

Federigo Tozzi

CON GLI OCCHI
CHIUSI

Introduzione
di
Marco Marchi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI - BARI
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
INV. N. 4004168

Vallecchi Editore

INTRODUZIONE
IL PADRONE DELLA LUCE

«Ma se mi sono chiusi gli occhi e mi si comanda di tacere, tuttavia vedrò cose maravigliose e possenti dentro di me».

(*Barbe capovolte, I fastigi*)

Con gli occhi chiusi: l'oscurità si prepara fin dall'inizio, al pari del protagonismo solitario e assolutistico di uno dei personaggi dello straordinario romanzo che Tozzi si accinge a scrivere: «Usciti dalla trattoria i cuochi e i camerieri, Domenico Rosi, il padrone, rimase a contare in fretta, al lume di una candela che sgocciolava fitto, il denaro della giornata. Gli si strinsero le dita toccando due biglietti da cinquanta lire; e, prima di metterli nel portafogli di cuoio giallo, li guardò un'altra volta, piegati; e soffiò su la fiammella avvicinandocisi con la bocca».

È vero. L'autobiografia di chi narra o pretende di narrare la propria storia viene in aiuto. Domenico Rosi, l'oste grossolano e dispotico del «Pesce Azzurro», corrisponde con sufficiente esattezza a quel Federigo Tozzi padre, proprietario della trattoria senese «Il Sasso», per il quale il figlio scrittore aveva dovuto comporre, nel maggio del 1908, l'epitaffio sintetico, deferente e bastevolmente distintivo, di uomo «tolto alla vita industriale». Una convenzione, un compito familiare esaudito, una sigla da lapide pensata per sollecitare anche negli altri la memoria di un contadino maremmano inurbatosi con profitto, il suo «rimpianto». Ma a quel tempo Tozzi non aveva ancora scritto né *Con gli occhi chiusi*, né *Il potere*. È interessante caso mai, per dimensionare con correttezza la portata di un referente autobiografico tutt'altro che placato, di continuo rinascente e narrativamente reso attivo, riconoscere come ad altezze cronologiche precocissime la scrittura tozziana avesse ormai prevaricato sulla vita, anticipandola, facendovi irruzione nei modi di un «breve dramma» intuito, di un *flash* incontrollabile e premonitore: «Non saprei — scrive Tozzi l'11 marzo 1907 —. Una stanzetta con il paravento, che cela il letto dov'è malato il padre del protagonista... Ma non saprei».

Progetti letterari soltanto balenati, all'insegna dell'inconsapevolezza; emozioni e aneliti alla restituzione espressiva appena registrati e subito risucchiati dal silenzio. Ma il padrone di una trat-

toria e quello dell'io di Tozzi già si identificano. Si profila, prima che *Con gli occhi chiusi* prenda forma, una lotta per il possesso violenta, una ricerca di chiarezza individualizzante e foriera di maturità contrastata dall'imprescindibile riferimento alla parola e ai silenzi altrui, ostacolata da oscuramenti: «Mi sembra che un altro io abbia il posto che voglio possedere. Un altro io con la sua ombra molesta, un altro io grave e muscoloso» (*L'altro io*). È la figura di Ghigo del Sasso che si delinea per enigmi anche nei suoi attributi fisici; è l'imperscrutabile, misterioso dispensatore della luce che incombe con la sua «ombra molesta». L'analisi «minuziosa e ininterrotta» espressamente delegata *sub specie* di introspezione psicologica agli aforismi di *Barche capovolte* continua, ma nebbie e scacchi verbali si ripropongono.

Sta di fatto che la quotidianità di un romanzo come *Con gli occhi chiusi* è un approdo che presuppone antecedenti. Già nell'esercizio epistolare di *Novale* l'autobiografia e la confessione si letterarizzano, l'immaginario tozziano attinge con ampiezza alla cultura. Ne fanno fede, esemplarmente, le lettere conclusive del «primo tempo», datate tra il 28 marzo e il 7 aprile 1903, nelle quali l'ambiguo resoconto ad Annalena di drammatici fatti occorsi al suo corrispondente dà luogo a vere e proprie prove di scrittura protostoriche di *Con gli occhi chiusi*: perfino la traccia naturalistica di un romanzo d'appendice su Ghìsola (che qui, secondo Puccini, è Mimì, e quindi una «megera», una «vecchia puttana» con degenerata prole sifilitica). L'anima di Tozzi, non foss'altro che per reagire all'offuscamento che l'opprime e mettere in scena terapeutamente i propri traumi e i propri conflitti, impara presto a coniugare, scrivendo, la parola di Dio della Bibbia e lo psicologismo di William James, il simbolismo di Maeterlinck e l'estetismo di D'Annunzio, le filosofie di Emerson e di Nietzsche e la lezione dei mistici. Quando arriva, la rappresentazione realistica (e magari naturalistica) di un fine-giornata di Domenico Rosi sottintende, in altri termini, non solo proiezioni simboliche ma filtri culturali, che a loro volta hanno pregiudicato, con combinazioni ed equilibri varianti, su sperimentalismi e «maniere».

Ma ecco *Paolo*, il poco noto poema in prosa scritto nell'estate dell'08, subito dopo che, in maggio, Ghigo del Sasso è morto e Emma Palagi è diventata, secondo programmi rispettati, la moglie di Tozzi. I connotati dell'ibrido superomismo del protagonista, intenzionale e tutto volontaristico, sono quelli del personaggio tipico tozziano: «fatti ineluttabili», «durezze», «una esperienza umiliante», forzata rinuncia partecipativa agli «aspetti quo-

tidiani» dell'esistenza. Lo scrittore nobilita si affida a cifre e a cripticismi, ma il probando, una volta letterarizzato, risulta messo a nudo: la ricerca di chiarezza: «Io non conosco quale legge mi regge».

Alla separazione di cui soffre Paolo, alla sua anima e alla costante «sensazione di essere solo», corrisponde la solitudine di Dio. «La solitudine di Dio», dice Paolo tra eroismo ed estetismo, tra *Dei* e *Imitatio*, o meglio sui vincoli che uniscono il poeta a Dio, continua a interrogarsi per tutto il corso dell'opera con conseguenze anche di ordine narrativo: la morte non gli appare un traguardo «confessato», questo Dio — si conclude — è geloso. Io e Dio non sono le cose: essi sono un suo mantello». Io e Dio, e la naturalità sono sottratte, il dono è conteso. «Dio — ipotesi ulteriori di Paolo — è sopra di noi. (...) E le nostre lingue avranno quel che è quasi un affanno velato dell'animato. Ma è come se avessero perduto, di un'altrove, di nuovo nei toni grandiosi di un'amentaria: «Noi dobbiamo sparire come il sole. (...) Le nostre luci sono spente. (...)» Essa ha anche ribrezzo di sé stessa. È sirgna i propri figli che non avrà».

I due temi fondamentali — quello del pimento che la perpetua, e quello dell'eterno ritorno ad intrecciarsi, indissolubilmente — si avvenne con esiti tecnicamente ineccepibili, quando un Dio parlante disse e fu fatto, in Tozzi, che reagisce alla gelosia e piange la propria incapacità di procedere: impossibilità anche di dire, di far cadere il nome alla cosa, il discorso alla cosa rivelata, che è nel contempo ordine e ruolo che noi diamo ai nostri pensieri, sofferenza che le cose non hanno alcun nome», con cennando a una carenza di motivazioni come sarà più modernamente in *Adele* su tutto l'universo. Il superomismo mitico e superbo, si ridimensiona: «Un uomo, / un leone in luoghi nascosti. (...)» È

Tozzi già si identificano. Si profila, prima prenda forma, una lotta per il possesso di una chiarezza individualizzante e foriera di maturità, un imprescindibile riferimento alla parola e ai suoi oscuramenti: «Mi sembra che un altro io voglia possedere. Un altro io con la sua ombra grave e muscoloso» (*L'altro io*). È la figura che si delinea per enigmi anche nei suoi attributi, misterioso dispensatore della luce e «ombra molesta». L'analisi «minuziosa e paziente delegata *sub specie* di introspezione psichica di *Barche capovolte* continua, ma nebbie e spongono.

La quotidianità di un romanzo come *Con gli occhi chiusi* che presuppone antecedenti. Già nell'edizione *Jovale* l'autobiografia e la confessione si letterario tozziano attinge con ampiezza alla cul-templare, le lettere conclusive del «primo 8 marzo e il 7 aprile 1903, nelle quali l'annalena di drammatici fatti occorsi al suo cor-vere e proprie prove di scrittura protostoc-*chiusi*: perfino la traccia naturalistica di un su Ghisola (che qui, secondo Puccini, è Mi-*era*», una «vecchia puttana» con degenerata na di Tozzi, non foss'altro che per reagire opprime e mettere in scena terapeuticamente i conflitti, impara presto a coniugare, scio della Bibbia e lo psicologismo di William i Maeterlinck e l'estetismo di D'Annunzio, e di Nietzsche e la lezione dei mistici. Quantazione realistica (e magari naturalistica) di omenico Rosi sottintende, in altri termini, mboliche ma filtri culturali, che a loro volta n combinazioni ed equilibri varianti, su spe-*re*».

Un noto poema in prosa scritto nell'estate che, in maggio, Ghigo del Sasso è morto e tata, secondo programmi rispettati, la motati dell'ibrido superomismo del protagoni-to volontaristico, sono quelli del personag-atti ineluttabili», «durezza», «una esperien-za rinuncia partecipativa agli «aspetti quo-

tidiani» dell'esistenza. Lo scrittore nobilita la propria immagine, si affida a cifre e a cripticismi, ma il problema biografico di fondo, una volta letterarizzato, risulta messo a fuoco con sconcertante chiarezza: «Io non conosco quale legge mi unisce ai miei genitori».

Alla separazione di cui soffre Paolo, al «raspare in vano» della sua anima e alla costante «sensazione di essere chiuso tra i macigni», corrisponde la solitudine di Dio. «La solitudine — sentenza Paolo tra eroismo ed estetismo, tra *De imitatione Christi* e prope-*deutiche filosofiche emersoniane* — è un'immagine di Dio». Ma su Dio, o meglio sui vincoli che uniscono il padre al figlio, Paolo continua a interrogarsi per tutto il corso dell'opera, affannosamente, con conseguenze anche di ordine narratologico, fino a quando la morte non gli appare un traguardo «conforme al suo sogno». «E questo Dio — si conclude — è geloso. Io non vedo più né gli alberi né le cose: essi sono un suo mantello». L'esterno fenomenologico e la naturalità sono sottratte, il dono della vista è aspramente conteso. «Dio — ipotesi ulteriori di Paolo —, talvolta, è proprio sopra di noi. (...) E le nostre lingue avrebbero voglia di parlare quel che è quasi un affanno velato dell'anima. Molti vi si sono provati. Ma è come se avessero perduto, di un tratto, la bocca». E altrove, di nuovo nei toni grandiosi di una persecuzione veterotestamentaria: «Noi dobbiamo sparire come una folla spinta dal panico. (...) Le nostre luci sono spente. (...) E la nostra anima trema. Essa ha anche ribrezzo di sé stessa. È simile a una donna che sogna i propri figli che non avrà».

I due temi fondamentali — quello della creazione e del concepimento che la perpetua, e quello dell'espressione linguistica — tornano ad intrecciarsi, indissolubilmente: né più né meno di come avvenne con esiti tecnicamente ineccepibili al principio dei tempi, quando un Dio parlante disse e fu fatto. C'è un'invidia creazionale, in Tozzi, che reagisce alla gelosia paterna dell'esistente e piange la propria incapacità di procedere a una creazione alternativa: impossibilità anche di dire, di far corrispondere automaticamente il nome alla cosa, il discorso alla storia, com'è della parola rivelata, che è nel contempo ordine e ordinamento. «Ma le parole che noi diamo ai nostri pensieri, sono fittizie. Noi sappiamo che le cose non hanno alcun nome», constata l'eroe sconfitto, accennando a una carenza di motivazioni destinata a ripercuotersi, come sarà più modernamente in *Adele* e in *Con gli occhi chiusi*, su tutto l'universo. Il superomismo mimetico di partenza, fiducioso e superbo, si ridimensiona: «Un orso in agguato Egli è per me, / un leone in luoghi nascosti. (...) È bene per l'uomo quando

porta / il giogo fin dalla sua giovinezza. // Sieda solitario e silenzioso, / perché Egli glielo ha imposto; / ponga nella polvere la sua bocca: forse c'è speranza! / Chi è che disse e le cose furono? / Non lo comandò forse il Signore?»; oppure: «Egli mi ha condotto e fatto camminare / nella tenebra e non nella luce; (...) mi ha fatto stare nelle tenebre, / come i morti del secolo»: questo non è *Paolo*, sono le *Lamentazioni* bibliche. Ed ecco, non versetti dei *Salmi* ma versi di Federigo Tozzi, due coppie endecasillabiche giustapposte a credibile *collage*, tratte da *Specchi d'acqua*: «Dimmelo tu, Signore, poi che vedi / là dove a me la vista è stata tolta»; «E dimmi dopo, quel che debbo dire / quando io ti parlo, perché tu risponda» (rispettivamente *E m'è sembrato di portare addosso...* e *A Dio*).

Sembrano supporti culturali e aree di sperimentazione letteraria molto distanti, irrapportabili al quadro narrativo normalizzato di *Con gli occhi chiusi*, il romanzo ultimato nel '13 in cui Tozzi, calandosi nel personaggio di Pietro, avrebbe voluto raccontare sostanzialmente (autobiograficamente) il suo *Primo amore*, la storia contrastata e protratta negli anni del suo rapporto con una contadina conosciuta fin da ragazzo (un titolo alternativamente documentato, poi rifiutato, era stato *Ghìsola*, e Isola si chiamava nella realtà la bambina incontrata a Poggio a' Meli). Ma la narrativa di Tozzi abitua fin dall'inizio a contemporaneità e sincretismi, se già all'altezza dell'08 l'elaborazione in chiave simbolista del poema in prosa *Paolo* è anticipata da una novella tra le più belle e mature che Tozzi abbia scritto, *Il ciuchino*, in cui i modelli di *Così parlò Zarathustra* o del più ovvio D'Annunzio, altrove anche in seguito efficienti, risultano del tutto banditi. In *Con gli occhi chiusi* l'allegorizzazione di una vicenda da narrare rifiuta insomma di proposito, nell'ideazione stessa di un progetto, i travestimenti amplificatori di un intellettualistico Paolo che cita le Sibille di Michelangelo e Salomè o quelli patologicamente suggestivi di un'isterica figlia di borghesi benestanti (e Fabio, in *Adele*, legge Sofocle).

Eppure, fin dalla prima pagina di *Con gli occhi chiusi*, proprio nell'ottica primitiva e industrie di un rozzo lavoratore interessato alla «roba», un patto di alleanza sospetto intercorso fra Domenico Rosi (*Dominicus*) e Dio appare testualmente autorizzato: «E credeva che Dio, quasi per accontentarlo, avesse pensato, insieme con lui, alla sua fortuna». Supposizioni ingenuie, mediate perfettamente per voce altrui dalla narrazione appena cominciata; ma due destini persecutori e intralciati già congiurano insieme, si confondono, insidiano di nascosto, com'è loro costume, il troppo facile protagonismo di chi vuol raccontare, essenzialmente, la propria sto-

ria. È inoppugnabile che il soffio sulla fiama significa già per chi scrive, poco o ingenuamente, altro: è il «vento impetuoso dalla bocca di Dio nel libro di Giobbe era firmato scherzosamente Federigo scrivendo prima); è il rivelarsi ambiguo e intimamente *ditus* di Isaia, il Dio che «attende dietro i sempre» di *Paolo*; è, soprattutto, il ritorno della *Genesi* alla primissima tenebra indifferenziata compiute e sancite dal giudizio appreso: «Iddio disse: 'Sia la luce!' e la luce fu era buona e separò Iddio la luce dalle tenebre».

Tozzi conosce questa «mezza vita»: una parte più solitaria dell'infinito; dove le stelle ve soltanto qualche cometa va a spegnersi è anche un abbozzo di Adamo — scrive: *crocifisso*, edita come *Con gli occhi chiusi senz'anima*. Non può parlare né vedere; lui il fango si muove; e ne ha paura. (...) Ma a mezzo, cieco com'è, crede che le sue tentazioni rivolgersi alla giovane derelitta incontrata ha sollecitato queste immagini, per guardarsi rittura privi di ogni carattere umano o bestiale di aver dovuto «assolutamente dimenticare» ma anche ogni cosa della *sua* memoria». Cancellata, ridotta a fallaci suggestioni dinamiche, dallo Spirito di Dio che si muove sull'estate tutta nera, fatta di tenebre calde.

Ma è proprio in *Con gli occhi chiusi*, con più sotteraneamente efficiente e tuttavia anche l'Eden riappare tra i confini consueti, riappare Porta Camollia: «una dozzina di conche e solo lusso invece del giardino. Egli ne faceva benché fosse stata una spesa che gli rendeva comodo l'umore, non voleva né meno che Pietro tentazioni, dodici alberi della discordia, inriscaldabili occasioni di suscettibilità da non poter potentemente qualsiasi abitatore di Poggio poco contento; e li minacciava, immancabile. Modalità analoghe, in quella sociologia agitata controllo, sono la legge vigente per chiunque sola aiutava; ma non doveva toccare quel c

la sua giovinezza. // Sieda solitario e silenzioso ha imposto; / ponga nella polvere la sua testa! / Chi è che disse e le cose furono? / Non amore?»; oppure: «Egli mi ha condotto e fatenebra e non nella luce; (...) mi ha fatto stare i morti del secolo»: questo non è Paolo, bibliche. Ed ecco, non versetti dei Salmi ma, due coppie endecasillabiche giustapposte da *Specchi d'acqua*: «Dimmelo tu, Signore a me la vista è stata tolta»; «E dimmi dire / quando io ti parlo, perché tu rispondi m'è sembrato di portare addosso... e A Dio). culturali e aree di sperimentazione letteraria portabili al quadro narrativo normalizzato il romanzo ultimato nel '13 in cui Tozzi, figlio di Pietro, avrebbe voluto raccontare geograficamente) il suo *Primo amore*, la storia negli anni del suo rapporto con una contadina ragazzo (un titolo alternativamente documentata era stato *Ghìsola*, e Isola si chiamava nella tratta a Poggio a' Meli). Ma la narrativa di Tozzi a contemporaneità e sincretismi, se già l'orazione in chiave simbolista del poema in Tozzi da una novella tra le più belle e mature di Tozzi *Il ciuchino*, in cui i modelli di *Così parlò il servo di Dio* D'Annunzio, altrove anche in seguito a tutto banditi. In *Con gli occhi chiusi* l'allegra da narrare rifiuta insomma di proporre di un progetto, i travestimenti amplificati di Paolo che cita le Sibille di Michelangelo, stologicamente suggestivi di un'isterica finzione (e Fabio, in *Adele*, legge Sofocle). Ma la pagina di *Con gli occhi chiusi*, proprio di un rozzo lavoratore interessato a un'alleanza sospetto intercorso fra Domenico e un altro appare testualmente autorizzato: «E crederlo contentarlo, avesse pensato, insieme con le posizioni ingenuie, mediate perfettamente con l'azione appena cominciata; ma due destini già congiurano insieme, si confondono, com'è loro costume, il troppo facile procontare, essenzialmente, la propria sto-

ria. È inoppugnabile che il soffio sulla fiammella che apre il romanzo significa già per chi scrive, poco bozzettisticamente e poco ingenuamente, altro: è il «vento impetuoso» delle parole che escono dalla bocca di Dio nel libro di Giobbe (e «Giobbe Giobbi» si era firmato scherzosamente Federigo scrivendo ad Annalena dieci anni prima); è il rivelarsi ambiguo e intimidatorio del *Deus absconditus* di Isaia, il Dio che «attende dietro tutte le cose, ritirandosi sempre» di Paolo; è, soprattutto, il ritorno a ritroso dagli scenari della *Genesi* alla primissima tenebra indifferenziata, anteriore alle azioni compiute e sancite dal giudizio approvante del primo giorno: «Iddio disse: 'Sia la luce!' e la luce fu. Vide Iddio che la luce era buona e separò Iddio la luce dalle tenebre».

Tozzi conosce questa «mezza vita»: un mondo «che resta nella parte più solitaria dell'infinito; dove le stelle non vanno mai; dove soltanto qualche cometa va a spegnersi; quasi in gastigo». «Vi è anche un abbozzo di Adamo — scriverà nella tarda novella *Il crocifisso*, edita come *Con gli occhi chiusi* ai primi del '19 —; ma senz'anima. Non può parlare né vedere; ma sente che attorno a lui il fango si muove; e ne ha paura. (...) Ma l'Adamo restato così a mezzo, cieco com'è, crede che le sue tenebre siano la luce». Per rivolgersi alla giovane derelitta incontrata sul Lungotevere che gli ha sollecitato queste immagini, per guardare nei suoi occhi «addirittura privi di ogni carattere umano o bestiale», l'autore dichiara di aver dovuto «assolutamente dimenticare non solo la sua coscienza, ma anche ogni cosa della sua memoria». Ogni vita torna ad essere abolita, ridotta a fallaci suggestioni dinamiche provocate dal vento, dallo Spirito di Dio che si muove sull'informe, sul vuoto: «È l'estate tutta nera, fatta di tenebre calde in vece che di sole».

Ma è proprio in *Con gli occhi chiusi*, con il sottofondo biblico qui più sotteraneamente efficiente e tuttavia altrettanto evidenziabile, che l'Eden riappare tra i confini consueti, rurali e padronali, di fuori Porta Camollia: «una dozzina di conche con le piante di limone: il solo lusso invece del giardino. Egli ne faceva un gran conto però, benché fosse stata una spesa che gli rendeva poco. Molte volte, secondo l'umore, non voleva né meno che Pietro le toccasse». Dodici tentazioni, dodici alberi della discordia, innumerevoli e incomprensibili occasioni di suscettibilità da non provocare che investono potentemente qualsiasi abitatore di Poggio a' Meli: «Era sempre poco contento; e li minacciava, immancabilmente, di mandarli via». Modalità analoghe, in quella sociologia agreste circoscritta e sotto controllo, sono la legge vigente per chiunque vi capiti: «Anche Ghìsola aiutava; ma non doveva toccare quel che si poteva rompere».

«Io ho amato molto tra le piante dei limoni in fiore. (...) Un momento solo Dio ci ha concesso acciò che sia sufficiente fino alla vecchiaia» (*Paolo*). Come Adele Freschi, mascagnana figlia dei fiori non salvata dal sole, destinata a dolersi di tralci danneggiati dal vento mentre «La natura non si preoccupava di quel suo volto dimagrato e bianco e de' suoi occhi coperti dalle grosse bende», tutti in *Con gli occhi chiusi* si abituano a non parlare, a non vedere o a trasmettere con sguardi assassini; tutti imparano a restare immobili, magnetizzati e magnetizzanti, paralizzati pur sentendosi costantemente braccati: la comunicazione, non solo per un'isterica, è pericolosa o impossibile. Una pedagogia terroristica dell'inibizione consegue i suoi risultati. Anche la folgorazione, in assenza di parole, è in agguato, tanto che gli occhi, in trattoria e nei campi, si chiudono a tutti. Tutti, invece di vigilare come sarebbe loro dovere, appaiono letargici, sbadiglianti, sonnambolici quando non ipnoticamente imperiosi: in preda al terrore che li attanaglia o, al contrario, a terrorismi indotti, derivati per esempio da chi nel potere e all'Arco de' Rossi anche con le occhiate esercita il suo dominio, il suo carisma inesorabile. Così Anna, la figlia di Spedale diventata moglie e moglie tradita di Domenico; così Ghìsola, che conosce il potere di fissare intensamente e spesso lo usa; così Pietro, che solo alla fine del romanzo vedrà il ventre della donna che ama. Un'intera storia d'amore, ad ogni altezza del percorso — dagli anni delle rivalità puerili e adolescenziali di Pietro con gli altri ragazzi a quelli del ritrovamento fiorentino di Ghìsola —, ben prima dell'epilogo non surrettizio del romanzo (e come tale acutamente valutato dal famigerato Borgese) sembra risolversi in un gioco perverso di sguardi di volta in volta minimamente variato: «Non pronunciarono né meno una parola: c'era tra loro un'ostilità rispettosa. Ella volgeva gli occhi attorno; ed egli seguiva sempre i suoi occhi che lo evitavano, quantunque paresse che lo vedessero lo stesso»: un caleidoscopio da vertigine di occhi che di continuo sfuggono o annichiliscono.

Un «abbozzo di Adamo», «sbozzature di bestie informi, che non possono muoversi dal loro fango perché non hanno né gambe né occhi» (*Il crocifisso*). All'insegna di crudeltà perpetrate e subite, la parificazione tozziana tra *bestie, cose e persone* (secondo l'autorità dei titoli) presto si annuncia. Quel cane che in *Adele*, senza saperlo, è condotto a morire con al collo la «segoletta» che gli fa male, quel cane su cui, ancora in *Adele*, l'avvocato Belcolori sperimenta al pari che sui polli il suo sicuro eliocentrismo degli occhi, quel Toppa fatto castrare da Domenico nell'indimenticabile epi-

sodio di *Con gli occhi chiusi* splendidamente lettura di Giacomo Debenedetti, sono creazioni di un unico, misterioso disegno non tracciato da «donna ingrassata» assimilata nelle sue «corture animali tormentati», o da Ghìsola che vive l'esperienza sessuale con Borio, «dopo una lotta faticosa «sudate, si sguisciavano» come serpi.

È il mondo degerarchizzato e senza primato, afasica, popolato da cani e uomini da guarire, che risultano in definitiva comportamentistici delegati ad analoghi incarichi e ad analoghe mansioni di custodia (di produzione) che Dio affida ai suoi sottoposti in medesime, punibili *défaillances* del linguaggio: occhi: una madre non in grado di «badare» a una disastrosa di maternità incapaci di fornire; un figlio a sua volta poco attento alle sue funzioni al ruolo di sorveglianza che lo tiene alla catena: «Io ti comando, non ti porterei via, c'è scampo: come per la colombella mistica, votata alla cecità sia che contempli la luce, l'abbaglia o che guardi a se stessa, al fine».

La distrazione, nell'universo irredento e senza Cristo, e religioso senza Dio, al di là di una vantata conversione) si impone, diventa un modo di vivere. Ma quando Tozzi fa della «distrazione» un modo di vivere — una tecnica narrativa —, una tecnica narrativa di inespugnabili inespugnabili inespugnabili inespugnabili superate. La dispersione del narrato, l'aspettativa dorsale narrativa e la valorizzazione delle deviazioni, degli allontanamenti, delle spinte verso strategie meditate, perfettamente rispondenti a una antinaturalistica e antiumanistica dell'epoca, presentazione, volendo raccontare la storia più sua, narra la storia del mondo. Già Pirandello, in un'interpretazione del libro apparsa sul «Giornale» del 13 aprile 1919, aveva posto l'accento sui soggetti «non a un preconcetto disegno di Dio, ma a ogni possibile evenienza della loro sorte» e aveva detto: «sauribile di particolari vivi», protagonisti prima ci era parso conducessero come a cavalcioni la sua rappresentazione»: «partico

o tra le piante dei limoni in fiore. (...) Un
na concesso acciò che sia sufficiente fino alla
me Adele Freschi, mascagnana figlia dei fiori
destinata a dolersi di tralci danneggiati dal
ura non si preoccupava di quel suo volto di
' suoi occhi coperti dalle grosse bende», tut-
usi si abitua a non parlare, a non vedere
guardi assassini; tutti imparano a restare im-
e magnetizzanti, paralizzati pur sentendosi
ti: la comunicazione, non solo per un'isteri-
ossibile. Una pedagogia terroristica dell'ini-
i risultati. Anche la folgorazione, in assenza
o, tanto che gli occhi, in trattoria e nei cam-
. Tutti, invece di vigilare come sarebbe loro
rgici, sbadiglianti, sonnambolici quando non
osi: in preda al terrore che li attanaglia o, al
i indotti, derivati per esempio da chi nel po-
ossi anche con le occhiate esercita il suo do-
inesorabile. Così Anna, la figlia di Spedale
oglie tradita di Domenico; così Ghìsola, che
ssare intensamente e spesso lo usa; così Pie-
del romanzo vedrà il ventre della donna che
d'amore, ad ogni altezza del percorso — da-
puerili e adolescenziali di Pietro con gli altri
ovamento fiorentino di Ghìsola —, ben prima
ttizio del romanzo (e come tale acutamente
o Borgese) sembra risolversi in un gioco per-
ta in volta minimamente variato: «Non pro-
na parola: c'era tra loro un'ostilità rispetto-
chi attorno; ed egli seguiva sempre i suoi
, quantunque paresse che lo vedessero lo stes-
da vertigine di occhi che di continuo sfug-
o.
lamo», «sbozzature di bestie informi, che non
l loro fango perché non hanno né gambe né
All'insegna di crudeltà perpetrate e subite,
na tra *bestie, cose e persone* (secondo l'auto-
si annuncia. Quel cane che in *Adele*, senza
morire con al collo la «segoletta» che gli fa
, ancora in *Adele*, l'avvocato Belcolori speri-
polli il suo sicuro eliocentrismo degli occhi,
rare da Domenico nell'indimenticabile epi-

sodio di *Con gli occhi chiusi* splendidamente messo in rilievo dalla lettura di Giacomo Debenedetti, sono creature ammutolite partecipi di un unico, misterioso disegno non troppo diverse da Anna, «donna ingrassata» assimilata nelle sue «collere repentine» a «cer-ti animali tormentati», o da Ghìsola che vive la sua prima espe-rienza sessuale con Borio, «dopo una lotta silenziosa», mentre di-ta «sudate, si sguisciavano» come serpi.

È il mondo degerarchizzato e senza primati della sopraffazione afasica, popolato da cani e uomini da guardia, se Pietro e Toppa risultano in definitiva comportamentistici portatori di esistenza delegati ad analoghi incarichi e ad analoghe colpe da espiare. Le preferenziali mansioni di custodia (di conservazione e non di ri-produzione) che Dio affida ai suoi sottoposti sembrano risolversi in medesime, punibili *défaillances* del linguaggio superstita degli occhi: una madre non in grado di «badare a Pietro» dopo una se-rie disastrosa di maternità incapaci di fornire a Domenico un ere-de; un figlio a sua volta poco attento alle «persone di servizio», al ruolo di sorveglianza che lo tiene alla catena: «Se tu stessi at-tento com'io ti comando, non ti porterebbero via la roba». Non c'è scampo: come per la colombella mistica di Santa Teresa d'À-vila, votata alla cecità sia che contempi lo splendore divino che l'abbaglia o che guardi a se stessa, al fango che la imbratta.

La distrazione, nell'universo irredento di Tozzi (un universo senza Cristo, e religioso senza Dio, al di là di ogni momentanea vantata conversione) si impone, diventa un espediente per soprav-vivere. Ma quando Tozzi fa della «distrazione» — di cui per pri-mo Baldacci ha parlato — una tecnica narrativa, ingenuità e so-spettabili inespere di un mestiere ancora acerbo sono già state superate. La dispersione del narrato, l'assenza in esso di una pre-cisa dorsale narrativa e la valorizzazione per contrasto delle de-viazioni, degli allontanamenti, delle spinte centrifughe, si rivela-no strategie meditate, perfettamente rispondenti a una concezio-ne antinaturalistica e antiumanistica dell'esistenza che, per rap-presentazione, volendo raccontare la storia che l'autore crede la più sua, narra la storia del mondo. Già Pirandello, nella sua pene-trante interpretazione del libro apparsa sul «Messaggero della Do-menica» del 13 aprile 1919, aveva posto l'accento su personaggi soggetti «non a un preconcetto disegno del loro autore, ma quasi a ogni possibile evenienza della loro sorte», e su quella «copia inesauribile di particolari vivi», protagonisti nel romanzo, «che in prima ci era parso conducevano come a caso e senza determinate vicende la sua rappresentazione»: «particolari inesauribili — pre-

cisava Pirandello — quasi momentanei, con tutte le variabilità accidentali o illogiche, determinate o da moti istintivi o da cangiamenti istintivi, di immagini, di pensieri, di sentimenti, di umori, di desiderii, per segreti richiami e incoercibili analogie». «Ai più — teorizzerà Tozzi stesso, restando magnificamente scrittore — 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 a raccogliere un sasso che vede e poi prosegue la sua passeggiata» (*Come leggo io*).

È ancora, per il modernissimo Tozzi, l'inesplicato e inesplicabile *day after* della cacciata, della smentita dell'equivoca e non contrattabile promessa di solari delizie. «Ed ella gli prometteva sempre di stare zitta! E quando esso era tramontato sotto, ella abbassava gli occhi e le pareva di essere triste e inutile, così inutile come ora» (*Adele*). Ci si nasconde dalla faccia del Signore, si chiudono gli occhi, ci si rivolge ancora tremanti alla ricerca di riabilitazioni interiori, di immagini della somiglianza per sempre perdute, irremeabili. La fondamentale invocazione religiosa tozziana, anche facendo appello ai mistici, si fa scandaglio psicologico efficacissimo. Il James dei *Principii* e delle *Varie forme della coscienza religiosa* e Santa Caterina convivono nella cultura di Tozzi, se «Santa Caterina ci sbarazza di tutto ciò che ci impedisce di giungere fino al nostro io più profondo» (*Prefazione a Le cose più belle*), se la lettura del pragmatista americano accredita la possibilità di vedere «attraverso il nero schermo delle palpebre». Il pozzo dell'anima di una santa antologizzata e quello pirandelliano dell'*Avemaria di Bobbio* richiamato di recente da Baldacci confondono le loro acque. L'autobiografica malattia agli occhi che costringe lo scrittore, nel 1904, all'oscurità e all'isolamento, risulta pure in questo caso non più di una coincidenza, meno di un preliminare: contano di più, senza dover troppo ricorrere a paradossi o forzature, gli occhi socchiusi «che sono due sogni dell'anima stanca» di una lirica a sfondo metamorfico ancora più antica, datata in calce 21 ottobre 1903 (*Come in ruscello di rose vermiglie...*, ora in *Le poesie*).

La metafora degli occhi chiusi — bilanciata tra misticismo e jamesismo — compare presto nell'opera di Tozzi nella sua duplice accezione di obbligato allontanamento dall'esterno fenomenologico e di compensatoria capacità di sondaggio interiore. La nuova vista si incarica di garantire la realtà stessa di un'umanità altrimenti predicabile solo nei termini irredimibili di una colpa com-

messa, di un distanziamento dal divino s una volta per sempre. Impegno religioso scrittura si saldano, indirizzandosi di consecutivo riabilitante. «E quando io scrivo *Sigr capovolte* —, intendo parlare di uno stato ma» (*Penelope*). Anima e psiche si stabil della sua accezione laica qui ricorrente e il «destino») come omologabile, unitario la cultura di Tozzi partecipa con insospetti propedeutici, di conoscenze indiz

L'immagine di un Tozzi troppo scarsa: tura, dell'inconsapevolezza e magari, cor tamente ipotizzato, della psicosi, decade ni che perseguivano uno scrittore e la sua E proviamo soltanto, anche senza niente s sore di informazioni culturali e squisitan un malato può disporre, a prendere atto poetica come questa, volta molto lucidame: a rintracciare nello studio della prosa di razione delle nostre sensazioni e dei nos in noi, sempre, un mondo destinato al si gliore e il più significativo. Le scuole lett adoperare certi spunti emozionali, perch penna in mano sembra che essi si disface appartengono, con profondità indicibile e agli elementi meno equivoci che si rivela Noi abbiamo dato alla nostra psicologia zionale che si muta dinanzi alla realtà» (S)

In Tozzi, appunto, come importante rimasta curiosamente del tutto inattiva n pretazione debenedettiana della sua ope mes. Funziona, messa in luce soltanto di ricerche nel settore, la conoscenza di Pie prima tramite i *Principii di psicologia* di mente, su un testo fondamentale del no francese come *Les névroses*; funzionano, tabili agli anni di Castagneto, le consult: cologiche della «Revue philosophique» e dule Ribot, direttore della rivista; funzio mentabili, le frequentazioni di Bergson

Siamo, soprattutto con Janet e con g tuati alla clinica della Salpêtrière (*Adele*

quasi momentanei, con tutte le variabilità ac-
determinate o da moti istintivi o da cangia-
magini, di pensieri, di sentimenti, di umori,
di richiami e incoercibili analogie». «Ai più
nesso, restando magnificamente scrittore —
o un suicidio; ma è egualmente interes-
sante l'intuizione e quindi il racconto di un qual-
cuno; come potrebbe esser quello, per esem-
pio, un certo punto della sua strada si sofferma
che vede e poi prosegue la sua passeggiata»

modernissimo Tozzi, l'inesplicato e inesplora-
to, della smentita dell'equivoca e non con-
solari delizie. «Ed ella gli prometteva sem-
brando esso era tramontato sotto, ella abbas-
sava di essere triste e inutile, così inutile co-
nasconde dalla faccia del Signore, si chiudo-
nge ancora tremanti alla ricerca di riabilita-
magini della somiglianza per sempre perdute,
mentale invocazione religiosa tozziana, an-
tistici, si fa scandaglio psicologico effica-
Principii e delle *Varie forme della coscienza*
na convivono nella cultura di Tozzi, se «Santa
tutto ciò che ci impedisce di giungere fino
ndo» (*Prefazione a Le cose più belle*), se la
americano accredita la possibilità di vede-
chermo delle palpebre». Il pozzo dell'anima
ata e quello pirandelliano dell'*Avemaria di*
ecente da Baldacci confondono le loro ac-
nalattia agli occhi che costringe lo scritto-
tà e all'isolamento, risulta pure in questo
ncidenza, meno di un preliminare: contano
ppo ricorrere a paradossi o forzature, gli
no due sogni dell'anima stanca» di una liri-
o ancora più antica, datata in calce 21 ot-
scello di rose vermiglie..., ora in *Le poesie*).
occhi chiusi — bilanciata tra misticismo e
presto nell'opera di Tozzi nella sua duplice
allontanamento dall'esterno fenomenolo-
capacità di sondaggio interiore. La nuova
intire la realtà stessa di un'umanità altri-
nei termini irredimibili di una colpa com-

messa, di un distanziamento dal divino senza rimedi, consumato
una volta per sempre. Impegno religioso, impegno psicologico e
scrittura si saldano, indirizzandosi di conserva verso un unico obiet-
tivo riabilitante. «E quando io scrivo Signore — si legge in *Barche*
capovolte —, intendo parlare di uno stato speciale della nostra ani-
ma» (*Penelope*). Anima e psiche si stabiliscono (al pari di Dio e
della sua accezione laica qui ricorrente e analogamente trattata:
il «destino») come omologabile, unitario oggetto di indagine cui
la cultura di Tozzi partecipa con insospettata larghezza di stru-
menti propedeutici, di conoscenze indiziarie.

L'immagine di un Tozzi troppo scarsamente assistito dalla cul-
tura, dell'inconsapevolezza e magari, come qualcuno ha disinvoltamente
ipotizzato, della psicosi, decade del tutto: tra le ossessioni
che perseguitano uno scrittore e la sua pagina c'è qualcos'altro.
E proviamo soltanto, anche senza niente sapere sull'effettivo spes-
sore di informazioni culturali e squisitamente psicologiche di cui
un malato può disporre, a prendere atto di una dichiarazione di
poetica come questa, volta molto lucidamente e molto originalmente
a rintracciare nello studio della prosa di San Bernardino «la libe-
razione delle nostre sensazioni e dei nostri stati d'animo»: «Vi è
in noi, sempre, un mondo destinato al silenzio; ed è, forse, il mi-
gliore e il più significativo. Le scuole letterarie hanno proibito di
adoperare certi spunti emozionali, perché quando stiamo con la
penna in mano sembra che essi si disfacciano come i sogni, tanto
appartengono, con profondità indicibile e con significato enorme,
agli elementi meno equivoci che si rivelano alla nostra coscienza.
Noi abbiamo dato alla nostra psicologia intima un senso conven-
zionale che si muta dinanzi alla realtà» (*San Bernardino da Siena*).

In Tozzi, appunto, come importante forma di consapevolezza
rimasta curiosamente del tutto inattiva nella pur magistrale inter-
pretazione debenedettiana della sua opera, compare William James.
Funziona, messa in luce soltanto di recente da più appuntite
ricerche nel settore, la conoscenza di Pierre Janet, avvenuta dap-
prima tramite i *Principii di psicologia* di James e quindi, diretta-
mente, su un testo fondamentale del noto neurologo e psicologo
francese come *Les névroses*; funzionano, in massima parte rappor-
tabili agli anni di Castagneto, le consultazioni delle rubriche psi-
cologiche della «Revue philosophique» e quelle di opere di Théodule
Ribot, direttore della rivista; funzionano, ampiamente docu-
mentabili, le frequentazioni di Bergson.

Siamo, soprattutto con Janet e con gli studi sull'isteria effet-
tuati alla clinica della Salpêtrière (Adele e Fabio, con specularità

da didattica janettiana, sono rispettivamente un'isterica e uno psicastenico), alle soglie di Freud. E al Freud centrale dei *Tre saggi sulla sessualità*, come ora sappiamo, Tozzi arriverà attraverso un circostanziato resoconto d'autore datato «Vienna, Giugno 1905» presente in L. Löwenfeld, *Vita sessuale e malattie nervose*, traduzione di L. Panichi riveduta e presentata da G. Mingazzini, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1911. 1911: una data singolarmente alta per l'Italia. Proprio in quell'anno, presumibilmente, o forse prima, tra sensibilità metaforica simbolista, istanze mistico-religiose e volontà scientifica di analisi interiore, la scrittura di Tozzi perviene in *Barche capovolte* ad individuazioni del genere: «Ciascuno ha in sé un mondo, che è indeterminabile. Ciò che ne mostrano i raccoglimenti o le improvvise rivelazioni è una piccola cosa, rispetto alla parte destinata a rimanere sepolta per sviluppare quel che soltanto diviene superficie visibile» (*Intorno all'anima*); «Io non so quel che porto dentro di me. Di quassù non posso scorgere i riflessi che avvengono dentro il profondissimo pozzo dell'anima. Non so se abbia dentro di me una buca di scorpioni o un nido di usignoli. E la mano ignota del destino ora mi avvicina ai bisbigli ed un'altra volta alle code paurose. / Soltanto l'acqua di tale pozzo ne potrebbe parlare» (*Io non so quel che porto*). E ancora: «Chi detta le parole dell'anima? / Ormai, bisognerebbe riconoscere che la coscienza non è una forza attiva. È un effetto; e se anche può assomigliarsi ad un occhio enorme, non oltrepassa la funzione del vedere. / La coscienza può scorgere un candore nella nostra anima o molte macchie; ma è impotente. Essa, per mantenersi intatta, non può ingerirsi intimamente nelle respiscenze e negli altri movimenti determinati da cause ignote» (*La coscienza*); «E queste vie sono aperte al nostro passato. L'uomo vive sempre una buona parte di sé stesso, cioè di quel che si è accumulato nell'anima. / Tutte le sensazioni posteriori hanno da combinarsi con le stratificazioni di quelle che sono anteriori. E quando la nuova sensazione è riuscita a percorrere tutta questa superficie, come certi insetti che vivono dentro le foglie, empiendoli di arabeschi interni, allora noi siamo contenti» (*Le vie*). Fino ad affermazioni da trattato psicologico del tipo «La nostra coscienza è il risultato di comparazioni che avvengono a nostra insaputa» (*Contentezza di sé*); «Noi siamo sottoposti alla volontà incosciente» (*Il mio egoismo*); «Il sonno è necessario all'anima. Ma non crediamo che essa se ne stia inerte. Basterebbero i sogni a provare che qualcosa avviene in essa» (*Il sonno*).

È, per appressamenti raddomantici e piattaforme indiziarie culturalmente maturate, la scoperta dell'inconscio: è l'avvio al linguaggio

dei simboli che la pagina di uno scrittore che *naif* è munito anche di una raddomante a far parlare, ripercorrendo autonomamente la psicopatologia che dallo studio della malattia giunge alle scardinanti certezze di Ecco, nel quadro sufficientemente normale *gli occhi chiusi*, quali indici di modernità più accorta ma oggi reinterpretabili in un'«dello scrittore», l'essere-parere di Pietro e Ghisola; ecco, rigorosamente paragonabilisimentali, la morte di un animale, un della madre di uno degli ipotetici protagonisti stesso del resto, il critico *leader* della celebrazione in *Tre croci* il capolavoro di del suo autore molte cose, allorché si era di *Con gli occhi chiusi* nei termini di «perfinanche di unitario, compatto «scavo, ottenne infallibile nel duro terreno della realtà itolineando appieno, quale risultato di quobarò» dell'introspezione, i livellamenti di mo, se «le intime certezze che l'autore narra sono né più né meno solidamente disegnate *po di edificare* — di quelle ch'egli attribuisce al passante e perfino al vecchio cane Tozzi».

Qui, per non «trascurare la profondità» lo scrittore è solo: il bagaglio delle ideologie *Podere* e di *Tre croci* rimane del tutto esteri della pagina. Un bagaglio ideologico, se c'è forma propedeutica, avvalorante, di tipo mai completamente, meravigliosamente analisce con il giustificare il personaggio messo poco: lo assolve *a priori*, volendo, ma vale perfortanti confini tra il patologico e la normalrisoluta intransigenza falsi privilegi antropamente agire, a metterlo di fronte all'estratti, alle loro dolorose, mute e impenetrabili.

«Fine delle consolazioni e fine della centro e nell'universo», come ha scritto Ottostor, fondamentalmente, Tozzi, scrittore nuova a risultare autore difficile, «per pochi: autoevidenza di esiti che non temono confronti (*inter pares*) all'interno delle nostre lettere i

a, sono rispettivamente un'isterica e uno psichiatra di Freud. E al Freud centrale dei *Tre saggi* ora sappiamo, Tozzi arriverà attraverso un testo d'autore datato «Vienna, Giugno 1905» (Kafka, *Vita sessuale e malattie nervose*, tradotta e presentata da G. Mingazzini, Toricaca-Editrice Torinese, 1911. 1911: una data per l'Italia. Proprio in quell'anno, presumibilmente tra sensibilità metaforica simbolista, istantaneità scientifica di analisi interiore, la scrittura in *Barche capovolte* ad individuazioni del mondo in sé un mondo, che è indeterminabile. Ciò che cogliimenti o le improvvise rivelazioni è una pagina alla parte destinata a rimanere sepolta per molto tempo diviene superficie visibile» (*Intorno a quel che porto dentro di me*. Di quassù non che avvengono dentro il profondissimo pozzo e abbia dentro di me una buca di scorpioni). E la mano ignota del destino ora mi avvicina tra volta alle code paurose. / Soltanto l'acrobata potrebbe parlare» (*Io non so quel che porto*). «Le parole dell'anima? / Ormai, bisognerebbe rinunciare non è una forza attiva. È un effetto; e se si si ad un occhio enorme, non oltrepassa la pagina. La coscienza può scorgere un candore nella pagina; ma è impotente. Essa, per mantenersi, si rifugia intimamente nelle respiscenze e negli aliti nati da cause ignote» (*La coscienza*); «È questo il tuo passato. L'uomo vive sempre una buona parte di quel che si è accumulato nell'anima. / I strati superiori hanno da combinarsi con le stratificazioni anteriori. E quando la nuova sensazione è tutta questa superficie, come certi insetti e foglie, empiendoli di arabeschi interni, altri» (*Le vie*). Fino ad affermazioni da trattate la nostra coscienza è il risultato di comparazione tra nostra insaputa» (*Contentezza di sé*); «Noi siamo inconsapevoli» (*Il mio egoismo*); «Il sonno è non crediamo che essa se ne stia inerte. Basterebbe che qualcosa avvenga in essa» (*Il sonno*). «I tratti raddomantici e piattaforme indiziarie sulla scoperta dell'inconscio: è l'avvio al linguag-

gio dei simboli che la pagina di uno scrittore dotatissimo, tutt'altro che *naïf* e munito anche di una raddomanzanza della lettura, riesce a far parlare, ripercorrendo autonomamente il passaggio storico della psicopatologia che dallo studio della psiche dei bollati dalla malattia giunge alle scardinanti certezze della presunta normalità. Ecco, nel quadro sufficientemente normalizzato e allargato di *Con gli occhi chiusi*, quali indici di modernità già segnalati dalla critica più accorta ma oggi reinterpretabili in un'ottica tutta «dalla parte dello scrittore», l'*essere-parere* di Pietro e l'*essere-parere-sognare* di Ghisola; ecco, rigorosamente paragonabili e scandalosamente antisentimentali, la morte di un animale, un cane castrato, e quella della madre di uno degli ipotetici protagonisti del romanzo. Borgese stesso del resto, il critico *leader* della fortuna di Tozzi, pur celebrandone in *Tre croci* il capolavoro dimostrava di aver capito del suo autore molte cose, allorché si era espresso nei confronti di *Con gli occhi chiusi* nei termini di «perizia del subcosciente» e finanche di unitario, compatto «scavo, ottenuto con una precisione infallibile nel duro terreno della realtà interna ed esterna»: sottolineando appieno, quale risultato di questa «discesa da palombaro» dell'introspezione, i livellamenti di trattamento che dicevamo, se «le intime certezze che l'autore narra di sé adolescente non sono né più né meno solidamente disegnate — ancora secondo *Tempo di edificare* — di quelle che egli attribuisce al padre, alla madre, al passante e perfino al vecchio cane Toppa».

Qui, per non «trascurare la profondità» (*Come leggo io*), anche lo scrittore è solo: il bagaglio delle ideologie che sarà proprio del *Podere* e di *Tre croci* rimane del tutto estraneo alla realizzazione della pagina. Un bagaglio ideologico, se c'è, è quello di una piattaforma propedeutica, avvalorante, di tipo scientifico la quale ormai completamente, meravigliosamente assorbita in scrittura, finisce con il giustificare il personaggio messo in scena troppo e troppo poco: lo assolve *a priori*, volendo, ma vale piuttosto, abbattuti confortanti confini tra il patologico e la normalità e contestati con risoluta intransigenza falsi privilegi antropocentrici, a farlo liberamente agire, a metterlo di fronte all'estraneità degli avvenimenti, alle loro dolorose, mute e impenetrabili equivalenze.

«Fine delle consolazioni e fine della centralità dell'uomo nel mondo e nell'universo», come ha scritto Ottavio Cecchi. Per questo, fondamentalmente, Tozzi, scrittore di capolavori, continua a risultare autore difficile, «per pochi», nonostante l'assoluta autoevidenza di esiti che non temono confronti (o numeratissimi, *inter pares*) all'interno delle nostre lettere novecentesche. Ma non

si salva — il lettore di *Con gli occhi chiusi* lo sappia — neppure lui, se non in quella forma integrale di *pietas* che leopardianamente si emancipa in Tozzi dalla rappresentazione di supplizi. Non si salva nel momento stesso in cui il malevolo padrone della luce («V'è un gran segreto dentro di noi. E ci affanniamo in vano su l'abisso. Le tenebre prendono i nostri occhi», come si legge in *Paolo*) si rivela anch'egli alla fine, prima che la storia di un ingresso nel mondo degli adulti si concluda con uno sguardo da «vertigine violenta», un despota disautorato, patetico e più che mai imprevedibile, costretto come tutti a tacere, a doversi distrarre: «Seduto su la sedia che gli serviva da più di vent'anni, lo seguiva con lo sguardo tenendo le mani in tasca dei calzoni e appoggiando al muro il capo già calvo. Ma non diceva niente, procurando di distrarsi con i servi e con qualche cliente che andava a salutarlo». È, insieme, l'addio vendicativo e commosso, bellissimo, di Pietro all'infanzia lasciata alle spalle: «Pensava al lume così quieto e sempre eguale, con la campana di latta. Pensava alla poltrona della mamma, sotto il cui guanciale era una specie di cassetto di legno, dov'ella aveva tenuto i gomitolini delle lane e i suoi due soli libri, due romanzi a dispense illustrate. Pensava ai quattro guanciali a cui ella s'appoggiava; i quali si erano deformati ciascuno in modo riconoscibile. Pensava all'odore dell'acqua di Colonia, alle boccette antistatiche, ad una crocettina d'oro consunto. / Prima d'addormentarsi nel suo letto duro, ricordava tutte le cose più note; alle quali portava un'affezione intensa per quanto incosciente. Gli pareva di dover dare un'altra impronta e un altro significato a tali cose. Ghìsola sarebbe stata la rinnovatrice. Ed egli provava la stessa dolcezza che aveva provato stando insieme con lei».

«Ma le nostre vicende intime sono inevitabili. La coscienza è la resistenza che opponiamo loro» (*Paolo*). Il cerchio perfetto che Tozzi e l'enigmatico padrone della luce hanno voluto si infrange e subito si ridisegna: «Spenta la candela, si voltava dalla parte del muro e dormiva. / Domenico, verso la mezzanotte, attraversava la camera, con in mano la lucerna d'ottone. E allora Pietro si destava e gli veniva voglia d'alzare il capo. Ma l'altra porta si richiudeva; ed egli rimaneva con quello scontento di quando è interrotta una disposizione d'animo». È la prima e l'ultima notte, *Con gli occhi chiusi*.

Marco Marchi

CON GLI OCCHI CH