

Diffrazione della sensualità e discontinuità dei tempi della narrazione in *Con gli occhi chiusi**

Elena Binni

L'interesse di Tozzi per la psicologia, nel senso di un suo interessamento strutturato in una ricerca di autori e testi, letti, meditati ed assimilati, è ormai un dato assodato¹.

Ciò non solo grazie agli ultimi indirizzi della critica post-debenedettiana – che, pur facendo riferimento al grande critico, ha meglio precisato alcune questioni che a quell'epoca, per scarsità di ricerca e materiale biobibliografico, erano rimaste ancorate ad un certo soggettivismo interpretativo piuttosto che a dati di fatto² – ma anche lasciando parlare i testi via via pubblicati, dalla riscoperta del Debenedetti in poi³, ad esempio quelli editi per la cura del figlio dello scrittore, Glauco, nell'antologia *Cose e Persone: inediti e altre prose* (Firenze, Vallecchi) del 1981, e una parte cospicua di novelle e di opere che non erano state fatte passare al vaglio della critica⁴. Si prenda *Novale*, ad esempio, dove, in una lettera, Tozzi parla di «infiniti documenti psicologici», ossia annotazioni interiori da lui raccolte per «fermare, ogni giorno, su la carta, quello che è passato nella mia anima» o, come è già stato rilevato, la dichiarazione, nello stesso luogo, della

* A Pietro B.

¹ Si rinvia in particolare a L. MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 12 e pp. 135-165; M. MARCHI, *Vita scritta di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 18; e a tutto il catalogo dei libri fornito in C. GEDDES DA FILICAIA, *La Biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001.

² Ci si riferisce soprattutto alla tesi debenedettiana di un Tozzi «discepolo ignaro» dei grandi innovatori dell'arte occidentale del Novecento (Kafka, Joyce e gli altri «massimi inauguratori») o «scrittore di provincia a cui è toccato in sorte (per lui dolorosa) di vivere, senza avvertir alcun senso di iniziazione, le nuove coordinate interne» indagate da tale letteratura. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 250, e anche ID., *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, p. 95.

³ La riscoperta debenedettiana, come si sa, risale al *Romanzo del Novecento* del 1971 (dove confluirono i corsi universitari del 1960-61 e del 1961-62). Già nel 1963, tuttavia, usciva su «Aut-Aut» il saggio *Con gli occhi chiusi* (ora ne *Il personaggio uomo*).

⁴ L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 85-100: 86, e 105.

lettura avvenuta de *Gli ideali della vita* del pre-freudiano William James, a proposito della quale Tozzi parla, in quel contesto, di maggiore disposizione «ad esporre un'analisi psicologica» o quando accenna a «certe intimità psicologiche» in cui capiterebbe di entrare se nelle conversazioni epistolari con la futura moglie Emma venissero affrontati determinati argomenti⁵. Fin dalla superficie dei testi emerge, cioè, una terminologia che, come ha notato Marchi, rinvia a «precisi ambiti tecnici di derivazione»⁶. Non può sfuggire, inoltre, in tutta l'opera tozziana, il ricorrere tra l'ossessivo e il troppo frequente per non rinviare, come ha ben notato Luperini⁷, ad un'adesione ideologica dello scrittore alle correnti europee che sarebbero venute in auge, dello stesso termine *anima*. Dalle ricche e profonde lettere dell'epistolario novaliano traspaiono inoltre altre minute spie in questa direzione, come la cognizione da parte di Tozzi della grafologia, un altro indizio di un interesse per l'indagine delle caratteristiche nascoste dell'io, e la frequentazione di copiose letture filosofiche al fine, vano, di cercare di guarire i suoi nervi⁸. All'interesse prettamente scientifico si univa dunque anche un bisogno di indagine personale, di osservazione interiore a fini terapeutici⁹. Ciò per dire che nell'apprestarci all'analisi dell'opera tozziana è difficile prescindere da una metodologia critica che non si serva degli strumenti di analisi psicologica, ma che sarebbe forse anche ingiusto non servirsi di tali strumenti perché di essi stessi l'opera è infusa e ad essi, a volte più scopertamente, come nelle novelle e nel capolavoro tozziano, *Con gli occhi chiusi*, sembra chiamare. Ci sembra molto calzante l'opinione di Luperini a proposito della «strategia di scrittura» che scaturisce da questo lavoro culturale e insieme personale operata da Tozzi¹⁰, il cui fine appunto è 'a se stesso', cioè, se vogliamo, ritrarre naturalisticamente – ma attenzione si tratta di un post-naturalismo, un naturalismo dell'inconscio o ancora meglio di un naturalismo nell'accezione pittorica del termine¹¹ – le

⁵ F. TOZZI, *Novale*, Firenze, Le Lettere, 2007 (prima edizione Milano, Mondadori, 1925): lettere del 13 e del 28 dicembre 1902.

⁶ M. MARCHI, *Vita scritta di Federigo Tozzi* cit., p. 18

⁷ R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 48-49. Ma, per il ribaltamento dell'angolazione della linea psicologica debenedettiana, si veda anche L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., pp. 70 e 96.

⁸ F. TOZZI, *Novale* cit., lettera del 7 gennaio 1903.

⁹ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 207.

¹⁰ R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., p. XIV.

¹¹ Sulla possibile compenetrazione di naturalismo e realismo psicologico in Tozzi, scrive, ad esempio, Serafini: ci si può limitare solamente a raccontarlo un «fatto (naturalismo), ma lo

dinamiche labirintiche ed inspiegabili del profondo, seguendone i sussulti, le discontinuità, l'invisibilità. Essa, dunque, esige un nuovo tipo di lettore, disposto ad impegnarsi in una lettura che metta in gioco se stesso, scavando dentro di sé, pena il non comprendere che la piatta ed accozzata (ci si riferisce all'impianto della narrazione tozziana per frequenti, per dirla con Baldacci, «distrazioni»¹²) superficie del testo. «La scrittura di Tozzi è piena di intoppi e di vuoti. Richiede un tipo di lettore non lineare, che sappia aggirare gli ostacoli tornando magari sui propri passi o saltando in avanti, che colmi le lacune lasciate aperte e trapassi liberamente e "illogicamente" da un'associazione psicologica all'altra. Essa mette il lettore in uno stato di spaesamento, di leggera ma costante vertigine. Esige l'incessante contributo attivo di un interprete a cui non è lecito rilassarsi neppure per un attimo, un costante impegno ermeneutico. Contiene in sé un appello incessante alla libertà del lettore, e insieme lo sollecita ai limiti estremi delle possibilità»¹³.

Già Debenedetti d'altro canto scriveva: «Tozzi costringe naturalmente a fare della psicologia che, a detta di molti magistrati del rigore critico e letterario, è il più corrotto, peccaminoso, sconsigliato degli strumenti. Ma, insomma, piaccia o no, la psicologia quando ci vuole ci vuole»¹⁴.

Per altro verso si è avvertito talvolta un indulgere eccessivo, generalizzato a tutto il panorama critico, nel conferire attenzione al peso psico-biografico soprattutto di certe opere tozziane che forse, al di fuori di questa attenzione, svelerebbero più misuratamente il loro reale valore letterario; esso verrebbe cioè ridimensionato. Si vuole dire che ci è parso si siano spese spesso più parole per segnalare i raccordi fra problematicità e biografia dell'autore e testo che per analizzare il tessuto narrativo vero e proprio della singola opera. Ciò a scapito, anche qui, di una ferma valutazione di Tozzi all'interno del panorama letterario novecentesco e con il pericolo di fare di tuttata l'opera tozziana, un «unico grande romanzo»¹⁵, dove concetti psicoanalitici, figure

racconto in maniera tale che ad emergere non sarà il fatto stesso ma ciò che quel fatto a me vuol dire (questa la novità dello scrittore)». C. SERAFINI, *Il quinto comandamento. Studi su Federigo Tozzi*, Roma, Vecchiarelli, 2008, p. 21.

¹² L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., p. 9-10.

¹³ R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., p. XIV.

¹⁴ G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, Milano, Mondadori, 1970, p. 97.

¹⁵ La definizione è di Marco Marchi, in M. MARCHI, *Vita scritta di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 5; ma tale ottica si riscontra già nelle lezioni debenedettiane (cfr. ad esempio G.

emblematiche, simboli si rincorrono da una parte e dall'altra, togliendo poi di fatto il fuoco sulla *fabula*. Questo sì, ma non solo.

Una prima distinzione che vorremmo operare, ad esempio, è la collocazione di *Con gli occhi chiusi* in una posizione a sé, considerandolo come il primo ed unico capolavoro di Tozzi, per porre gli altri romanzi in una zona della poetica tozziana di approfondimento o ripercorrimento della problematica lì illuminantemente gettata. Ma in aggiunta a tale prospettiva (e in ciò è un discostarci dalle principali linee critiche del passato e attuali che a Debenedetti fanno riferimento) *Con gli occhi chiusi* è anche, secondo chi scrive, l'unico romanzo in cui la catarsi non ha luogo. A tal proposito ci sembra utile ripercorrere brevemente l'analisi del grande critico novecentesco, sintetizzandola in tre punti principali. Il primo è la geniale individuazione del complesso di castrazione sviscerato nell'analisi della nota scena della castratura degli animali del potere in *Con gli occhi chiusi*. Esso è un elemento basilare del dramma su cui si fonda la narrativa tozziana. Da esso scaturiva un secondo punto, ossia il discorso della prospettiva animalizzante che sorge d'ausilio a chi (personaggio e anche autore – da qui l'idea di un Tozzi più poeta che narratore, «travolto dalla propria materia»¹⁶), poiché è stato reso mutilo, non ha altro modo per sopperire all'assenza di controllo sulla realtà che animalizzarla. Il terzo punto ruotava, invece, intorno alla questione su dove fosse da vedere il romanzo nella narrazione di Tozzi. In ciò Debenedetti controbatteva al giudizio di Luigi Russo che non riconosceva la portata drammatica e quindi lo *status* di romanzi per ciascuna opera tozziana. Parlando di *Tre croci* e del verismo sostanzialmente diverso che esso rivela, e distinguendo fra una dimensione diurna a-conflittuale ed una zona d'ombra in cui l'inetto «è esposto al continuo paragone dei motivi insindacabili, inafferrabili, eppure certi e fatalissimi, della propria impotenza», Debenedetti scriveva: «Il romanzo è in quei tentacoli che legano il visibile, la scena diurna all'emisfero d'ombra; sfuggono allo sguardo, ma esercitano la loro azione. E per questa azione il breve dramma naturalistico e piccolo-borghese, forse in se stesso scarno e banale se non lo riscattasse quasi sempre il risalto della resa, la bravura con cui il materiale è messo in opera, si infoltisce di una tragedia

DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo* cit., pp. 99-103 e tutta l'analisi de *Il romanzo del novecento*) ed influisce su molta parte della critica successiva.

¹⁶ G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo* cit., p. 86.

psicologica che trova la sua catarsi, la sola possibile, nella distruzione e nella morte»¹⁷.

Da qui, come in modo evidente sono tragici i finali de *Il podere*, *Tre croci* e, aggiungiamo, *Ricordi di un impiegato*, tutti suggellati da morti (simbolizzanti la quota di una mutilazione portata all'estremo, attraverso la distruzione da parte del figlio della "roba" paterna, ma poi anche attraverso l'autodistruzione, in quanto anche il figlio è proprietà del padre), *Con gli occhi chiusi* per Debenedetti «è, nel fondo, la storia di un amore che Pietro con tutti i mezzi porta al fallimento per punire, con la vista del proprio scacco, chi gli ha cagionato quell'impotenza psicologica di amare»¹⁸. *Con gli occhi chiusi* storia di un fallimento, dunque.

Oltre a ciò, nell'analisi Debenedettiana, i tre romanzi principali (*Con gli occhi chiusi*, *Il podere*, *Tre croci*) venivano messi in una sorta di ordine sia cronologico che di maturazione esistenziale dell'autore: «*Il podere* e poi *Tre croci* [...] sono proprio i romanzi di questa ultima conseguenza del trauma psichico, che *Con gli occhi chiusi* raffigura nei suoi eventi basilari determinanti e persino iniziali»¹⁹.

Tale lettura trova riconferme anche in indagini critiche recenti, come quella di Carlo Serafini dove il ripercorrimiento del problema individuato da Debenedetti, ossia il meccanismo distruttivo che scatta in tutti i romanzi quando il figlio o i figli si trovano a dover avere a che fare con il padre o con la "roba" che lo rappresenta simbolicamente, si ricollega, gettandovi luce, alla questione molto dibattuta dei finali delle narrazioni tozziane²⁰. Tale questione, che trae origine, come si sa, dall'incertezza di Tozzi su come chiudere *Con gli occhi chiusi*, documentata dai cinque finali che ci sono pervenuti²¹, è affrontata dal critico con un'ipotesi che vede in sostanza 'durare' il complesso di castrazione fino nelle battute conclusive del romanzo d'esordio (attraverso uno scivolamento di piani personaggio-autore) determinandone la difficoltà di stesura²². Autobiografia e

¹⁷ ID., *Il romanzo del Novecento* cit., p. 247.

¹⁸ ID., *Il personaggio uomo* cit., p. 100; cfr. anche G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 251.

¹⁹ ID., *Il romanzo del Novecento* cit., p. 239.

²⁰ Si rinvia in particolare ai due capitoli *Il supplizio di Tantalo. L'apocalisse amorosa* e *Il riposo di Sisifo. "Tre croci": il punto d'arrivo?* di C. SERAFINI, *Il quinto comandamento* cit. e, per quanto riguarda la questione dei finali, alle pp. 115-145 (*ivi*); cfr. anche F. TOZZI, *Tre croci*, a cura di C. SERAFINI, Ravenna, Allori, 2005, pp. 33-35.

²¹ Un elenco dei quali si trova in C. SERAFINI, *Il supplizio di Tantalo* cit., p. 121.

²² *Ivi*, p. 168.

scrittura si legano insieme e l'indecisione nel compimento del primo romanzo è vista come una *impasse* psicologica di Tozzi, un'incapacità o impossibilità patologica di scrivere il finale «perché la vita non lo consentiva»²³ (mentre l'avrebbe consentito all'altezza dei successivi due romanzi che documentano la morte, simbolica e non, del padre²⁴).

In tal modo *Con gli occhi chiusi* risulta essere, però, un romanzo incompiuto, non risolto e, soprattutto, vincolato alle esperienze successive; dove l'incompiutezza va intesa rispetto alla poetica dell'autore, il quale a quell'altezza della sua opera e della sua vita non aveva ancora raggiunto, evidentemente, una sufficiente maturazione.

In ciò la maggior parte degli altri critici postdebenedettiani non discorda: la linea è, cioè, quella del pessimismo tozziano (che va di pari passo con il collegamento posto fra biografia di Tozzi e struttura dei suoi romanzi), dell'assenza del Cristo redentivo nella narrativa tozziana (Baldacci, Luperini)²⁵.

*

Queste annotazioni preliminari erano necessarie per dire che quella che ci accingiamo a presentare è un'ulteriore lettura di *Con gli occhi chiusi*. Tenuto conto di quanto già acutamente sviscerato dalle numerose disanime del libro, essa propone primaditutto uno spostamento riguardo alla consueta collocazione del romanzo nell'opera tozziana. Nel romanzo, inoltre, al contrario dell'opinione critica maggioritaria, viene ravvisato uno sbocco risolutivo del dramma della mutilazione. Esso piuttosto linearmente, su di un piano macrostrutturale (cioè al di sopra dei sussulti dai quali è formata la materia narrativa di questo particolare romanzo) va costruendosi nel procedere della narrazione.

Come conseguenza di ciò, da un andamento dualistico fondato sulla contrapposizione padre-figlio, emerge un panorama triadico (dimensione scorta finora solo in uno dei romanzi successivi, *Tre croci*²⁶, pena il cozzare con l'interpretazione di *Con gli occhi chiusi* come «autobiografia del negativo» o di racconto di una malattia da cui si cerca di uscire senza sapere ancora come)²⁷ dove l'elemento terzo è la sensualità *tout court*. Essa 'passa' attraverso la

²³ L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., p. 44.

²⁴ *Ivi*, pp. 138, 142.

²⁵ *Ivi*, pp. 17, 75; R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., 64 ss.

²⁶ R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., pp. 170-173.

²⁷ Cfr. C. SERAFINI, *Il quinto comandamento* cit., p. 135; L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., p. 34-35.

narrazione come tema psicologico fondamentale. Da questo punto di vista, infatti, *Con gli occhi chiusi* è l'unico romanzo 'carne viva', in cui cioè il tema della sensualità serpeggia potente tra le pagine, al contrario di quanto accade ne *Il podere* e *Tre croci* (dove è assente), i quali ci appaiono come lo sviluppo razionale dell'opera d'esordio.

Anche circa l'elemento sensuale vorremmo proporre delle novità rispetto a quanto normalmente rilevato. La sua straordinaria presenza in *Con gli occhi chiusi* non ci sembra vincolata alla presenza di un personaggio piuttosto che un altro, com'è stato generalmente accettato per le figure di Ghìsola o Domenico Rosi, ad esempio²⁸, ma è esso stesso che si diffrange, attraversando tutti i personaggi fino a rendere ognuno l'aspetto di un altro.²⁹ Posto il legame, che pure c'è, fra autobiografia e scrittura in Tozzi (ma con tutte le precisazioni necessarie)³⁰ *Con gli occhi chiusi* appare, proprio per il pulsare dell'elemento sensuale che porta ad una straordinaria profondità e sembra investire sia l'autore che il lettore, come il 'romanzo della vita' di Tozzi, mentre tutti gli altri, sotto questa luce, sono approfondimenti di quel trauma di cui l'opera d'esordio è testimonianza, analisi e risoluzione³¹.

Due sono le suggestioni da cui è sorta questa tesi: la prima riguarda l'emergere frequente nella narrazione delle notazioni sensuali che accompagnano il presentarsi dei personaggi. Esse sono ricche di sfumature e varianti utili per quanto riguarda la 'conoscenza' del personaggio a cui di volta in volta si

²⁸ Cfr., fra gli altri, R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., p. 15; C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi* cit., p. 30.

²⁹ Sul tema della specularità dei personaggi che è stato finora trattato a coppie (Pietro-Ghìsola, Ghìsola-Anna, Pietro-Domenico) cfr., L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., 50; R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., pp. 9-11, 136; M. MARCHI, *Vita scritta di Federigo Tozzi* cit., p. 25.

³⁰ Scrive, a tal proposito Baldacci: Tozzi «è stato sì uno scrittore autobiografico, ma piuttosto di un suo Io possibile, che non di un suo Io documentariamente reale». Cfr. L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., 42. Tozzi stesso, ad un articolo di Pancrazi su *Con gli occhi chiusi* uscito nel 1918, che ravvisava nella psicologia dei personaggi quella dell'autore, rispondeva risentito con una lettera datata 19 maggio 1919, di cui si cita un passaggio da C. SERAFINI, *Il quinto comandamento* cit., p. 16 (nota): «[...] io, come scrittore, oggi posso aver fatto un libro su Pietro (concepito in quella sua realtà) ed ho il merito d'essermi saputo attenere, sino allo scrupolo, al suo vero; e domani posso fare un libro su un delinquente, su un falsario, su una prostituta senza che nessuno possa far passare le qualità morali dei miei personaggi alla mia realtà personale».

³¹ Mentre le novelle sembrano delle escursioni nella follia potenziale contenuta in quel trauma. Esse, a differenza dell'indagine del profondo di *Con gli occhi chiusi*, infatti, presentano un utilizzo degli strumenti psicologici diversamente scientifico, quasi freddo, distaccato.

riferiscono. In particolare ha destato attenzione lo sviscerarsi, a nostro vedere, di questo elemento come un unico elemento-protagonista della vicenda, nella quale esso è osservato nelle sue diverse sfaccettature e, soprattutto, nel suo sviluppo. Ciò ha portato ad una catalogazione delle immagini presenti in *Con gli occhi chiusi* nell'ottica specifica dei sensi. Per 'sensuale' intendiamo tutto ciò che compete alla sfera dei sensi: toccare, udire, gustare, vedere, annusare le cose, la realtà da parte dei personaggi.

La seconda suggestione pertiene alla dimensione formale e consiste nell'analisi delle modalità che portano ad una divergenza nello snodarsi del procedere temporale all'interno del romanzo³². A tal proposito, già ad una semplice lettura è possibile percepire come il ritmo della narrazione vada, in modo generale, 'stringendo', fino alla conclusione; sia perché il lettore partecipa della fame di desiderio di Pietro, al suo desiderio di sposare Ghisola, sia perché, al contrario o allo stesso tempo, è impaziente a che l'inganno posto da quest'ultima inesorabilmente emerga alla vista tanto offuscata del protagonista³³. Ciò, dunque, su di un piano percettivo e soggettivo.

Entrambe le suggestioni confluiscono fra loro influenzando i rispettivi ambiti, tematico e strutturale. Poiché nell'exkursus critico che segue, per spiegare tale connessione ci serviremo di una precisa terminologia, è necessario, aggiungere alcune osservazioni, in merito al tessuto del romanzo così come appare.

In esso una suddivisione visibile della materia narrativa c'è, ed è in paragrafi. Questi, come si sa, sono di lunghezza molto diversa, partono da poche pagine fino ad alcune righe soltanto e sono in qualche modo memoria della partecipazione di Tozzi al clima culturale vociano, rievocano la poetica del frammento, sviluppano, attraverso un'articolazione unitaria fra loro, ciò che, ad

³² Il problema della temporalità in *Con gli occhi chiusi* è stato in parte toccato dai maggiori critici tozziani, ma mai approfonditamente. Debenedetti ne fa cenno, senza tuttavia soffermarvisi («del resto tutta la scansione dei fatti e degli episodi nel romanzo andrebbe particolarmente studiata [...]») di Baldacci, invece, è l'intuizione che Ghisola introduca nell'ultimo terzo del romanzo un ritmo narrativo diverso, oltre alla suddivisione del romanzo in tre parti, come accetta anche il Luperini, che individua, inoltre, l'esistenza di «due differenti cronotopi» fra i primi due terzi del romanzo e la parte conclusiva. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., 228; L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., p. 36; R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., pp. 135-136 e 148-149.

³³ Un po' come Giacomo Debenedetti diceva a proposito di Remigio ne *Il podere*, leggendo la storia del quale «viene continuamente voglia di tirarlo per la manica, salvarlo [...]». Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo* cit., p. 100.

esempio, in *Bestie* non era³⁴. Dal punto di vista del contenuto, però, a differenza del frammentismo *tout court*, ci si accorge che queste porzioni di testo sono narrativamente complete e che molto spesso, ad esempio, raccolgono in sé un intero gruppo di personaggi o esauriscono una situazione (reale o psichica); pur non potendosi definire propriamente episodi. L'insieme di queste porzioni di testo, cioè, più che determinare un flusso narrativo lineare, assomiglia ad una giustapposizione di blocchi più o meno ampi di racconto, simili a quadri, per usare un termine che allude alla pittura e rinvia alla sensibilità di Tozzi per i colori e i loro accostamenti, cosa che ci ha suggerito l'idea di questa possibile intenzionalità nel procedere stilistico del romanzo³⁵. D'altro canto l'accenno a un procedere mentale ed immaginativo per parti o pezzi che si combinano fra loro si evince da più luoghi della produzione tozziana. Si veda, ad esempio, quanto Tozzi scriveva in una lettera alla moglie del 22 marzo 1907, che è d'interesse anche per le considerazioni dello scrittore sullo studio: «Ma che fa lo studio, e la Biblioteca? Non devo studiar più, come studia – per esempio – un professore; cioè per sapere. Convieni che studi come prima, cioè torni a *vedere* ciò che mi è intorno. Questa sala non mi deve interessare se non come un oggetto della mia attenzione creatrice. Ma devo avere pazienza che si combinino insieme tutti i frammenti disparati che ho nella mente. Allora sorgeranno le idee»³⁶. Questo particolare procedere di pensiero torna anche in una lettera del 7 aprile dello stesso anno dove, parlando dei propri ricordi senesi come di cose informi che gli si impongono alla vista mentale mentre scrive, Tozzi dice: «Che confusione tutto il mio passato! Vedi che tavole si presentano nella mia anima, ed io non so ridirtele!»³⁷. Frammenti e tavole.

Ma il luogo più celebre in cui questa figura, potremmo dire, delinea una sorta di poetica è, come si sa, il saggio *Come leggo io*, del 1919 (anno di pubblicazione, fra l'altro, di *Con gli occhi chiusi*)³⁸. Qui Tozzi, descrivendo il suo

³⁴ Tenendo presente le note riserve del Debenedetti, cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 60-61.

³⁵ Per i rapporti di Tozzi con l'arte e la pittura nella sua formazione scolastica e la sensibilità pittorica che rivelano molte delle sue descrizioni paesaggistiche si rinvia a C. SERAFINI, *Fuori di Porta Camollia. Suggestioni paesaggistiche in Federigo Tozzi*, Semestrale di «Studi (e testi) italiani», Roma, Bulzoni, 2003, 11.

³⁶ F. TOZZI, *Novale* cit., lettera del 22 marzo 1907.

³⁷ *Ivi*, lettera del 7 aprile 1907.

³⁸ F. TOZZI, *Come leggo io*, in *Opere* cit., pp. 1324-1327.

modo di accostarsi a delle nuove letture e di valutarle, stabilisce il principio che un libro deve poter 'reggere' ad una lettura disordinata, a brani, frasi colti di qua e di là, in ordine sparso. È il pezzo, infatti – scrive – che dice, deve dire, se la qualità narrativa c'è; esso deve essere, diciamo così, sussistente, deve godere di una ragione creativa-artistica propria: «La mia soddisfazione è di poter trovare qualche "pezzo" dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà. Con il mio sistema, che del resto è soltanto per mio uso e consumo, io scompongo intuitivamente qualunque libro; e posso, senza scomodarmi, tener d'occhio lo scrittore in tutti i suoi elementi»³⁹. Modalità interessante poiché è definita come un «sistema», tanto da avvalorare quanto detto sopra e che quindi una lettura di *Con gli occhi chiusi* che tenda a suddividere la narrazione in parti, blocchi, episodi combinati fra loro, non sia del tutto priva di pertinenza.

Gli episodi del romanzo sono stati, quindi, esaminati nella logica di tali giustapposizioni. Esse da una parte generano dei significati o contenuti non scritti, che sta al lettore cogliere, dall'altra suscita una ritmica narrativa che a noi pare dipendere da un'orchestrazione molto ben congegnata, creatrice di tempi distinti, come avviene, per continuare la metafora musicale, in un concerto.

Ripercorrendo i tre tempi, che sono stati finora individuati dalla critica, alla luce di tale ottica, il primo comincia con l'inizio del romanzo e giunge fino alla morte di Anna: è un tempo veloce caratterizzato dal frammentismo e dall'alternanza di blocchi di ampiezza piuttosto varia incentrati perlopiù sulla presentazione di gruppi di personaggi o sulla descrizione di aspetti di alcuni di essi, che provocano un senso di vivacità. L'evento della morte di Anna, che lo chiude, costituisce un intero blocco del romanzo e fa da forte cesura nel libro, avendo una funzione di vero e proprio spartiacque fra un prima e un poi della vicenda⁴⁰. Esso, inoltre, introduce, facendone già parte, un secondo tempo più

³⁹ *Ivi*, p. 1325. Il modello di questa tipologia narrativa è Boccaccio (*Decameron*) nel quale, scrive Tozzi «qualunque frammento che io prenda, il più arbitrario, è vivo di per sé stesso; e, per piacermi, non ha bisogno di tirare il fiato dall'altro testo che ha attorno a sé. Le figure dei personaggi hanno subito un rilievo, parola per parola, anche se io smettessi di leggere dopo qualche periodo. E nessuna situazione, come sogliono dire i più, non ha bisogno di addossarsi alle altre; per trovarla degna d'attenzione». *Ivi*, p. 1327.

⁴⁰ Già Debenedetti faceva notare come, in termini psicoanalitici, la scomparsa della madre coincidesse nei fatti con il simbolo psicologico che questo evento rappresenta, il lasciare spazio, cioè, ad un'altra figura di donna (la donna anonima o prostituta che nella vita dell'uomo

breve in cui i blocchi sono più lunghi e i loro contenuti meno fondati su una direzione narrativa; si tratta di un momento di sospensione, quasi, del racconto. Qui è dato il ritratto di Pietro ed è fatto cenno al suo rapporto indefinito con la realtà, come se l'effetto di dilatazione del tempo, provocato da queste porzioni di testo, possa rappresentare il tempo di questo personaggio. La terza parte, infine, comincia con il tornare della narrazione sulla figura di Ghìsola, descrivendone l'arrivo a Radda, e termina con la fine del romanzo. In essa la vicenda va sempre più concentrandosi sulle figure di Pietro e Ghìsola, in particolare sulla contrapposizione fra l'inganno ordito da quest'ultima e l'azione ritardata (nei termini di lucidità di coscienza e vero e proprio agire) di Pietro, i blocchi riacquistano vivacità e alternanza nelle proporzioni.

Ci sembra utile aggiungere che andando a verificare l'effettiva corrispondenza numerica di queste parti nel romanzo, ne emerge una simmetria: alle due parti estreme (la prima e la terza) corrisponde una pressochè identica quantità di pagine, circa 55, contro le 40 della parte centrale.

Di questa più ampia e non visibile suddivisione si è cercato di capire l'origine, i modi stilistici con cui si articola e l'eventuale funzione (voluta o meno da Tozzi).

Per concludere diremo, dunque, che due sono le suggestioni che hanno destato la nostra attenzione, l'emergere della sensualità nella narrazione e la divergenza dei tempi, e due sono i discorsi critici, fra loro connessi, che vorremmo portare all'attenzione: il primo sul tema del romanzo, che noi riconosciamo soprattutto nelle pulsioni della sensualità di ciascun personaggio, o meglio della sensualità che si diffrange in ciascun personaggio, e il secondo sul riflesso – sulla contrazione – che essa crea nei confronti dell' 'involucro', della forma del romanzo, la quale, alla fine, fa tutt'uno con il tema, ne è cioè il suo movimento. Entrambi gli elementi si uniscono nel segno della discontinuità e agiscono parallelamente, secondo noi, nel dare una spinta dinamica o stanziale alla narrazione così come allo sviluppo del tema del romanzo.

costituisce la tappa iniziale del suo processo di individuazione), individuando così, in qualche modo, la portata di spartiacque dell'episodio. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 212.

1. A dire la quota rilevante che detengono i sensi in *Con gli occhi chiusi* giunge immediatamente l'*incipit*, in cui, dopo alcune prime righe descrittive di un'azione, che portano il lettore subito *in medias res*, alla figura di Domenico Rosi è associata una pregnante immagine fisica:

Usciti dalla trattoria i cuochi e i camerieri, Domenico Rosi, il padrone, rimase a contare in fretta, al lume di una candela che sgocciolava fitto, il denaro della giornata. Gli si strinsero le dita toccando due biglietti da cinquanta lire; e, prima di metterli nel portafogli di cuoio giallo, li guardò un'altra volta, piegati; e soffiò su la fiammella avvicinandocisi con la bocca⁴¹.

È interessante notare anche il passaggio da una visione narrativa letteraria ad una visione narrativa di tipo cinematografico, con il 'fuoco' dell'azione che si sposta repentinamente sul busto del Rosi intento a far cassa, in quel preciso momento.

Sul fatto che in Tozzi siano presenti suggestioni che derivano dal linguaggio cinematografico, funzionali alla sua tecnica del narrare, è già stato detto, sia come specificità dello scrittore sia, più in generale, come elemento connotativo dell'espressionismo *tout court* - dove l'ingrandimento, o zoomata, di un particolare fino a deformarlo è un tipico tratto distintivo e segna l'inizio di una nuova sensibilità, quella moderna⁴². C'è poi un altro elemento che si lega fin da subito alla fisicità del Rosi: il denaro, che, come si sa, nella simbologia freudiana è in correlazione con il desiderio⁴³. Questo costituisce un filo rosso che serpeggia con frequenza in questa prima parte del libro, fra altre immagini connotative del Rosi e della moglie Anna.

Ci sembra utile riportarne un elenco: oltre a quella dell'*incipit*, già citata, ci si riferisce alla dichiarazione, resa poco dopo, del fatto che il Rosi sentisse la necessità di arricchire di più, per paura dell'invidia di coloro che «avrebbero fatto di tutto per rivederlo senza un soldo!»⁴⁴, al primo ritratto della moglie affetta dalle convulsioni, in seguito all'ennesimo parto sfortunato, le quali, invece

⁴¹ F. TOZZI, *Opere*, a cura di M. MARCHI, Milano, Mondadori, 1987, p. 5.

⁴² R. LUPERINI, *Federigo Tozzi: frammentazione espressionistica e ricostruzione romanzesca*, Modena, Mucchi Editore, 1993, p. 28.

⁴³ S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 181-187: 185.

⁴⁴ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 5.

di impietosire il marito, lo portavano all'insofferenza, perché non scomparivano a suo comando e perché, soprattutto, c'era poi «alla farmacia il conto da pagare»⁴⁵. In ultimo il passo in cui si dice che Anna non era molto brava nel ricamo, se non per quelli più semplici: «per non spendere troppo e per non saperli fare meglio», ma è aggiunto, «Sapeva scrivere, però; e ci aveva preso così pratica, che non sbagliava mai le somme dei conti agli avventori»⁴⁶. Come a dire che era brava, perlomeno, a far sì che il patrimonio del Rosi non venisse intaccato.

L'elemento sensuale emerge anche attraverso la resa delle diverse 'consistenze' di questi personaggi. Anna, ad esempio, è da subito contraddistinta dalle sue convulsioni. Esse sono il mezzo con cui lei esprime le sue emozioni, in un modo, ci dice lo scrittore, 'primitivo', ossia come «certe rivolte di animali tormentati»⁴⁷, immagine che rinvia immediatamente al rapporto con il marito proprietario di potere, dunque di bestie, e perciò (sembra di essere autorizzati a dire) della moglie che altri non è che un animale fedele e sofferente del padrone: «remissiva e fanatica» nei confronti del marito, è detto di lei, infatti, alle sue prime apparizioni nella narrazione⁴⁸.

Mentre per Anna non c'è fisicità, sensualità, se non quella da cui è assalita (le convulsioni appunto), brevi incisi sensuali accompagnano ripetutamente la figura del Rosi. Si vedano a tal proposito i seguenti passaggi:

ma chiuse la porta, dandoci poi una ginocchiata forte per essere sicuro che aveva girato bene la chiave⁴⁹.

La sua trattoria! Qualche volta, parlandone, batteva su le pareti le mani aperte; per soddisfazione e per vanto⁵⁰.

Ed infine:

⁴⁵ *Ivi*, p. 6.

⁴⁶ *Ivi*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ivi*, p. 6.

⁴⁹ *Ivi*, p. 5.

⁵⁰ *Ibidem.*

Domenico dormiva in città; ma, ogni sera, per il giorno dopo, portava alla moglie una sporta di vivande, nel suo legnetto a due posti; stringendola con le gambe, perché non cadesse⁵¹.

Dove l'ultimo elemento sintattico che introduce la nota di fisicità parrebbe superfluo, se non volesse stare ad indicare un tratto del carattere del personaggio, richiamando, così come fanno gli altri passi, il rapporto tattile del Rosi con le cose (ossia la "roba" di verghiana memoria).

Il diverso grado di sensualità di Domenico ed Anna si esprime anche attraverso il colorismo (che riflette la sensibilità pittorica, l'attenzione alle descrizioni paesaggistiche di Tozzi nel romanzo). Ci si riferisce, ad esempio, al passo in cui, rispetto al colore della loro abitazione all'interno del podere, si dice che «il rosso pareva molto bello a Domenico; mentre Anna, come le aveva anche detto qualche conoscente, avrebbe voluto scegliere o un celeste o un giallo canarino»⁵².

Per cominciare ad usare la terminologia introdotta nella premessa, il primo paragrafo del romanzo o 'blocco' è caratterizzato da un ripetersi di accenti posti sul risparmio, tale da costituirne un tema e da comunicare una certa urgenza a che esso sia esplicito.

Al suo interno, infatti, avviene la presentazione di due nuovi altri personaggi: gli assalariati del podere Giacco e Masa, i quali appaiono contraddistinti dalla stessa 'patologia' del padrone, quella di non buttare via «né meno mezzo chiodo arrugginito»⁵³.

La descrizione delle loro abitudini e della loro vita, nel breve spaccato di serata tipo che è dato, è tutta versata su questa scia dell'accumulo di "roba": le briciole di pane, avanzo non volontario del pasto di questi personaggi, sono salvaguardate da che il cane non le possa mangiare, per essere infine destinate alle galline, perché facciano le uova, in una sorta di catena alimentare nella quale queste ultime reintegrano (attraverso la produzione di uova) ciò che alla fine parrebbe altrimenti di sperperare, disperdere. Sembra che solo facendo così ci si possa guadagnare della sensualità: il fumo di una minestra come l'alito caldo del vitello che intenerisce nel ricordo Giacco, subito dopo la descrizione di questa

⁵¹ *Ivi*, p. 8.

⁵² *Ibid.*

⁵³ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 11.

scena. Con uno scivolamento sottile di significati, la fatica porta calore, perché in effetti essa è umidità fisica; la sensualità emerge come risultato, scarto, ma insieme certificazione di una produzione avvenuta: «Egli, finita la fatica, provava una gran tenerezza per quelle carezze nella stalla; quando l'alito del vitello era caldo come il suo sudore. Ricordandosene, mangiava in silenzio»⁵⁴.

Legati a questo tema, nei blocchi successivi, ci sono anche altri concetti come quello del possesso. Essi emergono pressoché sempre col venire sulla scena di Domenico, che della prima parte del romanzo è figura predominante ed incumbente, o ne evocano comunque la dominanza. Almeno fino a quando i suoi più vicini sottoposti, la moglie e Pietro, gli saranno presenti. Quando, infatti, Anna morirà, con lei verrà a mancare il principio di fedeltà del Rosi, ciò segnando lo sgretolarsi di quel sistema da questi perseguito, fondato sul binomio padrone-suoi sottoposti. Allo stesso tempo tale circostanza (che si articola in un blocco particolarmente lungo) vedrà l'inizio di quella che è stata individuata come la seconda parte del romanzo o parte di sospensione in cui ha luogo una meteoristica ultima accensione della violenza del Padrone che culminerà nella nota scena della castrazione degli animali del podere; dopodiché la presenza del Rosi, rispetto al dominio reale e sempre aleggiante che detiene nella prima parte del libro, diminuirà. L'episodio che narra l'avvenimento offre perciò una visuale particolarmente chiara sul concetto di proprietà che incombe, attraverso tale personaggio, fino a questo punto del romanzo e, per le conseguenze che porta, esso rappresenta un momento capitale nel libro, assumendo, come detto nella premessa, le caratteristiche di un vero e proprio spartiacque.

Si veda, ad esempio, il passo in cui, poco dopo la morte di Anna, Domenico pensa che convenga trovare una moglie per Pietro, in modo che ci fosse di nuovo una donna a presenziare il locale. Per valutare questa possibilità egli misura il figlio come fosse, anche lui come lo era già stata la madre, una bestia da allevare e far riprodurre:

Domenico trovava conveniente ammgliarlo presto, ora che non c'era una padrona nella trattoria; e più di una volta gli aveva misurato con un'occhiata l'aspetto e la statura; per convincersi che non era presto; [...]⁵⁵.

⁵⁴ *Ivi*, p. 11.

⁵⁵ *Ivi*, p. 68.

E quando, subito di seguito, Pietro tenta di tenergli testa, di sfidarlo, conversando attivamente con lui su quale ragazza il padre poteva immaginargli accanto, Domenico – forse con un salto associativo non casuale (che riporta cioè al frequente scivolamento fra esseri umani e bestie) pensa ormai alla monta delle vacche: «Ma Domenico non rispose più, già pensando che la sera avanti si era dimenticato di mandare a dire ai suoi assalariati che portassero alla monta le vacche»⁵⁶.

Circa lo stesso episodio della morte di Anna è ulteriormente chiarito in tal senso anche il rapporto del Rosi con la moglie.

Nella scena finale, se, da una parte, la narrazione si sofferma su particolari di umana sofferenza di Domenico verso la propria compagna, il dolore convertito in paura che egli prova dinnanzi al cadavere di Anna si rivela come la sofferenza del padrone di fronte alla perdita della sua bestia di riferimento, a un bene di sua proprietà. Ciò è riferito in modo chiaro dalla frase *d'incipit* del blocco successivo che introduce, fra l'altro, un espediente stilistico non infrequente nel libro, per mezzo del quale ciò che in un paragrafo (o blocco) è descritto con un margine di possibilità di fraintendimento o di incomprendimento è chiarito all'inizio del blocco successivo attraverso una frase secca posta all'*incipit* che sembra voler offrire l'interpretazione autentica dell'episodio, dire come sono andati veramente i fatti. La frase in questo caso è: «La morte di Anna era stata un vero danno per Domenico»⁵⁷.

Un ulteriore accenno alla proprietà è espresso, nello stesso contesto a ridosso del lutto, nei confronti del figlio. Queste pagine sembrano avvolte ormai da una desolazione mai incontrata prima. Nessuno più, è detto, si occupa di Pietro; il padre tenta, crede di farlo, ma non riesce infine che ad essere violento verso una creatura che – egli pensa, adottando un salto logico arbitrario – gli appartiene, perché è suo figlio (concetto di appartenenza peculiare del Rosi):

Ma accortosi che ora, a sua volta, Pietro non lo ascoltava né meno, s'inquietò: gli pareva impossibile che un figliolo facesse così! E dire che aveva avuto intenzione perfino di mettergli il suo nome, tanto doveva assomigliargli,

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 64.

appartenergli! [...] Proprio il figlio sfuggiva alla sua volontà? Non doveva obbedire più degli altri invece?⁵⁸

Anche il rapporto che il Rosi ha con gli altri ripete questo medesimo modello. Nella scena dei mendicanti, giocata tutta in relazione con lui, i poveri giunti ad elemosinare qualche pezzo di pane vecchio avanzato dalla trattoria sono ancora una volta degli uomini-bestie, simili, in questo caso, ad un «branco di polli» che si dirigono accalcandosi tutti «verso il punto dov'è rimbalzato un chicco di granturco»⁵⁹.

2. Posto il tema del risparmio come nucleo tematico fondante del romanzo, tra Domenico ed Anna, soprattutto, nella parte incipitaria del libro, esso costituisce un filo di debolezza che sembra d'altro canto inarrestabile, giungendo fino a intaccare – in nome della difesa del patrimonio, delle cose e della sensualità dispotica del padre – l'unico figlio sopravvissuto, Pietro, che, fin dalla tenera età, si mostra cagionevole di salute e sonnolento. Questo del sonno è un marchio che, almeno fino all'altezza dell'episodio della morte di Anna, comparirà sempre in presenza del giovane.

C'è un torpore che lo contraddistingue e che emana da lui. Pare che Pietro non sia capace di vivere coscientemente le proprie sensazioni ed emozioni. Quando, infatti, per la prima volta, nel secondo blocco del romanzo, si trova ad essere attore di una scena – quando, trovandosi nella trattoria, gli si fanno di fronte l'ex balia Rebecca e la sua nipote Ghìsola – le emozioni che ne scaturiscono sono espresse 'a rovescio', per ciò che esse non provocano, per un riflesso che hanno su di lui: «Qualche volta, alla trattoria, capitava Ghìsola zitta accanto alla zia Rebecca; ed egli la guardava senza andarle vicino. Ma gli faceva meno piacere; [...]»⁶⁰.

Pietro, cioè, sembra non riuscire a mettere a fuoco, a colpire nel centro la propria sensualità. Il secondo momento emotivo non è dissimile da quello appena descritto: l'agitazione che lo pervade il primo giorno di permanenza in campagna si rivela psicosomaticamente (anche in questo caso, dunque, 'a rovescio') attraverso il dolore alle ghiandole dietro le orecchie. E a questa

⁵⁸ *Ivi*, p. 69.

⁵⁹ *Ivi*, p. 90.

⁶⁰ *Ivi*, p. 12.

espressione psichica di un proprio malessere seguono senza soluzione di continuità una serie di atti sconclusionati come lo stratonare piante e viti, la tortura di insetti, l'osservazione insensata delle nuvole sopra di lui.

Questo atteggiamento sembra poi in parte condiviso dai personaggi che gli sono più prossimi: la madre e, in parte, Ghisola⁶¹. Sempre nello stesso episodio, nel corso della descrizione dell'ingresso, dopo un anno di assenza, di Anna e Pietro nella casa di Poggio ai Meli, si dice, ad esempio, che non sono loro ad aprire la porta dalle serrature indurite dal tempo «per non farsi male alle mani»⁶² ed è Masa ad essere «incaricata di levare la polvere e le ragnatele che avevano empito le stanze»⁶³.

Il loro contatto con le cose, la realtà che essi vivono è, cioè, da subito limitato.

Il primo muoversi sulla scena di Pietro avviene, inoltre, in un contesto femminile, dove l'inclusione apparentemente casuale nel genere sembra proseguire nel segno di una debolezza.

Questo blocco apre, infatti, a un incontro fra le donne lavoratrici del podere e la loro padrona Anna in cui ogni azione pare immersa in un'atmosfera di sfasatura dalla realtà.

Trovandosi tutti (incluso Pietro) in un medesimo ambiente, da una parte Ghisola è detta muoversi «come una grande marionetta»⁶⁴, dall'altra le frasi e le azioni di alcune delle donne sembrano di volta in volta contraddire la realtà. Per esempio, all'esclamazione di una di esse al fine di lodare le mani «delicate» della padrona, sembra rispondere impietosamente lo scrittore stesso che, dopo 'aver fatto' porre una mano di Anna sul tavolo, la quale sotto la luce la volta da un lato e dall'altro per fiera mostra alle sue servitrici, scrive: «era piccola e grassoccia, con le unghie corte e gonfie», introducendo una sottile nota di ironia che poche volte, ma in precisi punti, si fa viva nel romanzo⁶⁵. Infine Pietro partecipa di questa sfasatura attraverso l'estrinsecazione di un torpore sempre più sconfinante nel sonno. E esso inizialmente sembra scaturire dall'atmosfera, appunto sfasata e progressivamente surreale, della scena («Pietro ascoltava, ma

⁶¹ Cfr. R. LUPERINI, *Federigo Tozzi cit.*, p. 137.

⁶² F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 12.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ivi*, p. 13.

⁶⁵ *Ivi*, p. 14.

gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni; [...]»⁶⁶ ed è acutizzato ancor di più in seguito alla sollecitazione della madre di stare più attento:

Egli, con un'apprensione strana, temeva di rispondere. E dalla sedia andò sul canapè, incapace di sottrarsi a una specie di spavento a cui s'era abituato; subendo quel fascino di allontanamento, che talvolta gli dava un terribile benessere; finché il sonno non gli fece ciondolare la testa su le ginocchia⁶⁷.

fino a sprofondare nel sonno, o per usare le parole di Tozzi, in un «abisso schiacciato» di fronte al quale la realtà è «meno forte»⁶⁸.

Questa reazione compare ancora, definendosi, così, via via come una componente simbolica del personaggio, un'ultima volta quando Pietro si trova in compagnia, forzata, del padre sul calesse, di ritorno dal podere, dopo aver saggiato la difficoltà di esprimere le proprie emozioni a Ghisola e soprattutto dopo aver assistito ad una delle consuete scene di comando di Domenico. Egli allora ha una visione onirica in seguito alla quale è scritto: «con un moto improvviso e involontario, dopo aver sentito il sapore della propria bocca, sospirò; e mosse la testa innanzi, quasi fosse per cadere».⁶⁹

È un gesto che il padre scambia per un colpo di sonno («Credette che avesse sonno e gli voleva dare un pugno»)⁷⁰ e che, nella realtà, ha in effetti qualcosa di simile ad esso. È di nuovo il torpore, dunque, a risucchiare Pietro, questa volta più chiaramente e psicologicamente (trattandosi di un vero e proprio malessere che ha l'apparenza del sonno) in relazione alla figura del padre.

La descrizione paesaggistica che segue ha una forte connotazione di commento e corona, potremmo dire, l'episodio. Si tratta di un quadro surreal-metafisico dominato da cipressi che tagliano, simbolo di morte e aldilà, un elemento che ricorre in altri luoghi del libro.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ivi*, p. 42-43.

⁷⁰ *Ivi*, p. 43.

Si noti soprattutto il finale, con questa ‘foto’ della cima del campanile «più nera», che pare confermare il presagio di morte, la sua minaccia:

I cipressi di Vico Alto tagliavano l’aria. La Porta Camollia era rossiccia e si vedeva di lontano il primo dei lampioni accesi dentro la città.

Gli alberi del viale, su la balza della ferrovia, si muovevano silenziosamente con tutte le fronde dinanzi ai monti di un violetto limpidissimo: l’Osservanza era dolce.

Di là dai tetti della Via Camollia, la cima del Mangia era bianca, quasi splendente, su nel cielo; ma la sua campana, con l’armatura di ferro, più nera.⁷¹

Si delinea così un nesso fra lo stato di sfasamento che costantemente accompagna Pietro e l’evocazione della sensualità (che dovrebbe portare vita) come pericolo di sopraffazione.⁷²

A tal proposito è emblematico l’episodio già citato della morte della madre che segue alcuni blocchi dopo, in cui questo collegamento è esplicitamente formulato. Qui Pietro, posto di fronte al dolore degli astanti, se, da una parte, si dimostra assente ed incosciente rispetto ad un fatto tanto importante nei suoi stessi riguardi, dall’altra, fra tutte quelle manifestazioni emotive, non può sopportare la visione del Rosi, stabilendo con tale rifiuto un esplicito rapporto di continuità fra emotività *tout court* e violenza di questi: «provò una consolazione indefinibile quando il padre fu allontanato in modo ch’egli non vide e non udì più il suo dolore; che gli era antipatico come le sue collere».⁷³

Ma si vedano nello stesso passo alcune conferme di questo. Di fronte al cadavere della madre nella cassa, Pietro protesta gridando che è una «finzione», e credendosi preso in giro: «Fingete tutti. Anche questa è una finzione. Lo sapevo che m’avreste dato qualche dispiacere violento [si noti l’accostamento della parola «dispiacere» – che rinvia ad una passione, ad una sensazione – al concetto di violenza]; e non lo merito».⁷⁴ E poi, più alla fine dell’episodio, «Egli avrebbe

⁷¹ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 43.

⁷² Sul tema del desiderio che suscita l’evocazione dei fantasmi che abitano l’interiorità, fino a presagire o a portare alla morte, nell’universo narrativo tozziano cfr. C. SERAFINI, *Il quinto comandamento cit.*, pp. 97 e ss.

⁷³ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 63.

⁷⁴ *Ibid.*

voluto che nessuno fosse stato lì; e gli facevano male tutte quelle mani, che si muovevano in fretta. Quelle mani, quelle mani!».⁷⁵ Anche quest'ultima visione è piuttosto efficace (e intensificata anche dall'iterazione della parola), poiché le mani indicano qualcosa di incontrollabile ed estremamente fisico (il tatto) che Pietro, per il nesso che si è detto, non può sostenere.

La sensualità di Pietro emerge come un'azione subita, anche in altri luoghi del romanzo. Si vedano i seguenti casi: a questi fa male, ad esempio, sentire, perché, nel vero senso della parola, il padre fisicamente gli fa male, urlandogli nell'orecchio; anche la voce nei confronti di Pietro diventa per Domenico un'arma contundente: «Da ragazzo quella voce lo spaventava, gli faceva male; e allora si rincattucciava, senza piangere, per essere lasciato solo». ⁷⁶ Oppure: «Domenico gli gridava con una voce, che nessun altro aveva: [...]». ⁷⁷ Ed infine: «Una volta gli gridò, proprio dentro un orecchio: [...]». ⁷⁸

Pietro non sopporta la vista di certi comportamenti del padre quando fa lo sguaiato con un'attraente barista, motivo per cui detesta l'ampio specchio del locale in cui si trovano poiché provoca un raddoppiamento di questa visione, resa, in tal modo, doppiamente insopportabile; si brucia le dita e la bocca (tatto) «non sapendo nè meno come prendere il caffè». ⁷⁹

Per quanto riguarda l'olfatto, anche questo senso appare 'offeso' dall'agire paterno, quando Pietro (nella scena in cui è incaricato dal padre di girare con difficoltà il calesse), trovandosi seduto a cassetta accanto a Domenico, prima è spettatore dell'invasione di questi nei confronti delle ragazze che tocca con il frustino, poi di quella verso di lui, attraverso l' «odore particolare» emanato dalle vesti del padre. ⁸⁰

Anche l'aspetto fisico di Pietro sembra patire tale problematica. È indicativo, infatti, che su di esso non si sappia a lungo quasi nulla nel romanzo,

⁷⁵ *Ivi*, p. 64.

⁷⁶ *Ivi*, p. 83.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 84.

⁷⁹ *Ivi*, p. 65. Sul potere invasivo dello sguardo di cui è vittima soprattutto Pietro, in *Con gli occhi chiusi*, si sofferma approfonditamente R. LUPERINI, *La sineddoche irrealizzata: gli occhi e le mani in Tozzi*, in ID., *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, 1990, pp. 143-157; ID., *Federigo Tozzi cit.*, pp. 139 e ss.

⁸⁰ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 35.

mentre, al contrario, molto è detto fin da subito riguardo a un personaggio a lui coetaneo, Agostino, il contadino ragazzo con cui contende le attenzioni di Ghisola. Su quest'ultimo, ad esempio, Tozzi insiste due volte, su due volte che si parla di lui nel libro, circa un particolare del suo abbigliamento: Agostino porta la camicia, è «in maniche di camicia».⁸¹ La sua camicia si gonfia al soffiare del vento, «tutta sbottonata».⁸² Essa è un segno di distinzione che sembra alludere a qualcos'altro («Perché non aveva i polsi eguali a lui, le ciglia, gli orecchi, la camicia?»⁸³ si chiederà infatti Pietro), ossia alla fisicità di Agostino. Il testo si sofferma molto anche sul suo sguardo con termini piuttosto espliciti circa un'eco sensuale; ci si riferisce alla simbologia dell'acqua – che, come si sa, nella psicoanalisi allude al desiderio – evocata da Pietro nel paragone che segue: «Quello sguardo lo impauriva così come quando, senza essercene avvisti prima, ci si trova proprio ai piedi di una fonte piena d'acqua».⁸⁴ Questi due particolari (la camicia e lo sguardo) si stabiliscono insomma come i marchi di Agostino. Quando, infatti, si parla di nuovo di lui, essi sono riportati nelle righe che lo introducono nell'episodio: «Era in maniche di camicia, con i polsi tondi e forti e le vene strette dalla carne soda. Non portava il cappello; e gli occhi verdognoli, di una lucentezza di diaccio, sembravano senza palpebre».⁸⁵

Per quanto riguarda gli spazi che Pietro abita, anch'essi portano il segno di quella che possiamo definire come una 'sottrazione sensuale' o la sua mutilazione, per usare una terminologia debenettiana. A tal proposito è interessante tutta la parabola che segue la prima descrizione di Agostino e che si estende fino al paragrafo successivo. In sostanza sono pagine tutte dedicate a Pietro: una sorta di nuovo blocco, potremmo dire, anche se si tratta di due paragrafi distinti. Essa comincia accennando a un sorgere nel giovane di prime «emozioni delicate»⁸⁶ che provocano in lui un insieme di stupore, tenerezza e terrore (provati per la prima volta nei confronti di alcuni insetti e animali) ed infine deviano nell'incapacità di sostenere la passione amorosa suscitata

⁸¹ *Ivi*, p. 50.

⁸² *Ivi*, p. 18.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.* Attraverso il rimando alla nascita: S. FREUD, *Introduzione cit.*, pp. 331-332; ID., *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 374-375.

⁸⁵ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 50.

⁸⁶ *Ivi*, p. 19.

inconsciamente da Ghisola, risuscitando la violenza brutale, quasi una rabbia nei confronti della carnalità e della vita che ne è presupposto (rappresentati dalla bambola di Ghisola che, supina nel fango, «parve a Pietro che fosse viva»);⁸⁷ e termina con una uguale, ma più concisa 'fenomenologia psichica'. Ci si riferisce all'ultimo episodio del blocco che segue la rievocazione del tam tam dell'Osteria (un brusio che sembra poter, dover riempire quella «stanza troppo grande» che è la mente di Pietro, quando frequentemente è in balia, si può quasi dire, di quel misto fra astrazione dal mondo e suoi riflessi allucinati, in uno stato di generica confusione).⁸⁸ Anche in quel luogo dove 'la farebbe da padrone', Pietro sembra destinato a dover abitare gli spazi più evocanti la miseria.

Dopo aver accennato al poco felice andamento scolastico del ragazzo, che fa fatica a concentrarsi e preferisce allo studio andarsene in Osteria, scrive, infatti, Tozzi:

Del resto avrebbe dovuto imparare le sue lezioni e scrivere dinanzi agli avventori meno ricchi che desinavano a una tavola lunga, sopra alla quale ciascuno di loro distendeva un piccolo tovagliolo: lungo i solchi delle piegature, si raccoglievano le briciole del pane, e Pietro le mangiava a pizzichi.⁸⁹

(Si noti come il gesto di per sé già di sacrificio sia intensificato dalla precisazione «a pizzichi»). Ed, infine, dopo che sono stati descritti alcuni dei 'personaggi', abitualmente frequentatori del locale, la carrellata termina con Pino, «il vecchio barrocciaio di Poggibonsi», che era «il più povero».⁹⁰

Ora, è interessante il fatto che proprio questo personaggio sembri costituire un rapporto positivo con Pietro. Pino, infatti, lo incoraggia a studiare e lo interroga con fare di chi si rivolge a chi può dargli spiegazione sull'iconografia delle due oleografie appese alle pareti. Il giovane allora si eleva metaforicamente, salendo in piedi sulla panca e risponde (la *Battaglia di Adua* e *I fattori dell'unità d'Italia*).⁹¹ Oltre a donargli questa fiducia, poi, Pino contraddice il padre

⁸⁷ *Ivi*, p. 21.

⁸⁸ *Ivi*, p. 20.

⁸⁹ *Ivi*, p. 24.

⁹⁰ *Ivi*, p. 27.

⁹¹ *Ivi*, p. 28

(Domenico, quando esclama: «Non dia retta al babbo: studi. Me ne intendo!»⁹²) e ciò fa sì che: «Pietro, allora, senza sapere perché, lo accarezzava».⁹³ Ossia la messa a canto del tema del denaro, del fantasma di un tornaconto e quindi l'evocazione di un rapporto disinteressato attuati da Pino rendono possibile l'espressione della sensualità di Pietro.

Nell'episodio è messa in scena, così, la contrapposizione fra la povertà (che non toglie perché è di per sé privazione) e la proprietà (o meglio l'ansia di proprietà) che, pericolosamente, deprivava, come sembrano ancora alludere in modo illuminante le righe che seguono dove, proseguendo la descrizione del modesto avventore, si dice che

D'inverno, quando era tutto infreddolito e bagnato, con il bavero della giubba fino alla cima degli orecchi, con il cappello sugli occhi, Pietro gli si faceva subito incontro; e, senza parlargli, gli metteva il viso tanto vicino, che Domenico lo tirava in dietro per il collo.⁹⁴

Si noti la fretta istintiva di Pietro, che implica appunto un' assenza di pensiero tipica dei gesti fiduciosi, sereni e come il padre, Domenico, invece, non può capire quel gesto, considerandolo un atto bizzarro e quindi lo castra.

Tuttavia, così come per l'episodio iniziale della parabola, circa questo pari sorgere di «emozioni delicate» (per riprendere l'espressione che a quell'episodio fa riferimento) interviene l'espressione gelata finale: Pino «morì presto; e nessuno se ne accorse».⁹⁵ La frase, che giunge inaspettata, sembra proprio raffigurare l'ostacolo a che la sensualità germogliante appena descritta si realizzi.

Entrambi i blocchi delineano un andamento dicotomico, mostrano il succedersi di due spinte opposte: l'una verso la vita, l'esplicazione dei sensi, l'altra verso la negazione di questa, un andamento che fin qui nel romanzo è costante in tutti gli episodi che vedono agire Pietro. Questo della povertà è senza dubbio un altro tema caro a Tozzi se tornerà, questa volta dichiarato, ne *Il podere*, che si rivela in questo modo una buona chiave di lettura per certi versi di *Con gli occhi chiusi* (avvalorandosi l'ipotesi dei romanzi successivi al primo come suoi

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

approfondimenti). Qui, al passo che descrive la proposta fatta a Remigio (dietro le spoglie del quale non è difficile scorgere Pietro cresciuto) dal notaio Pollastri, d'accordo con il suo scritturale, di far ipotecare il podere in modo da ricevere in cambio dei soldi, segue tale commento:

Del resto, tutto quel denaro che si sentiva mettere a sua disposizione, a Remigio faceva piacere. Giacomo lo aveva tenuto sempre come un poveraccio, e lo stipendio dell'impiego non gli era bastato né meno a pagare tutta la retta alla padrona di casa. Quel denaro, più sognato che posseduto, ma che poteva procurarsi, non importa a quali conseguenze, lo incoraggiava.⁹⁶

3. Dopo l'episodio della morte di Anna, l'incontro con Pino, recante la descrizione di una prima espressione propriamente fisica di sensualità di Pietro, si pone, a nostro parere, come secondo momento chiave del libro. Con esso qualcosa interviene in questo procedere dicotomico apparentemente senza soluzione. Nel blocco che segue, infatti, Pietro prende corpo, sul suo aspetto si comincia a sapere qualcosa di più.

Nell'ambito del più volte citato gioco di rimandi interni, si dà una nuova giustapposizione, in cui tale blocco appare come una conseguenza, psichica, del blocco che lo precede. La ricchezza di contenuto che scaturisce è sottolineata, nel primo paragrafo, come ha ben notato Serafini,⁹⁷ dal sottile, ma incisivo parallelismo fra rigoglio vegetale e risveglio dei sensi del ragazzo, ciclico avvicinarsi di morte e vita nella natura e sospensione in una sorta di limbo psicologico-sensuale di Pietro, ed infine soprattutto dalla lettura che sembra dare di tutto questo brano l'episodio finale di questa porzione narrativa, nel quale

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ivi*, p. 287. Per l'importanza di questo tema, le sue implicazioni sensuali e la sua presenza nella vita di Tozzi, si rinvia anche a F. TOZZI, *Novale* cit., soprattutto alle lettere dell'8 e del 28 dicembre 1902. In quest'ultima, ad esempio, dopo l'esordio «Oggi parlo d'una cosa che ho avidamente provato e sempre provo: il bisogno d'amare. Quest'altra volta: il bisogno di essere amati», Tozzi si dipinge come un Rodolfo (de la *Bohème*) mal vestito, artista squattrinato, dunque, che patisce la fame, per poi ricongiungere, nella conclusione, questa al desiderio sensuale: «In quei giorni io respiravo tutte quante le dolcezze femminee; amavo infinitamente e astrattamente la donna, con tutta l'ingenua passione di cui è capace il mio cuore. Era la fame? Io non so. È un fatto che se io fossi stato costretto a non vedere più una donna, ne sarei morto di desiderio».

⁹⁷ C. SERAFINI, *Il quinto comandamento* cit., p. 41.

Pietro diventa egli stesso, fra le righe, un elemento della natura. Ma vediamo dall'inizio.

Le pagine portano la mirabile descrizione di vita che cresce, o 'butta' sulla morte nel rigenerarsi della natura a primavera:

Vorrei parlare di questi indefinibili turbamenti del marzo, a cui è unita quasi sempre una sottile voluttà, un desiderio di qualche bellezza. Questi soli ambigui, questi cinguettii ancora nascosti e che si dimenticano presto, queste nuvole biancheggianti che sembrano venute prima del tempo! E le foglie secche, che sono ancora sopra i grani germogliati, mescolando il pallore della morte con il pallore della vita! Queste foglie di tutte le specie, che si trovano ancora sopra l'erbe per rinnovarsi; le piante patate, e i loro rami e i loro tralci, sparsi a terra, che saranno portati via per sempre! E questi rami secchi tagliati dai frutti, che esitano ancora a fiorire su le rami nuove! La terra un poco umida, che s'attacca alla punta delle vanghe, e i contadini sono costretti a pulirle con i pollici; e le zolle che rimangono agli zoccoli di legno! E quest'amore quasi matrimoniale e sconosciuto a noi di tutti gli esseri che s'aiutano; e anche i loro odii! E il vischio che nasce su i rami dei testucchi, tagliato con un colpo di pennato! Ma farà subito ributto. E le gemme dei castagni!⁹⁸

Pare che tutto questo elenco di eventi, tutti simili, tutti raddoppianti la medesima logica di riproduzione, 'faccia' poi la grassezza di Pietro, riferita appena due righe dopo -

Pietro era grasso, ma pallido e con un'aria di gracilità: entrava in quindici anni.⁹⁹

- dando così tale espressione sia forma al personaggio sia informazione sulla sua adolescenza, accanto alla quale la grassezza è quasi un serbatoio zeppo di voluttà che non esplose come potrebbe. Andando ora all'episodio conclusivo del blocco, Pietro ha appena finito più o meno di adempiere alla mansione impostagli dal padre, ossia di girare il calesse, tutto questo subendo il suo rimbrotto con una frustata, sotto gli occhi di Ghisola, per giunta, da cui era stato appena scosso emotivamente per il fatto di trovarcisi insieme. Ghisola, attenta a non farsi

⁹⁸ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 29.

⁹⁹ *Ibid.*

vedere dal padrone, lo aiuta e le loro mani si sfiorano (fisicità ripetuta, anche prima, quando si trovano da soli), infine Pietro si allontana col padre e l'episodio chiude con questa frase:

La luce del sole tramontato dietro la Montagnola, più rossa che rosea, era sopra Siena. Ma i cipressi sparsi da per tutto, a fila o a cerchio in cima alle colline, gli dettero il rammarico di staccarsi da una cosa immensa.¹⁰⁰

Ecco, quest'ultima espressione («di staccarsi da una cosa immensa») fa subito venire in mente i germogli, le gemme, o meglio il «vischio che nasce su i rami dei testucchi, tagliato con un colpo di pennato!» dove la spinta negativa, mortale, che sempre accompagna le manifestazioni di rigenerazione nella natura sembra potersi bene identificare alla figura del padre che frusta Pietro sul naso e che, in effetti, lo porta via con il calesse, allontanandolo da quella scena che fino al suo arrivo era stata luminosa e positivamente seducente.

Il giovane sembra, ora più che mai – in queste pagine molto belle, positive, luminose, che ne ritraggono l'aspetto vitale – unione di morte e vita, immerso, come abbiamo detto, in un limbo, da cui non riesce ad uscire. Questo, forse, il senso, allora, delle frequenti dicotomie.

Si veda ancora l'immagine del fumo azzurro che rinvia Pietro ad una visione ed infine al sonno («le palpebre gli sembrarono come acqua calda»¹⁰¹), perché c'è qualcosa che non riesce a capire («Si struggeva –si dirà più avanti-; era assillato da una cosa che non comprendeva; [...]»¹⁰²). A ribadire che egli vive, comincia in queste pagine a vivere, ma fino a un certo punto.

Alle due figure che nella prima parte del romanzo costituiscono tale rapporto dicotomico è, infine, dedicata un'ultima giustapposizione. Si tratta di due blocchi contigui appartenenti al secondo tempo nei quali sono contrapposti i loro ritratti. Alla stringatezza naturalistica del primo, l'unico blocco nel libro ad essere dedicato interamente alla figura del padre (è un blocco molto breve, di un paio di pagine in cui di Domenico sono calcati gli aspetti più sudici),¹⁰³ segue un blocco più ampio riguardante il figlio, che sembra voler dire la distanza tra un

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 35.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 31.

¹⁰² *Ivi*, p. 32.

peso concreto e circoscrivibile in poche e determinate azioni (quelle del Rosi che ripetutamente nel corso del romanzo si esprime con la violenza di chi rompe, spinge, si slancia, frusta, trascina, mostra il pugno, urla, e insomma fa) e il vivere confuso del ragazzo, la sua indefinitezza (l'aggettivo "indefinito" e in generale l'area semantica di questa parola ricorrono frequentemente a caratterizzarlo) che quindi necessita di più spazio per potersi articolare, dipanare. È una doppia tavola molto bella in cui, per la parte che riguarda Pietro, è raggiunta una fedeltà di cronaca psichica notevolissima. A parte l'incisività espressiva di alcune espressioni come quella riferita a quando lui non riusciva a studiare, immaginando soltanto di poterlo fare, «con un'ansia attraversata e tagliata in tutti i sensi da malumore e da malinconia, come da linee tirate con una squadra»,¹⁰⁴ ci si riferisce alla serie di riflessioni sugli anni di scuola a Firenze e sulle sue difficoltà di integrarsi con i suoi compagni, ben riassunta nella frase che segue: «Credutosi inferiore ai suoi amici di Siena, ora conosceva lo sbaglio acre; che poteva aver conseguenze anche nell'avvenire simile ad un'espiazione arida».¹⁰⁵ Nel pensiero del personaggio riportato nella narrazione, questo atteggiamento erroneo è definito come «sottomissioni morali, di cui gli altri s'erano approfittati» e che, però, non gli erano passate inosservate, producendo anzi un risentimento muto che si traduceva, in modo brusco, nel dimenticare poi come se niente fosse, verrebbe da dire, tutte quelle amicizie, piuttosto forzate che vissute. Pietro, infatti – è aggiunto – «era il giovine che, sebbene debole, porta impeti di energie; anche se sbaglia».¹⁰⁶

Alla contrapposizione tra due spessori psicologici, cui sembrano rinviare i due blocchi, segue nuovamente l'allusione ad un elemento, in questo dualismo – gli «impeti di energie» – che può portare ad uno sbocco, ad illuminare un panorama triadico. Si noti come esso si faccia sempre più strada in questi ultimi episodi a partire dall'incontro con Pino.

4. Nei blocchi che seguono c'è una specie di stringere risolutivo della problematica posta (la problematica del denaro derivante dal tema del risparmio)

¹⁰³ *Ivi*, pp. 92-93.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 94.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 98.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 98.

con cui più schematica e perciò chiara appare la contrapposizione fra denaro e sensualità o meglio avidità ed espressione della sensualità. Si veda come, avendo in mente lo snodarsi del tema fino a questa altezza del romanzo, si giunga alla composizione di un quadro sintetico, il quale, dopo le molteplici spinte dicotomiche viste fino a adesso, dichiara una sorta di immobilità per il momento possibile, chiudendo, in questo modo, dopo un apparente moto a luogo, che è invece un ritorno circolare all'origine, non privo però di evoluzione (ossia il maturare via via dell'elemento di apertura di cui sopra), il primo tempo del romanzo. Ci si riferisce ad una più ampia contrapposizione sul piano formale che avviene fra Pino e un'altra figura simbolicamente connotata, quella dell'avventore «scritturale di un notaio» dai modi tronfi e dall'aspetto rozzo e sgradevole («Era un uomo grasso; dal volto lucido e purpureo, sparso di bitorzoli. Aveva un vestito chiaro e una catena d'oro; i capelli biondicci, la fronte bassa»¹⁰⁷), e al blocchetto che segue immediatamente dopo.

A differenza dei rinvii finora visti, sviluppantisi in un medesimo blocco, si tratta di un parallelismo sovrastrutturale che assume, per questa più ampia distanza che lo caratterizza, un potere simbolico più forte e quasi assertivo rispetto ai numerosi altri passi. Il blocchetto che segue (costituito da una brevità eccezionale rispetto a tutti gli altri), così come il parallelismo scritturale-Pino riproduce la dinamica dei rinvii all'interno dei blocchi, ricorda, invece, ed ha il medesimo effetto delle frasi d'*incipit* che in alcuni casi ad essi seguivano, permettendo di soffermarci nuovamente su un modo stilistico utilizzato da Tozzi, basato sul contrasto tesi-antitesi che chiede al lettore una sintesi (questa dunque non scritta dal narratore, ma a discrezione di chi legge) ottenuto mediante l'accostamento dei blocchi e blocchetti con cui abbiamo rinominato i paragrafi del romanzo. Sembra, dunque, a fine tempo, venire ribadita in proporzione più grande una struttura, un modo stilistico caratterizzante.

La professione dello scritturale non a caso ha a che vedere con chi tratta di beni, patrimoni: soldi, insomma, roba, elemento che lo contrappone già molto bene al povero Pino. Quest'ultimo capiva Pietro, lo incoraggiava come quest'altro, invece, lo schernisce fino a fomentare il padre nella sua severità verso

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 36-37.

il figlio che non va bene a scuola, e a provocare in Pietro una reazione psicosomatica (il «formicolio» sul viso¹⁰⁸).

Nella scena dell'episodio, questi, durante una discussione dei genitori circa il suo destino professionale, afferma di voler imparare il disegno («Imparerò il disegno»¹⁰⁹). L'espressione di questo desiderio è prima derisa dall'avventore scritturale, poi dispoticamente criticata dal padre («Stai attento a quello che ti dico io. Non hai più bisogno di studiare. Basta che tu sappia fare la moltiplicazione. Dovrebbero essere abolite le scuole, e mandati tutti gli insegnati a vangare. La terra è la migliore cosa che Dio ci ha data»¹¹⁰) che nel mezzo aveva umiliato Pietro facendolo ubbidire alla richiesta del danaroso («portatore di simboli danarosi») avventore:

Costui trasse da un astuccio di cuoio un bocchino d'ambra cerchiata d'oro, e v'infilò mezzo sigaro. Poi disse:

“Vai a comprarmi una scatola di fiammiferi.

E gli gettò un soldo sulla tavola.

Pietro guardò anche suo padre: tutti lo fissavano; i volti e gli occhi bruciavano la sua anima. Il cuore gli batteva. Domenico disse:

“Vai, dunque!”¹¹¹

A questo nuovo episodio negante, il breve blocchetto che segue e che riportiamo per intero (talmente breve da assumere anche un certo impatto visivo) porta la seguente descrizione:

La mattina, ciascuno prendeva la colazione quando ne trovava il tempo, dopo aver terminato le faccende; ma, la sera, mangiavano tutti insieme. Domenico a capo di tavola, Pietro tra lui e Rebecca. In faccia al padrone, il cuoco; e, dall'altra parte, i due camerieri; lo sguattero si sedeva a un piccolo tavolo, che serviva anche per tenerci sopra i piatti e le posate: di traverso, per non voltare le spalle agli altri. Anna restava nella sua poltrona, perché così poteva vedere se entrasse in quel frattempo qualche cliente.¹¹²

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 37.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 36.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 37.

¹¹¹ *Ivi*, p. 37.

¹¹² *Ivi*, p.38.

In poche righe è ritratto il momento in cui tutti i componenti della famiglia (*familiars* compresi: i servitori più stretti, diciamo così) sono seduti a tavola per il pranzo serale. Tutti i personaggi incontrati finora sono simbolicamente riuniti in questa breve porzione di testo. Le poche righe che parrebbero completamente slegate dalla porzione di narrazione precedente e da quella successiva (l'arrivo di Pietro con il padre in calesse a Poggio a' Meli) da una parte, spezzando con l'atmosfera di tensione e contrasti sprigionantesi dal brano appena descritto, producono una pausa temporale, dall'altra soprattutto, hanno la forza di suggerire il ristabilimento di una gerarchia e di un sistema di cose al quale tutti partecipano. Esso ribadisce, inoltre, sia la condivisione da parte dei due padroni, Anna e Domenico, e dei loro assalariati di una problematica, così come è stato detto sopra, sia la dominanza in questo primo tempo del romanzo di quel tema del risparmio che sembra dover, per forza strutturale, sussistere fino a quando queste figure si troveranno collocate in un certo ordine di cose, ognuna al posto stabilito.

Tuttavia, se il blocchetto si può dire sia la materializzazione di quella che abbiamo definito la spinta negante nel rapporto dicotomico morte-vita, esso 'contiene' anche il preannuncio dell'insorgere di una frattura in quel sistema, impersonata da Pietro che aveva provato ad intaccarlo nel blocco precedente, non solo attraverso il dar voce al suo desiderio di voler intraprendere gli studi artistici, ma controbattendo all'avventore, al quale, dopo avergli sentito dire, rivolto al padre «Non gli date retta. Fategli imparare il vostro mestiere. Voi trattori guadagnate quanto volete» risponde, «mentre una specie di formicolio lieve attraversava il suo volto, dal mento alla fronte [...]: Che importa a lei?». ¹¹³

Con tale riunione simbolica, espressa in questa breve porzione di testo, idealmente si chiude il primo tempo, perciò, ma con il preannuncio di una rottura, anticipata dalle manifestazioni degli «impeti di energie» di Pietro, resi possibili soprattutto dopo l'incontro con Pino, e che si realizza alla fine del primo tempo con la morte di Anna.

5. Posto il tema del risparmio che mette il denaro al centro delle funzioni vitali, quindi la merce come elemento di maggior valore ed infine il rapporto di

¹¹³ *Ivi*, p. 37.

compra-vendita o di padrone-suoi sottoposti come unica espressione della sensualità (una sensualità vincolata al deperibile, perciò alla materialità, ed infine alla morte), come tema fondamentale da cui tenta di svilupparsi la vicenda, il primo tempo presenta un altro elemento importante, un ulteriore dualismo: quello fra Pietro e Ghisola. C'è un parallelismo fra questi due personaggi che si definisce in modo progressivo fino all'ultima parte del tempo e che proseguirà poi con caratteristiche diverse fino alla fine del romanzo.¹¹⁴ Innanzitutto questi due personaggi appaiono spesso, agli inizi della loro caratterizzazione, posti letteralmente uno di fronte all'altro nell'impegno di un dialogo impossibile. In quella che si delinea come la parabola del loro 'amore', del loro rapporto, che pur è bene affermato fin da subito nel romanzo, a partire dall'esempio già citato, in cui Pietro 'non sente' qualcosa quando non si trova vicino a Ghisola (è affermato cioè, così, una sorta di legame fra il suo esistere – sensuale – e la figura di lei), egli porta ogni volta il ruolo di chi percepisce appena il senso di un'attrazione ed è sospeso fra il desiderio confuso e la paura e il rigetto che questo suscita, dal momento che esso devia nell'evocazione della sensualità paterna.¹¹⁵ Pietro si pone, dunque, di fronte a Ghisola, con il suo via via palese sentimento nei suoi confronti, come una promessa che non può essere mantenuta, poiché lei, invece, si trova dinnanzi a lui portandogli una sensualità (della quale Ghisola è anche 'faro' attraverso particolari coloristici come il «nastro rosso» o le «calze rosse»)¹¹⁶ incoraggiata dalla sua provenienza contadina, da una naturalezza istintiva già connaturata alla propria classe di appartenenza, vedendo in Pietro il luogo in cui portare, con l'aggiunta di un riscatto sociale, la propria persona maturante questo sentimento di completezza.

Con Ghisola la narrazione sembra inoltre voler introdurre una terza variante di femminilità a quelle concomitanti (per attenzione dedicata dalla narrazione a questi personaggi) di Anna e di Pietro. Di fronte alla spinta negativa del romanzo (sembra voler dire il personaggio) lei ha pur sempre la potenza creatrice di una donna, che anche Anna possiede, essendone però travolta, annientata per mezzo delle convulsioni. Pietro, invece, che questa potenza non la possiede 'per natura', perché appartiene ad altro genere, resta in un limbo: il suo

¹¹⁴ Luperini parla, invece, di una specularità fra questi due personaggi che nell'ultimo terzo del romanzo verrà a mancare. Cfr. R. LUPERINI, p. 136.

¹¹⁵ Sulla ripetitività di questo modulo cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit. p. 277.

torpore. Traccia di ciò è fin nel modo in cui Ghìsola viene presentata per la prima volta nel romanzo, attraverso un soffermarsi incisivo della narrazione sui suoi tratti psicologici, con un passo dalla potenza lapidaria.

Da una parte la giovane contadina è tratteggiata, al pari di Pietro, come un personaggio problematizzato, (con lui condivide, ad esempio, anche se con caratteristiche psicologiche diverse, un atteggiamento negante nei confronti della sensualità, qui intesa in senso lato come rifiuto dell'altro),¹¹⁷ dall'altra, (ed alludiamo alla seconda delle due citazioni che seguono) porta, a differenza di lui, qualcosa in più, un «presentimento» almeno, una fessura, pare di poter dire, attraverso la quale passa qualcosa, che la porterà nel mondo (Siena, ad esempio). Il primo passaggio è, a nostro parere, una delle descrizioni dei tratti caratteriali di un personaggio più forti di tutto il libro:

Vi sono esseri che non chiedono nulla a nessuno e rinunziano a tutto; e non essendo rispettati come gli altri, pare che di loro se ne possa fare quel che si vuole. Perciò quel che riguarda gli altri lo trovano antipatico. Se qualcuno li ama, non vogliono cambiarsi; chiedendo che cosa questo bene esiga. E allora lo evitano.¹¹⁸

ma tuttavia il paragrafo finisce con queste parole:

Ma c'era in lei il presentimento e il senso di una vita, che le montava la testa come la ricchezza e il lusso degli altri.¹¹⁹

L'idea di questo spiraglio è insistentemente proposta da Tozzi anche attraverso una simbologia. Ci si riferisce al ricorrere di due moduli legati costantemente a questi due personaggi: il primo è l'area semantica dell' "indefinito" di cui abbiamo precedentemente accennato, che pertiene a Pietro e che compare in pressoché tutti i passi che lo riguardano per lungo corso del romanzo; il secondo è costituito da quella del "bucare" e da altri elementi, come le «forcelle» o l' "azzannare", che rinviano a ciò, riguardanti Ghìsola. Il primo,

¹¹⁶ F. TOZZI, *Opere cit.*, pp. 32, 39.

¹¹⁷ Anche Luperini nota come «Ghìsola e Pietro psicologicamente si corrispondono», cfr. R. LUPERINI, *Federigo Tozzi cit.*, p. 137.

¹¹⁸ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 19.

¹¹⁹ *Ibid.*

più chiaramente, allude ad un atteggiamento di inconsapevole difesa, di incoscienza, mentre il secondo, già in parte individuato da Baldacci e da Borgese, sembra voler rinviare non solo ad una richiesta o tentativo di risvegliare Pietro (con l'idea del pungere, dello stuzzicare) o, come rilevava appunto Baldacci ad una dimensione erotica infantile,¹²⁰ ma, attraverso l'immagine del foro, più in generale prefigura, a nostro parere, la possibilità di uno sbocco, diciamo così, dalla problematica tratteggiata fino a questo punto del romanzo. Si vedano, rispettivamente, le seguenti occorrenze, le quali, per la costanza con cui cadono durante tutto il racconto, ci pare utile riportare:

[...] a Pietro era venuta un'allegria insolita, un'allegria simile ad un benessere troppo forte, che lo faceva più nervoso. Vorrei parlare di questi indefinibili turbamenti del marzo, a cui è unita quasi sempre una sottile voluttà, un desiderio di qualche bellezza.¹²¹

Una mattina, in casa, ricopiando un brutto ritratto a stampa, Pietro si chiese perché provasse quell'indefinitezza per Ghisola.¹²²

Pietro, senza provar niente, all'infuori d'una vaga inquietudine, si appoggiò ai guanciali e cercò di piangere: dentro di sé chiedevasi se anche gli altri sentissero così poco e provò una consolazione indefinibile quando il padre fu allontanato in modo ch'egli non vide e non udì il suo dolore;¹²³

Quel che provava dinanzi alle cose rimaneva troppo indefinibile, ed egli ne soffriva.¹²⁴

Aveva delle indefinitezze profonde e persistenti, senza nome e senza meta; che lasciano una traccia anche quando sono passate, come si vede se è passata l'acqua su la rena.¹²⁵

¹²⁰ Baldacci, come è noto, considerava l'episodio ambientato a Poggio a' Meli in cui Pietro ferisce Ghisola con un temperino, chiedendole poi di fare lo stesso con lui, una «grande pagina di erotismo infantile». Cfr. L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., p. 21.

¹²¹ F. TOZZI, *Opere* cit., p. 29.

¹²² *Ivi*, p. 55.

¹²³ *Ivi*, p. 63. Fino a qui le occorrenze per quello che riguarda la prima parte del romanzo. L'aggettivo e le sue derivazioni continuano a comparire anche nella seconda parte per poi, invece, scomparire nelle ultime venti pagine circa del libro (particolare non trascurabile se si pensa che la vicenda a quell'altezza si trova verso la sua chiarificazione).

¹²⁴ *Ivi*, p. 71.

¹²⁵ *Ivi*, p. 98.

Molte volte, in sogno, provava come avrebbero dovuto svolgersi i suoi sentimenti; svegliandosi quasi soddisfatto, come se un'esistenza superiore e indefinibile gli avesse dato ragione.¹²⁶

Pietro non provò nessun piacere, perché il senso disagevole d'una menzogna indefinibile l'opprimeva.¹²⁷

Si veda, invece, il controcanto costituito dal corredo simbolico che accompagna Ghìsola. Ella stuzzica Pietro:

Ghìsola, ad un cenno della padrona, gli si avvicinò e gli bucò, appena con un ferro della calza, una mano, perché si smuovesse.¹²⁸

Ghìsola si riavviava i capelli, tenendo in mano le forcelle per fargli vedere che erano nuove, e prima di rimettersele, con una alla volta gli bucò le mani.¹²⁹

Ferisce nella carne Agostino in un incontro che assomiglia ad un combattimento di animali:

Ella, allora, gli azzannò un braccio. Agostino, spingendo il braccio, le piegò la testa indietro, costringendola ad aprire i denti.¹³⁰

Tiene le forcine fra i denti, immagine che stabilisce un legame simbolico fra esse e la loro 'funzione' contundrice:

Quando era a tagliare l'erba ficcava la punta del falchino nel tronco di un albero, assettandosi un poco le vesti addosso, specie la camicietta che si sbottonava sempre; stringendo tra i denti le forcelle che una per volta pigliava per mettersela nei capelli unti d'olio.¹³¹

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ivi*, p. 120.

¹²⁸ *Ivi*, p. 14.

¹²⁹ *Ivi*, p. 39.

¹³⁰ *Ivi*, p. 51.

¹³¹ *Ivi*, p. 51-52.

L'ultimo giorno che stette a Poggio a' Meli, mentr'era per addormentarsi con una forcella in bocca, che aveva mangiucchiata con i denti, le pareva di cadere da una grande altezza [...].¹³²

Ed infine, quando a Castellina, dopo essere stata posseduta dal vedovo e dal fattore, si spargono le voci sulla sua condotta promiscua, e a causa di ciò è inseguita dai ragazzi che la insidiano, si dice che lei

Si doveva difendere a morsi e con le unghie, piangendo e rifugiandosi a casa di corsa.¹³³

Di fronte alla staticità fisica ed emotiva di Pietro (e alla successiva implosione dell'altro importante personaggio femminile, Anna), Ghìsola, al contrario, via via, cresce nella narrazione, raggiungendo un culmine nell'ultima parte del tempo. Rispetto all'episodio dello scritturale e al breve blocchetto che lo segue, che 'chiudono', come abbiamo visto, il nucleo tematico principale del romanzo, l'incentrarsi della narrazione su questo nuovo personaggio viene infatti 'a seguire', strutturato nel dialogo-confronto con Pietro e concomitante alla ora più diretta descrizione del rapporto di questi con il padre. Tra questi due 'binari' sembra cioè venire dichiarato, anche per forza strutturale, un nesso. Difatti, nel parallelismo che abbiamo detto legare i due giovani personaggi, Ghìsola è la sostanza di una sensualità piena e possibile, ma anche la spinta naturale a che essa si realizzi, mentre Pietro riproduce l'azione negante paterna attraverso una vera e propria, in ultimo, emersione esplicita di questa figura. Si veda, ad esempio, il passo posto all'interno del racconto della nuova amicizia indesiderata (anzi imposta dal padre) di Pietro con Antonio che riproduce, come una sua variante («ed Agostino, che aveva antipatia per Antonio, fu sostituito»¹³⁴), l'episodio posto più all'inizio di Pietro ed Agostino, con al centro della contesa sempre Ghìsola. Si tratta dell'ultimo degli incontri che costellano questa prima parte del libro e che sembrano alludere ad un confronto, cui è sottoposto Pietro, fattosi ormai urgente con la femminilità della giovane. Qui egli, sottoposto ad una «prova» di coraggio da Ghìsola (è proprio questo il termine usato, per la

¹³² *Ivi*, p. 58.

¹³³ *Ivi*, p. 104.

¹³⁴ *Ivi*, p. 45.

prima volta, nel testo),¹³⁵ che vuol vedere una corrispondenza tra la sua sensualità dirompente e quella di lui chiedendogli di rimanere da soli, risponde: «Bisogna che vada. Mio padre...», prima di allontanarsi «a braccetto» con il rivale riamicato Antonio, promettendosi a vicenda di non parlare più alla ragazza.¹³⁶

Attraverso tale emersione, ora in forma esplicita, Pietro dà così un nome alla causa del suo impedimento, rievocando finalmente su di sé tutta la problematica su cui si fonda il primo tempo del libro. Per Ghìsola è un segnale chiaro, che si traduce sul suo volto, «Tutta la faccia le si indurì»,¹³⁷ e sviluppa metaforicamente nell'immagine posta all'*incipit* del blocco successivo. Di fronte alla staticità di Pietro lei 'va', segnando uno scarto che nella vicenda sarà il suo atteggiamento derisorio e sprezzante nei confronti di Pietro perché egli non può accogliere la sua sensualità, e stilisticamente è il brusco mutare di andamento espresso attraverso le tre proposizioni in paratassi, nella citazione che segue.

Il passo, con procedimento stilistico già incontrato per l'immagine della mano di Anna nelle prime pagine del libro, ripropone con ironia, una riflessione sulla contraddittorietà dei fatti, degli atteggiamenti nella vita, e sorprende il lettore perché quasi vanifica la sostanza degli episodi precedenti sul tema del corteggiamento a Ghìsola, in cui pareva che la lieve affinità fra Pietro e quest'ultima avesse una qualche concretezza:

Ghìsola aveva ripreso la sua strada verso il campo, con un'ebbrezza che empiva di gioia tutto il suo essere. Il movimento delle gambe assecondava questa ebbrezza; e le sottane erano così lievi che non le sentiva nè meno. Ella non si fidava d'Antonio che era capace di ridire tutto al padrone; non faceva nessun conto di Pietro; ed Agostino le piaceva più di tutti e tre.¹³⁸

La quota della sensualità della giovane e il suo distacco ormai dalla dimensione precedente del parallelismo, dopo lo scatto stilistico provocato da questo *incipit*, sono infine dichiarati nell'episodio subito successivo in cui è descritto il suo incontro in un campo con Agostino, che bene si contrappone al dialogo mai concludente con Pietro.

¹³⁵ *Ivi*, p. 49; cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi cit.*, p. 141.

¹³⁶ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 49.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ivi*, p. 50.

L'approccio fra lui e Ghìsola è un impatto, violento. Ogni attacco di Agostino annulla una rimonta di Ghìsola («Hai sentito male?» Chiede Agostino dopo esserle saltato addosso, gettandola a terra, e lei «Niente! Niente!» si affretta a rispondere),¹³⁹ vale a dire, che la sensualità di quest'ultima è, per la prima volta, 'compresa' da questo ragazzo, senza restare in debito: ha cioè lo spazio per compiersi in atto e non per rimanere frustrata come spinta violenta dentro di lei (spinta che la farà vedere spesso, irragionevolmente, piangere, cambiare d'umore, quando si trova da sola).

Ghìsola rappresenta un dinamismo che porta fuori: fuori da questo primo tempo, dalla problematica che lo domina, è l'innesto di un nuovo momento del romanzo.

6. Soffermandoci ora sugli aspetti strutturali del libro che, come detto in premessa, ci paiono fortemente connessi con il suo tema, il primo tempo, che ne costituisce la presentazione e la possibilità di evoluzione (attraverso Ghìsola), dal punto di vista dello snodarsi della temporalità presenta una serie di particolari elementi che suscitano un ritmo veloce. La prima parte, che abbiamo fin qui scorso, è innanzitutto descrittiva, soprattutto dell'andirivieni all'interno dell'osteria che si 'biforca' nel via vai dei camerieri e degli avventori e in quello dei cappuccini, contadini, mendicanti e forestieri che tragittano davanti al podere¹⁴⁰; in essa ha larga parte, poi, la descrizione paesaggistica. Il senso di velocità è intensificato, inoltre, dal fatto che alcuni personaggi sono 'buttati nella mischia' della narrazione, in modo, cioè, che il loro ingresso non sia preceduto da alcuna presentazione. Così avviene, ad esempio, per il cane Toppa che, al primo comparire, è chiamato immediatamente per nome: «e pigliava a frustare Toppa, che abbaiva e saltava dalla contentezza per il suo arrivo»¹⁴¹ e per i personaggi Orsola e Carlo: (Masa) «Udendo i passi di Orsola, la moglie di Carlo, la chiamò»¹⁴² ed infine Agostino: «Agostino, figliolo di un cavallaio che aveva due poderi a confine con Poggio a' Meli, non voleva che Pietro parlasse troppo a

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 9.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 10.

¹⁴² *Ivi*, p. 15.

Ghìsola». ¹⁴³ La stessa cosa accade per l'annuncio di fatti importanti nel complesso della vicenda come l'allontanamento di Ghìsola dal Podere per volontà del Rosi, di cui si apprende ellitticamente, nel modo seguente: (Ghìsola) «Smettete, dunque! Non posso dormire? Non voglio lavorare. Non devo tornare a Radda? Perché state così impalata?»; risponde Masa: «E se il padrone non ti vuole più qui doventi impertinente con me?». ¹⁴⁴

Il ritmo consecutivo ed incalzante è reso anche attraverso una vera e propria scansione temporale dei fatti. Si notino le seguenti precisazioni:

Era un anno dalla notte degli usignoli [...]. ¹⁴⁵

Un altro anno; e s'era alla fine di marzo, il giorno di San Giuseppe. ¹⁴⁶

Pietro era grasso e pallido e con un'aria di gracilità: entrava in quindici anni. ¹⁴⁷

Come cresce a fretta! Scommetto che ha portato da fumare. ¹⁴⁸

[Domenico] Finalmente, si ricordò della trattoria; guardò l'orologio e vide che non poteva più indugiarsi. ¹⁴⁹

All'interno di un singolo blocco può capitare, inoltre, di trovare tanti piccoli episodi o una rapida sequenza di azioni e di figure, come nel passo che segue, emblematico anche per l'uso della paratassi e del punto e virgola che vedono un vero e proprio trionfo in questa prima parte del romanzo:

Il cuoco era andato su l'uscio di cucina a fumare una cicca, appoggiandosi al muro con le spalle e con la testa; la cantiniera portava i piatti; e lo sguattero, saltando come un ragazzo, corse a dire allo stalliere che attaccasse il cavallo. Domenico bevve un altro bicchiere di vino; poi tolsesi la dentiera per pulirla con la salvietta, di nascosto, tenendo le mani sotto la tavola. Anna, per cucire, prese una camicia.

¹⁴³ *Ivi*, p. 18.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 56.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 20.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 29.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 29.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 29. L'esclamazione è di Giacco e segue poche righe dopo la precisazione precedente.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 42.

Finalmente, Domenico con un colpo del suo tovagliolo si levò le briciole da sopra i calzoni; si fece spolverare da Rebecca e untare le scarpe da Tiburzi, dando nel frattempo qualche ordine. In punta di piedi andò dietro il figliolo che tamburellava con le dita sopra un vetro, accompagnando il mugolio della sua voce a bocca chiusa; gli dette una manata sul collo e disse:

“Vieni in campagna con me.”

Pietro, senza rispondere niente, saltò sul legno già attaccato; e furono a Poggio a' Meli poco prima del tramonto.¹⁵⁰

Determinanti per la creazione di una temporalità sono, infine, i colpi di scena di cui abbiamo parlato, come l'immagine della mano di Anna ed il metaforico e reale 'cambio di rotta' di Ghìsola in seguito al sottrarsi di Pietro nei suoi confronti (sottolineato nel passo dal «movimento delle gambe» e dalle «sottane lievi»).

A partire dall'episodio della morte di Anna, invece, l'andamento cambia drasticamente. Da questo momento, che coincide con l'uscita di scena di Ghìsola (rinviata a Radda) in poi, il tempo cambia. Tutti i blocchi sono più lunghi, il frammentismo si attenua. Secondo l'uso 'significativo' della forma che è in Tozzi, questo rallentamento si configura presto come il tempo di Pietro. In questi episodi la sensualità del giovane mostra il suo sviluppo delicato, ma continuo, fino alla metaforica chiusura dell'immagine paesaggistica del Monte Amiata che «di un aspetto liquido, sembrava per appianarsi» (abbiamo visto come sia frequente in Tozzi far seguire ad un fatto significativo posto all'interno di un episodio una descrizione paesaggistica che è riflesso dell'interiorità del ragazzo).¹⁵¹

Ma su un piano maggiormente strutturale questa nuova ritmica svela un'altra sfumatura. Analizzando la narrazione, infatti, ci si accorge che tutti gli episodi in essi narrati si fondano su un'attesa. Sono emblematici a tal proposito (e si cita in modo sintetico presupponendo l'approfondita conoscenza dei fatti) l'episodio della foto di Ghìsola caduta dietro il canterano e del suo ritardato recupero, l'immagine del cuoco e dello sguattero addormentati sopra il ceppo, l'episodio, apparentemente poco rilevante, dei pagliaioli che contrattano lungamente con il Rosi il prezzo del fieno o quello dei mendicanti che attendono

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 38.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 82.

accalcati l'elemosina del pane avanzato, l'immagine del Rosi che fuori della cucina della trattoria ha l'impressione di «perder tempo»,¹⁵² ed infine l'episodio che narra degli studi e delle amicizie di Pietro che converge nella frase «Stava bene sul letto, con gli occhi chiusi»,¹⁵³ dove tutti gli accadimenti e gli incontri, le novità avvenuti durante la trasferta a Firenze sono solo una cornice vuota ai sogni di Pietro «la cui impazienza di rivedere Ghìsola aumentava; perché metteva in Ghìsola tutta la fiducia della sua vita»,¹⁵⁴ e che, nella solitudine, «Si confortava, sognando un'esistenza nuova e insolita. Ma quando?».¹⁵⁵

L'ultimo fatto narrato nella porzione testuale presa in esame, poi, la morte del cane Toppa, oltre ad esprimere un ritardo per il soffermarsi solo ora a descrivere l'*excursus* vitale di questo animale, si ricongiunge, attraverso un richiamo lessicale, alla scena della castratura (che costituisce l'ideale avvenimento di apertura di questo tempo poiché segue immediatamente l'episodio della morte di Anna) e, attraverso questo 'riaggancio', si delinea come cornice agli episodi finora elencati. Scrive Tozzi: «Era stato, dopo la castratura, piuttosto cattivo».¹⁵⁶ Dove quel «dopo la castratura» 'chiude' appunto a cerchio tutti gli episodi finora elencati, inglobandoli, e ribadisce la cesura presente a questa altezza del romanzo. Dopo la morte di Anna, dunque, seguono una serie di episodi che hanno per *leitmotiv* la morte e l'attesa.

Ci si è infine domandati il perché di questa attesa ripetuta. Perché questo soffermarsi qua e là piuttosto frammentario, su volti, atteggiamenti, nel quale la voce interiore di Pietro, tanto presente a descrivere i fatti fino a questo punto del romanzo, quasi scompare? Ebbene, ciò di fatto si presenta come un *escamotage* per creare l'assenza di Ghìsola. Per l'equazione che abbiamo precedentemente suggerito fra questo personaggio femminile e il presentarsi di un andamento nuovo, dinamico (che porta fuori) del romanzo, ma anche per il suo costituirsi come 'faro' della sensualità per Pietro nel corso del confronto che li vede protagonisti al termine del primo tempo, quando ora lei non c'è (ora che quest'ultimo ha potuto cogliere la traccia di tale richiamo – a partire dall'incontro

¹⁵² *Ivi*, p. 93.

¹⁵³ *Ivi*, p. 95.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 97.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 98.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 99.

con Pino e attraverso i segnali di Ghìsola) nel romanzo non sembra esserci possibilità di soluzione. L'azione del romanzo si arresta e con essa quasi completamente il pensiero di Pietro. A tal proposito costituisce una buona chiave di lettura l'episodio della lettera con la fotografia di Ghìsola.

Pietro è adesso cresciuto e mostra una crescente ostilità e indifferenza nei confronti del vecchio assalariato Giacco che, nel tentativo ultimo di godere di un qualche credito da parte sua gli riferisce dell'arrivo di una lettera di Ghìsola. Il ragazzo, allora, ha un guizzo dinamico, tanto che, raggiunta l'abitazione dell'assalariato dove vi era Masa, è scritto: «senza aspettare che s'alzasse, entrò in camera; scavalcando la donna, che abbassò tutta la schiena».¹⁵⁷ Nel mezzo della stasi allusa dalla quasi totalità delle scene che precedono e seguono a chiudere il tempo, il solo accenno alla giovane contadina lo fa correre, perché la sua è una corsa verso il raggiungimento del suo desiderio. Nell'episodio, infatti, egli comincia a parlare, a volere, il suo atteggiamento cambia. Si veda, a tal proposito, il passo in cui egli fa persino una mossa brusca, quasi di minaccia verso Masa che osa lamentarsi della nipote, mossa – scrive Tozzi – «come prima non gli aveva veduto mai fare»¹⁵⁸ o l'ordine disposto poco prima a mantenere la foto recuperata nella cornice: «Tenetela qui, nella sua cornice. Voglio io: non la fate cadere più».¹⁵⁹ Ossia, Pietro per difendere la sua sensualità diventa padrone, egli per la prima volta parla, disponendo con acidità, con un atteggiamento che sembra, tuttavia, una filiazione sfortunata del dispotismo del padre. In quello che si delinea sempre di più come un cammino per la propria realizzazione sensuale, sembra che Pietro non possa mancare di fare i conti con la sensualità paterna, assumendola su di sé. Ciò appare chiaro poco più avanti, quando si vedrà che questo impeto più che significare la difesa della propria sensualità fatta, cela esplicitamente la difesa di un «diritto», l'adempimento di un «dovere», l'ottenimento di un «rispetto» e che, infine, il sentimento che egli sente di provare per Ghìsola e che corona questa determinazione è più razionalmente (freddamente) una «riparazione sociale» per il cui «compito» Pietro «offriva se stesso volentieri». C'è quindi un'involuzione, una difficoltà, per Pietro, quando si tratta di far vedere, di mostrare la propria sensualità, perché essa pare

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 78.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 81.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 80.

inesorabilmente cadere in un sistema dispotico e meccanicistico che è a sua volta la causa della sua perdita di carnalità.

Giacco procurava di sorridere; ma, vedendo la fisionomia di Pietro, non gli riusciva. Ma Pietro sentivasi liberato, anche perché poteva andarsene senz'altro.

Una volta gli domandò:

“E Ghisola?”

L'assariato si ringalluzzì tutto, intuendo quale poteva essere il mezzo per farsi benvolere dal padroncino; esitando, nondimeno, ad approfittarne.

“Oh, era tanto tempo che non ne parlava più!”

“Ma dov'è?”

Giacco, invece di farglielo sapere subito, perché avrebbe voluto dir tante cose, si grattò il petto. [...]

“È a Radda, io credo.”

Rispose a voce bassa; e con il falchino indicò le colline del Chianti.

“Scrisse due mesi fa...Vede? Radda è là.”

“Avete sempre la lettera?”

“La prese la mia donna. Io credo che l'abbia conservata. Credo, almeno! Diamine, non l'avrà buttata via!”

E, dicendo così, faceva capire di no.

Pietro domandò:

“Perché buttata via? Se le volete bene, dovete avere questa lettera. La voglio vedere.”

Egli parlava come se dovesse difendere un diritto.

[...] ¹⁶⁰

Quando, dopo aver letto la lettera, Pietro chiede a Masa della fotografia, apprenderà che è caduta da una settimana dietro il canterano, dove sembrerebbe poter restare ancora molto:

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 77-78.

Egli scorse, infatti, sotto una fila di santi, attaccati al muro, lungo una cordicella, una cornice di vecchio velluto turchino, ma vuota. Quel vuoto, con un foglio bianco, lo intenerì.

“Non avete pensato prima a raccattarla?”

Ormai si sentiva certo di vederla. E gli pareva di compiere un dovere.

Ma Masa, non volendo rimproveri, disse:

“Saremo a tempo a prenderla! Chi ci pensa? La mattina ci alziamo presto; la sera non abbiamo voglia, perché siamo stracchi.”

“Scanserò il canterano io.”

Quando c’era da far valere un rispetto, lavorava anche lui!¹⁶¹

Si noti questa sorta di lotta dei tempi che prende atto, ed ha per oggetto il recupero della fotografia, di cui sono attori Pietro e Masa. Di fronte alla fretta determinata di Pietro, tutta focalizzata sulla foto, sta la lentezza dichiarata di Masa, che dice: «Saremo a tempo a prenderla! Chi ci pensa? La mattina ci alziamo presto; la sera non abbiamo voglia, perché siamo stracchi. [...] Abbia pazienza»¹⁶² e toglie ad uno ad uno ogni oggetto sistemato su quel mobile, la descrizione dei quali riproduce a tutti gli effetti il senso del ritardo attraverso aggettivi ed incisi: «un vaso di porcellana sbocconcellato, dentro al quale c’erano stati ritti chi sa quanti fiori; un’immagine di cera, di Santa Caterina, sotto una campana di vetro; un pezzo di specchio verdognolo e guasto».¹⁶³ Dove il ritardo che si contrappone all’urgenza di Pietro rispecchia ancora una volta l’azione negante di ascendenza paterna di fronte al desiderio di vita suscitato in lui da Ghìsola.

Questa vena sottile che da qui incomincia (fra Pietro e Ghìsola) potrebbe essere intitolata “la ricerca di Ghìsola”. Essa cessa negli episodi che seguono per poi riemergere nell’ultima sezione del romanzo.

Che l’evocazione di Ghìsola, infine, faccia riferimento ad un’altra specifica ritmica sembra venir suggerito appena prima della cornice, dalle ultime righe che chiudono il ritratto di Pietro, del quale si dice: «Talvolta, aveva voglia di farsi

¹⁶¹ *Ivi*, p. 79-80.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ivi*, p. 80.

uccidere; forse da Ghìsola, che già sentiva sua; tornata come una tentazione deliziosa dal tempo scorso».¹⁶⁴

7. La terza ed ultima parte apre con un *flashback*, ossia la narrazione torna indietro a quando Ghìsola fu mandata via da Poggio a' Meli, sapendosi solo ora cosa le era successo più tardi a Radda. Lì è posseduta dal vedovo e poi dal fattore, cominciano le dicerie sul suo conto e lei si può dire che entri nella parte (tra timore e compiacimento) della donna dai facili costumi:

Borio ci si era perso, e l'avrebbe sposata. Ma anche il suo fattore la possedette; e ambedue, per gelosia, ne sparlavano con tutti: allora molti di quei giovinotti, da lei respinti non la lasciarono più in pace. Andavano a cercarla nel campo, sotto i fichi e i peschi; l'appostavano, quando tornava, attraverso i ginepri. Si doveva difendere a morsi e con le unghie, piangendo e rifugiandosi a casa di corsa. E allora le veniva da ridere; [...]¹⁶⁵

A seguire la parte di sospensione, dunque, il romanzo si riallaccia al momento in cui la contadina aveva preso la 'sua direzione', dando, il senso di questa lunga pausa, grande risalto al personaggio.

In seguito è narrata la visita di Pietro a Ghìsola, che nel frattempo è passata da Radda a Castellina ed infine nei dintorni di Badia a Ripoli dove è presa a servizio da un commerciante di stoviglie «il quale appunto voleva conoscere una ragazza di quel genere».¹⁶⁶ Ghìsola si avvia a diventare una prostituta, laddove l'avevamo lasciata prendere una direzione di uscita dal podere, ossia da quel sistema che tanto la tratteneva in una condizione sacrificata rispetto al suo desiderio di una vita lussuosa. Il parallelismo fra lei e Pietro (un Pietro ora determinato nella ricerca dell'innamorata) che avevamo visto nel primo tempo già evolvere in una sfasatura, matura, allora (a partire da quando Ghìsola 'va'), in uno scarto incolmabile. Comincia da qui la parte attiva del romanzo. Pietro agisce, o almeno crede di agire, ma siccome lo fa in un tempo che è sempre stato più dilatato rispetto agli altri attori di questa storia, c'è una differita fatale che gli pone Ghìsola, ora finalmente vicina, inesorabilmente lontana. Mentre il giovane

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 99.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 104.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 108.

crede che sia giunto puntuale il tempo (il tempo per sposarla), egli è invece in estremo ritardo rispetto agli accadimenti (ciò che è successo a Ghìsola fuori e anche dentro di lei). Si veda, ad esempio, più avanti, la scena in cui egli cammina per Siena, traendo delle considerazioni nell'osservazione del paesaggio, e dice «Quando ci sarà anche Ghìsola, le dirò quel che provo»¹⁶⁷, espressione che dà il senso di un rinvio.

Le sfumature di questo nuovo rapporto sono rese sia attraverso la descrizione della psicologia della ragazza, sia con l'illustrare la corsa intrapresa da Pietro a colmare tale divario nell'intento di raggiungere la sua meta («Ghìsola sarebbe stata la rinnovatrice»¹⁶⁸ – dirà infatti lui, a ribadire la natura di liberatrice dell'innamorata). Nel primo caso ci si riferisce al tema delle risa che caratterizza tutti i primi incontri tra i due. Si veda, ad esempio, il momento in cui, andatola a trovare a Badia a Ripoli, Pietro le si comincia a dichiarare:

Allora Pietro, credendo giunto il momento opportuno, disse senza guardarla:

“Ho pensato sempre a te.”

Ghìsola si volse verso uno degli usci: parve che la striscia di luce, movendosi la sottana, volesse andarsene; e Pietro chiese, sottovoce:

“Credi che ci oda quella donna?”

Infatti, Ghìsola aveva sospettato proprio così; ma s'era rallegrata, pensando alle risate che ne avrebbero fatte insieme, pigliandosi, per il troppo ridere, le braccia.¹⁶⁹

Quando poi Ghìsola leggerà insieme al suo amante e datore di lavoro la lettera d'amore di Pietro (episodio in cui Debenedetti aveva scorto genialmente l'aspetto di «beffa da novella boccacevole, trasferita nel corrotto ambiente piccoloborghese del racconto naturalista»¹⁷⁰) alla domanda di questi se il ragazzo l'avrebbe sposata, avendo poi in effetti il benessere di prenderla in moglie dal padre ricco, risponde: «Scommetto che ce l'ha mandato lui».¹⁷¹ E in questa risposta è la quota di tutto il discredito in cui Ghìsola getta il suo innamorato.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 123.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 152.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 110.

¹⁷⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 218.

¹⁷¹ F. TOZZI, *Opere* cit., p. 115.

Lo scarto veramente stridente fra la sua realtà e il vivere fra le nuvole e deficiente, verrebbe da dire, di Pietro suscita, però, nel lettore un ulteriore contenuto (come abbiamo visto poter accadere nel sistema delle giustapposizioni tozziane di blocchi): la descrizione di una rabbia. Forse la rabbia di Ghìsola. Ciò che lo snodare dei fatti non esplicita è portato su dal dialogo forzato cui è sottoposto il lettore nella decifrazione del simbolo. Ella sente per la seconda volta un'offesa nei confronti della sua persona tutta, nei confronti di quella completezza che non fu presa a monte, da Pietro, come da nessuna persona per bene.¹⁷² Comincia l'inganno di Ghìsola: il progetto suggeritole dal protettore di sposare Pietro facendogli credere che il bimbo di cui è in attesa sia suo. Ma Pietro non è «un uomo», come addirittura gli rimprovererà lei,¹⁷³ e non vorrà mai possederla prima del matrimonio. C'è una purezza che ostinatamente egli vuol difendere, una purezza che aumenta in Ghìsola un senso di rabbia, per quello che in qualche modo, anche per colpa sua lei è poi diventata.

L'analisi della psicologia della giovane (perché per quanto i rimandi al profondo possano essere istintivi¹⁷⁴ non può non esservi un compromesso con la coscienza dell'autore che li struttura) procede poi con l'individuazione, ora possibile, di un nuovo modulo a lei associato, quello dell'immobilità. Se si vede bene, infatti, ella si immobilizza davanti al vedovo che la possiede la prima volta, e si riimmobilizza quando Carlo le si fa da presso per toccarla, al suo ritorno a Poggio a' Meli («Ma ella non si mosse; s'immaginava di non potersi muovere; per quanto sapesse che non era vero»¹⁷⁵). Come a dire che Ghìsola è preda, è rimasta in fondo quella bambina infastidita dagli "altri" perché le facevano sentire di dover dar loro conto di qualcosa. La memoria di questa condizione le si fa viva, ad esempio, quando, tornata con Pietro a Poggio a' Meli, si stende «sul letto dove

¹⁷² Debenedetti accenna appena ad un possibile nesso che trasparirebbe fra il destino di Ghìsola e gli «occhi chiusi» di Pietro, il quale «è costretto ad aprire gli occhi quando la donna idealizzata con tanto sforzo, e forse rovinata proprio dalla sua cecità, gli si mostra inesorabilmente come prostituta [...]». Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 220.

¹⁷³ F. TOZZI, p. 135: «Se tu fossi un uomo». Scrive Serafini: «[...] la frase non può solo essere limitata all'atto che nella scena deriverebbe da una matura sessualità di Pietro, ma richiama tutto l'universo di virilità mancata del protagonista, di virilità umiliata dalla castrazione, quella stessa umiliazione che lo scrittore nota in Toppa, il cane castrato e divenuto cattivo». C. SERAFINI, *Il quinto comandamento* cit., p. 133.

¹⁷⁴ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., pp. 224-225, 255.

¹⁷⁵ F. TOZZI, *Opere* cit., p. 134.

aveva dormito giovinetta»¹⁷⁶; allora, continua il passo «Il suo volto s'indurì, sino a prendere un'aria d'angoscia sinistra. Respinse tutte le carezze di Pietro; non volle più essere baciata, non gli rispose né meno; qualunque cosa egli tentasse di dire; con gli occhi accigliati e torbidi, la bocca gonfia di collera».¹⁷⁷ Tanto è vero che Pietro e Masa non capiscono cosa le stia succedendo. Sopraggiunge, infine, la stessa sensazione di morte che aveva caratterizzato Ghìsola in una delle sue prime apparizioni nel romanzo:¹⁷⁸ «avrebbe voluto non muoversi più: credeva di dover stare a quel modo un tempo indefinibile, forse per sempre».¹⁷⁹ L'immobilità è dunque la minaccia di una morte, la memoria di una dimensione – quella simbolizzata dal potere – ancora dominante. A fronte della quota di dinamismo portata da Ghìsola nella vicenda e del suo dirigersi 'fuori', tale modulo sembra dire come questo personaggio non si sia mai spostato, in termini psichici, dalla sua condizione d'origine.

Condizionato da questa, a lui non visibile, complessità psicologica (che pur, come abbiamo visto, matura ed è via via analizzata nella narrazione), il cammino intrapreso da Pietro illusoriamente lineare non può allora che attorcersi verso la zona profonda e cupa in cui involontariamente la sua innamorata lo attrae. Quest'ultimo tempo è, così, dominato da un'altra figura e potente simbolo, quello del "contorcimento" che prelude al "vortice" ed infine alla "vertigine" in cui precipiterà Pietro cadendo letteralmente a terra, ai piedi di Ghìsola quando, in un attimo, scoprirà tutto l'inganno e vedrà la realtà di una promessa sposa già gravida e niente affatto pura. L'immagine del "contorcimento" si esprime in vari modi: dal punto di vista del lessico e dell'aggettivazione (nelle varianti del groviglio, della linea contorta e raggomitolata, dello scontorcimento), dello stilismo nella descrizione paesaggistica ed infine è un contorcimento anche l'intreccio delle due realtà vissute da Pietro e da Ghìsola. L'una illusoria, di una purezza assoluta che non c'è, l'altra ingannevole. Pietro sogna, spera; Ghìsola inganna, ride. Il tutto è legato da un ulteriore *leitmotiv*: quello del cammino, dei passi, del camminare; tema che di fatto lega fra loro tutti questi blocchi. Si veda l'insistere continuo su questa immagine in tutti gli esempi che seguono. Ne esce

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 138.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 52: «Talvolta, le veniva voglia di nascondere tutto il viso; e di restare così; di non esser veduta che dall'aria; di non mangiare più, di morire senza accorgersene».

¹⁷⁹ *Ibid.*

l'idea di un tempo conclusivo (una sorta di funeraria coda conclusiva) fondato su un percorso, illustrabile, dal punto di vista formale, come un'onda che via via si stringe fino a una spirale finale. In termini metaforici, invece, esso assume, col tracciare soprattutto all'inizio le tappe del corrompersi di Ghisola, i tratti di una "via della perdizione". Se il percorso comincia propriamente con il giungere di Ghisola a Radda è di fatti solo a partire dal suo successivo spostamento a Castellina, dove inaugurerà la sua attività di amante, che cominciano gli accenni al groviglio nel linguaggio:¹⁸⁰

La strada da Siena, dopo essere discesa fin giù a un torrentello dov'è un mulino, sale in mezzo a linee contorte e raggomitolate di colli che s'assomigliano e della stessa dolcezza, con i filari delle viti tra i muriccioli a secco, di sassi, con le fattorie dietro i cipressi, con qualche campanile così lontano che dopo una voltata non si vede più. [...] Il silenzio di quei boschi, le lunghe ore di seguito! È uguale a quello delle pietre aggavignate dalle radici degli alberi. Ma quando il vento soffia da dove gli altri monti doventano quasi diafani, gli sctorcimenti delle fronde impauriscono, strepitando e sibilando: [...].¹⁸¹

E ancora, quando Pietro si reca a Badia a Ripoli (terza tappa di Ghisola lungo questo percorso) e sta per suonare alla porta di quella che non sa essere la casa dell'amante di Ghisola, della piastra di porcellana su cui è il numero civico si dice che era «bianchissima [...] luccicava alla luce; e i numeri, turchini, danzavano e s'aggrovigliavano».¹⁸² Il contorcimento è evocato pure da piccoli e circoscritti gesti descritti nella narrazione, come questo di Ghisola nella scena in cui è invitata dall'amante ad ordire l'inganno (di un piglio cinematografico che

¹⁸⁰ Petroni, parlando del significato simbolico di alcune descrizioni paesaggistiche tozziane le quali fungono da correlativo oggettivo e sostituiscono l'analisi psicologica del personaggio, accenna, ma senza approfondire, alla presenza di un «tema delle strade» in questa parte del romanzo, facendo riferimento a questo passo («Ghisola sarà sbattuta qua e là dagli eventi, la sua strada sarà tortuosa, e gli altri la opprimeranno, in una lotta per lei senza speranza»). Cfr. F. PETRONI, *La funzionalità narrativa della descrizione in "Bestie" di Federigo Tozzi*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del Convegno internazionale, Siena, S. Maria della scala, Palazzo Pubblico, 24-26 ottobre 2002, a cura di M. A. Grignani, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici internazionali, 2003, pp. 77-88: 87. Per la questione di tali corrispondenze in generale, si rinvia anche a C. SERAFINI, *Il quinto comandamento* cit., pp. 15-47.

¹⁸¹ F. TOZZI, *Opere* cit., p. 105.

¹⁸² *Ivi*, p. 108.

può ricordare, preannunciandolo, gesti come quello di Ingrid Bergman in *Io ti salverò* di Alfred Hitchcock¹⁸³, quando l'attrice traccia con una forchetta quattro linee parallele sulla tovaglia): «Ella [Ghisola] si morse le labbra, in fretta, con le spalle volte al lume. Poi si mise a girare un dito intorno all'orlo del suo piatto». ¹⁸⁴

Si veda anche la descrizione dei caseggiati di Siena, che Pietro rievoca quando è a Firenze per poche ore, con il proposito di prendere Ghisola e portarla a Radda, in attesa del loro matrimonio:

Non due tetti della stessa altezza, anche se accanto. Grumoli piccoli e grandi di case che s'allungano parallelamente obliqui e storti: alcune volte le case stanno a due e tre angoli l'uno dentro l'altro, a cerchio, a nodi, serrate insieme, mescolate, aggrovigliate, con curve rotte o schiacciate, sempre con improvvisi cambiamenti; [...].¹⁸⁵

Mentre poi entrambi sono in treno per andare a Firenze, a Pietro i vagoni «pareva, ad ogni stazione, che avessero paura di restare negli altri binarii; tutti intrecciati, dritti e curvi; [...].¹⁸⁶ Questo stesso disegno è evocato anche quando Ghisola si siede sul murello dell'aia, la prima sera del suo ritorno con Pietro a Poggio a' Meli:

Si sdraiò sul murello; con un tremito convulso. Fissò una stella più grande delle altre; e le parve che girasse a cerchio e poi saltellasse in qua e in là; sentendosi, a seconda di quel moto, strappare le tempie.¹⁸⁷

Parallelamente a ciò vi è il richiamo dominante al cammino, che, più del contorcimento, anzi contenendolo, muove fin dall'inizio del tempo quest'ultima parte del romanzo, con l'aggiunta di una dose di irrequietudine, che è forse la naturale necessità di Pietro di capire. Nel passo in cui Ghisola, ad esempio, dall'arrivo della diligenza a Radda si reca con le sorelle che la erano andata a prendere, si dice che esse «la baciaron e poi si trovarono tutte e due impacciate. Non sapevano se la tenevano nel mezzo; e, camminando, cambiavano sempre di

¹⁸³ A. HITCHCOCK, *Io ti salverò* (USA, 1945).

¹⁸⁴ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 116.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 124.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 128.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 134.

posto».¹⁸⁸ Anche Pietro è mosso da tale, quasi obbligatorio, dinamismo: egli «tornava solo da lunghissime passeggiate in campagna, dopo essersi consigliato anche con l'aria».¹⁸⁹ Tuttavia, ed ecco la chiave (che nel Tozzi di *Con gli occhi chiusi* non manca mai): «gli pareva d'essere inseguito da suo padre, pur sentendosi rasserenato dal campanile di Giotto, da Santa Maria del Fiore, da quelle strade che conosceva, già percorse in quella specie di perdizione sempre più accanita».¹⁹⁰

La «perdizione» è nominata esplicitamente e altrettanto esplicito in questa dimensione del camminare si fa il rimando al padre. Il cammino, dunque, si svela come fuga dal padre e si precisa, con l'ultimo riferimento, come fuga dal padre che si deve per forza imbattere nella perdizione. Il senso delle due vite, così distanti, di Pietro e Ghìsola si delinea, quindi, come un rapporto speculare ed il cammino si precisa come percorso di ricerca della sensualità di Pietro, e solo suo. Ciò è anche illustrato dal fatto che da un certo momento in poi entrambi viaggiano insieme, percorrendo lo stesso unico tragitto. Il ritmo del tempo si fa serrato nei numerosi e fitti spostamenti che vedono utilizzati i più vari mezzi di locomozione: il tranvai da Badia a Firenze,¹⁹¹ il treno per Siena (durante il viaggio Pietro noterà: «Tutta la campagna correva, correva troppo! Pareva a Pietro che lo sfuggisse e non lo volesse comprendere più; anzi, lo disapprovasse»¹⁹²), a piedi lungo la strada per la trattoria dove «Qualcuno rallentava il passo per guardarli meglio, e allora camminavano più in fretta».¹⁹³ E, da soli, in diligenza per Radda (Ghìsola),¹⁹⁴ in auto a Castellina, Pietro, giuntovi accompagnato da un amico.¹⁹⁵

Fino a quando, nel blocco in cui Pietro va a trovare Ghìsola a Radda l'idea del contorcimento e quella del cammino si legano insieme nell'immagine del "cammino tortuoso", con cui la narrazione sancisce lo stringersi sempre più serrato dei due movimenti, che equivalgono alle due realtà vissute da Pietro e da Ghìsola, in un unico andamento – segno del recupero «accanito», per riprendere

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 101.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 123.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 125.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 127.

¹⁹² *Ivi*, p. 128.

¹⁹³ *Ivi*, p. 129.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 139.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 140.

l'espressione della citazione precedente, di quel tempo perso, di quello scarto incolmato, da parte di Pietro. Si veda tutto il passo:

Di lì a Radda, andò a piedi. Traversò tutto il bosco: tra i macigni e i cespugli di ginepri, tra le querci, sentiva di quando in quando l'odore lasciatovi da qualche gregge di pecore. Vide il tabernacolo dipinto d'azzurro, sul margine della vecchia strada abbandonata; dietro tra i cipressi smilzi, con i tronchi pieni di rigonfiature. E sugli avanzi del muro che cominciava da quel tabernacolo, dopo pochi metri tutto caduto, l'edere insieme con un enorme biancospino. Attorno, i bei boschi delle altre colline; sempre più chiusi e fitti, d'un colore che sbiadisce fino a divenire una trasparenza.

Incontrò Poggiarofani, un luogo dove si fermano i pecorai quando passano di lassù. Ivi la strada è più alta che altrove, tutta contorta, fatta di risvolte, di salite e scese; tra l'Appennino aretino e il Monte di Santa Fiora, ma così lontani che paion d'aria come l'orizzonte.

Gli uccelli, alzandosi all'improvviso dalle valli, che si aprono da ambedue le parti, lo rasentavano. E, quasi non sapessero poi dove drizzare il volo, dopo un tratto a sghembo, risparmiavano nelle profondità.¹⁹⁶

Dopo alcune pagine di stasi, simili, per funzione, al tempo di sospensione che segue la prima parte del romanzo, si presenta, infine, la vera voragine-vertigine, che è quella che ha inizio quando Pietro comincia a salire le scale nell'edificio che ospita la casa chiusa, prima di vedere Ghìsola su un uscio e di seguirla (continua dunque una sorta di percorso tortuoso) in una stanza «di cui vide soltanto una finestra», ideale punto di fuga, di cui vorrebbe servirsi anche la donna per fuggire da quella situazione angosciosa.¹⁹⁷ Il romanzo ha invece un finale positivo. Il dramma riesce a consumarsi all'interno, nella stanza, così come in un ideale «ventre» (l'ultimo termine a chiudere l'episodio, prima del congedo). Pietro può vedere. Il vortice è infine confermato dalla «vertigine violenta» che prende il ragazzo quando scopre la gravidanza di Ghìsola.¹⁹⁸

8. Vorremmo concludere con poche battute. È notevole secondo noi la capacità di Tozzi di descrivere e far vivere filosoficamente un personaggio femminile. Ghìsola è parte preponderante di *Con gli occhi chiusi* ed è un ritratto di

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 140.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 156.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 158.

donna molto acuto (cosa che può aver determinato, ad esempio, la scelta nell'unica traduzione in inglese del romanzo di mantenerne il titolo originario).¹⁹⁹

Questa opera prima appare come una complessa cronaca di un faticoso divincolarsi da un possesso che depriva, quello paterno, attraverso lo sviluppo autonomo della propria sensualità. Ghìsola è la prima donna che Pietro incontra nella sua vita, in quel ristretto recinto che è la sua vita fino a tutta l'adolescenza, dunque è a lei che egli consacra il suo amore, o meglio la sua missione liberatoria. Riteniamo perciò che il finale del romanzo non debba intendersi come un finale negativo. Rispetto a tutti i personaggi, la vicenda sembra dire, infatti (dando ciò un monito a tutti coloro che si imbattono nella lettura di *Con gli occhi chiusi*) che la vera esistenza è quella di Pietro (ancora più di quella di Ghìsola) che attraversa le varie stazioni della sensualità, per desiderare – intelligentemente – una sua reale espressione, ossia una sua liberazione da qualsiasi condizione distorta: la violenza cieca del padre, la censura che rende ciechi del giovane Pietro, lo sfogo somatico di Anna, l'offrirsi senza rispetto di sé di Ghìsola. In questo modo si dice qualcosa, con tutte le riserve e cautele possibili, anche sul discorso tanto dibattuto dei finali.

Uno sviluppo differente di questo problema potrebbe essere l'ipotesi che per Tozzi non contasse veramente suggellare una fine, quanto lo sviluppo, all'interno del romanzo, di un tema, che attraversava, coinvolgendoli, tutti i personaggi. Il tema della sensualità, appunto. Da questa prospettiva la scelta di un finale piuttosto che un altro risultava secondaria ed attinente solo alla sfera della coscienza di un personaggio, anche se questi era il protagonista. Ciò sembra suggerito da una frase scritta da Tozzi nell'epistolario novaliano (si tratta della famosa lettera del 30 marzo 1903) dove, per la prima volta, lo scrittore racconta già romanzandola la vicenda del tradimento di Isola, poi Ghìsola nel romanzo.²⁰⁰ Egli descrive il suo stato turbato e confuso in seguito alla scoperta della gravidanza della ragazza e poi dice: «Mi ha ingannato interamente, ma la scuso

¹⁹⁹ In effetti il primo titolo del romanzo, sul manoscritto, era *Ghìsola*. Tozzi decise poi di cambiarlo perché, come scrisse alla moglie Emma (lettera del 6 agosto 1918), gli sembrava «un poco da romanzo per signorine». Cfr. C. SERAFINI, *Il quinto comandamento* cit., p. 119. L'unica traduzione in inglese esistente fino a oggi è *Ghìsola [Con gli occhi chiusi]*, a cura di Charles Klopp e Giuse Rimaneli, New York, Garland, 1990.

²⁰⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., pp. 203-212: 208.

perché il suo amore mi ha procurato delle gioie indicibili». ²⁰¹ L'incertezza nella stesura del finale potrebbe allora semplicemente rispecchiare lo stato di oscillazione psicologica di Federigo l'indomani la tragica scoperta del tradimento di Isola, oscillazione sospesa tra la nostalgia di quell'amore e l'effettivo disinnamoramento. Si sa, infatti, come *Novale* fu un «laboratorio di ben due capolavori tozziani», ²⁰² *Ricordi di un impiegato* e *Con gli occhi chiusi*, motivo per cui alcuni dei motivi sentimentali lì contenuti potrebbero aver agito nel romanzo.

²⁰¹ F. TOZZI, *Novale* cit., lettera del 30 marzo 1903.

²⁰²R. LUPERINI, *La sineddoche irrealizzata* cit., pp. 145; ciò è riferito anche da Glauco Tozzi nell'Avvertenza a F. TOZZI, *Novale* cit., p. 3.