

Tozzi e l'orbita frammentaria

Filippo Secchieri

1. Inquietudine enunciativa, violenza della raffigurazione, brusche ed umorali virate del registro tonale: sono soltanto alcune delle salienze estraibili dal ricco dossier a carico dell'espressionismo tozziano. Luogo critico ormai dei più vulgati – e talora ripetuto non senza incorrere in abusi e in qualche forzatura – l'espressionismo è certo un'importante componente della scrittura di Tozzi, ma la sua validità non sembra sufficiente a compendiarne la complessa cifra stilistica. Complessa e composita poiché, pur presentando indubbie ricorrenze al livello delle scansioni tematiche e formali che rendono, per così dire, 'inconfondibile' la sua pronuncia, tale cifratura non si traduce tuttavia in stabili fissazioni, non arriva a costituirsi in paradigma né in invariabile manieristica.

Il diagramma che si ricava dalle prose di *Bestie*, con buona probabilità il libro più costruito dell'autore senese, ne fornisce ampia e diversificata riprova. Nessuno degli animali qui convocati soprattutto in chiusura di scena, quasi alla stregua di capocomici *d'antan*, espleta funzioni prevedibili, senza che, peraltro, di codesta imprevedibilità vi sia l'agio di pervenire ad una soddisfacente delineazione. Neppure l'infrazione delle attese, insomma, arriva ad ergersi al rango di legge compositiva, assegnando o negando significato allegorico a queste presenze puntuali ed eponime. C'è un'anomica e generalizzata disponibilità alla captazione del senso nel suo prismatico articolarsi che contrasta con – e finisce per debellare – la vistosa (talora forse troppo vistosa) schematicità dei singoli copioni lirico-narrativi, parimenti sfrangiandone le culminazioni descrittive. Che tale anomia senza sforzo si rintracci anche negli impianti meno calibrati delle novelle così come nell'assetto d'insieme dei romanzi, non sembra inficiare la pertinenza del rilievo, al contrario amplificandone la portata latamente epistemica e la sfida che il suo riproporsi racchiude in sé.

* Il 26 marzo 2011 Filippo Secchieri è venuto a mancare. Questo suo saggio esce quindi postumo, ma nella forma compiuta che lui ci ha inviato nel corso del 2010 [N.d.c.].

Tozzi, allora, è forse uno scrittore *senza stile* (senza *uno* stile peculiare) o, se si preferisce, un *primitivo*, ma a patto d'intendere con ciò qualcosa di diametralmente diverso da un limite intrinseco alla sua istintività e al suo autodidattismo, ipotetici difetti opportunamente ridimensionati in sede di ricostruzione storico-critica sin dalle partecipate letture debenedettiane. Un primitivo, insomma, qualora si ripristini la nota designazione attribuita ad alcuni pittori, toscani ma non soltanto, nonché alla luce dei calzanti accostamenti attualizzanti proposti da Baldacci¹; ovvero uno scrittore per il quale la corposità lirico-realistica della rappresentazione fa aggio su ogni altra finalità. Ma in fondo, proprio a motivo del suo riluttare all'identificazione stilistica, e per quel tanto d'incondito che aleggia nella lancinata e lancinante impulsività del suo dire, Tozzi potrebbe altresì passare per un impressionista, come anche Contini ebbe ellitticamente a suggerire². Determinazione, quest'ultima, che solo in apparenza collide con l'altra, precedentemente richiamata. Poiché l'urto emozionale e non di rado spersonante che le vicissitudini dell'esistenza procurano ai soggetti inscenati prevale, nell'economia (sostanzialmente simile a un dispendio) del comporre tozziano, sul tempo dell'elaborazione e sull'intervento dei meccanismi di adeguazione alle norme correnti. D'altronde è d'uopo sottolineare come tra le due tendenze – espressionista ed impressionista – ben al di là delle divergenze conclamate, intercorrano non poche né trascurabili affinità. E, più specificamente, come l'attitudine creativa di Tozzi implichi, se non la cancellazione, certo la trasgressione delle linee confinarie poste a demarcare il dentro dal fuori, lo spazio del soggetto da quello riservato per tradizione al mondo delle cose, sortendo effetti che, per la loro mescolata fisionomia, minano ogni strategia d'individuazione definitiva.

2. Non aderente alla cosa, discontinua rispetto al mondo empirico è qualsiasi parola già nel suo primo e non preordinato manifestarsi linguistico; doppiamente distante e fuorviata, non esaurita dalla centratura referenziale e debordante la propria immediatezza verisimile, è la parola letteraria, che da tale sfalsamento mutua il proprio statuto ulteriore. Situazione comune, dunque, sebbene non sempre avvertita e riconosciuta nella sua effettiva portata e, anzi,

¹ Cfr. L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 76.

assai di frequente elusa, prima di tutto in virtù dell'affermarsi di petizioni mimetiche miranti a sottacere l'inadempienza restitutiva da cui la scrittura letteraria, comunque si atteggi, prende le mosse e alla quale regolarmente mette capo. Riuscendo ad attingere solo immagini deformate e frammentarie del reale, quasi esclusivamente connotate in chiave relazionale; dal momento che, è il Tozzi di *Rerum fide* a rammentarlo, «gli orizzonti esistono soltanto rispetto al punto dove ci siamo fermati»³. A derivarne è una situazione d'instabilità cognitiva, che individua un *remedium* alla finitezza dell'espressione assecondando il molteplice e il mutevole che l'istante vissuto non cessa di proporre all'osservatore.

Come i *vrais voyageurs* evocati da Baudelaire, Tozzi sa soltanto di volere e dunque di *dover* partire per l'avventura della significazione, ma non dispone di alcuna preventiva certezza circa i luoghi ove il cammino intrapreso potrà condurlo e neppure sembra darsi troppa pena di scoprire se questo cammino lo condurrà davvero ad un approdo dissimile dal suo stesso prodursi. Non è per nulla chiaro, infatti, dove la sua scrittura voglia *andare a parare* poiché l'esplicitezza programmatica non è senza dubbio tra gli obiettivi privilegiati della sua esperienza letteraria, talché l'abbandono alla casualità gioca in essa un ruolo di non secondario rilievo: «Mi conduca l'anima dove voglia. [...]. Ogni mio lucignolo non dura più di un giorno», si legge ad esempio in un frammento di *Barche capovolte*⁴. Altro gli preme e ne impegna, ne impegna lo sguardo, che è anche una delle principali funzioni motrici della figuralità tozziana. *Altro*, in nome di un'indeterminatezza ricettiva che non tollera restrizioni di sorta così da convertire il vedere in un atto pervasivo e onnidirezionale che nell'espandersi subordina o fagocita l'intera gamma degli strumenti percettivi e relazionali disponibili. Voler vedere e voler essere, nelle sue pagine, quasi non si distinguono. Per questo la convenzionale plausibilità del resoconto cede il passo alla singolarità di una maniera di vedere che diviene attestazione di presenza e,

² Ad esempio in G. CONTINI, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 202.

³ F. TOZZI, *Rerum fide*, in *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. MARCHI, Milano, Mondadori, 1987, p. 1323. In un paragrafo precedente dello stesso scritto, Tozzi, con una mossa argomentativa che allude all'esistenza di un'epoca imprecisata non affetta da tale inadempienza, affermava: «Fino ad ora le cose passavano quasi lisce; ma non si può continuare a vivere così troppo alla buona; quando si sa che tra le "cose" e le "parole" non c'è più quella vergine fede d'una volta» (ivi, p. 1321).

⁴ F. TOZZI, *Barche capovolte*, in *Opere*, cit., p. 734.

per l'appunto, una *singolare*, apertamente conflittuale maniera di essere nel mondo, in un costante corpo a corpo con le istanze normalizzatrici imposte dalla socialità.

Il senso dell'*esserci*, nella solitudine che è lo stigma dei personaggi e della maggior parte dei narratori di Tozzi, arretra infatti sino ad uno spazio limbale dove soggiorna a stretto, pressoché simbiotico contatto con le primarie energie pulsionali di un esistere indifferenziato. Qui il tutto e il nulla disputano la loro instancabile partita, senza che al soggetto sia dato schierarsi a favore dell'uno o dell'altro contendente («Io non ero né meno sicuro di vivere», dirà di sé il Giulio di *Tre croci*)⁵; altrettanto si potrebbe arguire a proposito della positiva comprensione delle regole del gioco in cui l'umanità tozziana, *volens nolens*, si trova coinvolta. Tanto stretto è questo contatto e disgiunto da meccaniche voluttà di adagiamento regressivo, da impedire non soltanto la consueta costruzione di una storia ma anche una convinta adesione a qualsiasi durevole progetto di armonia. Si è insomma dinanzi a un primato della catabasi, per dire meglio alla sua non sormontabile necessità, che costringe la scrittura a farsi registrazione, per forza di cose franta, dei lampi e delle ombre che durante questa lunga discesa senza meta sicura (non priva di tangenze con la *Saison en enfer* del Rimbaud trascrittore di *vertiges*) desultoriamente si producono. Poiché non si dà vera risalita, né possibile redenzione dal caos, dal magma dell'ancora indeterminato.

Ecco la ragione per cui la prosa tozziana (i romanzi e le novelle non meno delle prose brevi) si arresta al di qua della plenitudine e dell'autosufficienza espressiva. Al di qua del possesso, psichico e tecnico, della propria materia («non sono io che comando, ma le mie passioni che lascio passare come un pastore assopito guarda l'acqua che corre», leggiamo in una delle prime lettere di *Novale*)⁶, mostrandosi sprovvista della padronanza che garantirebbe l'ordinata, efficace distribuzione di quel che c'è da dire. Contenuti (*in una* con i veicoli formali) che peraltro, in più di un caso, non sembrano preesistere all'evento stesso della scrittura (e converrà ricordare, con Blanchot,

⁵ F. TOZZI, *Tre croci*, ivi, p. 238.

⁶ F. TOZZI, *Novale*, nuova ed. a cura di G. TOZZI, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 24. Ancora utile, per il corretto inquadramento di questo libro postumo così vicino a quanto oggi va sotto il nome di *autofiction*, è il contributo di C. CHIARENZA, *Autobiografia e personaggio letterario in Novale di Federico Tozzi, con tre inediti*, «MLN», 87, 1, 1972, pp. 105-122.

che «ce qui arrive de par l'écriture n'est pas de l'ordre de ce qui arrive»⁷, a motivo di una naturale idiosincrasia che man mano andrà assumendo i contorni di una consapevole scelta d'individuazione. Ciò spiega, probabilmente, anche la rimarchevole coloritura anti-letteraria di molte sue pagine, così come il tornare sui propri passi, il frequentissimo arrestarsi e il rifiuto o l'impossibilità di sviluppo, per l'urgere di altre e più vaghe sollecitazioni cui prestare ascolto, che si fanno palesi nell'esile orditura di *Con gli occhi chiusi*. Un romanzo nel quale la sincopata frammentazione degli accadimenti e delle movenze dei pesonaggi acquista uno spicco tale da derubricare a semplici manifestazioni accessorie le connotazioni tipizzanti del romanzesco, lasciando inoltre implicita, poiché affidata alle virtù dell'allineamento giustappositivo, la funzionalità dei singoli momenti, delle pause e delle diversioni della narrazione.

3. In *Bestie* assistiamo a una serie di modulazioni della forma-frammento non del tutto assimilabile agli esiti medi del frammentismo e della prosa lirica coevi. A differenziarla da essi provvede, in primo luogo, una conclamata assenza di propensioni estetizzanti e delle ambizioni esornative che naturalmente vi si correlano: non è infatti l'approdo alla bella pagina a calamitare le *curae* di Tozzi bensì l'esigenza di avvicinare quanto più possibile la parola letteraria alla temperatura del vero, tentando di sorprenderne l'inesauribile 'mistero' (parola-chiave per eccellenza, insieme con 'anima', nella tavola di valori tozziana) che l'attraversa.

Un'altra notevole divergenza si ravvisa quando si passi al piano degli assetti formali. E dichiara come la scrittura frammentaria non sia stata per Tozzi un'assunzione esteriore o di comodo, configurandosi piuttosto come il corrispettivo di una posizione di poetica gnoseologicamente suffragata e, si vorrebbe aggiungere, di una *forma mentis*. Se storicamente il frammentismo, nella nostra letteratura primonovecentesca, sta a indicare soprattutto l'aspetto quantitativo del componimento, vale a dire la sua brevità irriducibile alle canoniche misure del racconto e del romanzo, l'autore senese rimane invece assai prossimo alle valenze letterali del fenomeno, che nell'immedicabile, non risarcita incompiutezza dell'effato, legata a doppio filo alla percezione della necessaria interminabilità dello scandaglio interiore, rinviene i propri tratti distintivi. Giusta

⁷ M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 102.

un'osservazione di Luzi, infatti, la sua etica del comporre fa sì che «l'universo entra integralmente in ogni suo frammento, la creazione tutta quanta in ogni individuo vivente: c'entra con tutte le costrizioni dell'immenso entro il minuscolo, con strappi e crepe da cui lampeggiano barbagli»⁸. Per quanto grammaticalmente compiuta, ogni frase di Tozzi somiglia ad un ponte gettato sull'abisso verso una sponda invisibile, forse neppure segnata sulle mappe letterarie disponibili.

Se l'aforisma, secondo un persuasivo e condivisibile appunto di Musil, è «il più piccolo intero possibile»⁹, si stenta a comprendere per quale motivo le prose brevi tozziane (come del resto quelle di Sbarbaro o, peggio, talune di Campana) vengano periodicamente ricondotte, in maniera alquanto sbrigativa, a questo genere d'espressione: a ben guardare, l'aforisma si colloca esattamente agli antipodi dell'ottica e della prassi frammentarie, come il ritmo della determinatezza è antipodico (e antitetico) al flusso del possibile, il consequenziale all'irrelato o, ancora, allo stesso modo che una copia conforme si oppone al ritratto immaginario. L'aforisma, in definitiva, fa mostra di possedere una verità e di poterne liberamente disporre, mentre il frammento si limita a inseguirne e a raccoglierne le tracce eventuali.

In *Bestie* e nelle affini raccolte satelliti, a cominciare da *Barche capovolte*, si incontrano frammenti e non aforismi poiché in ciascuna delle parti di cui esse constano il rapporto di forze tra il dire e i *dicenda* non si uniforma alla falsariga del dicibile, distanziandosi dagli standard linguistici e compositivi che vi presiedono e ne perpetuano la legittimità. In altre parole, questi testi di taglio frammentario appaiono direttamente tributari del mantenimento di un grado di tensione euristica che, per la sua intensità, implica l'innescio di un processo di spoliatura conoscitiva dell'enunciatore: si tratta di una profonda dislocazione prospettica e valoriale che accomuna le dominanti eterologiche delle figure tozziane della soggettività alle prerogative appannaggio del *Wanderer* romantico, protagonista di una *quête* che non contempla itinerari prefissati né il conforto

⁸ M. LUZI, *Per Federigo Tozzi*, in *Tozzi: la scrittura crudele*. Atti del Convegno Internazionale, Siena, 24-26 ottobre 2002, a cura di M. A. GRIGNANI, Pisa-Roma, IEPI, 2003 («Moderna», IV, 2, 2002), p. 20.

⁹ Ritrovato tra le carte postume dello scrittore austriaco, l'appunto è riportato in R. MUSIL, *Diari 1899-1941*, a cura di A. FRISÉ, Torino, introd. e trad. di E. DE ANGELIS, Torino, Einaudi, 1980, II, p. 1269, nota 1.

dispensato da soluzioni teleologiche. La tenace, assolutizzante ripresa della ricerca del senso e delle sue configurazioni etiche e antropologiche relega in secondo piano, come interlocutorio, l'intero novero dei conseguimenti concreti, promuovendo per contro l'indiscriminata polarizzazione interrogativa di una scrittura concepita quale instancabile sismografo delle latitudini dell'accadere esistenziale: un sismografo volto in ogni direzione e segnatamente attratto da quel «mondo che sembra destinato al silenzio; ed è, forse, il migliore e il più significativo»¹⁰ di cui l'autore scorge gli indizi nella propria vita interiore e in quella di ogni essere umano. Nelle accezioni praticate da Tozzi, questa sismografia si segnala per l'enfasi coerentemente posta sulla *pars* autonomizzata ed aggettante ad *infinitum*, sull'isolamento e ingrandimento del dettaglio, specie se ambiguo o enigmatico, a scapito di qualsivoglia versione di una totalità sfuggente, incompatibile con una poetica che *de facto* non tralascia occasioni per ribadire la propria originaria, ontologica qualificazione traumatica. Trovandosi così in piena consonanza con gli assunti costitutivi della modernità, senza indurre l'interprete a scomodare riduttive eziologie (mito)-biografiche.

4.

Che punto sarebbe quello dove s'è fermato l'azzurro? Lo sanno le allodole che prima vi si spaziano e poi vengono a buttarsi come pazze vicino a me? Una mi ha proprio rasentato gli occhi, come se avesse piacere d'impaurirsi così, fuggendo¹¹.

Possono il movimento e il suo contrario essere inclusi tra le proprietà di un colore? E se il colore è l'azzurro, in che modo si giungerà a discernerne l'angolatura semantica pertinente all'interno della massa di stratificazioni simboliche che esso, al pari e forse più ancora delle restanti segnature cromatiche, contiene e catalizza attorno a sé? Quale peso assegnare poi alle allodole e al loro presunto, arcano sapere, al tempo stesso asserito e negato dall'io lirico? Le domande incipitarie di *Bestie* risuonano a lungo nell'orecchio del lettore, suscitando una incontrollata proliferazione di ulteriori interrogativi; i quali, tuttavia, paiono destinati a restare indefinitamente in sospeso stante la mancanza di adeguati supporti esplicativi, siano essi desunti dal piano

¹⁰ F. TOZZI, *San Bernardino da Siena*, in *Opere*, cit., p. 1301.

¹¹ F. TOZZI, *Bestie*, ivi, p. 573.

sintagmatico e contiguo, da quello delle occorrenze macrotestuali o dalle non poche tangenze che si rintracciano nella memoria letteraria e culturale.

Emerge, in consimili frangenti, la qualità sperimentale dell'indagine interpretativa, la non emendabile condizione ipotetica che marca l'insieme delle sue risultanze anche qualora amino ammantarsi di parvenze scientifiche ed oggettive. Alle prese con larga parte dell'opera di Tozzi è così giocoforza riconoscere l'importanza di un aspetto coessenziale all'attività critica e che consiste nella prossimità – che è fondante analogia pragmatica - di lettura e riscrittura.

Ma, tornando alla prosa inaugurale di *Bestie*, andrà opportunamente rilevata l'originalità di una scelta anch'essa testimone e produttrice, vista la scarsità delle sue attestazioni tanto nell'ambito del romanzo quanto in quello della prosa lirica., di un indubbio spiazzamento ermeneutico. Iniziare un testo, e ancor più una silloge, con due enunciati interrogativi, è certamente un gesto di rottura: significa infatti allontanarsi dalle comuni aspettative dei lettori ed esigere un grado di partecipazione fruitiva che sconfina nella complicità simpatetica. *Prendere o lasciare* sembra dunque essere l'*aut aut* relazionale adombrato da una soglia d'ingresso così declinata. Quando, accettando la sfida, si decida di varcarla e di percorrere le sessantanove stazioni del libro, verrà in chiaro l'inquietante entità della posta in gioco. Che frammentariamente rimanda all'assoluto nella sua incommensurabile immanenza alle vicende dell'essere, senza eccezioni investite da uno sguardo che, avendo rinunciato ad ogni previa sistemazione dell'esistente, ha sperimentato e riconosciuto la vanità insita nel distinguere il funzionale dall'irrilevante, la pietra di fiume dalla pietra preziosa.