

IL «RAGNOLINO» E L'ALLODOLA. IL SENSO
SOSPESO NELL'UNIVERSO DI *BESTIE*

0. INTRODUZIONE

Il nostro intervento si propone di esaminare il problema, centrale nella poetica di Tozzi, di ristabilire il rapporto, diventato ontologicamente insanabile nella modernità, tra il significante e il significato, in particolare analizzando l'apparizione degli animali in *Bestie* (1917). La loro comparsa non produce il disvelarsi di una verità, ma una rottura che sospende la sua significazione, scardinando le attese del lettore: la bestia è un'allegoria vuota, unico modo modernista di dare parola ad un senso impossibile da afferrare e verbalizzare.

Anche laddove la bestia sembrerebbe portatrice di un significato immediato, esso è «attaccato, come un peso, al suo filo», come il «ragnolino» di uno dei frammenti. Nel mondo di *Bestie* il senso è precario e mutevole. È esprimibile solo in una disorganica struttura paratattica, riverbero di una logica simmetrica dell'inconscio, unica logica sottesa alla narrazione.

Eppure l'ordito allegorico di *Bestie* ha una cornice simbolica: l'allodola, che compare nel primo e nell'ultimo frammento, animale dal significato stabilmente codifi-

¹ Nell'impostazione congiunta del saggio si devono a Cristina Placido il paragrafo 1 e a Stefania Petruzzelli il paragrafo 2.

cato, è simbolo di libertà che ha tuttavia un definitivo compimento solo nella morte. Nel modernismo anche il simbolo non può che disvelare l'ignoto che precede la vita e segue la fine.

1. IL «RAGNOLINO» E L'EMOZIONE DELLA SOSPENSIONE

L'importanza di *Bestie*, che si presenta come una raccolta di brevi narrazioni unificate solo dalla presenza in ognuna di esse di un animale, risiede nella piena coscienza che Tozzi aveva del carattere programmaticamente innovativo della sua opera:

Per mezzo di *Bestie* io ho inteso di dare un libro sinteticamente lirico, con uno stile capace di definire il valore schietto di ogni vocabolo adoperato; anche per allontanarmi da quella deplorabile sciatteria e incompetenza che non fa onore almeno ai nove decimi degli scrittori odierni. E ho cambiato la solita mentalità, con la quale ora sono concepite parecchie cose della nostra letteratura (Tozzi 1993: 191-192).

Dunque, «il valore schietto di ogni vocabolo adoperato» sembrerebbe rimandare ad una purezza e ad una sincerità della parola che, però, non è più in grado di produrre il disvelarsi di una verità, ma può solamente creare una frattura profonda che rende fallimentare ogni tentativo da parte del lettore di attribuire al testo un significato univoco.

La frattura tra le parole e le cose raggiunge qui il suo apice: la comparsa delle diverse bestie resta apparentemente immotivata, talora casuale, spesso incomprensibile, cosicché gli animali vi divengono allegorie vuote che rimandano a un significato sfuggente o inaccessibile.

Il riferimento all'allegoria vuota in questo contesto risulta particolarmente interessante. Il bisogno di significato, che in *Bestie* resta inevitabilmente senza risposta, non vuole indicare solo «un'allegoria priva di chiave», ma al contrario intende far riferimento ad «un'allegoria che rinuncia alla propria stessa ragione, quella di esprimere un significato, seppure del tutto soggettivo, precario e mutevole (“capriccioso” avrebbe detto Benjamin)» (Luperini 2007: 305-306).

Non a caso Luperini riconosce nel tentativo di una via allegorica in senso benjaminiano la vera nota innovativa di Tozzi: la frattura tra *ordo idearum* e *ordo rerum* è ormai insanabile e nemmeno la scrittura può porre rimedio ad essa.

Prendiamo in esame il frammento relativo al «ragnolino», nel quale, a nostro avviso, si concentra l'essenza della poetica tozziana:

Che primavera disperata e terribile! Avevo ancora da pagare il conto del fabbro, quello del falegname, quello del carraio, quello della spazzatura, dello zolfo, del maniscalco, e i soldi non c'erano. Il tepore dell'aria mi faceva girare la testa.

Andavo per il mio campo, da un filare all'altro, quasi tutto il giorno, senza perché, come un cane che cerca un osso qualunque. La sera, prima di dormire, soffrivo anche di più; e mi sforzavo di non pensare a niente, ma di sognare subito. Una mattina mi alzai con la voglia di uccidermi: dalla finestra pareva che anche il mio campo si travolgesse come me, nel vento; come mi volesse portar via tutti

gli olivi. I muri della camera si facevano sempre più stretti, accostandosi insieme, e il mio respiro si mescolava con il loro; sentivo il sapore della calcina. Sono certo che piangevo! Mi pareva di cadere con la testa in giù, senza aver niente a cui sorreggermi.

Un tratto, proprio dinanzi alla mia bocca, io vidi un ragnolino, quasi trasparente, attaccato, come un peso, al suo filo (Tozzi 1981: 133).

Il lettore è proiettato immediatamente in una situazione disperata e terribile. La primavera, comunemente descritta come stagione della rinascita, è in questo caso legata all'amplificazione dell'effetto emotivo di dolore e angoscia che essa suscita nel narratore. Un'angoscia che dal riferimento stagionale si sposta, quasi casualmente e senza nesso logico, alla concretezza della vita quotidiana esplicitandosi in una serie di riferimenti ad alcuni conti da pagare che gravano le tasche del narratore («Avevo ancora da pagare il conto del fabbro, quello del falegname, quello del carraio, quello della spazzatura, dello zolfo, del maniscalco, e i soldi non c'erano»). Poi di nuovo il riferimento alla primavera: «Il tepore dell'aria mi faceva girare la testa». Questo scarto nei nessi logici, in cui la successione degli elementi e le considerazioni risultano logicamente sconnessi, si ripropone subito dopo attraverso una serie di improbabili paragoni. Non si tratta solo di associazioni analogiche, ma anche di tradizionali nessi comparativi, che introducono però immagini dissonanti, stridenti, per la differenza accentuata dei campi semantici accostati: ecco allora che il narratore «andava per il mio campo, da un filare all'altro, quasi tutto il giorno, senza perché, come un cane che cerca un osso qualunque», «dalla finestra pareva che anche il mio campo si travolgesse come me», «Mi pareva di cadere con la testa in giù, senza aver niente a cui sorreggermi».

Del resto in una dimensione in cui la simmetria prevale sulla asimmetria, le emozioni molto intense non si riferiscono solo all'oggetto concreto che le suscita ma si irradiano agli oggetti circostanti che hanno qualcosa in comune con esso.²

Non è un caso, infatti, che il senso di soffocamento, di chiusura senza speranza, di inevitabilità della morte si dilata proiettandosi all'esterno in una congiunzione tra uomo e realtà: «I muri della camera si facevano sempre più stretti, accostandosi insieme, e il mio respiro si mescolava con il loro; sentivo il sapore della calcina. Sono certo che piangevo!». Un sentimento di asfissia, dunque, che fa della realtà esterna «un contenitore claustrofobico, un vero e proprio utero maligno [...] che soffoca ed imprigiona in un abbraccio mortale» (Ginzburg 2011: 167).

All'improvviso, inaspettato, appare il ragnolino, «quasi trasparente», come fatto di sostanza aerea e «attaccato, come un peso, al suo filo». Lo stato di precarietà che coinvolgeva il narratore nella situazione precedentemente descritta («Mi pareva di cadere con la testa in giù, senza aver niente a cui sorreggermi»), si estende al di fuori

2 «L'emozione, in quanto emozione, non conosce individui, ma solo classi o funzioni proposizionali e perciò, confrontata con un individuo, tende ad identificarlo con la classe a cui appartiene» (Matte Blanco 1981: 270).

di lui attraverso un balzo nell'immediato presente: quella che ci viene proposta è l'immagine improvvisa ed estremamente concreta di un animale che attraverso il diminutivo stesso con cui ci viene presentato rimanda semanticamente all'idea di una fragilità autosufficiente.

A ben vedere, però, l'apparente immotivato accostamento delle due situazioni contrastanti rivela inaspettatamente una metaforica possibilità di conciliazione. Come nota Petroni, «l'accostamento paratattico, che è la modalità espressiva dominante in Tozzi, in questo caso, come in tutte le altre prose di *Bestie*, viene usato sfruttando al massimo le sue possibilità espressive. La paratassi, infatti, crea, per sua stessa natura, una situazione di sospensione, di attesa: ciò che seguirà una proposizione può essere quello che il lettore si attende, ma può essere anche il suo contrario» (Petroni 2006: 163).

Tozzi, dunque, sovrappone, accumula e moltiplica piani temporali e piani logici elaborando un testo in cui il narratore (protagonista), l'animale e il lettore diventano incredibilmente parte di una stessa classe proposizionale costitutiva di un modo di essere simmetrico e rappresentativa dello stesso sentimento di precarietà e fragilità.³

In tutti i frammenti l'apparizione improvvisa dell'animale, che segue la descrizione lirico-descrittiva oscillante fra allucinazioni e stati d'animo del protagonista e solitamente resa con l'uso dell'imperfetto, crea uno scarto, che non è tanto, o non solo, temporale, ma di natura più spiccatamente logica.

La bestia introduce un nuovo punto di vista evidenziando un particolare altrimenti insignificante, connettendo fenomeni altrimenti slegati e suggerendo interpretazioni altrimenti improponibili. Il succedersi dei particolari descrittivi che sembrano seguire l'andirivieni contraddittorio di una coscienza disturbata piuttosto che i parametri di una narrazione oggettiva e che precedono l'apparizione dell'animale, dunque, acquistano un valore funzionale e preparatorio rispetto a questo momento improvviso, sebbene il senso non possa che rimanere sfuggente.⁴

Del resto Tozzi era consapevole dell'uso rivoluzionario che faceva della descrizione, che in *Bestie* non ha mai una funzione puramente decorativa. La disgregazione narrativa che traduce magistralmente la frammentarietà simmetrica dell'esperienza conoscitiva dell'io, è conforme alla poetica del "mistero" che sarà espressa da Tozzi

3 Come osserva Alessandra Ginzburg (2011: 167): «Gli animali di Tozzi non sono simboli, che in quanto tali contengono qualche elemento di differenza rispetto alla cosa simbolizzata, bensì piuttosto equivalenze simmetrizzate, cioè classi molto ampie di equivalenza che vengono trattate come identiche in base ad una comune – anche se a volte misteriosa – funzione proposizionale».

4 «Questo uso disorientante della lingua, in cui congiunzioni correlative e casuali vengono private di ogni consequenzialità, ci fa sentire più vicini alle profondità dell'inconscio, a quella dimensione che Matte Blanco denomina *matrice di base della proiezione e dell'introiezione* per sottolineare il carattere basilare di ogni funzionamento psichico, in cui tempo e spazio svaniscono e con essi l'idea di avvenimento» (Ginzburg 2011: 166).

stesso in *Come leggo io* del 1919:

Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è ugualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe 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. Tutto consiste nel come è vista l'umanità e la natura. Il resto è trascurabile, anzi mediocre e brutto (Tozzi 1987: 325-327).

I «misteriosi atti nostri» ai quali Tozzi fa riferimento esplicitano perfettamente la sua esigenza di mostrare al lettore moderno, il quale si accorge di trovarsi di fronte al racconto di un'esperienza interiore sebbene fortemente realistica, una dimensione in cui la verità non procede solo secondo la logica asimmetrica della razionalità.

Sono lontani i tempi felici in cui le parole rappresentavano pienamente il significato dell'oggetto e quindi il racconto e la vita corrispondevano.

Il narratore di *Bestie* si muove in una logica in cui non vige il principio di non contraddizione e il significato universalmente riconosciuto non può che rimanere sospeso, proprio come il «ragnolino, attaccato, come un peso, al suo filo».

2. IL SILENZIO DELL'ALLODOLA

Nell'opera di Tozzi è centrale il problema di ristabilire in forme nuove il rapporto tra le parole e le cose, diventato progressivamente insanabile nella modernità. Come l'autore dichiara in *Rerum fide* (1918), «le parole [...] non hanno più con noi un'aderenza assoluta» (Tozzi 1992: 97), ora tra «le “cose” e le “parole” non c'è più quella vergine fede d'una volta» (Tozzi 1992: 99). Lo iato è particolarmente evidente in *Bestie* dove gli animali sono frammenti isolati dall'universale, allegorie vuote che possono solo testimoniare il bisogno di senso e la distanza tragica da qualsiasi possibilità di verbalizzarlo e afferrarlo.

L'autore rielabora il modello dei bestiari medievali; ma lì l'estraneità del mondo umano da quello animale, espressa dall'assenza di un ordine di successione delle bestie, disposte come in un catalogo, presupponeva l'ordine superiore di una verità di cui esse incarnavano gli aspetti morali, in una diretta unione tra immanenze e trascendenza.

Eppure, l'ordito allegorico di *Bestie* è delimitato da una cornice simbolica: nel primo e nell'ultimo frammento compare un'allodola, animale dai significati codificati che attengono alla dimensione infinita, alla trascendenza, ad una libertà conoscitiva che travalica i limiti della contingenza attingendo al senso del reale. Essa definisce lo spazio entro il quale si innestano le altre prose, prive del significato di cui è portatrice.

Tuttavia, in una realtà enigmaticamente chiusa nella sua autosufficienza e renitente ad un immediato nesso semantico con la parola, anche il simbolo non può che essere problematizzato.

La prima prosa è introdotta da due interrogative dell'io narrante che riguardano

la dimensione infinita che forse le allodole potrebbero conoscere per l'ampiezza del loro volo.

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 avuto piacere d'impaurirsi così, fuggendo (Tozzi 1981: 117).

Una di loro ha «rasentato gli occhi» del soggetto: si realizza una riduzione delle distanze che non muta in un'unione, nel possesso dei significati di cui l'allodola è sineddoche, ma in una fuga.

Si noti che il verbo *rasentare* ricomparirà, accostato ad un animale, nell'unica altra prosa dove appare un simbolo, inequivocabilmente mortuario, ovvero il «vipistrello» (Tozzi 1981: 129); il senso, la *iunctura* immediata tra parole e cose, come si vedrà, può solo rasentare gli occhi, spesso chiusi sulla realtà nell'opera tozziana, e una sua definitiva acquisizione è illusoria.

L'estasi contemplativa di fronte alla campagna, che coincide con una pulsione verso una risoluzione delle proprie inquietudini che è metonimicamente manifestata dalla componente cromatica («chiarità tranquille») e sonora («silenzii»), si interrompe con l'entrata del soggetto nella città, Siena.

Che chiarità tranquille per queste campagne, che si mettono stese per stare più comode! Che silenzii là dall'orizzonte e dentro di me! La strada per tornare a Siena è là. Vado.

Le case si facciano un poco a dietro, e quel mendicante non mi cada addosso. Almeno l'altro è seduto per terra! Dio mio, tutte queste case! Più in là, più in là! Arriverò dove trovare un poco di dolcezza! Dio mio, queste case mi si butteranno addosso!

Il paesaggio rende partecipi dell'oscillazione della coscienza: la città sprofonda in un abisso che fagocita l'io, le case e l'umanità vacillano opprimendolo («Più in là, più in là!») (ivi: 117). L'angustia, la chiusura e la coercizione dei luoghi si manifestano sintatticamente, quali riverberi della logica simmetrica, nella condensazione paratattica, nell'accavallamento e nel ritmo incalzante dei periodi, soffocanti come gli edifici, e nella soggettivazione degli oggetti inanimati che paiono congiurare contro l'io. La città divora il narratore nel suo incubo mortuario e claustrofobico. L'esistenza ordinaria è oramai un «continuo tradimento che ci allontana da noi stessi» (Luperini 2017: 19).

Tuttavia nell'opera di Tozzi, come ha sottolineato Maxia (1971: 19), «un semplice *ma* basta a deviare il corso di un'esistenza»: «Ma un'allodola è rimasta chiusa dentro l'anima, e la sento svolazzare per escire. E la sento cantare» (Tozzi 1981: 117). Si realizza un'unione, ma è distonica.

Anche in tal caso, come nelle altre prose, il *ma* distrugge il sogno di un accordo simbolico se si considera che l'allodola è «chiusa» nell'anima e agogna di uscire, refrattaria ad una fusione armonica con il soggetto a contatto con la realtà, diventando perfino destinataria di un'invocazione per contrastarne la fuga («Ora, se anche io

t'amo così, o allodoluccia, vuol dire che tu puoi restare dentro la mia anima quanto tu voglia; e che vi troverai tanta libertà quanta non ne hai vista dentro l'azzurro») (*ibid.*).

L'uomo, avverte Charles Taylor (1993: 33), percepisce «una specie di frantumazione del mondo e dello spazio fisico» la cui conseguenza è la dislocazione del senso che, non potendo più sedimentarsi nella realtà, risiede nel soggetto, unico detentore di una verità, disertante il reale (cfr. Kristeva 1978: 173), ormai priva del suo statuto. In pochi altri scrittori della modernità l'opposizione io-mondo è così radicale e il «bisogno di senso un fatto così esclusivamente privato da rimanere del tutto circoscritto nell'ambito della soggettività» (Luperini 2007: 282).

L'allodola può essere catturata nell'anima, ma è una presenza momentanea e tragica; può «cantare» nel soggetto, ma il suo canto è un epicedio.

Infatti la libertà assicurata dalla presenza dell'allodola, dall'acquisizione di un senso, avviene, come è proprio del modernismo, a costo di una perdita: genera la solitudine del soggetto, divenuto alterità radicale, («le case sono sempre più vuote»; «Lasciamola qui, questa gente che metterebbe me al manicomio e te dentro una gabbia!») e la morte («Credo che sia passata la morte, in cerca non si sa di chi»). L'obolo per la libertà è la morte che, solo illusoriamente, il soggetto si propone di allontanare e recludere («Oh, ma la chiuderemo dietro qualcuno di questi cancelli, in uno di questi vicoli senza sfondo, insieme con la spazzatura!») (Tozzi 1981: 117-118). È interessante notare che l'iniziale «come pазze» richiama l'immagine dannunziana di *Città morta* (1898) dove emblematicamente le allodole distolgono da un'ossessione mortuaria (D'annunzio 1949: 115).

Ma l'illusione connaturata a tale possibilità emerge nell'ultima prosa.

L'impostazione diegetica dell'opera, evidenziata da Debenedetti (1971: 86), induce a riflettere preliminarmente sulle ultime tre prose che precedono la conclusione dell'opera.

Qui la proprietà diviene una possibilità disperata di un dominio sulle cose e di un rapporto armonico con esse, questione che richiama la frattura che le separa dalle parole: vi è una continuità tra possedere la realtà e darle un senso, giacché, come ha notato Barthes (1972: 14), la parola «è originariamente legata ad una rivendicazione di proprietà». Nelle tre prose si narra, pur senza un nesso esplicito e un significato complessivo, la storia di una perdita che esprime la separazione del senso dal reale: nella prima, il soggetto rievoca dolorosamente la vendita di due carri; nella seconda, la madre defunta gli appare in sogno donandogli due piccioni ai quali, significativamente, taglia le ali affinché non possano volare via; nella terza, le cose tornano a congiurare contro il soggetto, condannato ad una totale estraneità rispetto alla sua stessa casa.

L'invocazione finale all'allodola rappresenta il tentativo estremo di ristabilire la situazione iniziale di apparente incanto, di riacquisire un possesso:

Ci si sta così bene a piangere con la faccia su l'erba fresca che arriva fino all'anima! L'allodola! Piglia

la mia anima! (Tozzi 1981: 117).

Il soggetto, piangendo nella disperata smania di ristabilire un contatto panico con la natura, rivolge una richiesta che pare attraversata da note mortuarie, ipotesi potenziata dalla lettura di un dolente frammento di *Cose* che sembra rimodulare la conclusione di *Bestie*:

E perciò non credo più a niente. E non mi fido né meno della dolce erba verde, che ha il torto di non sentire come me questo brivido che mescola la mia nascita con la mia morte. Io sono furioso di vivere, e vorrei non essere nato (Tozzi 1981: 201).

Il canto dell'allodola ha ingannato il soggetto inducendogli l'illusione di poter superare l'abisso che lo separa dal mondo. Ma, come in Kafka, ormai «tacciono le sirene» (Benjamin 2014: 282).

L'allodola non è più nella sua anima, il mondo non parla più: non c'è più possibilità di rivelazione, nemmeno per dettarne l'insignificanza. Esso resta lì, indecifrabile, assoluto, datità sfuggente e irriducibile ad una parola che reclama una verità senza la possibilità di indicarla.

Il mondo è popolato da allegorie vuote e il simbolo, che univa senza mediazioni le parole alle cose, non può che volare via.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes 1972 = Roland Barthes, *La retorica antica*, Milano, Bompiani.
 Benjamin 2014 = Walter Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi.
 D'Annunzio 1949 = Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, in Id., *Teatro*, vol. I, Milano, Mondadori.
 Debenedetti 1971 = Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti.
 Ginzburg 2011 = Alessandra Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su Letteratura e Psicoanalisi*, Pisa, Pacini.
 Kristeva 1978 = Julia Kristeva, Σημειωτική. *Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli.
 Luperini 2007 = Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza.
 Luperini 2017 = Romano Luperini, *Tozzi e le emozioni*, in Riccardo Castellana - Ilaria de Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Roma, Carocci.
 Matte Blanco 1981 = Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi.
 Maxia 1971 = Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana.
 Petroni 2006 = Franco Petroni, *Ideologia e scrittura: saggi su Federigo Tozzi*, S. Cesario di Lecce, Manni.

Taylor 1993 = Charles Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli.

Tozzi 1981 = Federigo Tozzi, *Cose e persone: inediti e altre prose*, Firenze, Vallecchi.

Tozzi 1992 = Federigo Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Manziani, Vecchiarelli.

Tozzi 1987 = Federigo Tozzi, *Opere, Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, Milano, Mondadori.

Tozzi 1993 = Federigo Tozzi, *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, Edizioni ETS.