

L'apertura distorta al mondo: *Bestie* di Federigo Tozzi

Gian Paolo Giudicetti

È strano come la notte mi sia impossibile pensare a quel che ho fatto il giorno (Tozzi, Bestie).

a. Frammentismo formale, frammentismo filosofico e la scrittura di Tozzi

Di *frammentismo* si è scritto molto nel XX secolo, così tanto e in periodi sufficientemente diversi perché si sia creata confusione sull'argomento. In particolare si tende, a volte, a confondere frammentismo formale e frammentismo filosofico. Il frammentismo formale privilegia la rottura sulla continuità da un punto di vista sintattico e narrativo, senza presupporre una visione del mondo frammentaria. Quello filosofico può servirsi di una forma lineare, per esempio quella del romanzo ottocentesco più coeso, per rinviare a una realtà scissa, parzialmente oscura o incompresa. Spesso, tuttavia, i due frammentismi coincidono¹: il primo serve a manifestare il secondo, come nelle poesie di Ungaretti, in cui, secondo Ossola, il frammento risponde «alla duplice esigenza di "indeterminatezza" dell'oggetto e del segno»²; di Zanzotto³; di poeti di altre contrade, che manifestano l'impossibilità della conoscenza organica⁴. Il frammentismo formale è sorto sovente, in particolare agli inizi del XX secolo⁵, in reazione a quella che appariva come artificiosità di forme troppo meditate, inadatte alla varietà del mondo rappresentato. Aveva la funzione di un rifiuto

¹ Secondo G. CELATI, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 195-227, ci si trova in un periodo in cui, date le circostanze storiche e filosofiche, il frammento non potrebbe non trionfare sull'organico, il ricordo isolato sulla storia.

² C. OSSOLA, *Figurato e rimosso: icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 219.

³ Cfr. J. NIMIS, *"Un processus de verbalisation du monde". Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2006.

⁴ Cfr. per esempio Y. NAMUR, *Fragments de l'inachevée*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992, p. 19: «Je ne sais rien de l'espace / qui traverse l'espace de nos regards. // Qu'il soit l'aube, / qu' il soit le soir, // qu'il respire l'aube / et respire dans le soir, // je ne sais rien et je le traverse, / ce je ne sais rien /qui est tout».

⁵ Cfr C. OSSOLA, *L'inachevé et le fragment au XXe siècle*, conferenza presentata a Louvain-la-Neuve, 11 giugno 2003.

delle convenzioni letterarie o del gioco sulle convenzioni tra autore e lettore: «En ce qui concerne la 'pensée', les œuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre»⁶. Una sua spinta polemica era la rivendicazione dell'imperfetto e della spontaneità: «Noi siamo inclinati a stimare il bozzetto piú della composizione, il frammento piú della statua, l'aforisma piú del trattato, e il genio mancato e disgraziato ai grand'uomini olimpici e perfetti venerati dai professori»⁷; «l'ispirazione artistica non dura per molto tempo e poemoni e romanzi sono zeppi di pagine false»⁸.

Di fronte ai motivi frammentisti di quei decenni, gli storici della letteratura sono incorsi in un errore ricorrente: la sopravvalutazione del nuovo nel tracciare il quadro di una letteratura. Si è attribuito alla prosa autobiografica e lirica, ai frammentismi sviluppati su «La Voce», su «La Ronda» e altrove, piú in generale alla componente frammentista delle opere di numerosi autori, un peso maggiore di quello reale, sottovalutando la scrittura romanzesca⁹.

Da una prospettiva semiotica, quella di un'interpretazione letteraria fondata sul buon senso, il frammentismo è un concetto problematico, dal momento che l'analisi semiotica presuppone la possibilità d'individuare un significato (cioè l'espressione di una visione del mondo, di cui anche le incoerenze eventuali possono essere definite) in un testo che si presenta come concluso, indipendentemente dal grado di continuità della trama, dall'alternanza di punti di vista, da variazioni di registri stilistici o altri tratti simili. Un approccio semiotico consente d'individuare la divergenza tra grado di unità a livello della narrazione o dell'enunciato e grado di coerenza dell'enunciazione,

⁶ P. VALÉRY, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1989, p. 12.

⁷ G. PAPINI, «Lacerba», 1.1.1913.

⁸ G. PREZZOLINI, *La Voce 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista* (con la collaborazione di Emilio Gentile e Vanni Scheiwiller), Milano, Rusconi, 1974, p. 107. Cfr. anche le parole di Adrian nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann: «Das Werk! Es ist Trug. Es ist etwas, wovon der Bürger möchte, es gibt das noch. Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst. Echt und ernst ist allein das ganze Kurze, der höchst konsistente musikalische Augenblick» (cap. XXI: "L'opera! È un imbroglio. È qualcosa che il borghese vorrebbe ci fosse ancora. È contro la verità e contro il serio. Autentico e serio è solo il molto breve, l'istante altamente coerente e musicale „").

⁹ Cfr. ad esempio il panorama che emerge da D. VALLI, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa, 2001, che fa iniziare dalle affermazioni teoriche di Titta Rosa nel 1930 la reazione contro il frammentismo, trascurando critici e scrittori importanti come Borgese.

cioè la visione del mondo trasmessa dall'opera. L'unità o frammentarietà formale dei singoli testi di *Bestie* appare secondaria, un fenomeno il cui studio merita di essere posposto rispetto a due interrogativi: quello della continuità tra i singoli brani, vale a dire del grado più o meno alto di omogeneità della raccolta (se si procedesse in questa direzione, ci si dovrebbe porre la domanda della somiglianza strutturale tra i sessantotto brani che compongono il libro), e quello del frammentismo tematico, cioè della continuità o discontinuità a livello dell'enunciazione, della visione del mondo, per esempio della continuità o discontinuità tra io e altri, io e natura. In questo articolo sarà affrontata con più precisione la seconda tra le due domande, e comunque alla prima, alla quale ci sarà qualche accenno introduttivo, si può rispondere solo dopo uno studio autonomo dei singoli brani.

Soprattutto per altre opere di Tozzi, il legame tra forme sintattiche e più generalmente stilistiche da una parte e visione del mondo dall'altra è stato descritto con riferimento alla logica associativa¹⁰ della sua scrittura: «la scrittura di Tozzi non segue una logica aristotelica, ma la logica simmetrica dell'inconscio», le parole sono avvicinate «non perché si segua una logica comune, tradizionale, ma per rendere le oscillazioni, le analogie, gli accostamenti bruschi e inaspettati degli stati d'animo»¹¹. In *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere* Luperini inserisce Tozzi nel contesto del panorama europeo espressionista insieme a Pirandello, a Kafka, a Joyce e a Musil e spiega i procedimenti innovativi della scrittura tozziana:

a. l'isolamento del dettaglio¹², sintomo dell'assenza di uno sguardo complessivo e oggettivizzante sulla realtà. Ad esempio in *Con gli occhi chiusi*: «Carlo ebbe l'impressione di aver visto quella risata, e non la ragazza»¹³. I ritratti sono parziali, concentrati, espressionisticamente, su deformità e bruttezze.

b. l'«uso anomalo, perché eccezionalmente sovraccaricato, della punteggiatura e in particolare del punto e virgola»¹⁴, che si accorda con la

¹⁰ Cfr F. TOMASI, *Leggendo Bestie di Federigo Tozzi*, «Studi novecenteschi», 1997, 54, pp. 331-352.

¹¹ R. LUPERINI, in *Dalla centralità del testo alla centralità del lettore. Boccaccio, Manzoni, Tozzi, Calvino. Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini*, a cura di Paola Fertitta e Serafino Scorsone, Palermo, Palumbo, 2006, p. 122, parafrasando conclusioni di F. PETRONI, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Tozzi*, Firenze, Manzuoli, 1984.

¹² Cfr. R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 16-21.

¹³ *Con gli occhi chiusi* [1913, 1919], Torino, Einaudi, 1988, p. 138.

¹⁴ R. LUPERINI, *Federigo Tozzi cit.*, p. 42.

scomparsa quasi totale dell'ipotassi. Sono assenti la volontà o la facoltà di costruire criticamente un sistema di valori gerarchico. Tutto viene, irrazionalmente, posto sullo stesso piano;

c. il termine vernacolare, segnale d'individualità e soggettività¹⁵;

d. l'uso assiduo di similitudini e metonimie, con l'idiotismo del 'come se'¹⁶, indice d'ipotesi soggettive sui rapporti tra le cose e le persone;

e. un tratto che bisogna aggiungere alle considerazioni di Luperini, che vale parzialmente anche per il meno innovativo, rispetto a *Con gli occhi chiusi*, *Tre croci*, è la disproporzione tra importanza dell'evento narrato da una parte e tono e durata della narrazione dall'altra; il racconto, con laconismo sorprendente, e spesso in ritardo sull'evento, degli avvenimenti più importanti della trama; così la secchezza con cui si scrive della prima esperienza sessuale di Ghisola: «ella allontanò le gambe. Poi pianse»¹⁷; o la narrazione dell'incendio nel *Podere*¹⁸; la scoperta della falsificazione delle cambiali da parte di Nicchioli in *Tre croci*. È una modalità narrativa che, scrive Carabba, è stata, prima che da Tozzi, utilizzata da Verga¹⁹ e dai romanzieri russi, ma ancor più di essi Tozzi prescinde da avvenimenti clamorosi e insiste su particolari poco significativi per la trama²⁰. Tali elementi della scrittura di *Con gli occhi chiusi* e del *Podere* sono legati a quella «visione atomizzata del fenomenico»²¹ di cui scrive Balducci a proposito dei personaggi di Tozzi, vivi in una realtà che non sanno interpretare. *Il podere* comincia mettendo in luce l'ignoranza di Remigio sulla gravità della malattia paterna: il giovane «non sapeva» che il padre aveva il piede in cancrena e «invece credeva che stesse meglio»²². Balducci scrive che «l'esperienza esistenziale di Pietro Rosi postula l'esigenza di uno scarto gnoseologico, nei confronti di un universo fenomenico che si mostra come labirinto ermetico di segni pressoché

¹⁵ Cfr. *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷ *Con gli occhi chiusi* cit., p. 106.

¹⁸ Cfr. *Il podere* [1918], Milano, Rizzoli, 1988, p. 188.

¹⁹ Cfr. E. SACCONI, *Verga in Tozzi*, intervento al convegno della Society for Italian Studies, Cork, 2003.

²⁰ C. CARABBA, *Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 77-78.

²¹ È il titolo di un capitolo di M.A. BALDUCCI, *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federico Tozzi*, Anzio, De Rubeis, 1994 (pp. 65-91).

²² *Il podere* cit., p. 47.

indecifrabili secondo i criteri piú comuni»²³. Pietro spesso e volentieri è caratterizzato dal «rifugiarsi in uno spazio autonomo»²⁴. Queste asserzioni possono essere estese a molti personaggi di Tozzi: le voci narranti di *Con gli occhi chiusi* e del *Podere* esprimono la peculiarità di una visione del mondo che deriva dall'indecifrabilità delle sue leggi e dalla soggettività della percezione. Spicca, nei due romanzi, la presenza di alcune congiunzioni illogiche, o l'assiduità del *quasi*, a sfumare e confondere le descrizioni. Non solo i personaggi non comprendono il mondo, ma la scrittura di Tozzi è moderna perché, come quella di Pirandello e Svevo, ha rinunciato a capire le cose; ha scelto di rappresentare e non di spiegare²⁵.

b. Bestie: la raccolta

Secondo Carabba in *Bestie* vi è lirismo solo nel senso del significato misterioso del mondo rappresentato²⁶. Mattesini chiama questo volume *romanzo*²⁷. Secondo Pullini, quello di *Bestie* è un «frammentismo lirico-impressionistico», ma non estetizzante-rondesco²⁸; così via, con definizioni raramente mostrate sul testo, tranne per campioni sporadici.

Una prima via per verificare i rimandi tra i singoli testi che compongono la raccolta passa dalla constatazione della ricorrenza di alcuni degli animali che marciano la fine di quasi ognuno tra i testi e dalla domanda se tra i testi conclusi dallo stesso animale esistono analogie piú profonde. Gli animali ricorrenti sono:

Animale	Testi
allodola	1, 68
rospo, rana	10, 30

²³ *Il nucleo dinamico* cit., pp. 93-94. Cfr. anche p. 110: «il sentimento paesaggistico in *Con gli occhi chiusi* risente, nella sua dinamica precipua, di quella spinta ossessiva che induce il soggetto narrante ad operare una trasposizione del proprio stato d'animo sulle cose, deformando così il prospetto della realtà effettuale».

²⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁵ Cfr. *l'Introduzione* di L. BALDACCI a *Con gli occhi chiusi*, cit.

²⁶ Cfr. *Tozzi* cit., p. 35.

²⁷ Cfr. F. MATTESINI, *Letteratura e religione da Manzoni a Bacchelli*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 197-209.

²⁸ Cfr. G. PULLINI, *Volti e risvolti del romanzo contemporaneo*, Milano, Mursia, 1971, pp. 25-27.

piccione	12, 66
rondine	14, 29, 44
ragno	16, 40
farfalla	27, 39, 51
passero	34, 50
ape	43, 49

Risalta la presenza dell'allodola ai due confini della raccolta: «la circolarità fra prima ed ultima prosa grazie all'occorrenza della medesima sigla animale è stata rilevata da tutti gli studiosi di quest'opera di Tozzi»²⁹. Entrambi i testi sono suddivisi, narratologicamente, in una prima parte in cui l'io constata, come tra sé, alcune impressioni, e una seconda in cui si rivolge al tu animale, «allodoluccia» nel primo, «l'allodola»³⁰ nel secondo testo. Tuttavia, nel primo testo l'invocazione all'allodola mostra anche narratologicamente, con l'introduzione del narratario uccello, una comunione tra io e animale che declina positivamente il contrasto tra, da una parte, lo spazio interno all'io, l'«anima», e lo spazio oltre l'orizzonte, dal quale proviene l'allodola, che costituisce il tramite tra quegli spazi e l'io («le allodole che prima vi spaziano e poi vengono a buttarsi come pazze vicino a me»), e, dall'altra parte, lo spazio esterno limitato, uno spazio sociale o fisicamente circoscritto che incombe minaccioso:

Le case si facciano un poco a dietro, e quel mendicante non mi cada addosso [...]»³¹. Dio mio, queste case mi si butteranno addosso! Ma un'allodola è rimasta chiusa dentro l'anima, e la sento svolazzare per escire. E la sento cantare.

Il canto manifesta la positività della presenza dell'allodola, interpretabile come simbolo di una poesia lirica che eleva l'io sopra la ristrettezza dello spazio sociale e dello spazio fisico immediato.

²⁹ G. BERTONCINI, *Studi tozziani*, Roma, Vecchiarelli, 1996, p. 157.

³⁰ F. TOZZI, *Bestie*, in *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 573-618, pp. 573-574 e 618.

³¹ Il testo 36 riprende il motivo del mendicante, in chiave metaforica, e quello delle case incumbenti («Città, dove la mia anima chiedeva l'elemosina, ma non alla gente! [...]. Siena, da sotto il mio ciliegio, pareva un arco che non si potesse aprire di più, e le sue case, giù per le sue strade a pendio, parevano frane che mi mettevano paura», p. 600).

Nell'ultimo testo, molto breve, il primo paragrafo esprime una comunione tra io e natura («Ci si sta così bene a piangere con la faccia su l'erba fresca, che arriva fino all'anima»), ma nel secondo («L'allodola! Piglia la mia anima! »), come il primo concluso dalla parola «anima», rilevante in entrambi i testi, l'invocazione all'uccello manifesta una rinuncia a sé, forse un'accettazione della morte, con la quale si conclude il volume.

Fino a che punto, nelle altre coppie o terne di testi in cui si ritrova lo stesso animale, il rinvio sottolinea una similarità tematica o strutturale?

Sia nel testo 10 che nel 30 i rospi, poi le rane, hanno un potere di consolazione sull'io, esplicito nel primo, implicito nel secondo testo, e in entrambi la forza consolatoria è negata: nel testo 10 lo è, perché su di essa prevale il ricordo dei molti atti crudeli che l'io ha osservato esercitare sui rospi da parte degli uomini; nel 30, perché delle rane si parla in assenza, in negazione, come esempio di ciò che sarà privato all'io nella morte: «Morte che non mi farai udir più le rane quando è vicino a piovere!»³².

I testi 12 e 66, uniti dalla figura del piccione, trattano il tema dell'immaginazione. Nel testo 12 l'immaginazione crea la figura di una donna, che scompare quando interviene il reale, rappresentato da una persona di casa o da un piccione che fa pensare a quello di Pusterla in *Sabato a Sinora*, contrapposto al più immaginativo gabbiano: «intanto perde, goffo, / chicco su chicco il cibo che gli è offerto [...] la fuga in gara assurda contro l'ombra / rapida del gabbiano, / ombra che vola davvero e che scompare». Nel testo 66 la fantasia consente all'io di riabitare con la madre morta vent'anni prima; permette un'apertura all'altro, sebbene il paragrafo finale, crudo, segni un momento di disarmonia che rivela i limiti di una comunicazione vissuta solamente nel mondo immaginario: «Ed ella mi ricomprerà un paio di piccioni; a cui taglierà le ali, perché non mi volino via»³³.

I testi contrassegnati dalla presenza di una rondine sono tre, diversi fra loro per le tematiche affrontate. Nel testo 14 «una rondine che stride»³⁴ rappresenta la vacuità dell'esistenza in contrasto con il mondo

³² *Ibid.*, p. 597.

³³ *Ibid.*, p. 618.

³⁴ *Ibid.*, p. 587. Talvolta, raramente, si riscontra una continuità tematica tra due testi successivi: così tra il 14 e il 15 sull'aspirazione difficile all'amore provato per una donna, o i testi 32 e 33, sul non-sapere.

dell'immaginazione, nel quale l'io aveva configurato una donna che lo amasse, sul modello di personaggi letterari femminili. Nel testo 29 la rondine che vola «per non farsi raggiungere»³⁵ simbolizza la natura effimera della vita, «quale la rondine / che per l'aere vola e non lascia traccia»³⁶, come dei rapporti umani; il testo è segnato dal ricordo di una donna che l'io avrebbe voluto amare. Anche il testo 44 vive di un ricordo, narrato dall'io, ma funge a una riflessione sul valore della serenità e della rassegnazione. Dopo aver contrapposto la violenza dei lampi e dei fulmini alla dolcezza dell'arcobaleno e della serenità, l'io racconta che un contadino gli aveva mostrato una rondine abbattuta dal temporale: «le sue penne erano bagnate e lucide: pareva stordita, e stava da sé nel cavo della mano, palpitando; ma quasi rassegnata. / Provai tanta gioia che battei le mani»³⁷. È un brano in cui la contentezza dell'io non è attribuibile al sadismo presente in altri testi tozziani, bensì all'osservazione della serenità dell'uccello ferito.

Ci sono poche similarità anche tra i testi 16 e 40, in cui è presente la figura del ragno. Nel testo 16 esso, pendente dal filo della sua ragnatela, simbolizza l'effimero della condizione umana tragica di un io oppresso dal mondo e sulla soglia del suicidio. Nel testo 40 la ragnatela è una metafora esplicita della vulva.

I tre testi marcati dalla presenza della farfalla esprimono significati disparati. Si può constatarlo sull'esempio dei primi due. Il testo 27, che fa pensare a brani di *Con gli occhi chiusi*, si conclude con un desiderio di crudeltà provocato dalla presenza dell'assoluto, rappresentato dal sole che si mostra di là di un muro: «E di là, a pochi metri di distanza, il sole chiaro e caldo; e le farfalle che quando si sono prese in mano bisogna ucciderle!»³⁸. Il testo 39 è tra i pochi in cui l'animale non ha unicamente la funzione di concludere il brano, bensì ne è protagonista: tra il dolore di una farfalla ferita e quello esistenziale dell'uomo sembra esserci un'analogia, senonché poi la farfalla s'isola, «sapendo sparire dalla nostra curiosità»³⁹, rompendo la comunione tra uomo e animale.

³⁵ *Ibid.*, p. 596.

³⁶ Versi anonimi, recitati da uno sconosciuto a un convegno elettorale di Carlo Levi, che aveva invitato gli elettori «a recitare le loro poesie» (E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 123).

³⁷ TOZZI, *Bestie* cit., p. 604.

³⁸ *Ibid.*, p. 596.

³⁹ *Ibid.*, p. 602.

Un bilancio simile, che attesta la prevalenza delle differenze sulle somiglianze (queste sono constatabili tutt'al più a un livello superficiale: ad esempio i testi 43 e 49, conclusi dalla presenza di api, sono testi che narrano ricordi), risulta anche dall'analisi delle coppie di testi 34 e 50 (l'animale è il passero), 43 e 49 (ape).

c. La discontinuità tra io e mondo

La stessa città mi pareva forse più di cento città (Tozzi, *Bestie*)

Rilevati gli indizi della quasi totale assenza di una volontà unificatrice mediata da rimandi intertestuali, si constaterà un'unità più profonda conferita dall'importanza diffusa di alcuni temi, a cominciare da quello della discontinuità tra io e mondo.

Molti tra i brani di *Bestie* oppongono uno spazio esterno e uno interno. Si tratta di un motivo che interviene in quattro dei primi sette testi, fin dal primo, già analizzato. Nel quarto testo agli effetti negativi dello spazio esterno, la campagna che «mi dava un senso di solitudine che mi scoraggiava»⁴⁰, non risponde uno spazio interno positivo: all'allodola-anima del primo testo, simbolo di libertà e di poesia, segue ora un merlo in gabbia, inavvertitamente, inoltre, fatta precipitare dall'io. Ancora nel quinto testo è marcata l'oppressione sull'io dello spazio esterno, «strade che mi parevano chiuse sotto campane di vetro»⁴¹. Nel settimo testo, che imita *l'incipit* del quarto («mi ricorderò sempre»), la comunione con la natura è confinata nel passato («prati verdi che cominciavano dalla mia anima e da' miei piedi, e finivano quasi all'orizzonte»⁴²), mentre nel presente vince ancora un sentimento di angustia⁴³, sconfitto solo da una parola alienante («io sono soffocato dal mondo; e, quando parlo, mi pare che la mia anima riesca ad escirne fuori»⁴⁴).

Com'è stato notato anche per altre opere di Tozzi, il mondo esterno appare come qualcosa di estraneo, di discontinuo rispetto all'io, ma anche di

⁴⁰ *Ibid.*, p. 577.

⁴¹ *Ibid.*, p. 578.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cfr. il sedicesimo testo: «I muri della camera si facevano sempre più stretti» (p. 589).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 579.

minaccioso, costantemente in misura d'infrangere, attraverso un supposto giudizio malevolo e intrusivo, i momenti armonici vissuti dai personaggi: «La curiosità degli altri gli ripugnava, come se gli mettessero nell'anima un cencio sporco»⁴⁵. Continuamente i personaggi di Tozzi evitano lo sguardo degli altri e sono a disagio quando osservati. La curiosità è il tratto sociale che piú li disturba. La Siena di *Tre croci* per esempio, ma anche la società di *Il podere* e ognuna delle comunità in cui vivono i personaggi degli altri romanzi, si distinguono per l'interesse invadente per i fatti altrui. Gli esempi sono molti⁴⁶; per Pietro in *Gli occhi chiusi* lo sguardo del cane Toppa costituisce una molestia e così nel testo 38 di *Bestie*:

Sopra un muricciolo, vidi un ramarro. Mi fermai, perché non scappasse. Allora, guardando i suoi occhi paurosi e intelligenti, provai una delusione dolorosa: e feci il viso rosso di vergogna⁴⁷.

La paura dello sguardo altrui nasce essenzialmente dalla cattiva coscienza. Bachtin, scrivendo di Goliadkin, il protagonista di *Il sosia* (1846), scrisse parole che si presterebbero a descrivere i personaggi di Tozzi: «pourtant, à côté de l'indifférence simulée, passe un autre courant de relations avec le mot d'autrui: l'envie de se cacher, de ne pas attirer l'attention, de se fondre dans la foule, de se rendre invisible»⁴⁸. Berto, mentre cova l'assassinio di Remigio, teme le stelle e le guarda come se conoscessero i suoi pensieri. Enrico, nel finale di *Tre croci*, immiserito e decaduto, ha paura dello sguardo innocente delle due nipoti, come dice agli amici: «quelle sono due angeli. Ho riguardo soltanto dei loro occhi innocenti, che non mi vedano così»⁴⁹. Bachtin spiega, analizzando le opere di Dostoevskij⁵⁰, che la vulnerabilità rispetto all'altro deriva dalla frammentazione

⁴⁵ *Il podere* cit., p. 97.

⁴⁶ Cfr. per esempio *Con gli occhi chiusi* cit., pp. 16-17, p. 33, p. 70; *Il podere* cit., p. 58, p. 90, pp. 97-98, p. 125, p. 207, p. 220; *Tre croci*, in *Opere*, vol. I, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 87, p. 99; *Ricordi di un impiegato*, *Ibid.*, p. 526. Cfr. R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., pp. 17-18, che riflette soprattutto sul fatto che i personaggi di Tozzi non osano guardare in faccia le donne. Il discorso va esteso oltre l'aspetto sessuale.

⁴⁷ *Bestie* cit., p. 602.

⁴⁸ M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoevskij* [1929, 1963], Paris, Seuil, 1970, p. 275.

⁴⁹ *Tre croci* [1918, 1920], in *Opere*, I. I romanzi, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 281.

⁵⁰ L'interpretazione di Bachtin delle opere di Dostoevskij è presa in prestito anche per definire alcuni meccanismi psicologici del Rubè di Borgese (cfr. G.P. GIUDICETTI, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 99-105).

sofferta del personaggio. L'altro può essere inteso come gli uomini, come il mondo esterno più in generale, gli oggetti compresi⁵¹, così nell'*incipit* del testo 63: «Ecco la sera, quando le cose della stanza doventano pugnali che affondano nella mia anima»⁵².

La discontinuità è il tema principale di *Bestie*, nella dimensione temporale – notte e giorno, inverno e primavera, sono mondi separati⁵³ – e in quella spaziale (nella quale si mescola quella temporale):

La stessa città mi pareva forse più di cento città: quella di quando avevo venti anni non somigliava a quella di venticinque; la molta gente, che conoscevo, mi faceva lo stesso effetto di un pianoforte se si pigiassero insieme tutti i suoi tasti⁵⁴.

La conseguenza è l'isolamento in una realtà frammentata e separata⁵⁵ rispetto a quella esterna⁵⁶. Esso risale all'infanzia, nell'attesa, a letto malato, della madre⁵⁷, e si estende al futuro, all'idea che, non comunicati agli altri, i pensieri e le impressioni dell'io moriranno con lui⁵⁸.

Alla frammentazione della realtà si oppone spesso il mondo dell'immaginazione, dell'arte, ma esso non rappresenta una soluzione organica e salvifica, quanto un rifugio alienante, privo di una coesione rasserenante. «Quel che vedo e penso è come se lo leggessi»⁵⁹, spiega l'*incipit* del testo 58, segno, nel contesto, di una distanza alienante, non oggettivizzante, tutt'al più di debole consolazione, come nel terzo testo, in cui l'io racconta che la sua visione degli orsi

⁵¹ Sugli oggetti cospiranti, cfr. E. SACCONI, *Le allegorie di Tozzi*, «Modern Language Notes», 1993, 1, pp. 87-112, pp. 102-103.

⁵² *Bestie* cit., p. 615.

⁵³ *Ibid.*, p. 587 (testo 15): «È strano come la notte mi sia impossibile pensare a quel che ho fatto il giorno»; «Di primavera m'ostinavo a doventar cattolico e d'inverno sognavo di doventar ricco».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 588.

⁵⁵ Di realtà separata scrive per esempio Saccone a proposito di *Tre croci* (E. SACCONI, *Le cambiali di Tozzi*, «Modern Language Notes», 1989, 1, pp. 151-188, p. 154).

⁵⁶ Cfr. per esempio il testo 37 (*Bestie* cit., p. 601).

⁵⁷ Cfr. il testo 43 (*Ibid.*, p. 603).

⁵⁸ «Dieci anni che abito nella mia casa, comincio soltanto da oggi a sentirme la realtà. Tutto quel che vi avviene è la compilazione d'una storia che riguarda me. Ma, quando io stesso non saprò dirla, nessuno ci penserà più» (*Ibid.*, p. 614).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 612.

reali è influenzata dalla figura di un orso in *Nel paese delle pellicce* di Verne⁶⁰. Le donne sono fantasticate come quelle che appaiono nei libri⁶¹. Anzi, l'immaginazione di una donna da amare incrudelisce verso le donne reali e verso le bestie, compreso l'usignolo, figura del canto poetico:

La mattina dopo, avrei avuto la forza di andar via, perché il suo pessimo amore non corrompesse più il mio sangue? Per fortuna non l'avevo sposata, e non volevo più che la sua anima, falsa come due dei suoi denti, sebbene non m'avesse mai tradito, cercasse la mia quando sognavo l'amore che devastava tutta la mia anima. Mi pareva di durar fatica ad attraversare il chiaro di luna, così silenzioso, tra le ombre delle fronde, e quelle delle cancellate dinanzi alle ville.

Quando fui presso un pino, sentii un usignolo; io feci un grido, e poi gli tirai un sasso. Avesi avuto un fucile!⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 574-575.

⁶¹ Cfr. il testo 14, in *Ibid.*, p. 587.

⁶² *Ibid.*, pp. 589-90 (testo 17).