

«Ma il nulla è diventato qualche cosa di pesante»

*Una sbornia* di Federigo Tozzi

Antonello Sarro

---

1. Anche se si è deciso di intitolare questo scritto con una citazione tratta da *Mimesis* di Eric Auerbach, esattamente dal XVIII capitolo, in cui il filologo tedesco analizza, tra gli altri testi, *Madame Bovary* di Flaubert, in questa sede non si vuole procedere con un parallelo tra i due autori (sebbene *Una sbornia* possa ricordare la flaubertiana *Un cœur simple*), né tantomeno trattare della rappresentazione della realtà nella letteratura tozziana secondo le categorie auerbachiane<sup>1</sup>. Il rimando a Auerbach del titolo è piuttosto una proposta programmatica: quella di analizzare la novella *Una sbornia* da un punto di vista stilistico.

La lettura in chiave psicanalitica dell'opera tozziana, affermata dagli anni Sessanta in poi grazie ai fondamentali studi di Giacomo Debenedetti, ha certamente evidenziato i tratti più moderni della letteratura dello scrittore, altrimenti considerata affine al bozzettismo o comunque limitatamente provinciale, tale approccio ha rischiato di creare un'assoluta coincidenza tra vita e «vita scritta», tra biografia e opera. «Tozzi narra in quanto non sa spiegare»<sup>2</sup>, scrive Debenedetti. Il non saper spiegare dello scrittore tuttavia è stato sempre legato a questioni biografiche – in sostanza al travagliato rapporto con il padre, causa di un irrisolto complesso edipico – e mai a ragioni storico-culturali. Quella tozziana invece è, in ambito letterario, una rivoluzione consapevole che passa attraverso un prolifico dialogo con i generi e le forme della tradizione. Di certo la scrittura saggistica tozziana non fu raffinata come quella dei «giovani» letterati a lui coevi, tuttavia un confronto tra le pagine critiche e le opere dell'autore rivela che le innovazioni stilistiche tozziane furono tutt'altro che casuali, frutto semmai

---

<sup>1</sup> Sull'analisi del realismo in Tozzi attraverso le categorie di Auerbach mi permetto di rinviare a A. SARRO, *Federigo Tozzi: «la coscienza del realismo»*, in «Antologia Vieusseux», 45, settembre-dicembre 2009, pp. 93-119. Le opere di Federigo Tozzi che verranno citate in sigla nel seguente articolo sono: *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, 2 voll., Firenze, Vallecchi, 1988 = LN; *Pagine critiche*, a cura di G. Bertocini, Pisa, ETS, 1993 = PC.

di un'attenta riflessione sul presente. Si legga la recensione a *La bandiera alla finestra* di Marino Moretti, scritto apparso nel 1917 tra le pagine del «Giornale di Sicilia»:

Si dice che presso gli scrittori la novella è un poco in ribasso. E avversarii, infatti, ne ha: sono, tutti o quasi tutti, quei giovani che non scrivono, almeno per ora, in nessuno dei generi letterari consacrati dalle tradizioni. Ma pare che essi non saprebbero rispondere quale altro tipo di *forma* abbiano in mente di contrapporre alla novella; perché non basta il desiderio di rinnovare, se non si trovano gli elementi sufficienti che compensino tutto ciò che la novella può contenere e dare («*La bandiera alla finestra*», PC, p. 167).

Quello della novella risulta essere, per Tozzi, un problema essenzialmente formale. Se da una parte i «giovani» intendevano far ripartire da zero la cultura e la letteratura («morte ai morti» tuonava provocatoriamente Papini nel 1913 tra le pagine di «Lacerba»)<sup>3</sup>, per Tozzi la necessità è quella di ritrovare quegli «elementi [...] che compensino ciò che la novella può [...] dare». La letteratura tozziana non intende porsi come genere di rottura, ma come forma di continuità – una continuità certamente paradossale – con l'intera tradizione letteraria. Alla «consueta trama, che per i più costituisce tutto l'interesse della novella» («*La bandiera alla finestra*», PC, p. 167) lo scrittore oppone il «racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro», come affermato in *Come leggo io*:

Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è ugualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe essere quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata (*Come leggo io*, PC, p. 328).

Sebbene resti sempre implicita, quella dei «misteriosi atti» risulta essere una poetica vera e propria: attraverso l'analisi di *Una sbornia* cercheremo di verificare allora come tale poetica influenzi la struttura-racconto e si sedimenti nella forma.

---

<sup>2</sup> G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi*, in ID., *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988, p. 92.

<sup>3</sup> Cfr. G. PAPINI, *Morte ai morti*, «Lacerba», I, 7, 1913

2. Edita per la prima volta nel numero di marzo-aprile 1915 de «La Grande Illustrazione», rivista abruzzese diretta da Basilio Cascella, *Una sbornia* ha certamente uno straordinario valore per lo stesso Tozzi che le riserverà una posizione privilegiata, quella di chiusura, all'interno della raccolta *Giovani*. Assieme ai primi aforismi di *Bestie*, apparsi nel novembre 1914 sempre su «La Grande Illustrazione», la novella inaugura la scrittura della maturità tozziana.

*Una sbornia* si presenta come un racconto apparentemente semplice: è la storia di un impiegato delle ferrovie che ha deciso di sposare Costanza, una signora che l'aveva tenuto a pigione qualche anno prima. Una volta deciso di andare a chiederle di persona se vuole diventare sua moglie, scopre che la donna è morta. La sbornia che dà il titolo alla novella è un fatto tenuto ai margini del racconto: il personaggio torna a Poggibonsi (il paese di Costanza) e, dopo aver scoperto che la signora è deceduta, incontra i vecchi amici che per festeggiarlo – non sapendo delle sue vere intenzioni – lo fanno ubriacare. Ecco il finale del racconto:

Prima di risalire in treno, i miei compagni mi hanno portato a bere; e poi che io mi vergognavo di dir perché ero tornato, anzi avevo dato a intendere ch'ero tornato soltanto per riveder loro, m'hanno fatto prendere, per festeggiarmi, una sbornia immensa, una sbornia che è diventata proverbiale. Non so come ho fatto: è la prima e il vino m'andava giù a litri (*Una sbornia*, LN, pp. 348-349).

Ad una più attenta lettura tuttavia ci si accorge che alla trama appena descritta se ne potrebbe accostare un'altra: *Una sbornia* sembra essere anche il racconto di una lettera non scritta. Il personaggio che narra intende proporre il matrimonio alla sua padrona («Stasera scriverò a quella che fu la mia padrona di casa qui in Toscana, e le domanderò se è disposta a sposarmi», *ivi*, p. 343) ma è continuamente assalito da dubbi e ripensamenti riportati puntualmente sulla pagina tanto da costituirne la vera e propria dorsale narrativa. La stessa occasione di prender moglie sembra presentarsi, agli occhi di chi narra, come inusuale e irrazionale: «Glielo dico dopo sei anni che sono qua; e mai glielo avevo fatto capire. Già, io stesso non ci pensavo né meno!» (*ibidem*). E ancora:

Ma, ora, forse, capisco perché non ho mai pensato a parlarle d'amore. M'è successo così altre volte: mi sono innamorato dopo parecchio tempo, quando

non ero più vicino. Ma, questa volta, ci penso da vero; e mi meraviglio d'esser stato zitto (*ivi*, pp. 343-344).

La signora Costanza, inoltre, non attrae certo il personaggio che narra per la propria bellezza:

È una vedova, pensionata dalla Ferrovia; e credo che io non le stia antipatico. Lei non è bella: è corpulenta, ha i denti troppo radi e guasti, ha il naso che pare gonfio. Ma la sua casa era pulitissima; ed è stata con me molto gentile (*ivi*, p. 343).

Le ragioni del matrimonio sono «misteriose» tanto per chi scrive quanto per chi legge. È stato giustamente notato come in Tozzi sia difficile distinguere i motivi liberi dai motivi legati<sup>4</sup>: la struttura della novella pone infatti, lo si è appena visto, alcune difficoltà nel rintracciare una trama (operazione primaria e elementare nell'analisi di un testo letterario): risulta difficile di conseguenza poter distinguere con chiarezza tra *fabula* e intreccio. Se, come afferma Tomaševskij, la *fabula* è la successione cronologica degli eventi mentre l'intreccio è il loro montaggio, in *Una sbornia* lo stratagemma di evocare gli eventi nel ricordo e contemporaneamente intrecciarli con la condizione presente della voce narrante crea un fitto e inestricabile dialogo tra presente e passato. La storia insomma non viene narrata per analessi, ma in due momenti ben distinti. Tra il desiderio di scrivere alla signora Costanza, perennemente frustrato all'interno della narrazione, e l'azione vera e propria, la decisione di andarla a trovare, viene interposto uno spazio tipografico bianco: solo da questo momento la narrazione può precipitare verso l'azione vera e propria e avviarsi così verso la sua conclusione. Le due parti risultano essere due racconti autonomi e distinti caratterizzati da due differenti situazioni: il desiderio e il dubbio nella prima parte, l'azione e la frustrazione nella seconda. Potrebbe essere utile a questo punto ricorrere, seguendo *Tempus* di Weinrich<sup>5</sup>, all'analisi dei tempi verbali per

---

<sup>4</sup> F. PETRONI, *Le parole di traverso. Ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Milano, Jaka Book, 1998. Sulla distinzione tra motivi liberi e motivi legati cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 305-350 (ed. orig. *Théorie de la littérature*, 1965). Si rimanda a questo saggio anche per la distinzione tra *fabula* e intreccio.

<sup>5</sup> H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nei testi*, Bologna, Il Mulino, 2004 (ed. orig. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964).

meglio comprendere la struttura del racconto. Weinrich, com'è noto, divide i tempi verbali in due grandi gruppi: i tempi commentativi e i tempi narrativi che rappresentano rispettivamente il «mondo commentato» e il «mondo narrato». In *Una sbornia* il presente e l'imperfetto – i due 'gradi zero', secondo la distinzione del linguista tedesco, del mondo commentato e del mondo narrato<sup>6</sup> – si alternano: al presente corrisponde il qui e ora della narrazione, all'imperfetto il mondo evocato dei ricordi. Mondo commentato e mondo narrato vivono in un legame di mutua reciprocità compenetrandosi e intersecandosi. In ogni momento può sorgere un dubbio (in cui il tempo principale è il presente) e revocare o correggere il ricordo della signora Costanza. Ecco un movimento che rappresenta in maniera esemplare l'andamento della narrazione:

Ma ora sono certo ch'ella m'ha amato sempre! Ma è evidente! Perché non mi ha mandato mai via? [...] Ma, no, d'altra parte mi sembra impossibile; non può esser vero. Che penseranno al suo paese? Ci saranno sempre i colleghi che lasciai? Ma, no, ormai è troppo tardi; sarebbe inutile che io le scrivessi (*ivi*, p. 345).

In ogni momento il dubbio potrà essere dissolto o confermato da un ricordo (riportato all'imperfetto): questa alternanza di tempi verbali determina la struttura del racconto, collocandola in un lasso di sospensione temporale tra presente e passato. Si è appena detto che dopo lo spazio tipografico il racconto cambia i propri connotati tanto da poter essere considerato un altro racconto: in questa seconda parte i tempi verbali sono infatti quelli del mondo raccontato (imperfetto e passato prossimo). Tra la prima e la seconda parte della novella trascorre un imprecisato lasso di tempo: se la prima sezione è caratterizzata dall'alternanza tra commento e racconto, la seconda è solo racconto: il personaggio ha ormai fallito il proprio scopo, la narrazione si può chiudere qui. L'alternanza dei piani temporali ha un'altra importante conseguenza sulla struttura del racconto: l'annullamento di qualsiasi gerarchia tra primo piano e sfondo. Scrive Weinrich:

Il primo piano è, in genere, ciò per cui si racconta la storia, [...] ciò che il titolo compendia o potrebbe compendiare, ciò che in sostanza induce la gente a

---

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 85 e segg.

sospendere per qualche tempo il lavoro per ascoltare una storia il cui mondo non è il mondo quotidiano: in breve, il *fatto inaudito*. [...] Sfondo è, nel senso più generale, ciò che non è fatto inaudito, ciò che da solo non indurrebbe nessuno a tendere l'orecchio<sup>7</sup>.

Nel racconto, la sbornia a cui il titolo fa riferimento non è un «fatto inaudito», è semmai un fatto del tutto accidentale<sup>8</sup>. Non vi è all'interno della novella un solo evento che sia al di fuori del mondo quotidiano del lettore: l'immaginario che descrive *Una sbornia* è quello impiegatizio e piccolo borghese, ben lontano dalle evocazioni dannunziane tipiche dei racconti degli anni di Castagneto o da quei mondi fittizi ed edulcorati fatti di *garden party* e vita mondana che tanto appassionavano i lettori primonovecenteschi<sup>9</sup>.

3. Se dunque in *Una sbornia* è difficile rintracciare una trama coerente, distinguere tra primo piano e sfondo, affidare la lettura a un «fatto inaudito», dov'è riposta la tensione narrativa? Perché il lettore continua a leggere fino alla fine del racconto? Si potrebbe dire, come pure è stato affermato, che la tensione è data dall'attesa dello scacco del personaggio<sup>10</sup>. Tuttavia credo sia più giusto affermare che in realtà in *Una sbornia*, così come nella narrativa della maturità tozziana, la tensione narrativa è riposta nello stile. Tozzi stesso dichiara, in *Come leggo io*, di voler trascurare tanto la trama quanto gli «effetti sicuri».

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>8</sup> Secondo la distinzione di Genette tra titoli tematici e titoli rematici *Una sbornia* appartiene senza ombra di dubbio alla prima categoria. Per quanto concerne i titoli con riferimenti «deliberatamente marginali» lo studioso francese scrive che «il dettaglio così promosso viene investito *ipso facto* di una specie di valore simbolico e dunque di importanza tematica» (G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 82; ed. orig. *Seuils*, 1987). Tuttavia la sbornia che dà il titolo alla novella non ha alcun valore simbolico. Di nuovo il racconto sembra rompere ogni schema preconstituito.

<sup>9</sup> Cfr., sull'argomento, G. TELLINI, *La tela di fumo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972.

<sup>10</sup> Scrive Petroni: «Gli eroi tozziani sono del tutto privi di strutture difensive [...]. Fanno al rovescio il normale cammino degli uomini: la loro autorealizzazione sembra che consista non nel guadagnare, ma nel perdere; non nell'accrescersi, ma nel distruggersi. Nella struttura masochistica della loro personalità risiede la molla che spinge la narrazione, e fa sì che resti desto l'interesse del lettore. Questi non attende infatti il successo dell'eroe, ma il suo scacco; raggiunto il quale, la tensione si scioglie», F. PETRONI, *Tozzi: la poetica e le strutture narrative*, in *Le parole di traverso*, cit., p. 66.

La bravura del mestiere è più che pericolosa. E la buona immaginazione vorrà essere sempre libera e sciolta da qualunque consenso anticipato. Gli «effetti sicuri» sono l'opposto della forza lirica. Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente. Anzi tanto più lo scrittore si è compiaciuto degli elementi cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono che essere altro che esteriori rispetto alla sostanza vera del romanzo) e tanto più egli avrà dovuto trascurare la profondità (*Come leggo io, PC*, p. 328).

In uno scritto su Pirandello, considerabile al pari di *Come leggo io* un'implicita dichiarazione di poetica, la letteratura dello scrittore siciliano viene descritta come una «tragedia greca, a cui fosse tolto l'elemento divino» (*Luigi Pirandello, PC*, p. 275): *Una sbornia* sembra essere l'esatta descrizione di questo mondo desolato e disperato, un universo fatto di oggetti che sopravvivono alla nostra memoria. Si pensi al personaggio della signora Costanza la cui memoria viene evocata in due differenti situazioni: la prima attraverso la descrizione fisica di tipo classico (si è già citato il brano all'inizio del secondo paragrafo), la seconda attraverso una serie di oggetti. Eccola:

È una cosa ridicola: sono andato a ritrovare le lettere e le cartoline illustrate che ho ricevute da lei. Le sue lettere me la ricordano in modo perfetto, senza leggerle. Di ciascuna ricordo confusamente quel che c'è scritto, ed ora mi suscitano un sentimento che rassomiglia al benessere. Sì: ecco lei, il suo bicchiere di vetro verde, a calice, il fiasco di vino, le bucce di mela; e quel suo masticar lento che ella propose a me come un esempio, perché digerivo male (*Una sbornia, LN*, p. 345).

Il bicchiere di vetro verde, il fiasco di vino, le bucce di mela: negli oggetti che riportano al ricordo della voce narrante Costanza sembra essere riposto non solo il senso del racconto, ma anche quello dell'esistenza della signora. Gli oggetti hanno un'ambigua funzione: da una parte attivano, come la celebre *madeleine* proustiana, la memoria involontaria, al contempo però vivono una vita propria, rappresentano, nel mondo dei «misteriosi atti», veri e propri sedimenti di dolore.

E se fosse morta? Se fosse malata? Quanta polvere, allora, su la campana di vetro, su quel passerotto mezzo sfondato dall'impagliatura con le zampe

sopra uno stecco a forcella, col piedistallo rotondo e nero! E il piccione morirebbe di fame? E il gatto scenderebbe nel cortile? Anche prima quel salotto mi dava una sensazione di tristezza che durava lungo tempo: aveva qualche cosa di funebre e anche di sinistro, e dalle tende la luce diveniva dolorosa (*ibidem*).

Perché la luce della sala dalle tende diviene «dolorosa»? Leggendo poco più avanti scopriamo che in quella stanza la signora Costanza vi si rifugiava per andare a piangere:

Eppure, quando pagavo la mia mesata, andavamo in quel salotto; ed a pagare così puntualmente ci ho sempre provato un orgoglio che è forte come il piacere. Dopo, fischiettavo ed ero allegro. / Ma perché la signora Costanza vi andava a piangere qualche volta? [...] Ed io che non le ho mai chiesto perché fosse così piena di dolore! Mi contentavo della spiegazione che tutti me ne avevano data, a gara: non s'era più consolata del suo povero marito. / Quelle lacrime mi facevano pensare che anch'io invecchiavo in fretta e che presto sarei morto (*ivi*, p. 346).

Ed ecco, allora, una nuova serie di oggetti che potrebbero rappresentare una funzione salvifica:

Non c'era che il mio berretto rosso, quantunque untuoso, con tre righe d'oro, i miei attestati di buon servizio: oh, tutte queste cose non si dimenticavano di me! Aprivo il cassetto e guardavo questi fogli, poi prendevo le fotografie del mio fratello e della mia sorella: allora pensavo c'essi vivessero tanto, con una intensità che mi faceva invidia, quasi odio; e che a me non fosse stato mai possibile: io non ero che un soprappiù accanto a loro (*ibidem*).

La signora Costanza appartiene al mondo dei morti, il fratello e la sorella al mondo dei vivi; il personaggio che narra è invece affine al mondo degli oggetti. Sono le cose, dunque, con la loro semplice presenza a comunicare il dolore, è attraverso la descrizione degli oggetti che ci viene riferito che «non accade nulla, ma il nulla è diventato qualche cosa di pesante»<sup>11</sup>. Lo stile del Tozzi della maturità è, per dirla ancora con Auerbach, un «tragico [...] privo di

---

<sup>11</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, II, p. 263 (ed. orig. *Mimesis. Dargesellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1956).



forma»<sup>12</sup>, la rappresentazione di una tragedia greca privata del suo elemento divino. In *Una sbornia* il tragico è sedimentato negli oggetti, nella loro semplice presenza e nel loro silenzioso sopravvivere a noi e ai nostri ricordi, nella polvere e nel nulla che, malgrado tutto, continua ad esistere anche dopo di noi. Scrive Benjamin: «Il “ricordo” è complementare all’“esperienza vissuta”. In esso si deposita la crescente autoestraneazione dell’uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso»<sup>13</sup>. In Tozzi il «morto possesso» è un *a priori*: la sala è triste «anche prima» che la signora Costanza muoia, la luce che vi entra, allora, non può che essere «dolorosa». Sembra essere la casa di Costanza, dunque, il nucleo centrale della narrazione nonché la vera ragione per cui il personaggio intende sposare la signora: «Ma la sua casa era pulitissima; ed è stata molto gentile con me» (*ivi*, p. 343):

Ma noi saremo felici; ne son certo. Dio mio, perché non ci ho pensato prima? E il piccione, che ormai sarà vecchio? E il gatto? Tutto qui, in questa casa; in casa mia. Se avremo qualche figlio, ci vorremo bene anche di più. Mi farò il ritratto anche io e lo manderò ai miei fratelli. Oh quanto l’amerò! Tutto l’amore che non ho mai avuto! (*ivi*, p. 348).

«Tutto qui, in questa casa; in casa mia»: la casa rappresenta il luogo archetipico degli affetti, la possibilità che il personaggio che narra si allinei con il mondo dei vivi – quello dei fratelli – e che finalmente possa condurre la propria esistenza come tutti gli altri. Ma ecco, alla notizia della morte di Costanza, il paesaggio si presenta in tutta la sua desolazione («Costanza era morta; ma i suoi parenti hanno lasciato intatto quel salotto. Il piccione era zoppo: l’ho visto», *ibidem*), gli oggetti non rappresentano nient’altro che loro stessi; la sbornia che chiude la novella è un bagno in un Lete che non riesce più a dissolvere i ricordi.

4. Liberandosi dalla «consueta trama» lo scrittore sposta le coordinate del racconto dal *plot*, che risulta essere, troppo spesso anche per il lettore contemporaneo, l’unico motivo d’interesse nei confronti della narrativa, ai

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> W. BENJAMIN, *Parco centrale*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 140 (ed. orig. *Schriften*, 1955).

«misteriosi atti». Quello di Tozzi è uno «stile di cose»<sup>14</sup>, una letteratura che alle grandi svolte esteriori sostituisce una realtà dimessa e quotidiana, un «tragico privo di forma». Scrive Kermode: «la novità nell'arte è o comunicazione o chiasso. Se è chiasso c'è ben poco da dire. Se è comunicazione è inevitabilmente in relazione con qualcosa di più antico»<sup>15</sup>. Lontana da ogni forma di avanguardismo la letteratura tozziana risulta essere un prolifico dialogo con le forme e i generi del passato, una rielaborazione critica della tradizione letteraria che passa attraverso un'attenta riflessione sulla modernità e sul presente.

---

<sup>14</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso al teatro Bellini nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, in ID., *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1000-1021.

<sup>15</sup> F. KERMODE, *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 121 (ed. orig. *The sense of an Ending*, 1966).