenti cit.*, p. 89.

tomba», all'inizio «smorzato e rotto, come il pianto di un bambino, salito poi rapidamente ad un lungo, intenso, continuo urlo»²².

Ripercorrere certe tappe di *Novale* (1925), allora, aiuta a comprendere l'entità della folgorazione per Poe. Nel volume la moglie Emma, cinque anni dopo la morte di Tozzi, raccoglie alcune tra le più significative lettere inviatele dall'autore, partizionandole in due sezioni (coprenti l'arco cronologico dal 27 novembre 1902 al 7 aprile 1903, e quello dal settembre 1906 al 15 maggio 1908). Le missive del primo gruppo, come la stessa Emma sottolinea, «[s]ono le più importanti perché dell'epoca la più remota e perché appunto in esse l'autore si è lungamente indugiato a descriversi per riuscire a farsi conoscere dall'ignota alla quale scriveva»²³. La sconosciuta è «Annalena», pseudonimo dietro cui Emma, inizialmente, si celava. Seguendo il carteggio,

si ha l'evolversi di quasi tutta la prima giovinezza del Tozzi (quella che si può dire, è la parte fondamentale della vita d'ogni uomo) la meno conosciuta, dov'è già, però, la rivelazione sicura della sua inconfondibile personalità, se anche adombrata dalle influenze degli autori preferiti²⁴.

Poe, come emerge chiaramente, rientra tra questi ultimi; vale pertanto la pena di riportare degli ampi stralci in merito. Lo scrittore di Boston fa capolino, per la prima volta, nella lettera dell'11 gennaio 1903:

ieri sera verso le dieci, quando ero già andato a letto (in un letto patriarcale dove dorme anche quell'amico di cui le ho parlato) 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 d'uno di quei 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.

²² E. A. POE, *La caduta della Casa Usher (The Fall of the House of Usher, 1839) e Il gatto nero (The Black Cat, 1843)*, in ID., *Tutti i racconti* cit., pp. 181, 180 e 31, 30.

²³ E. TOZZI, *Premessa*, in F. TOZZI, *Novale. Diario*, Milano, A. Mondadori, 1925, p. 13.

²⁴ *Ivi*, p. 14.

.... Nel buio percepivo dei fiocchi fosforescenti, ondeggianti, prima piccoli, poi grandi, prima stretti, poi lunghi, della lunghezza meravigliosa d'un spettro. Chiudevo gli occhi e allora vedevo dei limoni tagliati, poi un teschio d'oro, poi una corona di lauro verde e 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 girandola che parlava, una luna che rideva, un uomo che mi tirava i sassi, e, sempre, il rombo misurato di una cascata²⁵.

Sono i «sogni raccapriccianti» cui accenna Cesarini. L'attitudine all'incubo, però, sembra piuttosto essere in Tozzi una propensione innata, che si protrae nel tempo: se la macabra visione d'una precedente lettera può essere plausibilmente imputata o per lo meno ricondotta alle coeve letture poeiane²⁶, ce n'è una agghiacciante, riportata dallo stesso Cesarini, che risale alla correzione

²⁵ F. TOZZI, *Novale* cit., pp. 44-45.

²⁶ «Una volta, dopo aver sofferto una lunga malattia – ero ancora in convalescenza – mi capitò di trovarmi solo in camera. / Non so perché guardandomi nello specchio i miei occhi si inumidirono ed io mi volsi a guardare un piccolo crocifisso d'avorio che stava su la parete della stanza. / M'era balenato, senza che l'aspettassi, il fantasma della morte e con esso avevo sentito empire il mio spirito di un terrore indicibile. Per un momento mi parve di aspirare quell'odore sacro di cadavere, e vidi le mie mani farsi ceree e m'immaginai steso in un letto di fiori e la stanza piena di fiamme di torce. Sentii anche piangere mia madre e mio padre, la donna di servizio, una giovinetta che allora amavo, e due amici. / Strana cosa? Pur morto non avevo perduto i sensi! Anzi ero contento di sapere quello che intorno a me si faceva. Ma poi quando pensai che mi avrebbero chiuso dentro una cassa e portato al cimitero, dove tante volte avevo riso e scherzato, e che io perdevo *tutto*, cominciai a piangere e dicevo rivolto al Cristo: – “Perché, perché son nato? Fammi vivere”. / E in quel momento ero pieno di dolcezza e di umiltà. / Oh, se avessi sperato in un'altra vita! / Ma non lo potevo perché troppo possente era il distacco da tutto quello che i miei occhi avevano veduto. E quel tormento interiore durò lungo tempo. Finalmente mi assopii sopra una poltrona: quando mi svegliai non conservavo che un ricordo spaventoso, ma tanto lontano che presto svanì. / Oggi quando la mia anima si lascia afferrare da quel fascino doloroso dell'ignoto, ho le medesime pene. Sembrami di scendere per una spirale senza fine, spinto a viva forza dal destino, udendo il gridio affannoso di mille disperati che, come me, spariscono in quella tomba eternamente aperta in cui il rumore dei nostri corpi rotolanti, a pena giunge all'orecchio. E fino a quando? / Rivedremo un dì le nostre ossa? E i nostri teschi ritorneranno a parlare? Oh, abissi spaventosi! Oh, infinito maligno!» (21 dicembre 1902, *ivi*, pp. 35-36).

delle bozze di *Tre croci* (1920)²⁷, e che perciò appartiene alla maturità dell'autore – sempre che di maturità si possa parlare, data la precoce scomparsa.

Il 14 gennaio 1903 ritorna il nome di Poe, e l'epistola – di cui sotto trascrivo una larga porzione – contiene anche un bozzetto decisamente lugubre:

S'immagini di vedermi in una selva, solo, a' piedi di tronchi smisurati; e di lontano io oda avvicinarsi il latrato d'infiniti cani e io fugga, e la paura mi faccia correre e urlare come un dannato nella selva delle arpie; ad un tratto, mi sembra che una voce mi chiami, una voce melodiosa in quell'inferno di suoni bestiali; io rispondo con un grido e mi soffermo ansando, girando gli occhi smarriti... la voce mi chiama, io singhiozzo – i cani sbucano, gli occhi sanguigni – io caccio un urlo di terrore e corro, corro mentre la voce si spegne e gli animali sono alle mie calcagna.

Que' cani li infuria il Destino, e il suo ghigno cattivo è in ogni persona e in ogni cosa.

Ma la selva finisce, i cani son quieti: io ho finito di correre e di vivere all'aprirsi della luce. Muoio così, senza un riso di donna, senza una carezza di fiore. Negli ultimi lampi di vita, ho gli occhi pieni di fantasmi orribili e l'orizzonte me ne sembra oscurato.

Molti anni dopo, due pastorelli inciampano nelle mie ossa terrose. Uno di essi dice:

– Questo scheletro è di un uomo?

Risponde l'altro:

– Poco me ne interessa. Ma tu perché lo guardi e ti commuovi?

– Chi sa? Queste mani mi possono aver toccato.

– Sciocco! Vendiamo la sua testa; guadagneremo qualche cosa... Piangi?

– I suoi occhi mi hanno guardato.

– Ma gli occhi non ci sono più.

– Non li vedi?

– Io non vaneggio.

– Non li vedi? Avvicinati.

²⁷ «Che le ragioni dell'arte dovessero superare ogni altra considerazione non gli sembrò più legge indiscutibile e del dubbio, diventato vera e propria angoscia quando rilesse le bozze di stampa di *Tre croci*, è prova un episodio narrato dal figlio: mentre questi e la madre si trovavano in cucina, venne dalla sua stanza Federigo tutto turbato e raccontò che gli era apparso in sogno Giulio Torrini e lo aveva rimproverato per ciò che di lui aveva scritto. L'impressione per questa sorta di incubo era stata così forte che egli si era svegliato stravolto» (P. CESARINI, *Tutti gli anni* cit., p. 229). D'altronde, ancora Cesarini: «Tozzi era un uomo dalle reazioni sempre eccessive, squassato da una fantasia pronta a sconfinare nelle allucinazioni, che subiva psicologicamente i temporali come le turbe dei sogni e si esaltava e deprimeva senza requie; però, al fondo, era più solido di quanto Emma credé» (ivi, p. 90).

- È vero.
 - Ti sembrano umani?
 - Oh, oh, come guardano!
 - Copriamoli col fango.
 - Guardano sempre. Mi fanno paura.
 - Ora sono neri, ma sembra che uno splendore rosso li attraversi.
 - Si fanno più grandi.
 - Dio!
 - Fuggiamo!
 - Sotterriamoli.
 - Sono gli occhi del diavolo.
 - Sì, sì, di lui.
 - Dio! Dio!
- E i due pastorelli fuggono.
Gli occhi erano quelli del mio destino.

Che le pare? Potrò un giorno divenire com'Ella mi consiglia? Mai, mai...
Pensando alla mia vita, al mio avvenire, non posso mai separare il reale dall'immaginario o dal fantastico. Ho nel cervello un vulcanetto che non si stanca mai e le sue ceneri e le sue fiamme si diffondono per tutta la mia anima in un turbinò che acceca e abbaglia.
Del resto, dato il mio temperamento, non potrei esercitare alcuna di quelle *professioni* in cui la normalità degli individui si cristallizza. Se facessi l'avvocato farei a pugni con tutti i presidenti, giurati, ecc. Se facessi il professore strozzerei qualche alunno. Il medico? Non me ne parli manco.
Quindi se sarò capace di esplicare la mia intelligenza nell'arte, la mia vita troverà il suo senso. Altrimenti l'unica volontà che mi farà una volta decidere sarà quella della morte. Non si spaventi! Sarà una morte da vero stoico!

[...].

Ella ha detto che il *Sogno* [*Le Rêve* (1888) di Émile Zola] e le novelle del Poe diletano ma riescono per un temperamento fantastico un incentivo dannoso. Niente di vero. Possono *dilettare* soltanto quelle persone che li leggono così per passatempo; senza alcun interesse intellettuale. Ma per chi ha un fine artistico, non è così. Inoltre, invece che dannosi, quei libri sono utilissimi a un temperamento fantastico che voglia speculare.

Le conosce le novelle del Poe? Se non le conosce le compri, che avrei piacere di esaminarle insieme. Per esempio, prendo il racconto intitolato *Il ritratto ovale*. Si tratta di 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 ha finito vi trasfonde anche l'anima della giovane. Pare il sogno di 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 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 le ossa, d'inverosimile²⁸.

Nella scena della selva vengono a galla chiare e un po' goffe reminiscenze del tredicesimo canto dell'*Inferno* e, presumibilmente, anche dell'ottava novella della quinta giornata del *Decameron*. Si profila un antimanzonismo non lontano dalla Scapigliatura, anzi, tardo-scapigliato, e non per niente l'immagine ancipite di Poe come uomo dagli «istinti immondi» e al contempo artista «sublime», dal «temperamento diabolico» e divino insieme (il «sole» nascosto nel «cranio ributtante»), è indiscutibilmente affine alla poetica del movimento (si pensi all'arcinota simbiosi di «verme immondo» e «angelica farfalla»)²⁹ e, in particolare, alla narrativa dell'Igino Ugo Tarchetti (1839-1869)

²⁸ F. TOZZI, *Novale* cit., pp. 47-51.

²⁹ A. BOITO, *Dualismo* (1863), in ID., *Il libro dei versi. Re Orso*, Torino, Casanova, 1902, p. 5: «Son luce ed ombra; angelica / Farfalla o verme immondo, / Sono un caduto ch'èrubo / Dannato a errar sul mondo, / O un demone che sale, / Affaticando l'ale, / Verso un lontano ciel» (vv. 1-7).

della raccolta postuma *Amore nell'Arte* (1869)³⁰. Nel contrapporre il bostoniano ad Alessandro Manzoni (1785-1873), non poteva sapere Tozzi – e con lui gli scapigliati – che proprio Poe aveva letto *I Promessi Sposi* (1827 e 1840) nell'edizione americana del 1834³¹, pubblicandone una recensione sostanzialmente positiva sul «Southern Literary Messenger» del maggio 1835³². Come rimarca Getrevi, nella lettera di Tozzi «l'ossimoro del sublime ubriacone non sfugge a una chiave casereccia»³³; di «allucinazioni [...] piuttosto provinciali» parla Gilberto Finzi a proposito della produzione 'nera' della Scapigliatura, aggiungendo che «[i]l vino e la giocondità conviviale si confondono con quell'incubo che porta male e morte», perché

[c]on gli scapigliati la realtà cessa di essere una monolitica certezza, l'enigma è nelle cose. Il mondo è allora, per i giovani, una contestazione sociale e individuale insieme, rivissuta anche nel sogno (cioè nell'irrazionale) e nell'invenzione del presente e del futuro. Il doppio rapporto con la realtà, anzi il doppio della realtà – quella che si vede e quella che non si vede, il fisico e lo psichico – traccia le linee chiave del lavoro poetico e artistico. La presenza dell'ombra postula la realtà "oltre" la realtà, ossia, per ipotesi assurda, l'inconscio³⁴.

Non è difficile, perciò, seguire idealmente un certo percorso, che ha per *leitmotiv* l'indagine psichica a carattere perturbante, e che dalla tardo-romantica Scapigliatura ci porterebbe al Novecento di Tozzi, al realismo che, sotto la patina regionalista, rivela oscuri e sinistri risvolti.

³⁰ Rimando ad A. M. MANGINI, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Roma, Carocci, 2000. In Tarchetti «[l]'arte [...] si configura proprio come "eternizzazione" del lutto e del desiderio melanconico, come irrevocabile investimento libidico in un oggetto perduto che essa può cercare "solo fra le ombre della morte"» (ivi, p. 83); la 'volutezza crudele' che dà il titolo al saggio, e che Mangini identifica (in maniera alquanto convincente) come il cardine dell'opera tarchettiana, non è altro che il risultato di «quell'anelito alla totalità che caratterizza l'amore, l'arte e l'amore nell'arte», e che «non può che essere foriero di morte per l'oggetto come per il soggetto» (ivi, pp. 92-93).

³¹ Con il titolo *I Promessi Sposi, or The Betrothed Lovers: A Milanese Story of the Seventeenth Century*, a Washington, per i tipi di Duff Green, nella traduzione di George William Featherstonhaugh (1780-1866).

³² Cfr. C. APOLLONIO, *Edgar Allan Poe e «I Promessi Sposi»*, «Otto/Novecento», 1985, 2, pp. 237-246.

³³ P. GETREVI, *Nel prisma di Tozzi* cit., p. 176.

³⁴ G. FINZI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Racconti neri della scapigliatura*, Milano, A. Mondadori, 1980. Cito dalla nuova edizione del 1988, a quanto pare tipograficamente identica: pp. 14 e 6.

C'è, da parte del senese, un «ingenuo processo di identificazione, una volontà esagerata di vivere questa letteratura»³⁵, come osserva ancora Getrevi; il quale però, temendo derive interpretative di stampo psicanalitico, sul modello di Marie Bonaparte (1882-1962) alle prese con Poe³⁶, mette in guardia dall'«assecondare» tale processo, per «lasciare da parte ogni possibile filtro inerente al coagulo delle angosce biografiche»³⁷, specialmente quelle angosce legate ad eventi posteriori al *coup de foudre* per lo scrittore americano.

Eppure, proprio perché si tratta di avvenimenti successivi, sorge spontaneo domandarsi – senza ovviamente scadere nel biografismo ‘forzato’ – se il Tozzi ammiratore di Poe non abbia potuto trovare, nell'opera di quest'ultimo, e nell'idea che di quest'ultimo si è fatto, un qualche termine di paragone, una figura d'immedesimazione e, perciò, un sodale 'immaginario', in circostanze di grande sofferenza e alienazione. Nella lettera dell'11 gennaio 1903, lo si è visto, Tozzi racconta di essere rimasto «stravolto» per la lettura di *The Tell-Tale Heart* (1843): scorrendo la lettera retrospettiva del 12 settembre 1907, è difficile non ipotizzare un rispecchiamento emotivo; la rabbia che vi si esprime, l'impulso ad uccidere la nuova compagna del padre, misti all'exasperazione per un contesto

³⁵ P. GETREVI, *Nel prisma di Tozzi cit.*, p. 175.

³⁶ Ci si riferisce a M. BONAPARTE, *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, avant-propos de S. Freud, 2 voll., Paris, Denoël et Steele, 1933 (in traduzione italiana: *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico*, prefazione di S. Freud, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1976).

³⁷ P. GETREVI, *Nel prisma di Tozzi cit.*, pp. 177 e 178. E aggiunge: «Sarebbe facile far perno sul già citato studio della Bonaparte. L'allieva di Freud delinea, fra le altre tare di Poe, un perfetto meccanismo della castrazione e dell'impotenza. Ne deriverebbe un'accoppiata diagnostica Poe-Tozzi basata sull'occhio, la donna, il pesante e via dicendo. Il vino assumerebbe il carattere ambivalente della fuga dall'angoscia erotica e della sua sostituzione libidica. Il testo letterario ancora una volta diventerebbe strumentale, perdendo il suo carattere di oggetto essenzialmente autonomo, col privilegio di dover essere affrontato solo con strumenti interni alla sua struttura. Infine, appena evocando il nome di Popper, lo strumento dell'analisi finirebbe col fagocitare del tutto l'oggetto Tozzi, diventando da ermeneutico tautologico e vanificando ogni sforzo per un salto di parametro cognitivo nell'esame della sfera letteraria tozziana. Al contrario, per uno scrittore legato alla propria biografia, come Tozzi, la prima preoccupazione deve mirare a scindere il termine biografico da quello narrativo» (ivi, p. 177). Già a ridosso dell'uscita del lavoro della Bonaparte, nel 1933, il ricordato Praz commentava: «Ora, un gioco di carte dove ogni carta potesse fungere da "atout" a beneplacito di uno dei giocatori, è chiaro che non avrebbe ragion d'essere. Ma la psicanalisi, temo, è proprio questo paradossale gioco di carte o, per restare nello stesso campo d'immagini, è un gioco in cui è impossibile distinguere il giocatore onesto dal baro» (M. PRAZ, *Poe davanti alla psicanalisi*, in ID., *Studi e svaghi inglesi*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 176).

intessuto di fatti percepiti come ostili e disgustosi³⁸, fanno congetturare consonanze – come tali avvertite – con il racconto di Poe, specie nel bisogno dell'omicidio che, a distanza di anni, si riaffaccia nella novella *La paura degli altri* (1914, postuma):

Non uccidersi, ma uccidere! Ne sentiva la necessità ed il diritto! Proprio nel mezzo del cervello sentiva battere un polso violento; le gambe, stando a sedere, gli s'informicolavano. Sul dorso delle mani passava incessantemente un brivido, che gliele faceva come rattrappire e lo snervava. I suoi occhi sembravano tenuti fermi da dentro, e soffriva ad averli così dilatati. Ma bisognava uccidere, uccidere, uccidere a caso, con una voluttà che lo esaltava³⁹.

A rafforzare il 'sospetto' di una derivazione poeiana, intervengono almeno un paio di dettagli: prima di tutto la caratteristica «dell'occhio strabico» del protagonista⁴⁰, che fa pensare all'«occhio da avvoltoio», all'«Occhio Malvagio» di *The Tell-Tale Heart*, e in secondo luogo l'intensa sensazione di udire «nel mezzo del cervello [...] battere un polso violento», analoga all'«estrema acutezza dei sensi» che nel testo di Poe porta «alle orecchie un suono basso, sordo, rapido, quale fa un orologio quando è avvolto nel cotone», e cioè «il battito del cuore»⁴¹.

Ancora una volta Barthes può forse venirci incontro, e a proposito dell'«identificazione» avverte: «[i]l soggetto s'identifica dolorosamente con qualsiasi persona (o qualsiasi personaggio) che nella struttura amorosa occupi la sua stessa posizione»; slittando alla prima persona, «io sono catturato da uno specchio che si sposta e che mi capta ovunque vi sia una struttura duale» (un po' come il personaggio di William Wilson, che dà il nome al racconto poeiano del

³⁸ «In quello stanzino dov'erano ammucchiati [sic] tutti i libri era puzzo di rinchiuso. Non aprivo le finestre perché mi vergognavo di farmi vedere lì su quel tavolino, coperto di cartone, dalla gente che passava ai piani di sopra. E la mattina, in una luce quasi verdognola, si alzava il fumo acido di un cappellaio, mischiato a quello della carta bruciata, la quale serviva a dare fuoco al fornello. Poi riudiovo le stesse persone [una nota a piè di pagina specifica: «Componenti la sua famiglia»]. “Ecco, l'uscio è sospinto da *quella*. Entra in camera ora. Perché non l'uccido? Perché non esco fuori da questo stanzino per rompere la sua testa?” / Non hai avuto tu molte volte l'immagine sanguinosa di una persona odiata?» (F. TOZZI, *Novale* cit., pp. 167-168)

³⁹ ID., *La paura degli altri*, in ID., *Opere* cit., p. 1235.

⁴⁰ *Ivi*, p. 1232.

⁴¹ E. A. POE, *Il cuore rivelatore*, in ID., *Tutti i racconti* cit., pp. 263 e 264.

1839, è ovunque raggiunto dal suo omonimo e contrario, sosia odiato quanto, nei fatti, complementare)⁴². Nel suo tormentoso rapporto con l'arte e con la vita, Tozzi può essersi rinfrancato – e in parte rafforzato – al pensiero di occupare, se non la stessa posizione del grande Poe, una posizione in certo qual modo simile. Ma nella già accennata prospettiva d'una corrispondenza, intellettualmente amorosa, ci si può forse spingere oltre e credere che, imbattendosi nell'autore americano, sia avvenuto ciò che sempre Barthes rileva per l'«incontro»:

Nell'incontro, io mi meraviglio per aver trovato qualcuno che, con pennellate consecutive e ogni volta precise, porta a termine senza cedimenti il quadro del mio fantasma; io sono come un giocatore la cui fortuna non si smentisce e che al primo colpo gli fa mettere la mano sul pezzo che va a completare il puzzle del suo desiderio. È una scoperta progressiva (quasi una verifica) delle affinità, complicità e intimità; e tutto questo io potrò dividerlo per sempre (almeno penso) con un altro che, da quel momento, sta per diventare il «mio altro» [...]⁴³.

Si consideri il Tozzi visionario che esce dalla lettera del 27 gennaio 1907⁴⁴, o quello del 30 dicembre del medesimo anno che, pur se con maggiore e più lucido controllo, fa ancora aderire, almeno nel ricordo, il vissuto all'immaginario narrativo:

Io guardavo nei campi e pensavo a noi. E il cimitero mi faceva sembrare che tutto fosse morto. Mi ributtava!
Ridevo anche di certe fantasticherie, che una volta, frettolosamente, avrei scritte. Sensazioni di racconti del Poe...⁴⁵.

Di tali fantasticherie Tozzi avrà anche riso, ma alcuni anni dopo l'interesse per Poe è sempre lì, ben piantato, come sta a testimoniare un componimento assai manierato, dal titolo *A Edgardo Allan Poe* (1911):

⁴² R. BARTHES, *Frammenti cit.*, p. 102.

⁴³ *Ivi*, p. 110.

⁴⁴ «Quando da Siena scrivevo di essere impazzito, non esageravo. [...] Ma fai che le mie mani non carezzino mai l'immagine della follia, amata da me più che la vita. Mi sembra di vederla, capisci, questa follia! Una faccia bianca, quasi floscia, senz'occhi, e sorridente. È qui» (F. TOZZI, *Novale cit.*, pp. 86-87).

Le rime, somiglianti a correntie, / 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 schiude, / 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 male⁴⁶.

Appunta in proposito la Melani:

Il «sogno musicale» entro cui l'anima si schiude è chiaramente il sogno della poesia decadente e simbolista, che proprio dal Poe mediato da Baudelaire e da Mallarmé aveva attinto alcuni dei suoi principi chiave. L'ultima terzina con i paradisi baudelairiani in cui «il bene fiorisce anche dal male» ci riporta poi pienamente in un disegno platonizzante, ma funerario, in cui una giovane vergine idealizzata appare come il simbolo della «voluttà immortale» che ispira la poesia⁴⁷.

Ed è una lettura ineccepibile. Nondimeno, dietro «il bene» che «fiorisce anche dal male», si potrebbe ravvisare una prima accettazione di quel durissimo apprendistato (alla vita e all'arte) che il senese sta per l'appunto compiendo, sorretto da una smaniosa volontà di esprimersi e ancor più di essere capito. Quel bene che fiorisce anche dal male, allora, può concordare, a distanza, con quanto scriverà Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), su «La Lettura», a neppure due mesi dalla scomparsa di Tozzi: «Da un rozzo ceppo popolano era venuto un virgulto malato ed ogni aria lo feriva»⁴⁸.

Ma al di là dell'illustre dedicatario della poesia (che non evoca ciò che implicitamente il titolo parrebbe promettere), è nella prosa che si trovano disseminati, benché in maniera discontinua, svariati indizi di plausibili ascendenze poeiane. Merita dunque passarne in rassegna alcuni.

⁴⁵ *Ivi*, p. 211.

⁴⁶ ID., *A Edgardo Allan Poe*, in ID., *Le poesie*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 58. Il sonetto fa parte della raccolta *La zampogna verde* (1911).

⁴⁷ C. MELANI, *Effetto Poe cit.*, pp. 169-170.

⁴⁸ G. A. BORGESE, *La vita di Federigo Tozzi*, «La Lettura», 1920, 5, p. 333.

Della novella *Un idiota* (1914, postuma), che non esiterei a definire fantastica, si tenga presente il seguente brano:

E non sai che ti fece [tuo padre] quand'eri ragazzo? Allora, non abitavi in questa casa: ma in campagna. Siccome eri caduto in una fonte, ti mise, per asciugarti, dentro un forno dove avevano finito di cuocere il pane proprio allora. E come rideva! Per convincerlo che saresti morto e che l'avrebbero condannato, bisognò toglierlo di lì e intanto tua madre, di nascosto, ti salvava⁴⁹.

Con buona probabilità contiene delle reminiscenze di *How to Write a Blackwood Article* (1838, in origine intitolato *The Psyche Zenobia*): «Poi, ci fu "Lo sperimentatore Involontario", su un certo signore che venne cotto al forno e ne uscì vispo e arzillo anche se, certo, rosolato a puntino»⁵⁰. Reminiscenze che, qualche anno dopo, ispirano senz'altro un'intera novella, dall'eloquente titolo *Il morto in forno* (1919).

In *Leggenda* (1916 ca., postuma), il crollo della città può rammentare *The Fall of the House of Usher* (1839):

molta parte della montagna si abbassò, sì che tutta la città cominciò a pendere verso l'abisso; ed ogni giorno una strada o una piazza cadeva dentro, l'una casa dopo l'altra; senza che nessuno avesse modo di salvarsi. E giacché la cattedrale era nel punto più elevato, cominciarono a fare grandi preghiere a Dio; perché volesse con un miracolo salvare i cittadini restati. Ma le case sparivano giù lo stesso; e si udiva il loro tonfo nel mezzo di quel mare; con un risciacquo che finiva quasi subito. Allora, dopo qualche settimana, quasi tutta la città era scomparsa così. Non era rimasta che la cattedrale con le case attaccate attorno; ma la montagna si abbassava ancora, pendendo tutta dentro. Alla fine franò anche la cattedrale; e scomparve anche la sua torre, tutta intera, con le campane e le funi. E non ne fu saputo più nulla⁵¹.

⁴⁹ F. TOZZI, *Un idiota*, in ID., *Opere cit.*, p. 1250.

⁵⁰ E. A. POE, *Come scrivere un articolo alla Blackwood*, in ID., *Tutti i racconti cit.*, p. 424.

⁵¹ F. TOZZI, *Leggenda*, in ID., *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, con un saggio introduttivo di L. Baldacci, nota all'edizione di M. Marchi, 2 voll., Milano, BUR, 2003, vol. I, pp. 357-360. *L'explicit di Poe*: «il mio cervello vacillò mentre vedevo le possenti mura spalancarsi. Sentii un lungo tumultuante rumore simile al frastuono di mille acque e il profondo stagno nero ai miei piedi si chiuse, cupo e silenzioso, su quello che restava della casa Usher» (E. A. POE, *La caduta della Casa Usher*, in ID., *Tutti i racconti cit.*, p. 181).

La misteriosa città turrata e sprofondata sott'acqua, sorta dalla fantasia del personaggio-narratore, potrebbe invece richiamare il poema *The City in the Sea* (che nella prima redazione, del 1831, ha per titolo *The Doomed City*, poi *The City of Sin* nel 1836, assumendo il titolo definitivo nel 1845):

Nel posto della montagna con la città, ora c'è un mare; e, quando le barche lo attraversano, è difficile che non siano tratte al fondo. E qualcuno crede di scorgere, a traverso le onde, chi sa a quanti chilometri di profondità, una città che vive; ed ode le sue grida. E sono secoli e secoli.

Ma chi lo racconta è preso per ubriaco, perché non è possibile crederci. E siccome da quel punto, che è quasi nel mezzo del mare, non ci passa più nessuno per non morire, così questi racconti sono soltanto tramandati da generazione a generazione; e ci si ride sopra, come se si trattasse di un sogno stravagante.

E specie i giovani sono irati che ci si creda.

Ma un poeta ci ha fatto una specie di ballata, che le ragazze imparano a mente quando vogliono bene a qualcuno e perciò si sentono felici.

Questo poeta dice che ha visto e ha contato le torri di quella città: sono più di cento e tutte alte che fa l'illusione di poterle toccare con le mani.

E quando le campane della cattedrale suonano, il mare si fa più azzurro. E il poeta dice anche che la spada del re luccica con un bagliore che bisogna chiudere gli occhi; e la regina è così bella che in quel punto il mare, se ci si mette a guardarlo, è impossibile poi smettere⁵².

⁵² F. TOZZI, *Leggenda* cit., pp. 359-360. Il poema di Poe: «Ecco! Morte a se stessa ha innalzato / un trono in una strana città solitaria, / laggiù nel nebuloso Occidente, / dove buoni e perversi, i peggiori ed i migliori / discesero nel loro perenne riposo. / Là palazzi e santuari e alte torri / (torri addentate dal tempo, che non tremano!) / a null'altro somigliano che sia nostro. / D'intorno, dimenticate da ogni vento, / sotto al cielo rassegnate, / ristagnano le acque malinconiche. // Non un raggio discende dal sacro cielo / sulla lunga notte di quella città; / ma un chiarore dal livido mare / discorre in silenzio su per le torri - / balugina, più lontano, sugli alti pinnacoli, / su cupole e guglie - sulle sale regali - / sui templi - su babiloniche mura - / su ombrosi padiglioni abbandonati, / con l'edera scolpita e i fiori di pietra - / su molti e molti mirabili altari, / sui cui inghirlandati fregi / le viole s'intrecciano con la vite. // Rassegnate sotto al cielo / ristagnano le acque malinconiche. / E in tal modo torri ed ombre lì si confondono, / che tutto è lì come pèndulo nell'aria, / mentre che da una superba torre della città / Morte giganteggia e guarda in giù. // Templi disserrati, tombe scoperchiate / sbadigliano al livello di quel baluginio di onde; / ma né le ricchezze che là scintillano / nell'occhio di diamante di ciascun idolo - / né i morti gaiamente ingioiellati / tentano le acque a uscir dal loro letto; / giacché nessun moto increspa, ahimè, / quel deserto di cristallo - / nessun'onda si gonfia ad annunciare / che un vento s'è forse levato / su qualche remoto, più felice mare - / né flutto dice che venti si siano levati / su mari meno orridamente calmi. // Ma ecco, un fremito è nell'aria! / L'onda - laggiù, un movimento! / quasi avessero le torri spinto da parte, / avessero spinto da un

Il testimone che «racconta» quanto ha visto e viene «preso per ubriaco» è un po' come il pescatore che narra la sua avventura in *A Descent into the Maelström* (1841) senza essere creduto⁵³. In quest'ultimo testo di Poe si ha un racconto nel racconto, artificio tipico della narrazione fantastica, finalizzato a suscitare esitazione (*hésitation*) circa la veridicità o meno dei fatti presentati⁵⁴. Anche in Tozzi si ha una storia nella storia, ma il personaggio-narratore di *Leggenda* inventa espressamente dal nulla la fantasticheria, azzerando, almeno in apparenza, l'attendibilità della trama («Un giorno, come a me stesso, dissi a voce alta questa specie di sogno; non so perché») ⁵⁵. A ben guardare, però, il «sogno» è più equivoco ed enigmatico d'una qualsiasi fantasia generata per passatempo: il testo, infatti, puntualizza che «[a]llora nella mia anima passavano sogni, che per me avevano significati strani, e mi parevano più profondi di qualunque rapporto che fino allora avevo avuto con il prossimo»⁵⁶. Il «poeta» che sulla città inabissata «ha fatto una specie di ballata», infine, non è da escludere che sia proprio il Poe autore della *City in the Sea*.

Ci sono delle affinità tra la novella *Parole di un morto* (1916, postuma) e *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845), in cui l'agonizzante che dà il nome al racconto, Valdemar, accetta di essere «mesmerizzato in articulo mortis»⁵⁷, e continua a parlare, se interrogato, dopo il decesso. La pratica del mesmerismo, o magnetismo animale che dir si voglia, è alla base dello spiritismo moderno e di altri fenomeni medianici, per lo più ricondotti al campo (para)scientifico della

lato le pigre correnti – / o che le loro cime un labile vuoto / avessero lasciato nel cielo velato. / Un bagliore più rosso ora accende le onde – / più rado e più fievole il respiro delle ore – / e quando, infine, fra non terrestri gemiti, / più giù, più giù quella città si poserà, / l'Inferno, insorgendo da mille troni, / le farà riverenza» (E. A. POE, *La città nel mare*, in ID., *Tutti i racconti* cit., pp. 827 e 829).

⁵³ «Raccontai loro la mia storia – ma non mi credettero. Ora l'ho raccontata a lei – ma non mi aspetto che le dia più credito di quanto non gliene abbiano dato gli allegri pescatori di Lofoden» (ID., *Una discesa nel Maelström*, ivi, p. 318).

⁵⁴ Il concetto di «hésitation» è notoriamente alla base di T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 (in traduzione italiana: *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977), testo che ha innescato un acceso dibattito sul fantastico, ancora in corso, e che coinvolge detrattori, sostenitori e quanti altri possano incarnare innumerevoli sfumature tra le posizioni dei primi e dei secondi.

⁵⁵ F. TOZZI, *Leggenda* cit., p. 358.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ E. A. POE, *La verità sulla vicenda del signor Valdemar*, in ID., *Tutti i racconti* cit., p. 191.

metapsichica, tra i quali la chiaroveggenza⁵⁸. A questi fenomeni, come si è visto, Tozzi accenna nella lettera dell'11 gennaio 1903, nello specifico parlando «di spiritismo, di superstizioni, di terrore e di arte del terrore», per l'appunto «ripensando alle novelle del Poe»⁵⁹. Il defunto di Tozzi parla o, meglio, pensa e ricorda allorché sta per essere accompagnato al cimitero e sepolto, e viene in mente, per l'argomento funebre, l'ottava delle prose di *Persone*, silloge postuma che insieme all'altrettanto postuma *Cose* (entrambe 1916-'17 ca.) avrebbe dovuto seguire, come complemento di un trittico ideale, la raccolta *Bestie* (1917)⁶⁰. Viene

⁵⁸ Si legge nel racconto di Poe: «Aveva [Valdemar] una volontà che non riuscivo mai a controllare efficacemente e interamente; e in quanto alla chiaroveggenza non ero mai riuscito a realizzare con lui qualcosa di notevole» (ibid.). Il mesmerismo invece attiva la visione a distanza del paziente in altri due testi poeiani, entrambi del 1844: *A Tale of the Ragged Mountains* e *Mesmeric Revelation* (a quest'ultimo si accennerà a breve).

⁵⁹ Anche nella cultura italiana del diciannovesimo e del ventesimo secolo il nesso tra indagine metapsichica e letteratura (in specie la narrativa, ma non solo) è forte. L'una riesce a influenzare l'altra più di quanto, piuttosto a lungo, si sia voluto credere. A titolo esemplificativo, si vedano A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, prefazione di G. Corsinovi, Firenze, Vallecchi, 1982; M. TROPEA, *I veri spiriti: rapporti di Capuana col «Di là» e col mondo occulto*, introduzione a L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Caltanissetta, Lussografica, 1994, pp. 9-35; ID., *Carriera spiritica di Capuana: saggi, novelle, romanzi sotto influsso*, in G. BALDASSARRI e S. TAMIOZZO (a cura di), *Letteratura italiana, letterature europee. Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Associazione degli Italianisti Italiani). Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 637-650; ID., *Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena*, in *Il teatro verista. Atti del Congresso. Catania, 24-26 novembre 2004*, 2 voll., Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 153-174; S. CIGLIANA, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Mondo occulto*, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, pp. 9-53; ID., *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Roma, La Fenice, 1996 (e poi Napoli, Liguori, 2002); l'antologia a cura di G. FINZI, *Fogazzaro e il soprannaturale. Pagine di narrativa fra spiritismo e spiritualismo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996; A. R. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Roma, Salerno, 2000; R. CEPACH, *Passeri e fantasmi. Una favoletta inedita di Svevo tra le carte della spiritista Nella Doria Cambon, «Aghios»*, 2007, 5, pp. 79-106. Sul versante più 'popolare' cfr. C. GALLO, *I fabbricatori di storie che trafficavano con le anime dei morti. Paure ed orrore tra appendice, Scapigliatura e spiritismo: da Francesco Mastriani a Carolina Invernizio*, in ID. (a cura di), *Paure, ovvero: di come le apparizioni degli spiriti, dei vampiri o redivivi, etc., gli esseri, i personaggi, i fatti, le cose mostruose, orrorifiche o demoniache, nonché gli assassinii e le morti apparenti furono trattati nei libri e nelle immagini; e in particolare in Dylan Dog*, Verona, Colpo di fulmine, 1998, pp. 79-119; l'antologia a cura di G. DE TURRIS, *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana 1891-1952*, con la collaborazione di C. Gallo, Milano, Editrice Nord, 2001, in particolare i racconti alle pp. 83-95, 103-119, 186-193 e la sezione intitolata *Avventure metapsichiche* (pp. 387-414); F. FONI, *Alla fiera dei mostri* cit., soprattutto le pp. 34-60; ID. (a cura di), *Il gran ballo dei tavolini. Sette racconti fantastici da «La Domenica del Corriere»*, Cuneo, Nerosubianco, 2008; ID., *Piccoli mostri crescono. Nero, fantastico e bizzarrie varie nella prima annata de «La Domenica del Corriere» (1899)*, Ozzano dell'Emilia, Perdisa Pop, 2010, pp. 75-83 e 151-157.

⁶⁰ «Io sono morto una domenica, quando la gente cominciava ad escire di casa ed erano già passati per la strada dalla caserma i militari che andavano a suonare. E da quel giorno non m'è

anche in mente, però, la menzionata lettera del 21 dicembre 1902, dove Tozzi espone alla sedicente Annalena un incubo in cui «[p]ur morto non avevo perduto i sensi». In *Parole di un morto* non mancano i dettagli fisici ributtanti, nelle primissime righe («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») e nell'*explicit* («Ecco le prime palate di terra: le lacrime mi riducono il viso in poltiglia»)⁶¹. Circa l'aspetto di Valdemar, Poe scrive che «[i]l volto aveva un colore plumbeo, gli occhi erano spenti, ed era talmente emaciato che gli zigomi avevano lacerato la pelle»⁶². Dopo sette mesi che è ormai spirato, ma che, *nonostante tutto*, è sempre in grado di comunicare, si cerca di «sottrarre il signor Valdemar allo stato di *trance* mesmerica» e, come «[p]rimo indizio di risveglio», si assiste a «una parziale discesa delle iridi, accompagnata [...] da una abbondante fuoriuscita di un umore giallastro di sotto le palpebre, di odore pungente e disgustoso», fino a che l'«intero corpo, nello spazio di un minuto o anche meno, si restrinse, si sgretolò, *imputridì* completamente sotto le mie mani. Sul letto, davanti a tutti noi, giaceva una massa quasi liquida di disgustoso repellente putridume»⁶³.

Un mesmerizzato sulla soglia o, forse, già nel «regno delle ombre» allorché viene interpellato, lo si trova in *Mesmeric Revelation* (1844)⁶⁴, quasi un testo 'prototipo' per *The Facts in the Case of M. Valdemar*. Qui è il signor Vankirk, anch'egli moribondo, a chiedere di essere magnetizzato, con la speranza di far luce, in questa particolare condizione, sulla «questione dell'immortalità

importato più niente di quel che gli altri fanno. Ma ho ricevuto il senso di un silenzio, che mi fa amare la solitudine. Anche gli altri con me hanno fatto lo stesso; e parlano di me come se già non esistessi più. Ho sentito parecchie volte questo desiderio di escludermi per sempre da ogni loro vita!» (F. TOZZI, *Persone*, in ID., *Opere cit.*, pp. 685-686). In *Parole di un morto* si avverte da dentro la bara il suono di uno strumento («Ma ecco che ora riconosco il clarinetto! Il motivo lo fa lui») e sul limitare del trapasso, e anche dopo, si perde interesse – quasi fosse una reazione 'fisiologica' – per l'opinione e l'esistenza degli altri («Il suono della mia voce, che mi sforzavo in vano di udire, doveva essere certo cambiato. Ma non m'importava, perché sentivo che la giustezza dei miei pensieri sorpassava quel che gli altri si aspettavano da me. [...] Udivo parlarli, ma non m'importava più di capire. Alla fine ho perso la coscienza, come quando ci si addormenta. Ed ora mi passano come dinanzi agli occhi queste cose sole»). Riporto da ID., *Parole di un morto*, in ID., *Le novelle cit.*, vol. I, pp. 384 e 387.

⁶¹ *Ivi*, vol. I, pp. 384 e 387.

⁶² E. A. POE, *La verità sulla vicenda del signor Valdemar cit.*, p. 192.

⁶³ *Ivi*, p. 196.

⁶⁴ ID., *Rivelazione mesmerica*, in ID., *Tutti i racconti cit.*, p. 85.

dell'anima»⁶⁵. E in effetti Vankirk sembra trovare la risposta, subito prima o subito dopo essere spirato, mentre è in fase di *trance*. Il morto 'pensante' di Tozzi, al contrario, pare restare nell'ignoranza, mentre inizia a decomporsi; e si domanda se il suo attuale pensiero non sia altro che un residuo organico, mentre l'anima, 'vero io', è invece pervenuta altrove:

Ecco la voce del prete. Mi riprendono. Bisognerebbe che mi portassero più piano. Fermiamoci, anzi. Devo, prima, capire. Devo, prima *trovare*. So che devo *trovare*. Finché non avrò *trovato*, la mia morte non sarà perfetta. I morti non si lasciano così.

La mia anima, però, deve essere vicina a Dio. Questi non sono che frammenti dei miei sensi, che conservano ancora l'abitudine, presa con l'anima, della loro attività⁶⁶.

Tanto nel testo tozziano quanto in quello poeiano risulta assente, nell'esistenza *post mortem*, la sensazione di dolore fisico.

⁶⁵ *Ivi*, p. 79. A questo proposito merita segnalare come, nella citata lettera del 21 dicembre 1902, Tozzi disserti proprio su «quel mistero che noi chiamiamo anima», interrogandosi se essa sia «immortale o mortale» (F. TOZZI, *Novale* cit., p. 33). Lo stesso interrogativo – giusto per riportare un altro esempio novecentesco, tra i numerosi possibili nel panorama letterario italiano – finisce per assillare l'avvocato Zummo ne *La casa del Granella* (1905) di Luigi Pirandello (1867-1936): «L'anima! [...] L'anima immortale... Eh già! Per ammetter gli spiriti bisogna presupporre l'immortalità dell'anima; c'è poco da dire. L'immortalità dell'anima... Ci credo, o non ci credo? Dico e ho detto sempre di no. Dovrei ora, almeno, ammettere il dubbio, contro ogni mia precedente asserzione. E che figura ci faccio? Vediamo un po'. Noi spesso fingiamo con noi stessi, come con gli altri. Io lo so bene. Sono molto nervoso e, qualche volta, sissignore, trovandomi solo, io ho avuto paura. Paura di che? Non lo so. Ho avuto paura! Noi... ecco, noi temiamo di indagare il nostro intimo essere, perché una tale indagine potrebbe scoprirci diversi da quelli che ci piace di crederci o di esser creduti. Io non ho mai pensato sul serio a queste cose. La vita ci distrae. Faccende, bisogni, abitudini, tutte le minute brighe cotidiane non ci lasciano tempo di riflettere a queste cose, che pure dovrebbero interessarci sopra tutte le altre. Muore un amico? Ci arrestiamo là, davanti alla sua morte, come tante bestie restie, e preferiamo di volgere indietro il pensiero, alla sua vita, rievocando qualche ricordo, per vietarci d'andare oltre con la mente, oltre il punto cioè che ha segnato per noi la fine del nostro amico. Buona notte! [...] La scienza s'arresta anch'essa, là, ai limiti della vita, come se la morte non ci fosse e non ci dovesse dare alcun pensiero. [...] E va bene! Io faccio l'avvocato. Ma ecco qua: l'anima immortale, i signori spiriti che fanno? vengono a bussare alla porta del mio studio» (L. PIRANDELLO, *La casa del Granella*, in ID., *Novelle per un anno. Scialle nero, La vita nuda, La rallegrata, L'uomo solo, La mosca, In silenzio, Tutt'e tre, Dal naso al cielo, Donna Mimma, Il vecchio Dio, La giara, Il viaggio, Candelora, Berecche e la guerra, Una giornata, Appendice*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Roma, Newton Compton, 1994, pp. 167-168).

⁶⁶ F. TOZZI, *Parole di un morto* cit., p. 385.

La quindicesima prosa di *Bestie* sembra riallacciarsi a *The Black Cat* (1843) e quasi presupporre la conoscenza da parte del lettore 'ideale':

Ma perché, dunque, quando due briachi cantarono io non chiusi la finestra? Perché la loro voce mi dava una gioia irrefrenabile, una contentezza che non mi faceva star fermo? Sapevo forse spiegarmi quel che fosse avvenuto? Non potevo io aver ucciso molta gente? Di che cosa temei, all'improvviso? Perché non morii in quel momento di dolore?

La voce dei due briachi divenne come un disperato singhiozzo lungo, una tristezza che mi faceva raccapriccio. E, quando, affievolita, fu per sparire, io mi sporsi dalla finestra: le stelle mi parvero più belle, e lì ad aspettarmi.

E capii perché un gatto, accovacciato su la porta di casa mia, fosse scappato quando gli fui vicino⁶⁷.

Il legame con il testo di Poe risiederebbe negli elementi dell'alcool (i «due briachi»), dell'impulso perverso («la gioia irrefrenabile», che si associa alla possibilità di «aver ucciso molta gente») e ovviamente del gatto; con la differenza che l'io di *Bestie*, forse perché consapevole di quanto succede ne *Il gatto nero*⁶⁸, riesce – almeno in questa occasione – a sottrarsi *in extremis* al fascino del 'male', alla spirale di ubriachezza e violenza, orientandosi alla contemplazione serena del 'bene' («le stelle» che si profilano «più belle» e meno irraggiungibili, anzi, in partecipe attesa).

L'influenza di *The Oval Portrait* (1842 e 1845, originariamente con il titolo *Life in Death*), su cui Tozzi si sofferma, piuttosto infervorato, nella ricordata lettera del 14 gennaio 1903, pare affiorare dalla settantaduesima prosa di *Cose*:

Due amanti avevano intagliato le loro iniziali sopra la corteccia di un albero.

⁶⁷ ID., *Bestie*, in ID., *Opere cit.*, pp. 588-589.

⁶⁸ «Una notte, tornando a casa ubriaco fradicio, da uno dei miei soliti giri per le bettole della città, mi sembrò che il gatto evitasse la mia presenza. Lo afferrai e quello, impaurito dalla mia violenza, mi fece con i denti una piccola ferita sulla mano. La furia di un demonio si impossessò di me rendendomi irriconoscibile perfino a me stesso. Mi sembrò che la mia anima originale fosse volata via dal mio corpo ed una cattiveria feroce, alimentata dal gin, invase tutte le fibre del mio corpo. Presi dalla tasca un temperino, lo aprii, strinsi la povera bestiola alla gola e deliberatamente gli cavai un occhio dall'orbita! Arrossisco, brucio, rabbrivisco nello scrivere di questa dannata atrocità» (E. A. POE, *Il gatto nero*, in ID., *Tutti i racconti cit.*, p. 26).

E l'albero ingrossando, faceva sempre diventare più grandi e più visibili le iniziali.

Ma essi non si amavano più, e tutto il loro amore era restato su l'albero⁶⁹.

Qui la rappresentazione segnica, grafica, visibile – e perciò 'materiale' – dell'amore implica, magicamente, misteriosamente, un suo trasferimento dalla vita e dall'animo umano nell'opera, in questo caso l'albero, che sostituisce la tela del racconto poeiano ed assorbe, vampirizza quell'amore alienandolo, sottraendolo a chi apparteneva. Poco più avanti, significativamente, quasi a conferma della connessione, sempre in *Cose* ci si imbatte in un ritratto che sembra vivente (è l'ottantesima prosa della raccolta):

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?⁷⁰

Come dettagliatamente riferisce Tozzi ad Annalena, sempre nella missiva del 14 gennaio 1903, il pittore del *Ritratto ovale*, ritraendo la sua sposa,

non voleva accorgersi che i colori che stendeva sulla tela erano sottratti alle gote di lei che gli sedeva vicino. [...] per un attimo, il pittore rimase estasiato davanti all'opera che aveva compiuto; ma subito dopo, perso ancora nella contemplazione, divenne tremante e molto pallido, e atterrito, gridando con una voce forte, "Questa è davvero la *Vita* stessa!" si voltò improvvisamente a osservare la sua amata: *Era morta!*⁷¹

Nella menzionata (e praticamente coeva) silloge *Persone*, si ha un'altra prosa in cui è possibile riscontrare, in filigrana, il marchio poeiano. È la ventottesima, d'argomento quanto mai lugubre, e conviene anche in questo caso trascriverla per intero:

⁶⁹ F. TOZZI, *Cose*, in ID., *Opere cit.*, p. 642.

⁷⁰ *Ivi*, p. 644.

⁷¹ E. A. POE, *Il ritratto ovale*, in ID., *Tutti i racconti cit.*, p. 65.

Io l'ho vista, per la prima volta, morta. Entrando in una casa a cercare di un mio amico, che non ci stava, da un uscio aperto dove mi affacciai per chiedere di lui, vidi il cadavere. E c'era il cadavere soltanto; con due lucernine accese. Però, da un'altra stanza chiusa, sentii piangere.

Allora, senza volere, mi soffermai; e mi tolsi il cappello. Pregai anche.

La morta era giovine, con un viso affilato e un poco verde: non so se mi faceva paura o se mi affascinava. Aveva i capelli neri, ancora così lucidi che dalla parte della finestra sembravano azzurri.

Le mani congiunte e tenute insieme con un rosario; e tra le dita c'era infilata una rosa soltanto.

Gli occhi, forse, sotto le palpebre, erano già disfatti. La veste pareva stirata allora; e le scarpe erano affatto nuove: si vedeva che non ci aveva mai camminato.

Ma nella stanza non c'era niente che segnasse la vita di una donna: né meno lo specchio sul cassetto. C'era, a capo del letto, il cordone del campanello con una maniglia tonda di ottone.

Ridiscendendo le scale, incontrai all'uscio una persona; e le chiesi chi fosse. Mi disse il nome.

Non so perché, volli andare a vedere il suo sepolcro il giorno dopo che la portarono al cimitero. La terra era fresca, smossa allora; e siccome ce l'avevano addossata e pigiata a colpi di pala, s'era screpolata qua e là.

In cima al tumulo una croce di legno, nuova.

Io presi una manciata di quella terra; e la tengo ancora dentro una scatoletta di legno⁷².

Gli occhi «disfatti» possono richiamare *Parole di un morto*, ma nel complesso il bozzetto si presenta come una sorta di riscrittura, personale e al contempo edulcorata, di *Berenice* (1835), con la componente feticistica e necrofila attutita, ma pur sempre attiva. La sottrazione della terra, nella «scatoletta di legno», rammenta quella certo più cruenta dei denti, anch'essi conservati in «una piccola scatola»⁷³. Circa lo sguardo di Berenice, pure lei dai «capelli un tempo neri come l'ebano», Poe scrive che «[g]li occhi erano senza vita, senza splendore e parevano privi di pupille»⁷⁴. La pulsione erotica è censurata, mascherata attraverso la negazione esplicita e repentina della femminilità appena evocata («non c'era niente che segnasse la vita di una donna»), proprio al momento in

⁷² F. TOZZI, *Persone*, in ID., *Opere cit.*, pp. 696-697.

⁷³ E. A. POE, *Berenice*, in ID., *Tutti i racconti cit.*, p. 149.

⁷⁴ *Ivi*, p. 147.

cui, da soggetto angelicato, la figura sta per diventare oggetto d'insana passione⁷⁵.

Anche se nelle lettere di *Novale*, quando si nomina Poe, al *Black Cat* non si fa riferimento – se non per via indiretta, l'11 gennaio 1903, nel catalogo di visioni 'fantastiche' che include «dei gatti» – si tratta di un testo che lascia il segno nell'immaginario di Tozzi, e in parte lo si è già constatato per la quindicesima prosa di *Bestie*. Persino un passaggio di *Con gli occhi chiusi* (1919) sembra avere un debito:

Pietro sentì rimorso, e tentò tutti i mezzi di riconciliarsi; ma lei [Ghìsola] gli volse le spalle, mangiando un pezzo di pane trovato nella madia. 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 pane⁷⁶.

Niente gatti, certo, ma quel «temperino», assieme all'«atto» ferino di «slanciarsi», è riconducibile al *Gatto nero*, specialmente alla luce del brano di *Bestie* e di altri passi tozziani. Si consideri, nella novella *Mia madre* (1919), la minaccia rivolta all'io narrante da un compagno di scuola; si ritrova qui la figura del gatto, e soprattutto la violenza brutale che gli si impartisce, amplificata dall'aggettivo indefinito «parecchi»:

[Il Mutti] Non mi avrebbe perdonato per niente; e mi disse:

– Se tu fiati, ho in tasca il temperino arrotato.

[...].

Sapevo, perché se ne vantava sempre, che con quel temperino aveva levato gli occhi a parecchi gatti; e, quando ne vedeva uno, se era con noi, ci dava a tenere i suoi libri e si metteva a camminare in punta di piedi per poterlo

⁷⁵ A proposito di alcune pagine tozziane analogamente 'necrofile', vale a dire la parte conclusiva del postumo *Ricordi di un impiegato* (1920), la Melani ha giustamente rilevato come anche in questo caso il modello sia poeiano, e cioè il racconto *Morella* (1835 e 1848). Cfr. C. MELANI, *Effetto Poe cit.*, pp. 173-174.

⁷⁶ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, in ID., *Opere cit.*, pp. 21-22.

chiappare. Ma, ancora, non gli era riuscito a farci vedere come faceva. Era il più vizioso; sempre pallido e con le occhiaie gialle⁷⁷.

Una novella di poco successiva, *Il cieco* (1919)⁷⁸, porta anch'essa un contrassegno del *Black Cat*. Si tratta, già di per sé, di un testo in più punti prossimo al fantastico⁷⁹; ma un brano in particolare risente del racconto di Poe:

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. Da quel tempo, egli doventò scemo⁸⁰.

Sussiste il ricordo dell'accecaimento del gatto (sostituito dai volatili) e del conseguente, ma solo temporaneo rimorso. In questa prospettiva, allora, l'aggressione della madre si offre quasi come una 'variazione sul tema' rispetto all'omicidio della moglie nel *Gatto nero* – anche questo, non si dimentichi, dovuto a un momento d'ira insensata⁸¹.

⁷⁷ ID., *Mia madre*, in ID., *Opere cit.*, p. 883.

⁷⁸ *Mia madre* appare per la prima volta su «Il Messaggero della Domenica» dell'11 maggio 1919 e *Il cieco* su «In Penombra», n. 9, settembre 1919. Le date di composizione, tuttavia, le avvicinano ulteriormente: il dattiloscritto della prima novella riporta che il testo è stato inviato il 20 marzo e quello della seconda il 29 giugno. Cfr. G. TOZZI, *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi*, in F. TOZZI, *Le novelle cit.*, vol. II, pp. 931 e 932.

⁷⁹ Tre passi eloquenti: «Io credo che [il cieco] s'è buttato nell'acqua perché o sarebbe morto o l'acqua gli avrebbe aperto gli occhi»; «E ci accadeva sovente di parlare a lungo tra noi; sempre di qualche cosa che come all'improvviso ci facesse un effetto quasi soprannaturale e fantastico; perché anche le nostre anime avevano bisogno di certe astrazioni che sono le voluttà più indimenticabili dell'adolescenza»; «E i suoi fratelli credono che quella pentola [in cui il cieco teneva i propri scritti] l'abbiano portata via i diavoli, perché non l'hanno più trovata dove l'avevano nascosta. In quel luogo, sul muro, ci misero una piccola croce nera; che, però, sparisce sempre; e ce la debbono rifare. E dov'egli affogò, nell'acqua nasce un gorgo, che ha ucciso tutti quelli che ci sono entrati per lavarsi» (F. TOZZI, *Il cieco*, ivi, vol. II, pp. 625, 625-626 e 630).

⁸⁰ *Ivi*, p. 630.

⁸¹ «Un giorno [...] il gatto, seguendomi giù per la scala, mi fece quasi ruzzolare a capofitto, irritandomi fino all'esasperazione. Afferrata un'ascia [...] vibrai all'animale un colpo che, se fosse disceso su di lui come volevo, sarebbe risultato mortale. Ma il colpo venne fermato dalla mano di mia moglie. Il suo intervento mi trascinò in una furia ancora più demoniaca; svincolai il braccio dalla sua stretta e le affondai la scure nel cervello» (E. A. POE, *Il gatto nero cit.*, p. 29).

Ancora, nel romanzo postumo *Il podere* (1920-'21), rispuntano plausibili tracce del medesimo racconto. Gli indizi, per la precisione, sono due; uno nel capitolo ventiquattresimo e l'altro nel ventiseiesimo. Mi pare che i passi in questione, sommati insieme, denuncino l'ennesima sintonia:

Eppure, la sera stessa, alla Casuccia, Remigio si sentiva contento, e si mise a scherzare con Moscino. Anche Lorenzo raccontò una barzelletta che fece ridere; ma 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 Picciòlo:

– 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!

Berto si ritenne già provocato, e rispose:

– Io, per ora, sono più giovane che vecchio; e, perciò, non ho nessuna paura ad ammazzare anche un uomo!

E saltò a sedere sul pozzo, incrociando le braccia⁸².

Ma l'odio di Berto s'era fatto sempre più forte; e, quando vedeva Remigio nel campo, gli veniva voglia di avventarglisi.

Il lunedì mattina, Remigio gli disse di prendere l'accetta e di andare con lui a buttare giù una cascia [...].

[...].

Berto guardava il ferro dell'accetta e lo lisciava con una mano: il ferro, arrotato da poco, luccicava.

[...].

Remigio seguiva a camminare avanti. Allora, infuriatosi, Berto gli dette l'accetta su la nuca⁸³.

Ci sono l'odio e il timore superstizioso per i gatti, tipici sì del mondo rurale ritratto da Tozzi⁸⁴, ma c'è anche – prendendo a prestito le parole di Poe – la

⁸² F. TOZZI, *Il podere*, in ID., *Opere cit.*, pp. 381-382.

⁸³ *Ivi*, pp. 398-399.

«furia» altrettanto «demoniaca» (o poco meno) di Berto che sfocia nell'omicidio e, di tutte le armi possibili, viene utilizzata proprio una scure, come quella con cui il protagonista del *Black Cat* colpisce la consorte. In più, non è secondario che Berto si sieda, non molto prima di compiere l'insano gesto, «sul pozzo», che com'è noto ha per Tozzi una valenza solitamente ambigua, per lo più negativa e angosciante⁸⁵.

Detto questo, non ci si meravigli di riscontrare prestiti da *The Pit and the Pendulum* (1842) all'interno della novella *Gli orologi* (1919). Ma non solo: le sintonie si estendono anche all'enfatico e grottesco racconto *The Scythe of Time* (noto anche come *A Predicament*, in origine parte di *How to Write a Blackwood Article*), nonché al citato *Tell-Tale Heart*. Bisogna esaminare il testo partendo dal suo inizio:

⁸⁴ Pure il testo di Poe, d'altronde, gioca sulle tradizioni magiche legate ai gatti, e nello specifico ai gatti neri, dando forza alla spiegazione in chiave soprannaturale della vicenda; spiegazione che cozza, venendone bilanciata, con la spiegazione razionalista che invece si appunta, come causa degli eventi, sull'abbruttimento, l'alcolismo e l'alterazione mentale del protagonista. È appunto in tale scontro di prospettive che si sviluppa il fantastico. Così Poe introduce la leggenda: «Parlando della sua [del gatto] intelligenza mia moglie, non aliena da una certa superstizione, faceva frequenti allusioni all'antica credenza popolare che vedeva i gatti neri come delle streghe travestite» (E. A. POE, *Il gatto nero* cit., p. 25).

⁸⁵ Si rammentino soprattutto *Io non so quel che porto*, trentaseiesimo degli aforismi di *Barche capovolte* (di cui i primi venti pubblicati nel 1911 e i restanti sessantasei postumi), e la ventiseiesima prosa di *Bestie*. Rispettivamente: «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. E la mano ignota del destino ora mi avvicina ai bisbigli ed un'altra volta alle code paurose. / Soltanto l'acqua di tale pozzo ne potrebbe parlare. Talvolta il sole fa trasparenti di luce dolce le mie foglie; talvolta un inverno asprissimo mi tormenta. / E allora mi sento senza alcuna risorsa. Mi si convincerebbe bene che dopo quel giorno io debba morire. Mi sento così circoscritto soltanto a quello che ho compiuto, di cui dubito. Se venissero a dirmi che i miei pensieri sono stati rapiti da qualche forza misteriosa e maligna, vi crederei. [...]»; «Non ho mai guardato dentro un pozzo senza pensare alla morte. Quando la brocca, tirata su dalla contadina, la rivedevo dondolare al gancio della fune, mi pareva che fosse stata salvata. E, prima di beverci, mettendola piegata alla bocca, lo sguardo a quell'altra acqua dove i riflessi del cielo si spezzavano! / Aprendo la finestra, la mattina, la prima occhiata era al pozzo; la sera, rientrando in casa, mi allontanavo in fretta dal pozzo; il meriggio non mi riusciva a capire che cosa fosse un pozzo. E i mendicanti che si fermavano a bere! E le loro lingue molli della sua acqua! E la bella pioggia, limpida e allegra, che v'andava dentro giù per le grondaie contorte, attorno alla mia casa! E l'annaffiatoio che non ne aveva paura! E la capra che, belando, vi s'arrampicava!» (F. TOZZI, *Opere* cit., pp. 735 e 595).

Bernardo Lotti teneva nella sua casa un orologio per ogni stanza, anche in camera: soltanto nel salotto quattro. Erano orologi vecchi, a pendolo, quasi tutti eguali meno che di grandezza, con il quadrante di legno e una ghirlanda di rose, a mazzi, dipinta attorno alle ore. Ve n'era uno, nel salotto, che sembrava nato lì dalla parete e poi cresciuto più di tutti gli altri. Erano venti o trent'anni che nessuno lo staccava più. I suoi pendoli di ottone pareva che dovessero pesare qualche quintale. 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. Quando batteva le ore, si stava ad ascoltare la sua voce; dimenticando di contarle. Era una specie di canto sommesso; e ci si aspettava che avesse pronunciato anche qualche parola. La ruggine dei suoi congegni aveva una dolcezza sentimentale. Gli altri tre orologi si udivano a pena, e pareva che avessero paura di quello⁸⁶.

È un passo che si presenta assai denso di possibili rimandi. In *The Scythe of Time* Poe trasforma in uno strumento di tortura e morte un «gigantesco orologio» nel cui quadrante resta incastrata, ed è poi mozzata, la testa della troppo curiosa Psyche Zenobia. A tramutarsi in mannaia sono proprio le lancette, di cui si sottolineano le «enormi dimensioni», specificando che «la più lunga misurava non meno di dieci piedi e, nel punto più largo, almeno otto o nove pollici. In apparenza, erano di acciaio con i lati [...] taglienti»⁸⁷. La lancetta dei minuti, «pesante sbarra di ferro», diventa nel racconto poeiano una «lampeggiante scimitarra», reificando una delle più lugubri simbologie del corso inarrestabile delle stagioni – «la massiccia e terrificante *Falce del Tempo*» – dando corpo al «significato letterale di quella classica espressione»⁸⁸. In questo caso, la truculenta drammaticità della decapitazione è di fatto 'sgonfiata' dal paradossale *mélange* di stereotipata retorica del terrore («Non si può immaginare l'agonia di quel momento») e inverosimile minimizzazione:

Il ticchettio dell'ingranaggio mi divertiva. *Mi divertiva*, ripeto, perché ormai le mie sensazioni erano sull'orlo della perfetta letizia, e le circostanze più banali

⁸⁶ ID., *Gli orologi*, in ID., *Opere cit.*, p. 1105.

⁸⁷ E. A. POE, *Una situazione imbarazzante*, in ID., *Tutti i racconti cit.*, p. 431-432.

⁸⁸ *Ivi*, p. 432.

mi arrecavano piacere. L'eterno *tic-tac, tic-tac, tic-tac* dell'orologio era, alle mie orecchie, musica celestiale [...]»⁸⁹.

Al più inquietante degli orologi della sua novella, Tozzi sembra conferire tanto la pesantezza quanto la pericolosa affilatura delle lancette di *The Scythe of Time*⁹⁰, e sembra inoltre prendere in prestito l'equivalenza tra rotazione delle lancette e approssimarsi della morte («facevano il giro come se avessero da tagliare e da uccidere»), come anche l'onomatopeico «tic-tac». In fondo, e più plausibilmente, anche il protagonista di Tozzi muore in perfetta letizia, o quanto meno con serenità, concentrato sul suono degli orologi:

la morte prese anche Bernardo prima di dargli il tempo di avvedersene. Egli morì, di polmonite; e si comunicò per l'ultima volta come se in vece fosse andato una domenica mattina in chiesa. Vide il cielo fino all'ultimo suo respiro; e ascoltò lo stesso tutti i suoi orologi; anche quello dell'andito buio⁹¹.

Di Bernardo Lotti, Tozzi scrive che «doveva stare con la testa alzata» per osservare – come fa spesso e metodicamente – i suoi orologi, che sono «attaccati quasi su al soffitto»⁹². Pure il protagonista de *Il pozzo e il pendolo*, prigioniero dell'inquisizione spagnola, assicurato con delle corde deve tenere lo sguardo all'insù:

Guardando in alto, esaminai il soffitto della mia prigione. Era alto una dozzina di metri ed era costruito in modo molto simile alle pareti. In uno dei suoi riquadri una figura molto singolare attrasse la mia attenzione. Rappresentava il tempo, secondo l'immagine corrente, salvo che, al posto della falce aveva in mano qualcosa che, ad una occhiata superficiale, mi parve un enorme pendolo come se ne vedono negli orologi antichi. C'era tuttavia qualcosa nella rappresentazione di questo congegno che mi spinse a tornare a guardarlo più attentamente. Mentre lo fissavo guardando in alto (la sua posizione era infatti immediatamente sopra la mia testa) ebbi l'impressione di

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Una caratteristica che, evidentemente, deve aver colpito da subito la sensibilità di Tozzi: non si dimentichi come, nella lettera del 14 gennaio 1903, si parli di «lame di coltello», per l'appunto a proposito di Poe.

⁹¹ F. TOZZI, *Gli orologi* cit., p. 1110.

⁹² *Ivi*, p. 1108.

vederlo muovere. Un istante dopo la mia impressione trovò conferma. La sua oscillazione era breve e lenta. Lo guardai per alcuni minuti con un po' di paura, ma soprattutto con meraviglia. Alla fine, stanco di controllare il suo lento movimento, rivolsi il mio sguardo agli altri oggetti della cella.

[...].

Sarà passata una mezz'ora o forse addirittura un'ora (avevo infatti difficoltà a tenere nota del tempo) prima che alzassi di nuovo gli occhi. Quello che vidi mi confuse e mi sbalordì. L'oscillazione del pendolo era aumentata di quasi un metro e, come naturale conseguenza, la sua velocità era molto aumentata. Ma quello che mi turbò di più era l'idea che esso era percettibilmente disceso. Ora ero costretto a notare – con quale orrore è inutile dire – che la sua estremità inferiore era formata da una mezzaluna di scintillante acciaio, lunga una trentina di centimetri da un corno all'altro; i corni rivolti in alto e il bordo inferiore sembravano affilati come un rasoio. E come un rasoio sembrava, massiccia e pesante, dal taglio che si andava rastremando al di sopra in una struttura solida e larga. Pendeva da un pesante braccio d'ottone e il tutto *sibilava* quando oscillava nell'aria⁹³.

Anche qui si ritrovano delle affinità con la novella tozziana, talmente evidenti, mi pare, che non merita esplicitarle. L'imponente pendolo di Poe oscilla e discende segnando, al pari di un orologio, la fine del condannato. Circa l'orologio dalle lancette simili a «lame di coltelli» – ed è un dettaglio forse sintomatico – si legge che, alla morte di Lotti, «un peso del suo pendolo scese fino a toccare il pavimento».⁹⁴ E come il Lotti, sempre pensando agli orologi, cessa placidamente di vivere, analogamente si ha per il protagonista del *Pozzo e il pendolo*, anche se per effetto della tensione e della rassegnazione («fui invaso da una improvvisa calma e mi distesi, sorridendo alla morte scintillante, come un bambino ad un raro giocattolo»)⁹⁵.

Riguardo *Il cuore rivelatore*, si considerino espressioni quali «La lancetta dei minuti di un orologio si muove più velocemente di quanto fece la mia mano»⁹⁶, ed è la mano del narratore assassino, che afferma di aver passato «notte dopo notte», prima dell'omicidio, «ascoltando gli orologi della morte nella

⁹³ E. A. POE, *Il pozzo e il pendolo*, in ID., *Tutti i racconti* cit., p. 331.

⁹⁴ F. TOZZI, *Gli orologi* cit., p. 1110.

⁹⁵ E. A. POE, *Il pozzo e il pendolo* cit., p. 332.

⁹⁶ ID., *Il cuore rivelatore* cit., p. 264.

parete»⁹⁷. Questi orologi della morte saranno anche «una specie di insetti», come precisa in una nota la traduttrice Daniela Palladini⁹⁸; ciò non toglie che tanto il nome quanto l'immagine che evocano appaiano indubbiamente suggestivi. C'è da chiedersi se persino il «tic-tac come un respiro» della novella di Tozzi non abbia qualche parentela con il menzionato «suono basso, sordo, rapido, quale fa un orologio quando è avvolto nel cotone», che nel racconto poeiano genera «il battito del cuore» del vecchio destinato a morire.

Da ultimo, vorrei soffermarmi sulla novella *La vendetta* (1919). Vale la pena anche qui di cominciare dall'*incipit*:

Questa necessità di ucciderlo io l'ho percepita da prima come un'idea affatto indipendente da me, una specie di nucleo distaccato e che io potevo isolare anche di più; sebbene fosse capace di procurarmi un malessere diffusamente intimo. Era come una specie di formazione [...]. Una volta mi son sentito invece invaso da una vera vertigine, che era più forte della mia volontà: sono stato sul punto di commettere il delitto, quasi provando il principio di uno svenimento, che mi avrebbe dato giusto il tempo di agire. Sentivo che le mie mani erano per moversi per la forza di un fascino; ma sono stato in tempo a pregare Dio, sebbene sentissi che veramente si trattava per me di una rinuncia che m'avrebbe fatto sopportare uno stato morale molto depresso. [...]. Quella volta l'omicidio mi parve una naturale conseguenza; ed avendola evitata, per uno spavento morale, quasi per un rimorso preventivo, io non mi sento maggiormente buono, ma piuttosto cattivo; anzi, direi corrotto.

L'omicidio è il mio dovere morale.

Ora sento il ritorno di questa forza sotto la specie di tentazione; ma però non sufficiente a farmi agire. Mi piace, anzi, la sensazione di questa voluttà senza annettervi la necessità di doverla seguire. Ma so che mi dà una melanconia che insiste molto, una melanconia che diviene anche violenta; e che mi strazia, perché non mi sono vendicato.

[...].

A giornate, io non penso ad altro; senza riescire mai a distrarmi. Anzi tutto mi porge l'occasione di dirmi: «Che fai? Perché non ti decidi?»

[...].

Certo, mi sentirei più uomo e rispettabile se avessi già ucciso da vero.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Consultando un'edizione in CD-ROM del *Dizionario Devoto – Oli della Lingua Italiana* (Firenze, Le Monnier, 2004), alla voce «orologio», come terzo significato si trova: «*O. della morte*, altro nome dell'*anobio*, per il caratteristico picchietto che produce a scopo di richiamo sessuale nelle gallerie scavate entro i mobili e che viene interpretato popolarmente come presagio sinistro».

Quegli che io voglio e devo ammazzare è forse un uomo invidioso, cupo, triste, affezionato soltanto alla propria casa; e diffidente di tutto. Questa è l'idea che di lui m'ero fatto prima che mi venisse il desiderio di ammazzarlo. Ora, invece, non saprei né meno quel che ne penso!⁹⁹

Segue quindi, alla prima persona, l'esposizione minuziosa dei soprusi e delle umiliazioni che l'anonimo protagonista ha subito, e di cui è ogni volta responsabile l'uomo che si vuole assassinare. Il primo disturbo si verifica quando è ancora un «ragazzo», piuttosto schivo e introverso, e si limita a un incontro casuale, che è però percepito e rammentato come un'invasione dell'intimità e nello stesso tempo una sinistra avvisaglia:

mi chiudevo in una capanna, perché non mi vedesse più nessuno. Sotto di me, il mucchio del fieno pareva che cadesse come quando lo taglia la falce; e il suo odore specie quando non era ancora secco bene, mi piaceva tanto che io con le braccia mi facevo una buca sempre più fonda; e ficcavo giù la faccia per sentirlo tutto, sino all'impiantito.

Se udivo il volo di qualche uccello, allora mettevo gli occhi a uno spacco tra due mattoni; da dove però vedevo soltanto la luce nel cielo. E ridevo di gioia. Quest'uomo, che io non voglio né meno nominare ma che tutti conosceranno quando avrò il processo, una volta mi trovò così in mezzo al fieno. Egli non mi disse nulla; né meno quando s'avvide che m'aveva fatto paura e che cercavo di rassicurarmi. Eppure egli sapeva chi fossi, perché stava come la mia famiglia nella stessa casa! Avrei voluto sempre parlargli di quel giorno, ma egli mi voltava sempre il dorso e poi si divertiva a guardarmi quando io ero già allontanato da lui.

Aveva i capelli riccioli e neri; gli occhi luccicanti¹⁰⁰.

Il secondo disturbo, che già assume i connotati della persecuzione e sfocia nel trauma, risale a «molti anni dopo», dopo che il protagonista-narratore si è sposato:

Quando [...] presi moglie, egli ridacchiava tutte le volte che c'imbattevamo fuori o per le scale. Io mi indignavo e m'arrabbiavo; ma egli non ne faceva nessun conto. Una volta, io ero in casa e credevo che mia moglie non fosse

⁹⁹ F. TOZZI, *La vendetta*, in ID., *Opere cit.*, pp. 1011-1012.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 1012-1013.

ancora tornata. Perciò, l'aspettavo; seduto sul nostro canapè. La mia gattina saltò giù dalla sedia dove stava a sonnecchiare; e, come faceva sempre, tremando tutta, mi s'arrampicò sopra le spalle e cominciò a leccarmi il collo. Allora, non mi riusciva a farla smettere; né meno se cercavo di tirarla giù per forza, senza farle male però. E se l'avevo costretta a scendere, essa restava ferma dinanzi alle mie ginocchia, a guardarmi con gli occhi aperti e addirittura verdi: dov'era una specie di voluttà profonda e incosciente. Poi, alzando il muso verso di me, metteva le unghie su le ginocchia; e risaliva sopra le spalle.

Impaziente che mia moglie non tornasse, la tirai giù con una stratta; ed essa andò a sbattere contro la porta di cucina. Allora io, pentito, perché da lì continuava a guardarmi, senza sapere se potesse tornare da me, mi alzai per accarezzarla. Chinatomi giù, sentii parlare sommesso in cucina. Aprii la porta, e vidi mia moglie insieme con quell'uomo che io ormai aborrisco con un senso di ripugnanza perfino pazzesca¹⁰¹.

Con una vera e propria *climax*, ecco il terzo episodio disturbante, che rende il «nemico» più minaccioso ancora, e quasi lo ammanta di una malvagità e di un'onniscienza soprannaturali¹⁰². In seguito al tradimento della moglie, il protagonista s'innamora, ricambiato, di una giovane sarta. Anche questo idillio è destinato ad infrangersi, perché egli scopre che la ragazza, «da bambina», è stata molestata da «un uomo [che] era riuscito a sorprenderla mentre era sola: e aveva voluto baciarla»¹⁰³. Nel tempo, anziché esaurirsi, gli abusi si sono protratti e, ricorrendo a «certe minacce», il brutto ha ottenuto di «farsi promettere che, prima di essere di un altro, sarebbe stata di lui»¹⁰⁴. Insistendo, il protagonista forza l'omertà dell'amata sull'identità dell'uomo. La risposta è ormai scontata e costituisce l'*explicit* della narrazione:

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 1013-1014.

¹⁰² Non si scordi che l'onnipotenza dei pensieri e la coazione a ripetere sono, a giudizio di Freud, tra i principali fattori di sensazioni perturbanti, che insorgono, secondo il celeberrimo studio *Das Unheimliche* (1919), in concomitanza di circostanze che tendono a riattivare timori ancestrali (legati all'universale animismo del pensiero primitivo), oppure in occasioni che rievocano traumi infantili che sono stati rimossi dall'individuo (per lo più vicende familiari particolarmente sgradevoli e perciò allontanate, nascoste). Mi sembra che a tale contesto si possa perfettamente ascrivere la novella di Tozzi.

¹⁰³ F. TOZZI, *La vendetta* cit., p. 1015.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Era sempre quell'uomo, a cui io non avevo fatto niente di male, che per la terza volta mi faceva piangere; sconvolgendomi la vita! Il dolore fu più forte di tutti gli altri; e decisi di farmi cattivo e risoluto come lui. E io, un giorno che avrò pianto troppo, l'ammazzerò con il coltello che ho avuto il coraggio di comprare a posta. Ho fatto male a comprare il coltello, ma lo ammazzerò¹⁰⁵.

L'irrefrenabile spinta ad uccidere sembra mutuata dal *Cuore rivelatore*, benché in Tozzi il movente non dipenda – almeno apparentemente – da alcuna mania, bensì da una disperata risoluzione difensiva. Si legge in Poe, ed in parte lo si è visto:

È impossibile dire come l'idea mi sia penetrata per la prima volta nella mente; ma una volta concepita, mi perseguitò giorno e notte. Scopo non c'era. Non c'era passione. Amavo il vecchio. Non mi aveva mai fatto torto. Non mi aveva mai oltraggiato. Non desideravo affatto il suo oro. Penso che sia stato il suo occhio! sì, fu così! Aveva l'occhio di un avvoltoio – un occhio azzurro chiaro, con un velo sopra. Ogni qualvolta cadeva su di me, mi si gelava il sangue nelle vene; e così per gradi – molto gradualmente – mi ficcai in testa di togliere la vita al vecchio, e liberarmi così dell'occhio, per sempre¹⁰⁶.

In fondo, anche l'innominato avversario de *La vendetta* possiede uno sguardo implicitamente avvertito come vessatorio e ostile («si divertiva a guardarmi»; «gli occhi luccicanti»). Tutto il male in Poe, avulso dal resto della persona, si radica e si esprime nell'«Occhio Malvagio», addirittura considerato alla stregua di un'entità indipendente.

Scrive Tozzi: «Il mio stato nervoso non era più come prima: e al cuore sentivo certe trafitte, che mi facevano disperare»¹⁰⁷; e Poe, al suo narratore, fa dichiarare che è «nervoso – molto, spaventosamente nervoso, ero e sono ancora»¹⁰⁸. Nel *Cuore rivelatore*, si legge che alla presenza dello sguardo terribile «mi si gelava il sangue nelle vene»; nel finale della *Vendetta*, allorché il

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 1016.

¹⁰⁶ E. A. POE, *Il cuore rivelatore* cit., p. 263.

¹⁰⁷ F. TOZZI, *La vendetta* cit., p. 1014.

¹⁰⁸ E. A. POE, *Il cuore rivelatore* cit., p. 263.

protagonista vuole sapere chi interferisce nella sua sfera affettiva, il triste presentimento si esplica con «un gran brivido su dalla pianta dei piedi»¹⁰⁹.

Per quanto riguarda poi l'episodio del repentino e inatteso maltrattamento della «gattina», mentre sta ricoprendo di attenzioni affettuose il padrone, credo che non si possa più dubitare della sua derivazione dal *Gatto nero*. Per scongiurare ogni dubbio, riporto un ulteriore passo del racconto poeiano, da tener presente insieme con gli altri già citati:

Ma la predilezione del gatto nei miei confronti sembrava crescere con la mia avversione. Seguiva ogni mio passo con una tenacia che è difficile far comprendere al lettore. Quando sedevo, si accucciava sotto la mia sedia o saltava sulle mie ginocchia coprendomi di odiose moine. Se mi alzavo, mi si metteva tra i piedi a rischio di farmi cadere o piantava i suoi lunghi aguzzi artigli nelle mie vesti per arrampicarmisi fino al petto. Mi veniva allora voglia di distruggerlo con un colpo [...] ¹¹⁰.

Ho infine l'impressione che, nell'intelaiatura di fondo, *La vendetta* sia un po' come una rivisitazione di *William Wilson* (1839), con prospettiva e causalità rovesciate. In Poe l'onnipresente nemico, che ha lo stesso nome del protagonista, incarna una sorta di coscienza sdoppiata, che ogni volta, con prodigioso tempismo, sventa un qualche disegno riprovevole o criminoso; specularmente, in Tozzi, l'innominato e anzi innominabile avversario che si vuole accoltellare sconvolge con puntualità diabolica ogni circostanza di potenziale realizzazione e felicità. Non è un caso se dico *specularmente*, perché di un rapporto a due, a doppio filo, in entrambi i testi sostanzialmente si tratta – e significativamente *William Wilson* termina con il 'cattivo' vessato che, passando a fil di spada il sosia, si accorge di guardare come in «[u]n grande specchio [...] dove prima non ne avevo scorto alcuno»¹¹¹. Volendo concludere allora, invito, senza aggiungere altro, a ripercorrere la novella tozziana alla luce di un aforisma di *Barche capovolte*, uno di quelli apparsi postumi e, già per questo interessante, intitolato

¹⁰⁹ F. TOZZI, *La vendetta* cit., p. 1016.

¹¹⁰ E. A. POE, *Il gatto nero* cit., p. 28.

¹¹¹ ID., *William Wilson*, in ID., *Tutti i racconti* cit., p. 78.

L'altro io: «Mi sembra che un altro io abbia il posto che voglio possedere. Un altro io con la sua ombra molesta, un altro io grave e muscoloso»¹¹².

¹¹² F. TOZZI, *Barche capovolte*, in *Id.*, *Opere cit.*, p. 727.