

# Lo sguardo offuscato: come si vede «con gli occhi chiusi»

Gianni Turchetta

---

*I narratori confusi e i «misteriosi atti nostri»*

Ci sono ottime probabilità che la maniera più produttiva per rileggere Tozzi oggi consista nel provare, almeno in prima approssimazione, a mettere da parte le categorie critiche e storiografiche più comuni nella tradizione italiana, per considerarlo, direttamente e semplicemente, come un grande scrittore della letteratura occidentale moderna, senza gl'impicci delle connotazioni geografiche, locali e magari pure localistiche: legittime, certo, ma non di rado un po' ingombranti e fuorvianti. Per esempio si potrebbe ripartire da alcune pagine della straordinaria, e mai troppo citata (è una polemica, sì) *Rhetoric of Fiction* di Wayne Booth. Discutendo della gestione del discorso narrativo in *Emma* di Jane Austen, Booth suggerisce di immaginare che cosa avverrebbe se si potessero eliminare sia le spiegazioni del narratore autoriale, sia l'«improbabile saggezza» del personaggio più autoriale del romanzo, Knightley; se leggessimo

un romanzo in cui il lettore debba dedurre la verità su Emma in base alla sua visione offuscata, avremo un prototipo approssimativo di molti importanti romanzi moderni. In ciascuno dei seguenti romanzi – *Madame Bovary*, *The Ambassadors*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Ulysses*, *Der Prozess* e *Das Schloss*, *As I Lay Dying*, *L'étranger* e *La chute* – il punto di vista è quello di un personaggio o di un gruppo di personaggi che, quasi senza aiuto, cercano a tastoni la via che il destino ha loro assegnato. In centinaia di altre opere di Virginia Woolf, Waugh, Greene e Cary, di Mauriac, Duhamel, Sartre e Camus, di Dos Passos, Hemingway, Faulkner e Porter, di Eudora Welty, Wright Morris, James Baldwin e Saul Bellow – la lista si potrebbe allungare all'infinito – l'autore e il lettore possono incontrarsi ma non parlano, come Voltaire e Dio<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, Chicago University Press, 1961, 1983<sup>2</sup>; trad. it. di E. ZORATTI e A. POLI, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 282.

Proprio così, «la lista si potrebbe allungare all'infinito»: e in questa lista, senza ombra di dubbio, potremmo agevolmente collocare più o meno l'intera opera narrativa di Federigo Tozzi. Opportunamente, Booth richiama l'attenzione sui molti altri modi in cui, anche senza interventi diretti di un narratore autoriale, l'autore può dare indicazioni al lettore: per esempio attraverso l'impiego di strumenti linguistici e strutturali *lato sensu* 'poetici', come la costruzione di marcate corrispondenze tematiche e simboliche. Anche su questo punto possiamo agevolmente ritrovare, in particolare, i procedimenti attraverso cui Tozzi, pur attivando una limitata progressione dell'intreccio, costruisce però altre linee di coerenza strutturale e semantica, specie mediante l'accentuazione di certe costanti tematiche. Ma in questa sede vorrei insistere sul ruolo decisivo proprio di quella manipolazione del punto di vista che consiste nel puntare tutte o quasi le carte della narrazione sul punto di vista di personaggi (uno o più) che hanno evidenti limitazioni percettive e conoscitive: limitazioni, queste e quelle, in linea di principio non coincidenti, ma che, con buona pace di Genette, nella maggior parte dei casi è assai difficile separare nettamente. Tanto per essere subito chiari: il Pietro di *Con gli occhi chiusi* non vede o non capisce? Forse non vede perché non capisce. Ma perché non riesce a vedere neanche le cose più ovvie, che sono proprio lì, sotto i suoi occhi? E perché spesso non riesce a capire neanche le cose più ovvie, alla portata di chiunque, anche di un bambino piccolo? Siamo, evidentemente, alle prese con una (efficacissima) rappresentazione di un mondo visto paradossalmente con gli occhi di qualcuno che non riesce a vedere: qualcuno rispetto a cui, con ogni evidenza, ha poco senso separare le limitazioni propriamente percettive da quelle conoscitive; semmai, sarebbero da considerare le implicazioni psicologiche, o meglio psico-patologiche, di un non vedere per il quale forse è in gioco non solo la nevrosi (Debenedetti evocava l'accecamento di Edipo)<sup>2</sup>, ma addirittura quella che Freud chiamava la *Verneinung*, cioè la negazione che è alla base della psicosi. Ma non è certo mia intenzione avventurarmi nei territori malcerti della psicologia. Vorrei invece limitarmi senz'altro ai dati testuali, insistendo sui modi, particolarmente radicali ed efficaci, con cui Tozzi realizza la «prospettiva ristretta», cioè una focalizzazione interna fissa su qualcuno che vede con uno sguardo non soltanto limitato, ma

<sup>2</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti, Presentazione* di E. MONTALE, Milano, Garzanti, 1971, 1981, pp. 222-223 *et passim*.

tanto confuso da sfiorare la demenza, o quanto meno una quasi patologica ottusità. Mi soffermerò in particolare su *Con gli occhi chiusi*: certo anche per motivi di gusto più soggettivi, ma soprattutto perché proprio questo romanzo dà corpo in maniera eccezionalmente coerente a un'ossessione irriducibile, anzi a un vero e proprio fondamentale «mito personale» di Tozzi<sup>3</sup>.

Consentitemi però, prima, di fare ancora qualche passo “in compagnia», come direbbe lui stesso, di Wayne Booth. Anzitutto, ci ricorda Booth,

Con il tipo di silenzio che mantiene, con il modo in cui lascia che i personaggi risolvano il loro destino o raccontino la loro storia, l'autore può ottenere effetti che sarebbero difficili o impossibili da ottenere se lasciasse parlare la versione autorevole di se stesso o un portavoce attendibile. [...]

L'effetto più importante di viaggiare in compagnia di un narratore non sorretto da un autore è quello di diminuire la distanza emotiva. [...]

Se concedere o rifiutare il privilegio di essere l'osservatore centrale può essere un fattore di controllo della distanza emotiva, è altrettanto efficace nel controllare l'orientamento intellettuale del lettore, spesso ottenendo, ovviamente, anche un effetto emotivo. Molte storie esigono la confusione del lettore, e il modo più efficace per assicurarla è quello di servirsi di un osservatore confuso<sup>4</sup>.

È bene tenere sempre presente, peraltro, che già per Auerbach l'assenza di interventi esplicativi del narratore e di un punto di vista unificante, combinata con una costruzione narrativa in cui tutti gli eventi sono rappresentati dall'interno, cioè dall'interno della storia e, di più, dall'interno delle coscienze dei personaggi che partecipano alle vicende rappresentate, costituisce il dato strutturale caratterizzante della narrativa piena mente novecentesca. In questo modo la narrativa si avvicina sì alla realtà, ma sempre attraverso il filtro delle «molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi)»<sup>5</sup>. Inoltre, avvicinarsi alla realtà così come viene percepita da persone che la stanno vivendo in modo

---

<sup>3</sup> Il riferimento è, naturalmente, a C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963; trad. it. di M. PICCHI, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, il Saggiatore, 1966.

<sup>4</sup> W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa* cit., pp. 283, 285 e 295.

<sup>5</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946; trad. it. di A. ROMAGNOLI e H. HINTERHÄUSER, Torino, Einaudi, 1956, 1979<sup>9</sup>, vol. II, p. 320.

intenso e confuso (cioè narrativamente intenso anche perché «confuso», non razionalizzato, e dunque più simile all'esperienza reale) significa anche dare costantemente rilievo ai piccoli fatti di cui si compone l'esperienza quotidiana.

A partire da questa prospettiva, l'annosa alternativa fra «naturalismo» e «modernismo» in Tozzi, o fra tradizionalismo e modernità *tout court*, appare non solo poco produttiva, ma pressoché improponibile. Anche in Italia, del resto, la strada per la ricostruzione del romanzo dopo la Prima Guerra Mondiale non poteva consistere in un improbabile ritorno a modelli narrativi ottocenteschi, ma doveva inevitabilmente passare attraverso la realizzazione, solo apparentemente paradossale, di romanzi poco romanzeschi, quando non addirittura anti-narrativi senz'altro. *En passant*, consiglierei di ricominciare a rileggere da questa prospettiva anche un narratore supposto tradizionale come Carlo Cassola, che ne verrebbe finalmente ad assumere la sua giusta collocazione, italiana ed europea. Non a caso, del resto, la maniera di narrare di Cassola mette radici, dichiaratamente, nella poetica joyciana dell'epifania<sup>6</sup>: e genialmente Debenedetti, nel suo memorabile saggio su *Con gli occhi chiusi*, ci ricorda la «stupefacente vicinanza» fra la poetica di Tozzi e quella di Joyce:

Non si tratterà più dunque di una narrazione di cause ed effetti, ma di comportamenti, di modi insindacabili di apparire e di esistere. Di qui l'innato antinaturalismo di Tozzi. Il naturalismo narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non sa spiegare<sup>7</sup>.

Debenedetti fa esplicito riferimento, fra le altre cose, alla più celebre dichiarazione di poetica di Tozzi: il breve, fulminante *Come leggo io*<sup>8</sup>. In questo

<sup>6</sup> Mi permetto, a questo proposito, di rimandare a G. TURCHETTA, *Dall'“epifania” al “film dell'impossibile”: il giovane Cassola e il giovane Joyce*, in AA.VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana. In onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000, Tomo secondo, pp. 855-873.

<sup>7</sup> G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi* (1963), in ID., *Il personaggio uomo*, Milano, il Saggiatore, 1970; poi ivi, Garzanti, 1988, p. 92.

<sup>8</sup> Uscito postumo nel 1924, in due sedi diverse, per concessione della vedova di Tozzi, l'intervento porta nel manoscritto la data 1919: il che significa che è contemporaneo all'uscita di *Con gli occhi chiusi*, pubblicato a Milano da Treves nel marzo 1919. Per ulteriori dettagli si rimanda a M. MARCHI, *Nota ai testi*, in F. TOZZI, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. MARCHI, *Introduzione* di G. LUTI, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1987, 1995<sup>4</sup>. Faccio riferimento a

intervento Tozzi sostiene, senza mezzi termini, di leggere i libri in modo casuale: «Apro il libro a caso; ma, piuttosto, verso la fine»<sup>9</sup>; un'affermazione che sarà difficile non collegare con l'apparenza di casualità della struttura dei romanzi tozziani (ci torneremo più avanti). Ancora, Tozzi si fa fautore di un rapporto radicalmente anti-empatico con i personaggi: «Io li devo interrompere, li devo pigliare alla rovescia, quando meno se l'aspettano; e, soprattutto, non lasciarmi dominare dalla lettura di quel che essi dicono. Bisogna che li tenga sempre lontani da me, in continua diffidenza; anzi, ostilità»<sup>10</sup>. Per lo scrittore senese è necessario sfuggire agli «effetti sicuri», per cercare viceversa di dare luogo a un'autentica «forza lirica»<sup>11</sup>. Ma si presti ora attenzione a come la successiva, celebre caratterizzazione della propria poetica faccia capo a una peculiarità della visione:

Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe esser 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<sup>12</sup>.

Evidentemente, l'intuizione epifanica si identifica con l'esigenza che la letteratura dia luogo a una nuova forma di presa sulla realtà: ma questa nuova presa sulla realtà si realizza, in modo per nulla scontato, proprio a partire dall'individuazione di momenti apparentemente insignificanti, e tuttavia proprio per questo rivelatori. Come, magistralmente, aveva già visto Auerbach, la narrativa moderna, o modernista,

mette l'accento su un'azione qualunque senza valorizzarla al servizio d'un insieme predisposto di azioni, ma in se stessa, manifestando così qualcosa di completamente nuovo ed elementare: la pienezza e profondità vitale d'ogni attimo, a cui ci si abbandona senza intenzione<sup>13</sup>.

---

questa edizione sia per i romanzi, e per *Con gli occhi chiusi* in particolare (pp. 1-158), sia per l'articolo *Come leggo io* (pp. 1324-1327).

<sup>9</sup> F. TOZZI, *Come leggo io* cit., p. 1324.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 1325.

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

<sup>13</sup> E. AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 337.

Al di là delle dichiarazioni di poetica, vale la pena di sottolineare subito, con la citazione di almeno un passo, la rilevanza narrativa che in Tozzi assume l'immagine di qualcuno il cui sguardo viene catturato casualmente da un dettaglio o da un oggetto insignificante, di solito collocato in basso o addirittura a terra, un oggetto che il personaggio raccoglie o anche soltanto pensa di raccogliere, ribadendo pure con il gesto mancato al tempo stesso l'insignificanza e la sovra-determinazione in seconda istanza dell'oggetto scelto apparentemente senza motivo:

Tra quegli stracci d'ogni colore, le matassine di capelli, le scatolette sfondate, c'era una bambola fatta d'un pezzo di stoffa bianca intorno a un mestolo. Pietro ebbe voglia di raccattarla, e s'alzò. Ma la vecchia, preso tempo, gettò la spazzatura fuori dell'uscio. E allora quella bambola, rimasta supina, parve a Pietro che fosse viva. E non la toccò. Ghisola, sopraggiunta dal campo, vistala tra la spazzatura, stette zitta perché la nonna da tanto tempo le aveva detto di buttarla via, ma fece viso da piangere. [...]

Pietro, per burlarla, affondò la bambola a calcagnate, nella melma; e poi ci si mise con furore, con il cuore palpitante, impaurito di vederla uscir fuori, pallido<sup>14</sup>.

Torneremo fra poco sull'importanza della cattiveria e del disgusto nello sguardo 'confuso' dei personaggi tozziani. Come ben rileva Baldacci, la cattiveria, che con ogni probabilità ha a che vedere anche con un certo cattolicesimo anti-manzoniano, è uno dei tanti elementi deformanti, quando non grotteschi *tout court*, che permettono a Tozzi di realizzare la sua nuova, sconvolgente, psicologia «del profondo»<sup>15</sup>. E notiamo anche, sia pure di passata, che le posizioni di Tozzi implicano un atteggiamento vigorosamente anti-puristico e anti-rondesco:

tutte le parole sono belle lo stesso se adoperate proprio nel momento propizio; come se fossero corde stonate o intonate<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi* cit., p. 21.

<sup>15</sup> L. BALDACCI, «*Con gli occhi chiusi*», in ID., *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 36.

<sup>16</sup> F. TOZZI, *Come leggo io* cit., p. 1326.

*Il mito degli «occhi chiusi»*

Facciamo uno o due passi indietro. La controversa fortuna di Tozzi certo dipende in buona misura dal fatto che i suoi testi sono, per così dire, piuttosto inospitali nei confronti del lettore, al quale non concedono nessuna facile lusinga: né il piacere dell'intreccio, né la catarsi dell'immedesimazione, né alcuna forma di consolazione. D'altro canto, la forza della narrativa di Tozzi sta nella sua quasi prodigiosa capacità di cogliere i moti più profondi della psiche, di rappresentare, com'ebbe a scrivere suggestivamente Debenedetti, «le amebe della vita interiore, inafferrabili, impossibili a definirsi», cioè «ciò che si vede dentro, dietro gli occhi chiusi»<sup>17</sup>. Nell'opera di Tozzi il problema del vedere, e dunque del non-vedere o comunque del non-vedere-bene è un'ossessione ricorrente, pressoché onnipresente; ma in *Con gli occhi chiusi* questo, come lo definiva Debenedetti, «mito centrale» diventa esplicitamente l'asse intorno a cui è organizzata la rappresentazione<sup>18</sup>. Tutto il libro è infatti costruito in modo da farci vedere dall'interno una condizione di inettitudine morbosa, dove «gli occhi chiusi» sono un modo di negare la realtà tutta: ma il paradosso della visione attraverso la non-visione assume *ipso facto* una polisemia carica di implicazioni meta-letterarie, in cui lo stesso costituirsi di una realtà rivelata per via di percezioni confuse, impedito o mancanti del tutto mette in causa i fondamenti stessi sia del soggetto *tout court*, sia, più specificatamente, della conoscenza letteraria.

Oppresso da un padre autoritario e violento, il protagonista di *Con gli occhi chiusi*, Pietro, è bloccato in tutto: goffo, abulico, inibito, incapace di comunicare, portato a perdersi nelle proprie confuse fantasticherie, incapace non solo di passare dal pensiero all'azione ma anche di elaborare idee chiare, passivo e insieme portato a improvvise violenze. Con lui la numerosa famiglia romanzesca degli inetti fa un ulteriore, pesante passo verso la degenerazione, raggiungendo senz'altro i confini della malattia mentale. Il lettore non può certo immedesimarsi con un simile protagonista: ma nondimeno è obbligato, quasi direi forzato a ridurre la distanza emotiva, come dice Booth, e a condividere senza indugi l'offuscamento dello sguardo di Pietro, e non solo. Infatti, Tozzi

<sup>17</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 223.

<sup>18</sup> Ivi, p. 95.

adotta, come abbiamo cominciato a vedere, la focalizzazione interna in modo larghissimo, quasi dovunque, orientandola soprattutto su Pietro; ma in non pochi casi la rimodula anche sullo sguardo e le capacità conoscitive dei personaggi minori, soprattutto, in molte occasioni, sull'amata Ghìsola e sul padre padrone Domenico. Nel passo che cito qui di seguito l'adozione del punto di vista interno è costante, e trova espressione anche nel discorso indiretto libero, in una forma molto mimetica sul piano sintattico (l'affollarsi di frasi interrogative e esclamative sono in questo senso una spia non dubbia) e un po' meno mimetica nel lessico. È necessario continuare a insistere sulla morbosità del non vedere di Pietro, che Tozzi abilmente mette in scena assegnando alla focalizzazione interna non solo una limitazione percettiva, ma anche una vera e propria forza deformante: persino le normali leggi della prospettiva, adottate con straniante coerenza, finiscono così per dare luogo a una specie di delirio. Nel passo che segue, Pietro sta viaggiando in treno con Ghìsola:

Tutta la campagna correva, correva troppo! Pareva a Pietro che lo sfuggisse e non lo volesse comprendere più; anzi, lo disapprovasse. E allora aveva più bisogno d'amare Ghìsola.

Ma il giorno veniva meno come la sua esaltazione: la mattina, nel sole chiaro, gli era parso che i vagoni fossero per bruciare e fiammeggiare; ora, gli pareva, ad ogni stazione, che avessero paura di restare negli altri binari, tutti intrecciati, dritti e curvi; che luccicavano una triste luce morta portandola con sé nell'oscurità delle lontananze diafane. La campagna si cambiava come i suoi stati mentali; ma non gli apparteneva.

A Poggibonsi, un treno, allontanandosi, divenne a poco a poco più corto, finché non ne restò che l'ultimo vagone visto di dietro; e non si sapeva più se stesse fermo o se camminasse: come certe sue illusioni. I vagoni che andavano su e giù, trainati, con le ruote che giravano con movimento eguale l'una dopo l'altra su le medesime rotaie, e i vagoni di un treno merci verniciati di rosso, con le cifre in bianco, sigillati, pazienti, lo fecero quasi piangere. Tutti scuotevano la sua anima, la schiacciavano!<sup>19</sup>

Per la prima parte di questo brano viene concesso ancora un piccolo spazio al narratore esterno autoriale, che interviene con brevi chiarimenti introspettivi: «Ma il giorno veniva meno come la sua esaltazione», «La campagna

<sup>19</sup> F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi* cit., p. 128.



si cambiava come i suoi stati mentali». L'adozione della focalizzazione interna, e dunque della prospettiva ristretta, resta però in buona misura fissa e molto marcata, tanto da coinvolgere di fatto anche proposizioni che sulle prime parrebbero attribuibili al narratore, e che invece con ogni probabilità vanno ricondotte al punto di vista di Pietro: «ma non gli apparteneva», «e non si sapeva più se stesse fermo o se camminasse: come certe sue illusioni», «Tutti scuotevano la sua anima, la schiacciavano!».

La teatralizzazione dei moti più profondi della psiche s'identifica così con la focalizzazione interna, anche se inibisce al lettore l'immedesimazione e un'autentica empatia, che invece richiederebbero almeno un minimo di condivisione ideologica, proprio per permettere una qualche partecipazione emotiva. D'altro canto questo tipo di gestione del discorso narrativo obbliga comunque il lettore a partecipare 'da dentro' a un'esperienza radicalmente straniata, alla quale viene vincolata ogni possibilità di ricostruzione della realtà. Da qualche anno, peraltro, sappiamo anche che la straordinaria capacità di penetrazione psicologica di Tozzi non è il frutto casuale e *naïf* di intuizioni raddomantiche, quasi magiche, ma mette radici in una cultura psicologica avvertita e articolata, per quanto pre-freudiana<sup>20</sup>. Nel costituirsi della mitologia degli occhi chiusi non può peraltro essere dimenticata la grave malattia agli occhi che afflisse lo scrittore senese nel 1904, in seguito a un'infezione venerea, costringendolo per alcuni mesi a restare nell'oscurità e in isolamento. In questo senso, ogni allusione tozziana a difficoltà di visione assume sia marcati risvolti autobiografici, sia rilevanti implicazioni critico-scientifiche.

L'onnipresenza nell'opera di Tozzi del vedere, o meglio del non-vedere, trova una rappresentazione particolarmente violenta e conturbante, con dissimulate implicazioni autobiografiche e flagranti implicazioni meta-letterarie, nella novella *Il cieco*, dove si racconta la storia del cieco della Certosa, che, come

---

<sup>20</sup> In particolare, vanno ricordati i fondamentali studi di A. ROSSI, raccolti in ID., *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il potere*, Padova, Liviana, 1972, che mettono a fuoco il rapporto fra le rappresentazioni tozziane e le opere psicologiche di William James, *Gli ideali della vita* e soprattutto *Principi di psicologia*, specie per le pagine dedicate al problema degli "iper-inibiti". Qualche anno più tardi, M. MARCHI, *La cultura psicologica di Tozzi*, «Paragone», nn. 422-424, aprile-giugno 1985, pp. 78-93, ha mostrato una cultura psicologica anche più complessa; in particolare, Tozzi conosceva bene le opere di Pierre Janet (il volume *Les névroses* ci è rimasto dalla sua biblioteca), che a detta di Jung fu decisivo nel suggerire a Freud la strada per aprire una nuova via nello studio delle nevrosi; e ancora, leggeva Théodule Ribot e la sua «Revue philosophique», e le opere dell'americano Stanley Hall, pioniere della psicologia sperimentale in America.

dice l'assai poco comprensivo fratello, «Non faceva altro che scrivere!»<sup>21</sup>. Se il cieco scrive senza sosta, i suoi familiari, che non sanno leggere, vorrebbero persino buttare via la pentola rotta dov'egli accumula i suoi bigliettini, quasi messaggi in bottiglia disperatamente lasciati per un impossibile, casuale destinatario futuro. Il cieco muore precipitando in un burrone, con ogni probabilità suicida. Il narratore lo ha conosciuto insieme alla sorella Delfina, quando erano bambini: i due ne parlano con timore tremore, soprattutto quando vengono a sapere della sua tragica e misteriosa fine. Ma ora a noi importa soprattutto sottolineare come, fin dall'*incipit*, la dialettica del non-vedere tocchi subito sia il narratore sia la sorella:

Non di rado ho avuto paura sentendo che io dovevo assuefarmi a vivere. Anche la mia sorella, Delfina, aveva questa paura. Quando restavamo soli, nella stanza da pranzo, ed era venuto il buio, senza che nessuno dei due ci fossimo mossi da sedere dove eravamo restati prima che andassero via i genitori, ci guardavamo lungamente. E benché non vedessimo più il nostro viso, che doventava eguale all'ombra incerta delle pareti, ci pareva che i nostri sguardi lustrati cercassero di attaccarsi insieme<sup>22</sup>.

Simmetricamente, all'altro capo del testo, il finale assegna al vedere / non-vedere ulteriori significati, accostandolo, dopo un impressionante dispiegamento di violenza, non solo alla dimensione della scrittura, come del resto accade già in tutta la novella, ma anche alla problematicità dell'esperienza e della verità:

Da molti mesi, non pensavamo più né al cieco né ai nostri propositi, quando sapemmo da nostro padre alcune cose di lui quasi incredibili. Egli era nato cieco. Da ragazzo, quando era riuscito a farsi dare qualche animale di quelli che sua madre teneva in casa – tortore, piccioni, un cardellino – si divertiva a cavargli gli occhi; e, poi, si metteva a piangere per giorni interi. Ma, a sedici anni, in un momento d'ira insensata, saltò al viso della madre e le sciupò un occhio, acciebandola. Da quel tempo, egli doventò scemo. Stette più di un anno senza parlare affatto e senza escire di casa.

Dopo, a poco a poco, cominciò a dire qualche parola; ma sempre le stesse. Egli

<sup>21</sup> F. TOZZI, *Il cieco*, in Id., *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, con un saggio introduttivo di L. BALDACCI, Firenze, Vallecchi, 1963, 1988<sup>2</sup>, vol. II, p. 628.

<sup>22</sup> Ivi, p. 624.

scriveva. E i suoi fratelli credono che quella pentola l'abbiano portata via i diavoli, perché non l'hanno più trovata dove l'avevano nascosta. [...] Nostro padre era un galantuomo e astutissimo negli affari. È possibile ch'egli ci volesse dare a intendere cose false e inventate?

Ci è sempre stato impossibile saperlo. E io non saprei dire che differenza passa tra vedere e non vedere<sup>23</sup>.

La polisemia straordinaria di questo finale è molto ben percepibile (non oso dire visibile...). Notiamo inoltre subito che l'onnipresenza del vedere / non vedere, nella novella citata come in moltissime altre opere di Tozzi, si raddoppia narrativamente nella rappresentazione di una dialettica, fortemente drammatizzata, fra guardare e esser guardato. Il protagonista appare, a ben vedere, ossessionato dall'impressione, poco importa se reale o presunta, di essere guardato da tutti, o, complementariamente, di non essere guardato apposta. Due esempi dal nostro romanzo:

Pietro guardò anche suo padre: tutti lo fissavano: i volti e gli occhi bruciavano la sua anima<sup>24</sup>.

Pietro, lontano dall'uscio, ad ogni passo che udiva sperava che fosse Ghìsola; finalmente la vide.

Non pronunciarono né meno una parola: c'era tra loro una specie d'ostilità rispettosa. Ella volgeva gli occhi attorno; ed egli seguiva sempre i suoi occhi che lo evitavano, quantunque paresse che lo vedessero lo stesso<sup>25</sup>.

Ad ogni passo, come si vede, l'azione del guardare / vedere mostra tutta la sua rilevanza, e insieme la non convenzionalità della rappresentazione che ne fa Tozzi, una rappresentazione irriducibile ad ogni possibile banalizzazione. Tutto il romanzo, del resto, gravita, anche narrativamente, proprio su un non vedere che diventa improvvisamente visione chiara. Pietro vorrebbe addirittura sposare Ghìsola: ma solo lui *non vede* che la ragazza ha una vita sessuale a dir poco spregiudicata. Comincerà a capire solo quando, avvertito da una lettera anonima, troverà Ghìsola in un bordello. Ma bisogna arrivare addirittura alle

<sup>23</sup> Ivi, p. 630.

<sup>24</sup> F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi* cit., p. 37.

<sup>25</sup> Ivi, p.127.

ultime quattro righe del libro perché Pietro si renda conto che Ghisola è incinta di parecchi mesi:

Allora egli, voltandosi a lei con uno sguardo pieno di pietà e di affetto, vide il suo ventre.

\*

Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghisola, egli non l'amava più<sup>26</sup>.

È un finale scioccante e fulmineo, sul quale significativamente l'autore restò a lungo incerto (ci tornerò fra poco). Le caratteristiche di questo finale possono peraltro permetterci di capire meglio alcune cose. Siamo qui di fronte, infatti, a quella che definirei un'epifania dell'ovvio: Pietro vive come una rivelazione l'"apparizione" subitanea di ciò che da un sacco di tempo era sotto i suoi occhi, oltre che sotto gli occhi di tutti 'gli altri'. Certo, si potrebbe dare un'interpretazione naturalistica della storia, secondo la chiave antichissima e stereotipa della storia di un amante che non vuole proprio accorgersi di essere cornuto. Vale peraltro la pena di notare inoltre che Pietro, al di là dell'irriducibile morbosità del proprio non vedere, sfugge al tentativo di beffa concertato da Ghisola e dal suo amante Alberto anche e proprio perché non vede i tentativi di seduzione della ragazza, che vorrebbe fare l'amore con lui in modo da attribuirgli la paternità: l'inettitudine, ma anche l'ingenuità, persino la buona fede, e naturalmente soprattutto la patologica non-vista e non-comprensione di Pietro sono così paradossalmente lo strumento che gli consente di sfuggire alla beffa. In questo modo, l'inazione riconquista una sua postuma legittimità, implicitamente offrendo una possibilità di rivalutando proprio il non agire che aveva ferocemente demistificato: il non-agire di Pietro, ma anche il non-agire di tutti coloro che non riescono ad agire, e magari anche di quelli che non agiscono perché la loro funzione sociale consiste proprio in un peculiare, rivelatore non-fare: gl'intellettuali, gli scrittori.

---

<sup>26</sup> Ivi, p.158.

*Deformazione dello sguardo e casualità narrativa: dalla soggettiva all'effet réel*

Certo è che la potentissima immagine degli «occhi chiusi», della visione impedita o disturbata, si dispiega secondo una fenomenologia estremamente complessa e articolata, di cui è pressoché impossibile fornire un repertorio esauriente. Dal non vedere vero e proprio si passa per esempio alla vista stranamente concentrata su particolari secondari, inutili e qualche volta insensati; ci sono poi i molti casi in cui il protagonista tiene letteralmente gli occhi chiusi; quelli in cui non riesce a tenere fissato lo sguardo o l'attenzione su qualcosa<sup>27</sup>; quelli di stanchezza e di difficoltà di messa a fuoco; di stordimento; poi ci sono i sogni a occhi aperti, le fantasticherie, la tendenza a credere cose inesistenti, ai limiti dell'allucinazione; ancora, i molti momenti in cui Pietro si sforza di non vedere quello che sta già vedendo; la difficoltà a capire e a spiegare, con la correlata esasperante lentezza nel prendere coscienza e chiarire a se stesso qualsiasi cosa: il che ha evidenti risvolti sulla struttura portante della *fabula*.

Si veda, quasi a suggello, il memorabile discorso indiretto libero con cui Pietro commenta, dentro di sé, una maliziosa e spudorata pretesa di Ghisola, che senz'altro afferma:

– So quel che vuol dirmi.

Egli pensò: «Sì, lo sa. Gli altri sanno tutto di me. Io, no».

Quella sua vita interiore che si sovrapponeva sempre! Come si disperava di poter gustare soltanto dopo, e nel silenzio di sé stesso, quel che aveva provato e non detto! E si giudicava perciò inferiore agli altri. Parlava bene con Ghisola soltanto quando se lo immaginava, specie appena desto<sup>28</sup>.

Nei capoversi immediatamente successivi Pietro ritiene, senza «più dubbio», che Ghisola si stia prendendo gioco di lui<sup>29</sup>: ma naturalmente la certezza, vincolata com'è al punto di vista del personaggio, non solo non può venir confermata, ma si lascia sospettare persino antifrastica. D'altro canto, siamo percepibilmente entrati in un regime di radicale indecidibilità dello statuto di

<sup>27</sup> Se ne ricorderà Pavese, quando, ne *La luna e i falò*, sottolinea il gesto di Cinto e, prima di lui, del narratore Anguilla, di stringere gli occhi: un gesto, con ogni evidenza, ad alta densità psicologica e simbolica.

<sup>28</sup> F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi* cit., p. 39.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

realtà, e conseguentemente di verità, di quanto viene rappresentato. Una conferma particolarmente rilevante di questo peculiare statuto di realtà ci viene dalle non rare descrizioni, che appaiono quasi tutte diegetiche, cioè legate alle percezioni di Pietro, o più raramente di altri personaggi. Il predominio pressoché assoluto della focalizzazione interna è appena incrinato da certe descrizioni semi-deformate, dove potremmo ancora dubitare che sia in gioco la prospettiva autoriale: ma il confronto con passi contigui ci fa notare come l'oscillazione verso una possibile autorialità scivoli tendenzialmente sempre dentro l'ottica non attendibile dei personaggi, con conseguente decisa prevalenza della deformazione. Si veda, fra le altre, la descrizione, esemplarmente angosciosa e antropomorfizzante / animalizzante, del paesaggio urbano di Siena, sottoposto a una reinvenzione violentemente deformante, più delirante che fantastica, dove il dato oggettivo s'identifica senz'altro con la nevrosi del protagonista<sup>30</sup>. Può risultare particolarmente utile, a questo proposito, un confronto con Pirandello, del resto, non a caso, scopritore e primo fautore di Tozzi: per quanto Pirandello faccia a sua volta larghissimo uso di procedimenti espressionisticamente deformanti, tuttavia li costruisce in modo da non intaccare la sostanziale autorialità, e dunque autorevolezza, delle sequenze descrittive. La radicalità con cui Tozzi mette in scena una percezione tutta dall'interno è peraltro testimoniata, in modo a prima vista dissimulato, ma a ben guardare clamoroso, dalla frequenza dei connettivi sintattici impropri o approssimativi o quanto meno, per l'appunto, iper-soggettivi:

Domenico, quasi a metà della strada, entrava in un bar dov'era una ragazza con una veste così scollacciata che Pietro aveva paura si aprisse tutta<sup>31</sup>.

I nessi consecutivi e causali sono sistematicamente sottoposti a forzature che ci impongono di dubitare della realtà di quanto ci viene detto, come nel seguente singolare collegamento fra il prolungarsi della fantasticheria di Pietro e la sua sonnolenza:

Allora Pietro s'immaginò che Ghisola, per cattiveria, l'obligassero a camminar

---

<sup>30</sup> Ivi, pp. 123-125.

<sup>31</sup> Ivi, p. 65.

sola, tutta molle. E, pensando così, a lungo, gli venne sonno<sup>32</sup>.

Ancora, molto spesso sia Pietro sia anche altri personaggi aprono interrogativi che restano senza risposta. Il narratore invero si riserva di inserire in continuazione propri minimi interventi distanzianti, che ribadiscono l'inattendibilità della prospettiva dei personaggi; in tal senso, un ruolo decisivo è assegnato alla fitta ragnatela degl'interventi modalizzanti, dei «gli parve», «credeva», «sembrava» *et similia*. Allo stesso tempo, però, il narratore si guarda bene dall'intervenire fino al punto di esplicitare e chiarire senza incertezze possibili la propria prospettiva, lasciando così non solo i personaggi, ma anche il lettore nel dubbio. Rileggiamo un esempio relativo a Domenico, basito di fronte alla realtà della morte di Anna, sua moglie e madre di Pietro:

la cosa quasi presentita era ormai venuta. Come affrontarla? Come vedere Anna morta? Doveva proprio andarci lui?<sup>33</sup>

Ed ecco un altro esemplare dispiegamento sia di nessi sintattici di dubbia autorevolezza sia di interrogativi aperti e non chiusi:

Antonio, vedendo Pietro assorto, lo urtò. Quegli per non cadere fece un passo innanzi, presso Ghìsola; ma non fiatò perché Antonio non volesse picchiarlo proprio lì: gli parve che ella odorasse molto, di un odore strano; che lo eccitò. Gli parve anche che facesse l'atto di aprirgli le braccia; e ne fu tutto sconvolto: «Se l'avesse aperte da vero?»<sup>34</sup>.

Il risultato, piuttosto evidente, di questi procedimenti è che da un lato la realtà è costantemente revocata in dubbio, proprio perché spinta verso la prospettiva dei personaggi; ma, qui come in molti altri passi, non c'è un'altra realtà oltre quella che appare ai personaggi, e alla fine il lettore non può far altro che adeguarsi a quella percezione, o quanto meno impiegarla come unica traccia esplicita per ricostruire i fenomeni reali. Lo schiacciamento sulle apparenze, così come si manifestano ai personaggi, arriva, significativamente, a coinvolgere persino i traslati, che potrebbero invece essere sede naturale per il dispiegarsi di interventi autoriali, specie nella direzione dell'innalzamento tonale e del lirismo.

<sup>32</sup> Ivi, p. 60.

<sup>33</sup> Ivi, p. 62.

<sup>34</sup> Ivi, p. 48.

Ma anche in questo caso l'effetto di sovrapposizione è pressoché generalizzato, perché, anzitutto, possiamo senz'altro attribuire ai personaggi gran parte dei traslati, e, in secondo luogo, perché anche quelli che potrebbero essere ancora attribuiti alla prospettiva del narratore autoriale restano comunque ancorati ad aree semantico-nozionali evidentemente accessibili ai personaggi, ai quali pure potrebbero verosimilmente essere attribuiti. Neanche un bel chiaro di luna, spunto poetico quant'altri mai, riesce a sfuggire del tutto alla logica di inesorabile abbassamento, sia fisico sia morale, della prospettiva:

Gli olivi avevano messo una bella trama bianca, che s'illuminava di lucciole. Mentre, su i poggi neri del Chianti, i lampi apparivano e sparivano come una luce liquida ma densa.

Ghìsola stava sola sul murello dell'aia. Masa e le altre donne degli assalariati, al chiaro di luna, aumentavano la sua collera. E le pareva che il chiaro di luna rimanesse attaccato alle loro vesti e se lo trascinassero seco movendosi. Lontana da loro, senza che né meno si ricordassero che viveva, quelle donnuce sporche come era stata lei!<sup>35</sup>

O si veda ancora, fra gli altri, il terribile passaggio relativo alla morte di Anna:

Fu trovata con la testa sul pavimento, verso l'armadio che aveva aperto; tutta stesa in avanti; come quegli animali che hanno avuto una calcagnata sul capo<sup>36</sup>.

Non si dimentichi peraltro che, se da un lato l'abbassamento prospettico delle aree nozionali dei traslati ci porta in prima approssimazione lontano dalla prospettiva autoriale, in seconda istanza però esso stesso reintroduce elementi di possibile autobiografismo, che a sua volta tende a fondersi con la focalizzazione interna.

Un altro vistoso elemento di deformazione prospettica è poi quello che potremmo definire il caratteristico sguardo sineddochico di Tozzi, e in questo caso soprattutto di Pietro, principale portatore di focalizzazione. Si tratta evidentemente di un'ulteriore e importantissima specificazione degli «occhi chiusi»: in modo sistematico, la prospettiva della narrazione, seguendo lo

<sup>35</sup> Ivi, p. 134.

<sup>36</sup> Ivi, p. 61.



sguardo del personaggio, tende a concentrarsi su elementi secondari, marginali, perdendo regolarmente la visione d'assieme, per sviluppare invece delle zoomate incongrue, assurde, che spiazzano l'occhio del lettore, obbligandolo una volta di più a seguire le divagazioni percettive coatte dei protagonisti. Eccoci poco prima del finale, che pure sarà, come abbiamo visto, prodotto da uno sguardo sineddocchico e parzializzante, ma nondimeno finalmente chiarificatore, come si è visto: «Allora egli, voltandosi a lei con uno sguardo pieno di pietà e di affetto, vide il suo ventre»<sup>37</sup>. Poco prima: «la seguì a caso in una stanza di cui vide soltanto la finestra»<sup>38</sup>.

Con evidente coerenza, lo *zoom* percettivo si sovrappone alla parzialità e/o pseudo-logicità delle motivazioni:

Ella venne a passi rapidi. Era senza cappello e portava al collo una catena con un cuoricino d'oro. [...]

Quella strada, dove il vento sollevava qua e là nubi di polvere bianca, senza farsi sentire, era così solitaria come non ci fosse mai passato nessuno. Ghisola gli pareva bella in un altro modo, e più grassa. «Sì, anche così è vestita bene!» Ma egli non poteva levare gli occhi da quel cuoricino: glielo voleva portar via, perché se no l'avrebbero guardata di più proprio nel petto <sup>39</sup>.

Sul piano strutturale, lo spostamento dello sguardo su particolari marginali, supportati, si fa per dire, dal dispiegamento sistematico di tutto un apparato di pseudo-motivazioni, come abbiamo visto, contribuisce inoltre vistosamente all'impressione, assai frequente, che il procedere della narrazione sia sottoposto a un arbitrio tanto assoluto e capriccioso da farsi sospettare largamente casuale. Più tradizionale, cioè più consolidata nella narrativa moderna e modernista, ma nondimeno coerente nello spingere, e quasi direi spintonare il lettore nella prospettiva di chi sta vivendo nel mondo narrato, è l'abitudine di far comparire i personaggi *ex abrupto*, senza elementi preparatori ed esplicativi: in particolare, la presentazione, senza altre mediazioni, dei personaggi mediante il solo nome proprio, evidentemente significativo per chi vive in un certo ambiente, ma quasi a-semantico (sottolineo: quasi, poiché qualsiasi nome proprio conserva invero margini significativi di semanticità, che

<sup>37</sup> Ivi, p.158.

<sup>38</sup> Ivi, p. 156.

<sup>39</sup> Ivi, p. 122.

la letteratura accentua e sfrutta) per il lettore ignaro, coincide in modo vistoso con un riferimento deittico interno al mondo narrato, con conseguente avvicinamento prospettico. In altre parole, anche in questo modo il lettore è al tempo stesso avvicinato e straniato. Una frase come «Adamo metteva il bicchiere contro l'aria»<sup>40</sup> presuppone infatti, senza ombra di dubbio, che chiunque debba già sapere chi è Adamo, e possa adeguatamente riconoscerlo.

Analoghi effetti semantici e strutturali vengono ottenuti per mezzo dei lunghi inserti dialogici quasi senza spiegazioni, che pure danno luogo, con la loro prolungata mimesi, a vistosi effetti di deissi interna: cioè, in altri termini, a un vistoso *showing*, di jamesiana memoria, a tutto scapito del *telling*. Ancora, il romanzo è costellato da una presenza abnorme di scene sostanzialmente prive di comprensibili ragioni narrative, a cui si accosta una folla di gesti ed eventi che restano inspiegati, o quasi: come poco spiegata e poco spiegabile resta la dinamica del reale per il protagonista, per gli altri personaggi, e forse non solo per loro.

Tutta la narrativa tozziana registra, in buona sostanza, una complessiva erosione della trama, con un movimento, di nuovo, caratteristico di buona parte della narrativa moderna. Più specificamente, e con rigorosa coerenza rispetto alle scelte che abbiamo osservato al livello della gestione della voce narrante e della focalizzazione, la struttura narrativa appare costruita in modo piuttosto libero, starei per dire 'lasco', nel senso che non mostra una riconoscibile concatenazione di cause ed effetti, affidandosi a nessi causali deboli quando non assurdi. In questo modo, inoltre, viene erosa in profondità la differenza fra, da un lato, azioni e eventi narrativamente rilevanti e, dall'altro, piccoli fatti e piccoli gesti, che, pur essendo di per sé poco rilevanti, potrebbero però assumere significati importanti, anche se strutturalmente poco motivati. La connessione 'lasca' tra gli eventi trova del resto un flagrante riscontro anche nella costituzione materiale del testo: infatti *Con gli occhi chiusi* e in genere i romanzi tozziani sono non solo brevi, ma costruiti mediante giustapposizione di capitoletti a loro volta brevi, di dimensioni molto variabili (da una decina di pagine a poche righe), senza titolo (e in qualche caso anche senza numerazione, come appunto accade in *Con gli occhi chiusi*). In altre parole, come, di nuovo, aveva puntualmente notato Baldacci, sul piano della struttura narrativa Tozzi mette in opera una «tecnica

<sup>40</sup> Ivi, p. 25.

aggregazionale», che procede « per montaggio di spezzoni, senza modulazioni di passaggio»<sup>41</sup>. Più specificamente, in *Con gli occhi chiusi* Tozzi è particolarmente radicale e coerente nel recuperare la «tecnica aggregatrice e paratattica con cui aveva montato molte delle sue opere precedenti, da *Paolo* a *Bestie* a *Ricordi* (ma è una tecnica ravvisabile anche nelle novelle, soprattutto nelle prime [...])»<sup>42</sup>.

A mio avviso, anche la relativa facilità con cui Tozzi elabora in sostanza ben quattro diversi finali per *Con gli occhi chiusi* conferma la sua relativa indifferenza verso la dimensione propriamente causale della dinamica narrativa, quasi che la scelta fra l'uno e l'altro finale avesse tutto sommato un rilievo limitato. Com'è noto, in un primo momento Tozzi aveva scritto il romanzo senza l'ultimo paragrafo; ma su questa scelta intervenne Borgese, che lo invitò a correggere la conturbante ambiguità di un'ellissi tanto drastica, che certo al critico siciliano appariva troppo avanguardistica. Oltre alla versione, per così dire, 'integrata' che leggiamo, Tozzi aveva però immaginato ancora altri due finali: in uno, Pietro perdona Ghìsola e, morto Domenico, la sposa; in un altro ancora, Pietro si lascia coinvolgere dai sensi, avvia con Ghìsola una relazione carnale, poi però poco a poco si distacca, e smette di amarla, ma non così bruscamente come nel finale poi scelto.

Anche mettendo momentaneamente da parte la consequenzialità della causalità narrativa, è chiaro che nella costruzione narrativa di Tozzi hanno una straordinaria importanza le ellissi: ci sono moltissimi fatti narrativamente decisivi che non vengono rappresentati affatto, oltre a non essere per nulla spiegati. A suo modo, da questa prospettiva il testo tozziano dà istruzioni chiarissime, per niente equivoche: il lettore, infatti, finisce per non essere neanche spinto a chiedersi spiegazioni, proprio perché viene in fin dei conti obbligato a obbedire alle leggi di un mondo dove i fatti restano non spiegabili. Tuttavia la stessa mancanza di correlazioni causali contribuisce così all'*effet réel*, in una direzione marcata sì dalla costante soggettivizzazione, ma, proprio per questo, anche da una contropinta oggettivante, determinata dall'apparente assenza di artifici costruttivi, tale da creare l'impressione di subire un flusso di percezioni e vissuti psichici 'immediati'. Prova ne sia, fra le altre scelte strutturali, lo scarsissimo rilievo delle analessi e la quasi linearità del trattamento del tempo. Ci

<sup>41</sup> L. BALDACCI, op. cit., p. 13.

<sup>42</sup> G. NICOLETTI, *Introduzione* a F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Garzanti, 1993, p. XXIV.

vogliono, come abbiamo visto, nuove mediazioni, nuovi artifici, per dare l'impressione del non-mediato, se non addirittura del 'naturale': una volta di più, il supposto *naïf* Tozzi ci mostra la sua straordinaria sapienza, e ci obbliga, è il caso di dirlo, ad aprire i nostri occhi, ancora troppo chiusi.