



PETER LANG

**Federigo Tozzi
e i paradigmi del "non-conscio"**

Giulia Perosa

VOL. 45 ITALIAN MODERNITIES

Collocandosi all'incrocio tra critica letteraria e storia delle idee, il libro propone una nuova lettura dell'opera di Federigo Tozzi alla luce della psicologia sperimentale francese e della sua circolazione in Italia tra Otto e Novecento. L'indagine intreccia due prospettive metodologiche solo in apparenza distanti, ma integrabili e produttive: da un lato prende in esame il tipo di riappropriazione del sapere psicologico nel *corpus* tozziano e si interroga sugli esiti prodotti da questa interazione sul piano delle strutture narrative e dei generi letterari tradizionali; dall'altro interpreta la produzione dello scrittore osservando in filigrana le questioni più urgenti e dibattute dell'epoca, come il rapporto normale-patologico o il paradigma dell'involontario: tutte questioni che riguardano la soggettività e l'osservazione del sé, un sé che ben prima della vulgata freudiana risulta scisso, non sempre conoscibile.

Giulia Perosa è Alexander von Humboldt Postdoctoral Fellow alla Humboldt-Universität di Berlino. Si è addottorata tra Verona e Ginevra, è stata borsista della Fondazione Cini e assegnista all'Università di Udine. Le sue pubblicazioni si muovono tra filologia e storia delle idee, con particolare attenzione a Gadda, Svevo, Tozzi e Stuparich.

ISBN 978-1-80584-105-0



9 78 1805 841050

www.peterlang.com

*Federigo Tozzi e i paradigmi
del "non-conscio"*

ITALIAN MODERNITIES

VOL. 45

Edited by

Pierpaolo Antonello, Yale University

Robert Gordon, University of Cambridge and

Charlotte Ross, University of Oxford



PETER LANG

Oxford · Berlin · Bruxelles · Chennai · Lausanne · New York

*Federigo Tozzi e i paradigmi
del "non-conscio"*

Giulia Perosa



PETER LANG

Oxford · Berlin · Bruxelles · Chennai · Lausanne · New York

Informazioni bibliografiche pubblicate dalla Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek elenca questa pubblicazione nella Deutsche Nationalbibliografie; i dati bibliografici dettagliati sono disponibili online all'indirizzo: <http://dnb.d-nb.de>.

Il volume è finanziato dalla Alexander von Humboldt Stiftung.

In copertina, dettaglio di *The Way. Wolf & Moon* (china e acquerello su carta, 2021) di Raffaella Anzolin. Si ringrazia l'artista per aver generosamente concesso l'uso dell'opera.

Cover design by Peter Lang Group AG

ISSN 1662-9108

ISBN 978-1-80584-105-0 (Print)

ISBN 978-1-80584-106-7 (E-PDF)

ISBN 978-1-80584-107-4 (E-PUB)

DOI 10.3726/b23149

© Giulia Perosa 2025

Pubblicato da Peter Lang Ltd, Oxford (Regno Unito)

PETER LANG



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution CC- BY 4.0 license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Giulia Perosa has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as Author of this Work.

info@peterlang.com

Questa pubblicazione è stata sottoposta a peer review.

www.peterlang.com

*Noi non siamo padroni di vivere quanto vogliamo.
Anche la nostra memoria è involontaria.
Federigo Tozzi, Persone*

A F.

Indice

| | |
|---|-----|
| Tavola delle abbreviazioni | ix |
| Convergenze e interferenze | xi |
| I. Questioni, letture e contesti | I |
| 1. Non nomi, ma parole e questioni | 3 |
| 2. Postura dell'io e «analisi psicologica» | 17 |
| 3. La diffusione della psicologia sperimentale francese | 33 |
| II. Storie di generi letterari e modalità di scrittura che cambiano | 47 |
| 1. Le novelle tozziane come <i>Fallgeschichten</i> : letteratura e psicologia | 49 |
| 1.1 Tra normalità e patologia: i personaggi e la quotidianità | 60 |
| 1.2 Voci sdoppiate, sfumate o incoerenti | 63 |
| 1.3 Quando a scrivere sono i malati | 78 |
| <i>Appendice</i> Fantastico clinico e parodia del fantastico | 92 |
| 2. Il narratore di <i>Bestie</i> e il primitivismo psicologico | 101 |
| 3. <i>Con gli occhi chiusi</i> e la <i>faiblesse</i> psichica | 123 |
| 3.1 Guardare, non vedere, auto-osservarsi | 123 |
| 3.2 Attenzione e distrazione: la soggettività del narratore | 132 |
| 3.3 Formazioni sospese, soggettività multiple | 145 |
| 4. Linguaggio del corpo e “non-conscio” in <i>Tre croci</i> | 151 |
| Bibliografia | 165 |
| Indice dei nomi | 177 |

Tavola delle abbreviazioni

Per le opere di Tozzi o da lui curate si è fatto uso delle seguenti abbreviazioni:

- B = *Bestie*, a cura di Valentina Sturli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.
- BC = *Barche capovolte*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987.
- C = *Cose*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987.
- CB = Santa Caterina da Siena, *Le cose più belle*, a cura di Federigo Tozzi, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 1996.
- CeP = *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1981 (*Opere di Federigo Tozzi*, IV).
- COC = *Con gli occhi chiusi*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987.
- G = *Giovani*, a cura di Paola Salatto, prefazione di Romano Luperini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.
- L'A = *L'Amore*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987.
- Nov = *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2007.
- NP = *Novelle postume*, edizione critica a cura di Massimiliano Tortora, Pisa, Pacini, 2009.

- P = *Persone*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987.
- PC = *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, ETS, 1993.
- Po = *Il podere*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987.
- TC = *Tre croci*, a cura di Lorenzo Tommasini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024.

Per i testi di ambito scientifico, quando il volume è presente nella biblioteca di Tozzi si cita dall'edizione da lui posseduta (p.e. dall'originale, nel caso delle *Névroses* di Pierre Janet, dalla traduzione italiana nel caso dei *Principii di psicologia* di William James).

Convergenze e interferenze

Nei capitoli di questo libro ho provato a rileggere l'opera di Federigo Tozzi alla luce della psicologia sperimentale francese tra Otto e Novecento. Nel farlo, ho incrociato due prospettive in apparenza lontane sul piano metodologico, ma in realtà sorprendentemente integrabili e produttive: da un lato, ho preso in esame il tipo di riappropriazione del sapere psicologico nel *corpus* tozziano e gli esiti prodotti da questa interazione sul piano delle strutture narrative e dei generi letterari tradizionali; dall'altro, ho interpretato la produzione dello scrittore guardando in filigrana le questioni più urgenti e dibattute dell'epoca,¹ come quelle relative alla definizione di una soggettività moderna.

L'idea di fondo è che Tozzi sia inserito all'interno di un orizzonte culturale entro cui circolano, anche al di fuori dei trattati scientifici o delle riviste specialistiche, nozioni e discorsi che riguardano «concepts phares», «structures de pensée»² comuni, come il rapporto normale-patologico, il paradigma dell'involontario o il concetto di «non-conscio»³; tutte questioni

-
- 1 È l'approccio metodologico che in ambiente tedesco prende il nome di *Wissenspoetik*, cfr. Joseph Vogl, *Poetologie des Wissens*, in *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*, herausgegeben von Ralf Simon, Boston, de Gruyter, 2018, pp. 460-474.
 - 2 Didier Philippon, *Romantisme et aliénisme*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, édité par Jean-Louis Cabanès, Didier Philippon, Paolo Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 7-20: p. 10.
 - 3 Nelle parole di Alessandra Violi: «Unlike the Freudian unconscious, the 'non-conscious' coincides with the materiality of bodily physiology and neuromotor automatism, with a corporeal unconscious whose processes, though essential for consciousness to function, remain largely unacknowledged and inaccessible to conscious introspection», cfr. Alessandra Violi, *'Il corpo incantato'. Medicine, Magic and Aesthetics of 'unconscious cerebration'*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, Claudia Murru e Giulia Perosa, «Between», XI, 21 (2021), pp. 303-327: p. 303.

che, allargando non di molto lo sguardo, hanno a che fare con la soggettività e con l'osservazione del sé, un sé che ben prima della vulgata freudiana risulta scisso, non sempre conoscibile.

Se si adotta questa prospettiva, è possibile, per un verso, sostituire il concetto di influenza, che prevede una ricerca meccanica dei saperi extra-letterari nel testo, con quelli di convergenza o di interferenza, che invece rendono maggiormente conto dell'interazione tra discipline diverse; per l'altro, ciò consente di affiancare alla critica delle fonti – importante, ma problematica tanto più in un'ottica interdiscorsiva o comunque in un dialogo a più voci come quello in cui è implicata la costruzione della soggettività moderna – il tentativo di interpretare l'opera tozziana tenendo conto di alcuni «*concepts phares*» che diventano capitali in quei decenni.

Adottare questo approccio non significa evitare di prendere in esame le letture di Tozzi, anzi, come verrà meglio chiarito, risulta fondamentale ricostruire più nel dettaglio i testi conosciuti dallo scrittore e le modalità di circolazione del sapere psicologico in Italia tra Otto e Novecento [cfr. I, 1]. Se però in alcuni casi è possibile rintracciare un punto di riferimento univoco con cui lo scrittore sembra dialogare, più spesso risulta maggiormente efficace individuare la questione di interesse comune tra letteratura e psicologia, o le analoghe modalità di rappresentazione della soggettività, spesso patologica, dell'individuo. Del resto, il fatto che la malattia della psiche sia al centro della scrittura tozziana è una prova ulteriore della consonanza con il dibattito scientifico coevo o di poco precedente: anche per Tozzi, così come per una serie di psicologi – primo fra tutti il padre della psicologia, Théodule Ribot –, la patologia diventa un punto di osservazione privilegiato per rappresentare e indagare anche il funzionamento “normale” dei meccanismi psichici, e ciò testimonia in maniera piuttosto nitida come il discorso letterario e quello psicologico si confrontino con un simile oggetto, sia sul piano della rappresentazione, sia sul piano del metodo.⁴

L'ipotesi è che, adottando questa prospettiva, sia possibile rileggere le opere tozziane da una specola in grado di illuminare meglio alcune questioni, anche di natura squisitamente letteraria. Per esempio, questo studio

4 Cfr. Paolo Tortonese, *Le siècle de la continuité*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, cit., pp. 281-291: p. 283.

si chiede se la scrittura narrativa di Tozzi, a lungo – e giustamente – etichettata come espressionistica, possa trovare ragione delle sue distorsioni formali, strutturali e narratologiche *anche* nel tentativo di restituire, per limitarsi ad alcuni esempi, gli sdoppiamenti o le alterazioni della personalità, la mancanza di volontà o la perdita di quella che Pierre Janet chiama “*fonction du réel*”.⁵ O, senza cadere necessariamente nella dinamica causa-effetto, questo libro prova a usare la grammatica della psicologia dell'epoca per capire più in profondità come Tozzi elabori la propria materia narrativa. Tra le questioni che verranno qui indagate alla luce della convergenza scienza-letteratura rientrano allora le varie declinazioni del cosiddetto narratore inattendibile – marca costante della produzione di Tozzi –, o la fisionomia dei generi letterari tradizionali (la novella, l'autobiografia, il *Bildungsroman*), i cui confini si smagliano in maniera sempre più evidente a inizio Novecento. L'idea portante è che questi cambiamenti siano strettamente connessi anche al dialogo con la psicologia dell'epoca, in una interazione nella quale a essere condivise sono soprattutto alcune strutture del pensiero comuni alla maniera di intendere la soggettività.

In un gioco di interferenze continuo quale è quello tra letteratura e psicologia, questo libro tenta dunque di capire come cambiano le modalità di costruzione del racconto (auto)biografico una volta che diventa chiaro che l'io è molteplice e disgregato; si interroga su come si possa parlare di romanzo di formazione quando la psicologia di fine secolo dimostra che l'individuo può essere preda di impulsi involontari, può non conoscersi del tutto. Lo studio tenta altresì di mostrare come le modalità di narrazione

5 Nell'adottare un vocabolario tecnico aggiungo subito una precisazione, che verrà meglio chiarita nel corso del libro: se è ormai dimostrato che Tozzi avesse sotto mano almeno un testo di Pierre Janet, *Les Névroses*, e una serie di riscontri nell'opera letteraria – mi riferisco soprattutto ai romanzi *Adele* e *Con gli occhi chiusi* – ne testimonia l'assimilazione e il riuso narrativo, d'altro canto, fatti salvi alcuni casi specifici, molte delle questioni psicologiche di cui Tozzi ha nozione e di cui si riappropria (dal concetto della volontà ai sintomi della psicastenia, dall'isteria ai disturbi della memoria) non trovano sempre un unico interlocutore sul fronte scientifico. È anche per questo che è risultato più efficace individuare le parole chiave che orientano la ricerca tozziana, più che redigere una lista di opere o di autori cui Tozzi farebbe riferimento.

del caso (*Fallgeschichte*)⁶ nella psicologia sperimentale siano sensibilmente analoghe a quelle di alcune novelle tozziane, in un gioco di specchi che chiarisce ancor più sia l'imprescindibilità del dialogo tra ideologie scientifiche (con Canguilhem) e testo letterario, sia il rinnovamento continuo di questo dialogo,⁷ avviato nell'Ottocento e di cui una serie di paradigmi permane in alcune opere dello scrittore.

Indagare la produzione tozziana inscrivendola nella cornice teorico-metodologica appena descritta risulta ancor più convincente se si ripercorrono le dichiarazioni di Tozzi. È infatti lo stesso scrittore a suggerire l'importanza dell'interazione con la psicologia, in primo luogo sul piano dell'introspezione: si pensi alla celebre lettera del 13 dicembre 1902, in cui Tozzi dichiara esplicitamente come la disposizione all'auto-osservazione, all'«analisi psicologica» del proprio *moi*, sia indotta dalla lettura de *Gl'ideali della Vita* di William James [Nov, 21]. Su questo si avrà modo di tornare in maniera più diffusa [cfr. I, 2], ma vale la pena di notare sin da subito come la poetica tozziana nasca in seno a un nucleo di questioni potentemente coese: l'osservazione del sé, le teorie psicologiche e la natura necessariamente autobiografica di molti scritti. Al centro del discorso dello scrittore si pone cioè il problema della definizione e della costruzione della (propria) soggettività, un problema che tiene insieme e si nutre di saperi, intuizioni e riflessioni che appartengono ad ambiti diversi: all'ambito psicologico, a quello religioso, naturalmente a quello letterario, ma anche a quello che ha a che fare con l'auto-auscultazione. Tozzi non è l'unico a lavorare in questa direzione: D'Annunzio e Svevo, certo con modalità diverse, operano in maniera analoga, coniugando cioè «scrittura intima dei diari e delle lettere al romanzo», e instaurando uno scambio continuo

6 Il forestierismo non è privo di significato, ma risponde alla doppia necessità di identificare immediatamente il dibattito entro cui si inquadra la questione, che si sviluppa soprattutto in area tedesca, e di definire con chiarezza quello che reso in italiano risulterebbe ambiguo.

7 Faccio mie le considerazioni metodologiche di Silvia Contarini in *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Cesati, 2018, p. 12. Nel primo capitolo sono indicati i riferimenti più precisi agli studiosi che si sono occupati di tale interazione: da Juan Rigoli a Rudolf Behrens, da Jean-Louis Cabanès a Marie Guthmüller, da Yvonne Wübben a Paolo Tortonese.

con la psicologia dell'epoca.⁸ Non è forse un caso, allora, che anche la narrativa tozziana, come quella di D'Annunzio e di Svevo, si caratterizzi per un simile sovvertimento delle convenzioni dei generi letterari, che vengono svuotate e rinnovate dall'interno. Su questo si rifletterà più volte in questo libro, ma credo utile chiarire subito come sia lo stesso scrittore a riconoscere l'interazione profonda tra «fatti psicologici» ed «evoluzione stilistica»:

è necessario continuare, a costo di qualunque sacrificio, quella evoluzione stilistica che ha la propria legge fondamentale in fatti psicologici che caratterizzano il nostro tempo; perché spetta proprio a noi il compito profondo di avviare la letteratura italiana non solo a nuove percezioni intime e spirituali, ma anche a quelle maturazioni stilistiche che ormai non possono tardare, perché coincidono con nuovi stati d'animo. [PC, 229]⁹

Mi pare che qui Tozzi non stia soltanto dichiarando il debito della letteratura nei confronti di una sensibilità che caratterizza il pensiero primonovecentesco e che è profondamente turbata anche (ma non solo) dalle scoperte psicologiche, ma rivendichi anche il ruolo che la letteratura deve rivestire nel trovare nuove modalità per veicolare queste «nuove percezioni intime e spirituali» (dove l'aggettivazione sembra coniugare i due poli fondamentali della costruzione della soggettività nella visione tozziana, quello della psicologia e quello della religione). È, in altre parole, la forma, il «come», a svolgere un ruolo essenziale, ed è su questo aspetto che Tozzi insiste in più occasioni.¹⁰ Per esempio, tali riflessioni paiono fare eco o perlomeno riprendere un modo di intendere il rapporto

8 Silvia Contarini, *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, in *Noi maschere. Storie e paradigmi della personalità*, a cura di Barbara Chitussi e Giorgio Zanetti, Napoli, Cronopio, 2021, pp. 193-216 (la citazione è a p. 195). Per Svevo rimando al già citato Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo* e a Ead., *La Coscienza di Zeno allo specchio della psicologia sperimentale*, «Critica letteraria», 200, 3 (2023), pp. 488-503.

9 Originariamente pubblicato col titolo *Patriottismo e Letteratura* nel «Messaggero della Domenica» del 13 settembre 1918.

10 Su questo, mi limito per il momento a rimandare alle considerazioni di Eduardo Saccone (*Allegorie* [1993], in Id., *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 43-69, in particolare pp. 43-48), ma nelle prossime pagine tali questioni saranno oggetto di riflessione più estesa.

letteratura-realtà che aveva trovato spazio, quasi un decennio prima, nella recensione a *Forse che sì forse che no*.¹¹ Nell'articolo, D'Annunzio viene salutato come «poeta della stirpe nostra», come «supremo palesatore della nostra sensibilità», e tali epiteti si devono, scrive Tozzi, alla sua capacità di «intui[re] ogni variazione psicologico che possa ispirargli una nuova produzione artistica» [PC, 45]. In questo breve commento lo scrittore intravede (o riprende) una questione su cui D'Annunzio era intervenuto nella celebre intervista a Ugo Ojetti del 1895, di cui almeno una risposta andrà citata per esteso:

La vastità e la profondità dell'anima contemporanea sono inconcepibili. Essa non soltanto contiene l'immenso flutto delle idee, delle sensazioni e dei sentimenti definiti – accumulato dalle innumerevoli generazioni anteriori – ma anche un oscuro viluppo di germi nuovi, dei quali taluno già si va schiudendo con vigore subitaneo e sta per invadere le più lucide sfere della coscienza. [...] E sul fondo diffuso della sensibilità organica, già rischiarato dai cinque sensi normali, vanno a poco a poco apparendo strani sensi intermedi le cui percezioni sottilissime scoprono un mondo finora sconosciuto. E nuovi misteri, che non sono soprannaturali e che noi sentiamo non assolutamente inconoscibili, ci avvolgono della lor viva tenebra e paiono dare un significato profondo ai *piccoli fatti* di cui si compone l'esistenza comune. [...]

La malattia, inoltre, concorre ad allargare il campo della conoscenza. Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci mezzi di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi scomponendo lo spirito. Essendo un disordine patologico l'esagerazione d'un fenomeno naturale, la malattia fa l'ufficio di uno di quegli strumenti che servono ad isolare e ad ingrandire la parte osservata. In fatti, le conquiste più notevoli della psicologia contemporanea sono dovute a psichiatri.

Quali miniere d'incomparabile ricchezza per l'artefice!¹²

La sequenza è oltremodo emblematica, e per più ragioni. In primo luogo, su un piano lessicale, perché mostra un vocabolario comune che caratterizza la prosa di entrambi gli scrittori e che rivela una serie di questioni-chiave condivise tanto da D'Annunzio, quanto da Tozzi, in una stretta

11 Federigo Tozzi, *Forse che sì forse che no di Gabriele D'Annunzio*, «Siena Nuova», 15 gennaio 1910.

12 Ugo Ojetti, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, pp. 324-326.

interazione anche con la psicologia dell'epoca. Tra queste, ha un rilievo decisivo l'interesse per le modalità di percezione della realtà, che, come emergerà nel primo capitolo di questo libro, diventa uno dei punti cardine attorno cui ruotano la riflessione e la narrativa tozziane. Di questa realtà a D'Annunzio interessano quei «misteri» che «paiono dare un significato profondo ai *piccoli fatti* di cui si compone l'esistenza comune»: anche senza presupporre che la celebre poetica tozziana dei “misteriosi atti nostri” [PC, 328] derivi “filologicamente” da quella di D'Annunzio, si potrà almeno notare l'affinità tra le dichiarazioni dei due scrittori. C'è poi un ulteriore snodo di rilievo, ed è forse l'aspetto più importante: come è stato notato,¹³ con la sua risposta D'Annunzio mostra di fare propria la già menzionata lezione di Ribot relativa all'importanza del metodo patologico come mezzo d'analisi delle funzioni mentali, e ciò testimonia ancora una volta la stretta, direi ineludibile, correlazione tra io, teorie psicologiche e racconto. Non mi pare che nella produzione di Tozzi si riscontrino dichiarazioni simili, ma certo una parte consistente della sua opera – da *Adele* alle novelle, da *Bestie* a *Con gli occhi chiusi* – mostra come l'indagine sulla patologia, anche dentro il testo letterario, offra il margine per una rappresentazione più completa della soggettività, in un *continuum* normale-patologico che è in chiara consonanza con quanto teorizzato in ambito scientifico. Non solo. Come ha chiarito Silvia Contarini, «l'orizzonte esplorativo di D'Annunzio interessa soprattutto il piano inedito dell'espressione»:¹⁴ ciò emerge, tra l'altro, da un articolo pubblicato sul «Mattino» nel dicembre del 1892, dove lo scrittore riconosce ai romanzieri un «vocabolario d'una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precisione grafica le più fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno».¹⁵ Ancora una volta, allora, sembra che la riflessione tozziana si ponga in sintonia con quella di D'Annunzio: l'aspetto naturalmente non stupisce se si considerano l'importanza dello scrittore per la prima produzione di Tozzi e, più

13 Contarini, *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, cit., p. 197.

14 Ivi, p. 198.

15 Gabriele D'Annunzio, *Scritti giornalistici (1899-1938)*, I, a cura di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 114-115.

in generale, il ruolo riconosciutogli nel celebre intervento *Giovanni Verga e noi*,¹⁶ ma non è ancora stato notato come a essere condiviso è anche un dibattito che va oltre le riprese intertestuali, o la predilezione per una certa tipologia di temi o, almeno in un primo momento, qualche marca stilistica, e che riguarda appunto la modalità di definizione e rappresentazione della soggettività.

È provando a individuare gli snodi più importanti di questa riflessione che saranno articolate le prossime pagine, suddivise in due parti. La prima, più breve e a sua volta strutturata in tre capitoli, è dedicata a una nuova esplorazione delle letture di Tozzi, alle sue dichiarazioni in ambito psicologico e a una ricostruzione della diffusione della psicopatologia francese in Italia a cavallo tra Otto e Novecento. Più nel dettaglio, nel primo capitolo ho individuato le più importanti questioni di ambito psicologico che orientano la poetica tozziana a partire da una ricognizione accurata dei testi posseduti o consultati dallo scrittore; tale ricognizione non si limita ai grandi nomi della psicologia di fine Ottocento-inizio Novecento, ma comprende anche compendi o resoconti, oltre che una serie di trattati o articoli finora trascurati dalla critica. Nel secondo capitolo, ho cercato di mostrare come, nell'analisi psicologica che Tozzi affida alle pagine private, la postura da lui assunta sia significativamente analoga a quella di coloro i quali – medici, filosofi o psicologi – in quello stesso giro d'anni stavano riflettendo dal punto di vista scientifico su questioni come quella del sogno, dello sdoppiamento della personalità o dei moti involontari. Nel terzo capitolo ho invece ricostruito, sulla base di una disamina della «Nuova Antologia» (e di qualche altra rivista fondamentale in quei decenni), quale fosse la circolazione della psicologia sperimentale francese e quali fossero i nuclei di interesse maggiormente dibattuti. Tale disamina chiarisce la diffusione capillare di tali studi, su cui non intervengono solo gli “addetti ai lavori”, ma anche gli stessi letterati: ciò testimonia ancora una volta la necessità di uscire dall'ottica univoca dell'influenza freudiana per posizionare più correttamente il dialogo della letteratura primonovecentesca con il *côté* scientifico.¹⁷

16 Federigo Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, «Il Messaggero della Domenica», 17 novembre 1918, ora in PC, 243-247.

17 Un breve chiarimento rispetto a Tozzi: la critica ha più volte rimarcato che lo scrittore avrebbe potuto conoscere le teorie freudiane attraverso il volume *Vita sessuale e malattie nervose* (1911) di Leopold Löwenfeld, ancora oggi conservato nella sua

Nella seconda parte, mi sono invece focalizzata sulla narrativa di Tozzi e ho valutato in che misura quanto emerso nella sezione precedente trovi un riscontro nella pagina letteraria attraverso procedimenti di convergenza, riscrittura o, in rari casi, parodia. In quest'ottica, ho anche discusso alcune delle etichette più frequentemente chiamate in causa dalla critica tozziana – come quelle di frammentismo, autobiografismo e *Bildungsroman* –,¹⁸ e, nel

biblioteca, o l'articolo di Roberto G. Assagioli pubblicato su «La Voce» nel 1910 con titolo *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità* (di cui non abbiamo prove della lettura, ma solo un presumibile interesse), o, ancora, nei vari riferimenti contenuti nei saggi di James o di Janet. Ora, posto che, come già chiarito, questo studio non intende limitarsi a una ricerca meccanica delle fonti e delle letture tozziane, se anche lo scrittore avesse letto le pagine firmate da Freud in *Vita sessuale e malattie nervose* e le posizioni di Löwenfeld in merito (pp. 222-238), o la sintesi sulla «Voce» delle *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, mi pare che le questioni lì toccate, vale a dire quelle legate alla dipendenza di una serie di patologie (tra cui l'isteria) dai «disturbi dei fatti sessuali» generalmente legati al periodo dell'infanzia e della preadolescenza, non tocchino davvero l'opera dello scrittore (e peraltro lo stesso Assagioli muove una critica a Freud sia a proposito della dipendenza esclusiva delle «psiconevrosi» da «disturbi della vita sessuale», sia in merito al concetto, vago ed equivoco, di «libido»; cfr. Roberto G. Assagioli, *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità*, «La Voce», II [10 febbraio 1909], pp. 262-263; p. 263). Alla luce di ciò, anche presumendone la lettura, mi sembra poco efficace interpretare o provare a comprendere più nel dettaglio la narrativa di Tozzi alla luce di questioni e paradigmi che, a ben vedere, non la riguardano da vicino. Sulla conoscenza delle teorie freudiane da parte dello scrittore, cfr. almeno Marco Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti* [1993], Firenze, Le Lettere, 2015, pp. 71, 74-79, 88-89; Martina Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, presentazione di Giorgio Luti, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 250-251. Sulla poca sensatezza di leggere l'opera tozziana alla luce di Freud, cfr. Marie Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2021, pp. 171-238.

- 18 Mi riferisco, ad esempio, a quanto rileva Debenedetti nelle sue celebri lezioni degli anni Sessanta in merito allo «scotto al gusto frammentistico e lirico-autobiografico della Voce» pagato da Tozzi «per contrabbandare una vocazione narrativa sotto forme che non contraddicessero con l'insegnamento» della rivista (cfr. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale, testi introduttivi di Mario Andreose e Massimo Onofri, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 64 [ebook]). Ci si potrebbe da questo punto di vista chiedere se davvero la frammentazione e il lirismo che caratterizzano alcune delle opere narrative dello scrittore – penso a *Bestie* e a *Con gli occhi chiusi*, ma anche ai *Ricordi di*

farlo, ho dedicato particolare attenzione all'istanza narrativa, vera e propria novità della produzione dello scrittore e *fil rouge* di questa seconda parte. In particolare, nel primo dei quattro capitoli mi sono concentrata su un gruppo di novelle, che ho provato a guardare come fossero *Fallgeschichten* al

un giovane impiegato – e che hanno orientato la prima critica tozziana (cfr. *Poeti doggi [1900-1920]*, a cura di Giovanni Papini e Pietro Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1920) muovano *solo* dalla necessità di strizzare l'occhio alla poetica dominante, o non possano essere ricondotti *anche* a una sperimentazione e a una deformazione delle strutture tradizionali necessarie al fine di narrativizzare esperienze e questioni altrimenti non raccontabili, nell'ottica di un superamento del frammentismo di cui discute lo stesso scrittore in alcune delle sue pagine critiche (PC, 302. Su questo cfr. Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 72-74). D'altro canto, che molta della narrativa tozziana sia di matrice autobiografica è un altro degli aspetti più volte segnalati dalla critica: sul piano tematico, da *Con gli occhi chiusi* al *Podere*, dai *Ricordi* a *Bestie* e a *Gli egoisti*, la materia del racconto si nutre anche della vita di Tozzi (il rapporto col padre, la relazione con Isola, la gestione dell'eredità paterna, l'impiego presso le ferrovie); lo notava già Borgese in *Tempo di edificare*, vi ritorna Debenedetti, quando parla di «uno sforzo di svincolarsi dall'autobiografia, di dare alla materia autobiografica l'impronta e la portata della cosa creata con invenzione poetica» (Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 75 [ebook]); lo rimarca Baldacci, mettendo in luce come l'autobiografismo diventi un «punto di forza» e significhi, più che «atteggiare il proprio Io a protagonista di un destino», «raccontare i traumi, le paure, le violenze subite, gli scacchi» (Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 38). Non a caso, la propensione all'autobiografia va messa in relazione anche col continuo scrivere di sé e coll'«analisi psicologica» cui Tozzi propende negli scritti privati, strettamente connessa, come lo stesso autore dichiara, con le letture scientifiche [cfr. I, 2]. Altrettanto noto è che il tema principe di molta della narrativa sia quello della giovinezza, concepita come malattia più che come periodo della vita e per questo rappresentata come una condizione da cui il soggetto non riesce a uscire: cristallizzata in un altrove non ben definito, la maggior parte dei personaggi tozziani non matura, non cambia, non segue alcun percorso di formazione, subisce la «condanna a una eterna adolescenza»: come emergerà nelle prossime pagine, anche da questo, e in particolare quando la malattia della giovinezza che caratterizza i personaggi contagia la figura del narratore, consegue una trasformazione del *Bildungsroman* (la citazione è tratta da Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, cit., p. 33; sul tema della giovinezza rimando anche a Id., *Il «solco aperto» di Tozzi. Strategie di scrittura e ruolo del lettore nelle novelle*, in Federigo Tozzi, *Giovani e altre novelle*, Milano, BUR, 1994, pp. 15-24).

confine tra scienza e letteratura: questa lettura comparata ha messo in luce alcune analogie nella modalità di rappresentazione del caso clinico messe in campo tanto in ambito psicologico, quanto in quello letterario, ma ha anche mostrato come Tozzi lavori sulla struttura del caso rifunzionalizzando alcune convenzioni. Il capitolo si chiude con un'appendice dedicata a una questione che in parte devia dalla linea portante del libro, pur essendo ad essa strettamente legata: l'appendice rintraccia cioè la sopravvivenza di una certa tipologia di fantastico, il fantastico clinico, nelle novelle tozziane, chiarendo come alcuni racconti possano essere interpretati anche in questa chiave. Nel secondo capitolo, ho invece rivolto l'attenzione alla raccolta *Bestie* e ho mostrato come la voce narrante e la sua narrazione possano essere lette alla luce del pensiero primitivo, che, in quegli anni, era oggetto di studio tanto dell'antropologia quanto della psicologia dello sviluppo e della psichiatria, in uno stretto dialogo con la psicologia sperimentale e con le sue questioni cardine (il confine tra percezione e allucinazione, gli sdoppiamenti della personalità e così via). Il terzo capitolo è dedicato al capolavoro tozziano, *Con gli occhi chiusi*, e in particolare alla fisionomia del personaggio e al peculiarissimo statuto del narratore, entrambi interpretabili ricorrendo a una serie di teorie psicologiche: l'analisi proposta mette in luce gli esiti che il lavoro su queste due figure ha sulle convenzioni dei generi letterari dell'autobiografia e del *Bildungsroman*. L'ultimo capitolo si concentra, infine, su *Tre croci* e mostra come, diversamente da quanto accade in ambito scientifico, il testo letterario sia straordinariamente in grado di intercettare paradigmi medico-psicologici lontani, quando non del tutto opposti.

Avvertenza e ringraziamenti

Il capitolo II, 1 è apparso, in una forma leggermente diversa e scorciata, in Giulia Perosa, *Le nouvelles tozziane come Fallgeschichten: un'ipotesi di ricerca*, «L'ospite ingrato», 16, II, 2024, pp. 279-296.

Questo libro è nato nell'ambito di un finanziamento della Humboldt-Stiftung per un soggiorno di ricerca biennale presso la Humboldt-Universität di Berlino. Il soggiorno non sarebbe stato possibile senza Marie Guthmüller, che mi ha accolto con generosità nell'Institut für Romanistik e ha discusso e ripensato con me molte delle riflessioni esposte nei capitoli che seguono: a lei anzitutto va la mia più profonda gratitudine.

A Berlino ho avuto la fortuna e il privilegio di dialogare con studiose che hanno letto alcune di queste pagine e hanno contribuito ad arricchirle: Esther Schomacher, Maddalena Casarini, Julia Dettke, Nora Siena. Anche a loro va un sentito e affettuoso ringraziamento.

Oltre agli scambi e ai dibattiti in occasione del "Literaturwissenschaftliche Werkstattgespräche" e del "Kolloquium" annuali, ha costituito un momento di riflessione fondamentale il seminario *Novelle come Fallgeschichten. Tra letteratura e psicologia*, tenutosi nel dicembre 2024. Sono dunque grata a Rudolf Behrens, che con grande altruismo ha discusso con me del progetto nella primavera udinese del 2022 e ha poi arricchito il dibattito durante gli incontri tedeschi, a Federico Francucci, a Ilaria Muoio e a Claudia Murru, che hanno accolto il mio invito a discutere attorno al concetto di *Fallgeschichte* e hanno condiviso con me le loro ipotesi di lavoro.

La ricerca condotta in Germania ha beneficiato anche del dialogo con i "versanti" italiano e svizzero. Mi riferisco, anzitutto, al prezioso scambio con Cristina Savettieri, che, dopo avermi raccontato la *sua* Berlino, consentendomi di sentirmi a casa prima di trasferirmi, ha letto questo libro, mi ha incoraggiato e mi ha invitato a riflettere dove non l'avevo fatto abbastanza. Di rilievo è stato inoltre il confronto con il gruppo di ricerca interdisciplinare dell'"Atelier Pierre Janet" e in particolare con Barbara Chitussi, Giorgio Zanetti e Sarin Marchetti, che ringrazio per avermi accolto nell'*équipe* e per il dialogo sempre stimolante. Oltre a loro, ringrazio Riccardo Castellana, per

il parere e gli utili suggerimenti su alcuni dei capitoli; Enrico Roggia, che ha rivisto le parti dedicate all'analisi formale delle novelle e ne ha corretto le imperfezioni; e Laura Crippa, che mi ha fornito alcuni suggerimenti bibliografici e indicazioni in merito a Pascoli e al primitivismo. Un grazie anche a Giulia Zava e a Simona Biancalana, per l'incoraggiamento alla lucidità e per l'amicizia nata a Ginevra, rafforzata in Italia e saldata a Berlino.

Desidero inoltre ringraziare Pierpaolo Antonello, Robert S.C. Gordon e Charlotte Ross per aver accolto questo volume nella serie da loro diretta, e Laurel Plapp per il cortese supporto fornitomi.

Infine, ma in realtà in principio: l'idea di lavorare su Tozzi e la psicologia nasce ben prima del soggiorno berlinese – era il marzo 2021 – e muove dal dialogo critico, a tratti complesso, ma illuminante e sempre imprescindibile con Silvia Contarini, a cui, oltre che la lettura attenta e generosa dell'intero libro, devo molto più di quanto qualche parola possa esprimere. I ringraziamenti, in questo caso, non sono abbastanza.

Berlino, 9 maggio 2025

I. Questioni, letture e contesti

1. Non nomi, ma parole e questioni

A partire dagli anni Novanta, dopo le intuizioni di Luigi Baldacci e di Aldo Rossi,¹ la critica ha cominciato a indagare e a ricostruire la cultura psicologica di Tozzi. Nel corso del tempo, la conoscenza delle sue letture e le sue dichiarazioni hanno permesso di inquadrare i due più importanti punti di riferimento in ambito psicologico, vale a dire, i testi di William James e gli studi dei maggiori esponenti della psicologia sperimentale francese, da Alfred Binet a Théodule Ribot a Pierre Janet.²

Se certo questi lavori hanno il merito di aver ricostruito almeno parzialmente (ma su questo tornerò a breve) le letture dello scrittore e di aver cominciato a rintracciare, da un punto di vista intertestuale, la presenza di casi clinici in alcune delle sue opere, bisogna riconoscere che non solo le indagini finora condotte tendono a considerare quasi esclusivamente

-
- 1 Ma anche in seguito agli studi di Romano Luperini, che ha da subito rilevato come in nessun altro scrittore del primo Novecento «il rapporto tra psicologia e scrittura [sia] così stretto e diretto come in Tozzi» (Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, cit., pp. 41-45). Aldo Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. «Il podere»*, Padova, Liviana, 1972, in part. pp. 32-46; Per Baldacci si vedano ora i saggi raccolti in *Tozzi moderno*, cit.
 - 2 Conoscenza dovuta al registro dei libri e dei periodici consultati da Tozzi nella Biblioteca degli Intronati di Siena, all'elenco dei testi conservati nella biblioteca personale e alle dichiarazioni dello scrittore, cfr. almeno Loredana Anderson, *Tozzi's Readings, 1901-1918*, «MLN», 105, 1 (1990), pp. 119-137; Laura Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991; Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit.; Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, cit.; Costanza Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001; Paola Ureni, *Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, «Nuova Antologia», 589, 2223 (2002), pp. 249-271; Federico Boccaccini, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologica di primo Novecento*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria de Seta, Roma, Carocci, 2017, pp. 135-148.

l'assimilazione delle teorie di James,³ ma anche quando tengono conto delle letture degli psicologi francesi, si limitano a rintracciare alcune riprese in un numero limitato di testi, in una prospettiva sostanzialmente tematica.⁴

È dunque opportuno ripartire anzitutto dalle letture dello scrittore, la cui ricognizione necessita di un aggiornamento per più di una ragione: *in primis* perché la biblioteca di Tozzi conserva una quantità di testi di ambito scientifico che non si limita esclusivamente ai grandi nomi della psicologia di fine Ottocento-inizio Novecento, ma comprende anche compendi o resoconti; e di questi, pur non avendo, come spesso accade, certezza della lettura, bisognerà tenere in qualche modo conto.⁵ In secondo luogo, perché la diffusione delle teorie della psicologia francese in Italia è molto più capillare di quanto sinora creduto: lo mostra una scrupolosa indagine dei fascicoli della «Nuova Antologia», che contengono una quantità inedita di discussioni in merito alle questioni maggiormente dibattute in ambito psicologico, con espliciti rimandi agli studi di Charcot, Ribot, Binet e Janet [cfr. I, 3]. Infine, perché una nuova ricognizione dei materiali tozziani mi ha permesso di ampliare la rassegna di testi su cui lo scrittore sofferma senza dubbio la sua attenzione, offrendo così alcune prove certe della direzione dei suoi interessi. Faccio riferimento all'identificazione della provenienza, finora ignota, di alcuni appunti vergati su due carte manoscritte oggi conservate nei *Principii di psicologia* di James.⁶ Come era stato correttamente ipotizzato da Marco Marchi, tali appunti, che riguardano le definizioni di “vertigine”, “scrupolo” e “testardaggine”, derivano da testi

3 Cfr. Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, cit.; Patrizia Farinelli, *Lo slabbrarsi dell'io nelle prose brevi di Tozzi*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, cit., pp. 142-162.

4 Un'eccezione è rappresentata da Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne*. Luigi Capuana, *Federigo Tozzi, Italo Svevo*, cit., che indaga la dimensione onirica nell'opera tozziana non limitandosi a una prospettiva tematica, ma lavorando sulle strutture narrative di *Adele* e di *Con gli occhi chiusi*.

5 Questi testi sono citati e brevemente vagliati da Geddes da Filacaia, che però, anche per la natura del suo lavoro, non li mette in relazione con la poetica tozziana (*Introduzione. Uno scrittore, una biblioteca*, in Ead., *La biblioteca di Federigo Tozzi*, cit., pp. 9-95).

6 Si leggono in Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., pp. 68-70.

in lingua francese: uno studio accurato della «Revue Philosophique» mi ha permesso di chiarire che si tratta di tre articoli pubblicati sulla rivista del 1901, in uno dei tomi letti da Tozzi nella Biblioteca degli Intronati nel 1911.⁷ Tale identificazione certifica, da un lato, l'interesse da parte dello scrittore per alcune specifiche questioni, su cui si avrà modo di riflettere a breve, e dall'altro mostra la necessità di adottare una prospettiva che guardi alle parole chiave e non unicamente ai nomi presenti nella biblioteca tozziana.⁸

La definizione di “vertigine” proviene dall'articolo *La vertige. Étude physiopathologique de la fonction d'orientation et d'équilibre* di Joseph Grasset, medico che tra gli altri si occupa anche di isteria (su cui compila una voce ne *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*).⁹ È un articolo che, come il titolo e l'incipit suggeriscono, adotta una prospettiva fisiologica nella descrizione della vertigine, ripercorrendo le varie posizioni sul suo significato, tra cui quelle di Pierre Bonnier, Lasègue, Hughlings Jackson. La vertigine, scrive Grasset, è «une sensation, un phénomène subjectif de conscience»,¹⁰ è – ed è questo che traduce Tozzi – «costituita da due sensazioni: una s. di déplacement del corpo riguardo agli oggetti intorno; una s. di perdita d'equilibrio» («est donc constitué par deux sensations: a. une sensation de déplacement du corps par rapport aux objets environnants; b. une sensation de perte de l'équilibre».)¹¹ L'appunto è interessante perché, a prescindere da quella che è l'effettiva posizione di Grasset e dal riuso letterario che ne farà lo scrittore, esemplifica una delle prospettive che orientano la costruzione dei personaggi tozziani, vale a dire quella

7 *Ibidem*.

8 L'approccio non è dissimile né da quello adottato da Martini nel glossario posto a chiusura del suo libro, dove però il campo è ristretto all'opera di James (cfr. *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, cit., pp. 271-290), né da quello proposto da Ureni in un contributo di grande interesse, e tuttavia dedicato a un numero ridotto di testi di Tozzi (*Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, cit.).

9 Cfr. Nicole Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003 (ebook).

10 Joseph Grasset, *La vertige. Étude physiopathologique de la fonction d'orientation et d'équilibre*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 51 (janvier à juin 1901), pp. 225-251: p. 227.

11 Ivi, p. 233. Ricavo l'appunto di Tozzi da Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., p. 69.

per cui il corpo riflette, si fa espressione di un sintomo interiore. Ciò del resto avvalorata, sul piano metodologico, la scelta di parlare di “non-conscio”, sintagma che risulta più appropriato poiché, riprendendo le parole di Bertrand Marquer, «le paradigme dont relève ce langage est davantage celui de l'involontaire, de l'automatisme, du mécanisme, voire de la “bête humaine”, que de l'inconscient psychique freudien»:¹² è il corpo, attraverso i suoi gesti involontari, i suoi automatismi, a rivelare in molte occasioni la patologia dei personaggi, una patologia che però – e qui Tozzi accoglie la lezione della psicopatologia francese – non deriva quasi mai da una lesione organica, ma da un disturbo psicologico, come in parte testimoniano le altre due definizioni appuntate, quella di scrupolo e di testardaggine.

È un articolo di Janet, *La maladie du scrupule ou l'aboulie délirante*,¹³ a fornire il significato di “scrupolo”, alla cui traduzione Tozzi interpola due brevissimi frammenti dal passo narrativo (in corsivo) – segno del potere suggestivo dell'articolo e del *modus operandi* dello scrittore:

Scrupolo A la suite di una emozione ella si sente eccitata agitata come se ella fosse portata via a guisa di una piuma. Ha il bisogno di gesticolare, di parlare, di camminare. – Il timore di essere nella strada. Bisogna che il cocchiere e la serva voltino la testa quando ella sale in vettura. (*Quando la ragazza lo guardava egli si voltava dalla parte opposta, incapace di bere il caffè, credeva che tutti guardassero il suo cappello, temeva di non saper camminare*). Un vago sentimento di colpeabilità, un rimprovero relativo alla gourmandise e a ogni specie di vizio, (*che cosa ho fatto? Che cosa ho fatto?*).¹⁴

L'articolo da cui Tozzi trascrive la sequenza segue una prima parte pubblicata nel numero dell'aprile 1901 e si sofferma sulle ossessioni di un particolare gruppo di pazienti che Janet distingue dai soggetti isterici e definisce «scrupuleux» (i futuri psicastenici de *Les obsessions et la psychasthénie* e de *Les Névroses*). Si tratta di alcune delle prime osservazioni che lo

12 Bertrand Marquer, *Comique primitif et inconscient corporel*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, cit., pp. 190-206: p. 190.

13 Ureni menziona l'articolo senza ricondurlo all'appunto di Tozzi in *Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, cit., p. 259.

14 Ricavo la citazione da Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., p. 69 (corsivi miei).

psicologo elabora sui «troubles de la volonté et sur les idées que le malade se fait de ces troubles de volonté» e sulle forme «de doute, d'interrogation, d'hésitation, de compensation, d'expiation, de promesses, de serments»¹⁵ che accompagnano questi disturbi, disturbi che, rimarca Janet, derivano dai propri atti e non da oggetti esterni (come invece accade nel caso dell'isteria). Ciò che è opportuno rilevare – anche considerando che molto probabilmente Tozzi aveva già letto, all'altezza del 1911, *Les Névroses*¹⁶ e dunque tali questioni potevano non essergli del tutto nuove – è che lo scrittore trascrive due sequenze propriamente narrative del caso di Nadia, trascurando gli aspetti più propriamente tecnici – che pure in qualche modo riemergono nella sua opera – e soffermandosi invece sulle sequenze che *raccontano* il caso clinico. Mi pare, questa, una prova di quel dialogo continuo tra psicologia e letteratura e della declinazione non solo tematica che questo scambio prevede: sono le modalità di narrazione della soggettività patologica a costituire uno snodo di interesse di entrambi gli ambiti ed è anche attraverso questo dialogo che la letteratura rinnova le proprie strategie narrative. Non solo, ma l'appunto suggerisce anche quello che risulta essere un paradigma condiviso tra Tozzi e Janet: come emergerà nelle prossime pagine, la narrativa dello scrittore senese, come la psicopatologia janettiana, è all'insegna della *faiblesse* e del *déficit*.¹⁷

Tozzi copia, infine, la definizione di “testardaggine” da un articolo di Ludovic Dugas intitolato *L'entêtement*:

Testardaggine. Sembra che il bastardo [sic] resista alla propria volontà; in realtà egli vuole essere sicuro due volte della sua volontà; soltanto a questa condizione la segue. È uno scrupoloso, un timorato di una particolare specie. Ci accade sovente di fare quello che non vorremmo ben più spesso di volere quel che ci è indifferente, ciò al

15 Pierre Janet, *La maladie du scrupule ou l'aboulie délirante*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 51 (janvier à juin 1901), pp. 499-524: pp. 517, 519.

16 È questa l'ipotesi convincente avanzata da Marchi, che tiene conto di quanto si può ricostruire dai materiali epistolari e dal romanzo *Adele*. Cfr. Marco Marchi, *Note ai testi*, in Federigo Tozzi, *Paolo e Adele*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2018, pp. 155-161: pp. 160-161.

17 Su questo, per Janet, si veda Régine Plas, *Entre morale et fiction. Les cas cliniques de Pierre Janet*, in *Le Cas médical. Entre norme et exception*, sous la direction de Paolo Tortonese, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 153-172 (in part. p. 168).

quale noi non teniamo. A ciò il testardo si ricusa. È tutto intero in ciò che fa, vuole assolutamente quel che vuole. Egli considererebbe uno scapito una compiacenza per altrui, una concessione fatta all'ordine delle cose, un consentimento accordato. L'apparenza di un compromesso gli fa ombra. Ma appunto perché egli non vuole agire se non di buon grado e di buona grazia, egli non si può più decidere ad agire. Talvolta pare sfacciato cinico soltanto perché è esclusivamente pratico e perché si insacca nella via tracciata dalle circostanze senza inquietarsi di sapere se il fine perseguito e i modi impiegati s'accordino con la sua dignità personale, senza né meno pensare a stabilire alcun legame tra il suo carattere e i suoi atti. Accetta le persone come gli avvenimenti. Il loro carattere, la loro moralità sono fatti ch'egli registra e che non discute né giudica; ma ne tiene conto.¹⁸

Seppur in maniera diversa, ritorna in questo passo una delle questioni attorno a cui ruota molta della produzione tozziana e che si lega idealmente tanto all'articolo di Janet (anche per la spia linguistica offerta dalla parola «scrupoloso»), quanto allo studio di Ribot sulle malattie della volontà. Evidentemente qui Tozzi “incorpora” nel repertorio di personaggi incapaci di agire un'altra tipologia di disturbo, le cui cause sono ben diverse da quelle della psicastenia: se i malati janettiani non riescono ad agire sulla realtà perché la loro *faiblesse* psicologica non consente loro di comprendere, di fare parte «du monde présent»,¹⁹ i “testardi” non riescono ad agire per un eccesso di volontà e un eccesso di consapevolezza di ciò che desiderano, che impongono loro di non poter scendere ad alcun tipo di compromesso.

Tenuto allora conto dei nomi e dei trattati cui ho fatto e cui farò riferimento, mi pare maggiormente efficace individuare quelle che sono le questioni cardine della poetica “psicologica” tozziana, caratterizzata da un sincretismo che solo nel testo letterario potrebbe essere espresso, e provare poi a leggere, alla luce di questi concetti, la produzione dello scrittore.

In quest'ottica, è forse utile cominciare rilevando che un aspetto su cui la critica ha riflettuto sin da subito è quello legato alla presenza, a tratti

18 Come per le altre, traggio la citazione da Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., p. 69. La traduzione proviene dall'articolo di Ludovic Dugas, *L'entêtement*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 51 (janvier à juin 1901), pp. 561-569 (la citazione è a p. 565).

19 Pierre Janet, *Les Névroses*, Paris, Flammarion, p. 355.

inquietante, altre volte mistica, altre ancora muta, del mondo “esterno”, naturale o cittadino, e al rapporto che con esso intrattiene il narratore o il personaggio. Basti pensare a certe descrizioni di *Con gli occhi chiusi*, in cui tanto la soggettività di Pietro deforma la modalità di rappresentazione del paesaggio, quanto altrove il paesaggio si fa oggetto di epifanie mancate;²⁰ o si considerino alcune sequenze delle novelle, dove l’elemento paesaggistico cattura in maniera spesso incomprensibile l’attenzione del personaggio; o, ancora, si guardi alle prose narrative di *Bestie*, in cui – lo ha recentemente ribadito Valentina Sturli – «entità immateriali si animano e danno corpo a un mondo agitato da forze inspiegabili» [B, 21]. Le diverse strategie attraverso cui ciò che è “altro” dall’io viene rappresentato hanno indotto gli studiosi ad adottare etichette diverse e a convocare modelli letterari differenti: si è parlato di modernismo²¹ per quella tendenza dello spazio a farsi proiezione dell’io, correlativo oggettivo attraverso cui far riaffiorare l’interiorità, spesso malata, del personaggio;²² l’umanizzazione dell’inanimato, che consente alle “cose” di entrare in dialogo col personaggio, ha indotto invece a parlare di espressionismo, o di simbolismo, o a invocare l’ascendenza ora dannunziana, ora della narrativa francese ottocentesca

20 Cfr. p.e. Matteo Palumbo, *Le epifanie di Tozzi*, in *Federigo Tozzi in Europa. Infussi culturali e convergenze artistiche*, cit., pp. 25-37; Valeria Taddei, *Epiphanies in the Modernist Short Story. Italian and English Perspectives*, New York, Routledge, 2024, pp. 129-176.

21 A poco meno di un ventennio dall’importazione del dibattito sul modernismo in Italia, i contributi che discutono la periodizzazione e quali autori e autrici rientrino (o meno) in questo movimento hanno raggiunto un numero considerevole, e sempre più spesso hanno proposto soluzioni interpretative tra di loro piuttosto simili. Tra i pochi saggi che riflettono in un’ottica diversa, più complessa e problematizzante, segnalo il troppo poco citato Cristina Savettieri, *Modernismo, in Etichette letterarie*, a cura di Alessandro Basso, Simona Biancalana e Valeria Cavalloro, Palermo, Palumbo, 2023, pp. 147-172.

22 Su Tozzi e il modernismo (o il realismo modernista), mi limito a rimandare a Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009; Massimiliano Tortora, «Un siepone pieno di roghi». *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2019.

(Hugo, Maupassant),²³ o, ancora, a paragonare gli esiti tozziani ai dipinti di Franz Marc.²⁴ Se certo tali prospettive mettono in luce diverse importanti sfumature della sperimentazione di Tozzi, credo si possa chiamare in causa anche un altro modello, non letterario, ma scientifico (ed eventualmente filosofico), e cioè quello legato agli studi sulla percezione. Non solo si tratta di questioni che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento conoscono un sempre maggiore interesse dal punto di vista scientifico e istituzionale, e una più ampia circolazione anche in ambiti non specialistici, ma sono anche numerosi i testi presenti nella biblioteca dello scrittore che avrebbero potuto offrirgli nozioni o spunti in tale direzione: mi riferisco, per esempio, al trattato *Psicologia fisiologica* di Giuseppe Mantovani (1896) – dove tra l'altro vengono ripercorse alcune delle più importanti teorie della psicologia tedesca, tra cui gli studi di Ernst Weber, Gustav Theodor Fechner, Wilhelm Wundt –, o alla traduzione della monografia del filosofo neotomista Albert Farges, *L'oggettività della percezione dei sensi e la teoria moderna* (1897),²⁵ opera attraverso cui Tozzi avrebbe potuto conoscere, tra le varie, una sintesi, ancorché piuttosto critica, delle teorie di Descartes, Spinoza, Leibniz, Taine; ma mi riferisco anche ad alcuni articoli che Tozzi avrebbe potuto leggere nella «Revue philosophique», o alle teorie di James e ai saggi di Bergson, tra cui *L'essai sur les données immédiates de la conscience*.

Si tratta di un panorama eterogeneo, che se da un lato non è sintetizzabile in un quadro coerente o univoco, dall'altro restituisce un motivo di interesse condiviso, vale a dire i vari meccanismi attraverso cui l'uomo

23 Cfr. Marco Codebò, *Guy de Maupassant in Federigo Tozzi*, «MLN», 113, 1 (1998), pp. 213-230; Marco Menicacci, *Tozzi e la Francia: nuove prospettive*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, cit., pp. 121-134; Valentina Sturli propone una lettura di *Bestie* alla luce di Hugo in *Inorganico e antropomorfo: i rospi di Tozzi a confronto col modello di Hugo*, in *Federigo Tozzi fuori d'Italia. Traduzioni, ricezione, influenze*, a cura di Alessandro Benucci, Riccardo Castellana e Ilaria de Seta, Novate Milanese, Prospero, 2022, pp. 135-150.

24 Il rimando è naturalmente a Debenedetti (*Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 82-86 [ebook]).

25 La presenza di quest'opera e del volume *Il cervello, l'anima e la facoltà* va forse connessa all'interesse di Tozzi per Tommaso d'Aquino; su questo cfr. Bertoncini in PC, 24.

appercepisce e si rapporta con la realtà. Quello che può essere utile domandarsi, allora, è come venga declinato il funzionamento della percezione nell'opera tozziana e con quali teorie dialoghi il testo nella costruzione del rapporto tra soggetto e mondo. La questione appare tanto più notevole se si considera che nelle opere di Tozzi, per rubare le parole a Mantovani, «[1]a coscienza umana non è un *quid* isolato, senza rapporti con ciò che è fuori di essa»,²⁶ ed è proprio attorno alla rappresentazione di questi rapporti che si condensa molta della narrativa (ma anche della riflessione saggistica) dello scrittore. E per quanto ogni testo, finzionale o non, preveda la messa in scena di un tipo di legame io-mondo, ciò che rende questa prospettiva particolarmente produttiva per l'opera di Tozzi non è solo la tematizzazione pervasiva delle declinazioni di tale rapporto, ma anche, e soprattutto, il continuo interrogarsi sulle ragioni per cui questo rapporto si costruisca in un determinato modo, tanto nella riflessione critica, quanto all'interno della materia narrata.²⁷ Mi limito a un esempio per ogni ambito. Il primo è il celebre passo di *Come leggo io* dedicato al «racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro» [PC, 328]:

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 per la sua passeggiata. Tutto consiste nel *come è vista* l'umanità e la natura. Il resto è trascurabile, anzi mediocre e brutto. [PC, 328; corsivi miei]

La sequenza è stata più volte commentata dalla critica, che si è concentrata soprattutto sulla prima parte; mi pare tuttavia importante richiamare l'attenzione anche sull'ultima proposizione, di solito trascurata a favore di quella che sembra racchiudere la *summa* della poetica tozziana. L'ultima frase riporta infatti al centro le modalità di visione, percezione e rappresentazione della realtà da parte dell'io, inteso qui tanto come personaggio,

26 Giuseppe Mantovani, *Psicologia fisiologica*, Milano, Hoepli, 1896, p. 14.

27 Seppur in modo del tutto diverso, un discorso simile si potrebbe fare anche per Gadda. Cfr. Valentino Baldi, «Il senso di un io». *La lunga infedeltà del Gadda lettore di psicologia e psicoanalisi*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, cit., pp. 1-29.

quanto come narratore; la sequenza coniuga infatti una doppia interpretazione: nella prospettiva dello scrittore, a essere decisivo è tanto il modo in cui chi è in scena si rapporta con ciò che è “non-io”, quanto le modalità attraverso cui chi racconta narra questo rapporto; in altre parole, non è solo il vedere, ma il *come si vede* a farsi struttura portante della poetica tozziana. Tale dichiarazione trova numerosi riscontri nel *côté* narrativo. Si guardi, per esempio, a questo passo, tratto dalla novella *L'adultera*:

Cecco (come si spiega?) aveva dimenticato ogni cosa; ma ad un tratto sentì cozzare insieme le due brocche che la donna aveva prese con una mano sola. Pareva che il suo cuore avesse le vertigini! E perché il lume attaccato al soffitto aveva la fiamma più grande? [NP, 172]

Vale la pena di soffermarsi anzitutto sulla parentetica iniziale: il narratore, sino a quel momento teso tra un'onniscienza distaccata e la resa dell'interiorità attraverso l'espedito del monologo narrato,²⁸ interviene con una metalessi “vuota” – rompendo il velo della narrazione e mostrandosi nella sua “corporeità” – e si interroga sulle ragioni dell'amnesia momentanea del personaggio (il quale, intuito il tradimento della moglie, vorrebbe coglierla in flagrante quella sera quando esce a prendere l'acqua);²⁹ è poi il suono delle brocche che richiama l'attenzione di Cecco – non solo per lo stimolo uditivo, ma per quello che significa quello stimolo una volta che viene appercepito – e lo riporta al momento presente, con un conseguente effetto psicofisico e percettivo restituito attraverso un progressivo avvicinamento alla prospettiva e alla voce del personaggio: le «vertigini» del cuore e la percezione alterata della realtà (quest'ultima resa con quello che Cohn definisce un monologo interiore citato).³⁰ Come mostrano queste poche righe (ma anche la sequenza di *Come leggo io*), alla parola percezione si lega un'altra delle questioni cardine prima della filosofia e poi

28 Dorrit Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, presentazione di Riccardo Castellana, a cura di Gloria Scarfone, Roma, Carocci, 2025, pp. 107-140.

29 Non si può che attribuire la domanda al narratore, considerato che il personaggio, dimentico di tutto, non potrebbe interrogarsi sulla sua amnesia.

30 Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, cit., pp. 71-106.

della psicologia ottocentesca e cioè il ruolo dell'attenzione, che del resto, a catena, chiama in causa il problema delle associazioni, quel «magico imponderabile fluire» che lega «le serie delle immagini e delle riflessioni»³¹ su cui riflette tanto James quanto la psicologia sperimentale tedesca.

La questione è di rilievo per più ragioni. Anzitutto perché consente di affiancare alla linea di interesse degli studi psicopatologici già noti alla critica tozziana, altre due dorsali, quella della psicologia sperimentale tedesca e quella della filosofia, che sono orientate a studiare, più che l'«incepimento» patologico della psiche umana, il funzionamento nel suo stato «normale», i suoi rapporti con la realtà esterna. In quest'ottica, il discorso si fa ancor più complesso (e affascinante) se si tiene a mente che i disturbi della percezione e dell'attenzione sono al centro del dibattito della psichiatria ottocentesca e proprio in quei testi che appartengono, per così dire, alla prima linea menzionata. Le «modifications graves» dell'attenzione, scrive per esempio Janet nella voce del *Dictionnaire de physiologie* curato da Charles Richet, «caractérisent toutes les altérations de l'esprit», ed è proprio lì, nei «troubles» e negli «affaiblissements de l'esprit», che i fenomeni legati all'attenzione possono essere meglio osservati.³² Ma il groviglio di questioni attorno a cui si riflette in questi decenni è più ampio: ad affiancarsi alle due parole chiave appena richiamate, sono i concetti di memoria³³ e di volontà (si pensi solo al dibattito sull'attenzione volontaria

31 William James, *Principii di psicologia*, traduzione italiana con aggiunta e note del Dr. Giulio Cesare Ferrari, diretta e riveduta dal Prof. Augusto Tamburini, II edizione, Milano, Società editrice libraria, 1905, p. 393. Si tenga peraltro a mente che nella traduzione italiana dei *Principii*, Ferrari integra, nelle parti dedicate ai disturbi della personalità, dell'attenzione, della volontà una serie di nozioni che gli provenivano dalla conoscenza della psicologia sperimentale francese (cfr. Valeria Paola Babini, *La questione dei frenastenici. Alle origini della psicologia scientifica in Italia [1870-1910]*, Milano, FrancoAngeli, 1996, p. 156)

32 Pierre Janet, *Attention*, in *Dictionnaire de physiologie*, par Charles Richet, avec la collaboration de [...], tome premier, A-B, Paris, Alcan, 1895, pp. 831-838: p. 832.

33 Memoria che, secondo James, sarebbe l'associazione di un'immagine presente con altre note appartenenti al passato; cfr. James, *Principii di psicologia*, cit.

e su quella automatica), e il problema della distrazione.³⁴ Anche in questo campo, i testi con cui Tozzi avrebbe potuto dialogare (o rivaleggiare) sono diversi, così come le metodologie che ne sostanziano le teorie: da un lato, un'opera come *The Principles of Psychology* di James indaga i meccanismi della memoria e della volontà ripercorrendo e prendendo di volta in volta posizione rispetto al dibattito filosofico, a quello della psicologia sperimentale e a quello della psichiatria; dall'altro, le opere di Ribot, che riflettono nell'ottica di un *continuum* tra normale e patologico, prevedono un'indagine completa sulla memoria, sulla volontà (e sulla personalità), viste tanto nel loro funzionamento normale, quanto nel loro malfunzionamento; dall'altro ancora, un'opera come *Les Névroses* guarda ai disturbi della memoria e della volontà come sintomi delle patologie nevropatiche, l'isteria e la psicastenia. Ancora una volta, però, il discorso va ampliato: accanto ai testi appena menzionati, occorre aggiungere gli articoli della «Revue philosophique», come *La volonté dans le rêve* di Baron Charles Mourre o *Sur la mémoire affective* di Frédéric Paulhan, entrambi pubblicati nel 1903;³⁵ o ancora, per limitarsi a due ultimi esempi, di volontà, memoria, attenzione e isteria si discute anche, seppur in maniera meno innovativa e sostanzialmente compendiarica, nel volume di Giuseppe Cattani, *Isterismo e sentimento*, o in una sintesi piuttosto riduttiva e, forse anche per ragioni

34 Mi limito a citare James (ivi, p. 294): «Ognuno sa che cosa sia l'attenzione. Essa è l'atto per cui la mente prende possesso in forma limpida e vivace di uno fra tanti oggetti o fra diverse correnti di pensieri che si presentano come simultaneamente possibili. Fatti propri dell'attenzione sono la localizzazione e la concentrazione della coscienza. Essa implica l'abbandono di certe cose, allo scopo di trattare più efficacemente con altre, ed è uno stato che trova precisamente il suo opposto in quello stato di dispersione, di confusione, che in tedesco vien detto "Zerstreutheit" e in italiano "distrazione"».

35 Baron Charles Mourre, *La volonté dans le rêve*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 55 (janvier à juin 1903), pp. 508-527; Frédéric Paulhan, *Sur la mémoire affective*, ivi, pp. 42-70; su questo cfr. Paola Ureni, *Tozzi e la «Revue philosophique»*, in *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 217-244.

legate al tipo di destinatario previsto, non troppo aggiornata in *Psicologia per i licei* di Lodovico F. Ardy.³⁶

Lo stesso concetto di inconscio, tuttora erroneamente considerato come frutto della sola psicanalisi freudiana, compare in almeno un saggio conservato nella biblioteca dello scrittore: *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races* di Alfred Fouillée. Già nella prefazione viene postulato un “io inconscio” che «est presque impossible de le déterminer, sinon par l'expérience, en se voyant agir comme on verrait agir une autre personne», e che nasce, diversamente dalle «raisons mystiques» sostenute da Schopenhauer e da Hartmann – da cui Fouillée si smarca –, da «un ensemble de forces de tension accumulées par le temps dans un organisme».³⁷

A ben vedere, insomma, il panorama che emerge è composito e vario, così come diverse sono le modalità attraverso cui Tozzi si inserisce nel dibattito su tali questioni – percezione, memoria, volontà, per limitarsi a quelle fondamentali – attraverso la narrazione: se ne vedranno di volta in volta i meccanismi di riscrittura, dialogo e ripresa, così come si rifletterà sugli esiti sul piano delle forme letterarie, ma, prima di dare avvio all'analisi vera e propria, è opportuno soffermarsi ancora su due questioni.

36 Giuseppe Cattani, *Isterismo e sentimento*, Milano, Omodei Zarini, 1894 (sul possibile interesse di questo volume cfr. Geddes da Filacaia, *Introduzione. Uno scrittore, una biblioteca*, cit., pp. 33-34); Lodovico F. Ardy, *Psicologia per i licei*, Livorno, Giusti, 1899.

37 Alfred Fouillée, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races*, Paris, Alcan, s.d., pp. XIII-XIV. Su come la nozione di inconscio sia sviluppata ben prima di Freud cfr. ora l'ampia disamina di Romain Enriquez, *L'Invention de l'inconscient par le récit de fiction 1850-1895*, Paris, Classiques Garnier, 2021, a cui si rimanda anche per il ruolo di Schopenhauer e soprattutto di Hartmann nella definizione di “inconscio”.

2. Postura dell'io e «analisi psicologica»

Le questioni appena menzionate non vengono solo tematizzate nelle opere tozziane e non strutturano solo il discorso narrativo, ma sono anche, o forse prima di tutto, oggetto di riflessione nella scrittura privata e saggistica. Non si può allora non tenere conto che prima di riappropriarsi del sapere scientifico nel testo letterario, prima di dialogarvi in qualità di autore, Tozzi vi si accosti nello spazio intimo dell'auto-osservazione, in una indagine sulla propria interiorità che in più occasioni vede affiancati, senza contraddizione, gli strumenti della psicologia e quelli della religione.¹ Tenuto conto di ciò e tanto più considerato il

1 Ciò emerge chiaramente in *Quel che manca all'intelligenza*, pubblicato sulla «Torre» il 6 dicembre del 1913. Nell'articolo, Tozzi mette esplicitamente in relazione la psicologia con la religione [PC, 82], tanto che l'«esame psicologico» [PC, 83] che viene lì condotto è costantemente legato alla fede, sentita come qualcosa di necessario e connesso con l'anima – in linea con le posizioni di William James, su cui si tornerà –, e non come un apporto esterno che deriva da un'imposizione o dalle letture. Proprio a tal proposito, Tozzi aggiunge: «Noi non possiamo negare le scoperte scientifiche, siano esteriori o interiori, anzi dobbiamo prenderle e dare nuovo nutrimento alla complessità fondamentale della nostra fede» [PC, 84]. Nella visione dello scrittore, religione e psicologia costituiscono, insomma, due strumenti conoscitivi, trascendente e imperituro il primo, soggetto a variazioni e acquisizioni successive il secondo. *Quel che manca all'intelligenza* è piuttosto citato dalla critica perché Tozzi polemizza con la classificazione dei sentimenti proposta da Ribot ne *La psychologie des sentiments*, in particolare per l'affiancamento del sentimento religioso agli altri sentimenti (quello estetico, quelli sociali e morali, quelli intellettuali) [PC, 84]. In effetti, Ribot conduce un esame “razionale” della religione, considerandolo un «fatto» psicologico da analizzare nella sua genesi e nelle sue trasformazioni senza valutarne l'oggettività o la legittimità (Théodule Ribot, *La psicologia dei sentimenti*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d., p. 303), e una descrizione così analitica non poteva essere accolta da uno scrittore che da un certo momento considera la religione come un a-priori conoscitivo. Ma a prescindere dalle diverse posizioni, tale critica mostra come Tozzi si ponga sullo stesso piano di Ribot all'interno del dibattito e quanto il saggio dello psicologo tocchi

forte autobiografismo di molte delle sue opere sarebbe ingenuo prescindere dalla postura che assume l'io autoriale in questi scritti. E se la si osserva mettendola in relazione con il versante della psicologia, è difficile non rendersi conto che l'atteggiamento che talvolta Tozzi adotta non è molto diverso da quello di chi opera sul fronte scientifico: soprattutto a metà Ottocento, sono numerose le figure di filosofi, medici, psicologi (ma non solo) che si auto-osservano al fine di comprendere in maniera più approfondita il funzionamento del proprio sé e ne scrivono in resoconti che ambiscono all'oggettività, dando così vita a quella che Jacqueline Carroy definisce «écriture scientifique de soi».² Tra i molti, uno dei casi più celebri è rappresentato da Alfred Maury, che tra il 1848 e il 1857 pubblica tre articoli dedicati al sonno e al sogno, e, nel 1861 (ma nel 1878 esce addirittura la quarta edizione), il celebre *Le Sommeil et les Rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent*, basando le proprie considerazioni

un nodo centrale anche della poetica dello scrittore: convergenza e interferenza sono ancora le due parole chiave in gioco. È del resto un altro dei punti di riferimento di Tozzi, James, in particolare nelle *Varie forme della coscienza religiosa*, a suggerire la strada da percorrere per tenere insieme religione e psicologia (e a offrire alcuni spunti anche per l'articolo del 1913): su questo e su come questo saggio sia fondamentale per Paolo, *Cose, Persone, Barche capovolte*, rimando a Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, cit., pp. 155-179; ma su Paolo si veda anche Giuseppe Fontanelli, *Tozzi e le facce di Paolo. Dal poema in prosa al romanzo*, Firenze, Olschki, 2012, in particolare pp. 7-173. Nelle pagine che seguono, considerato il taglio del volume e ciò che è stato già indagato dalla critica, l'ambito religioso sarà parte dell'indagine solo quando strettamente legato alle questioni psicologiche: ciò accade in particolare, oltre a quanto appena sintetizzato, nei casi di riflessione condivisa tra i due ambiti, come quello sui deliri estatici, appannaggio tanto dell'ambito religioso, quanto degli studi di psicologia (come emerge per esempio per Adele, su cui cfr. Marie Guthmüller, *Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federigo Tozzi und William James*, «ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 1 (2021), pp. 119-132; più in generale sul rapporto religione psicologia, cfr. Ead., *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo*, cit., pp. 192-213).

2 Jacqueline Carroy, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, EHESS, 2012, p. 18.

proprio sull'auto-osservazione. Ma oltre a Maury, celebri sono anche le riflessioni di Léon d'Hervey de Saint-Denys o di Joseph Delbœuf, che contribuiscono a dar vita a una serie di testi che Carroy inquadra in un nuovo genere letterario, i “*livres de rêves*”, libri che comportano una dimensione di autoanalisi ma anche di *autofiction*, dovuta allo spazio ambiguo in cui si situano, uno spazio teso tra autobiografia e finzione, creato dallo sdoppiamento in un sé-protagonista dei sogni e in un sé-narratore nello stato di veglia.³

Quello che mi interessa discutere – ed è per questo che chiamo in causa Maury e gli altri – non è soltanto la presenza del tema del sogno, delle allucinazioni, della memoria (*et sim.*) in quest'area della produzione tozziana, né il modo in cui tali questioni vengono declinate, quanto piuttosto le modalità, la postura che Tozzi adotta per analizzare i meccanismi funzionali del proprio io, prendendo più o meno consapevolmente parte al dibattito sulla soggettività in corso in quei decenni. A favore dell'adozione di questa prospettiva, va almeno ricordato che la pratica dell'auto-osservazione è connessa, come lo stesso Tozzi dichiara nella già citata lettera del 13 dicembre 1902, con le letture scientifiche: «Stasera, per esempio, sono più disposto ad esporre un'analisi psicologica, che a cercar fiori in immagini e fantasmi. Ciò dipende dal fatto che tutto il giorno ho letto un libro dello psicologo americano James, ossia *Gl'ideali della Vita*. Mi riuscirebbe imperfetto e faticoso cambiare tal modo di associare le idee mie...» [Nov, 21].

In poche settimane l'«analisi psicologica» di cui Tozzi parla nel dicembre del 1902 assume le fattezze di una vera e propria diagnosi:

io sono d'un temperamento nervosissimo, eccitabile fino all'eccesso; capace di piangere (io che sono ateo) dentro una chiesa, di tremare al suono d'una musica, d'avere illusioni e allucinazioni. La mia calligrafia, s'ella ha qualche cognizione grafologica, le confermerà quanto ho detto. [Nov, 32; 7 gennaio 1903]

Anche tenendo in considerazione il mezzo comunicativo della lettera, che per forza incide sulle modalità di autorappresentazione del sé (tanto più quando la destinataria è una figura da cui lo scrittore è attratto),

3 Ivi, pp. 18-19; cfr. anche Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne*. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo, cit., pp. 122-135.

pare innegabile che Tozzi si presenti come un soggetto sostanzialmente patologico, con le caratteristiche che sembrano quelle proprie dell'isteria leggera, secondo le modalità che tanti romanzi del secondo Ottocento, primo fra tutti *Madame Bovary*, avevano contribuito a far conoscere.⁴

A seguito di un'affermazione di Annalena/Emma e forse a fronte della sua incapacità di comprendere fino in fondo cosa Tozzi volesse significare con quella concisa definizione di sé, nella lettera successiva si legge il racconto di un'esperienza occorsa da poco, che dovrebbe costituire un esempio concreto di quanto descritto in precedenza:

Senta, le porto un esempio recente: ieri sera verso le dieci, quando ero già andato a letto (in un letto patriarcale dove dorme anche quell'amico di cui le ho parlato) non so come mai entrammo a parlare di spiritismo, di superstizioni, di terrore e di arte del terrore, ripensando alle novelle del Poe. Fatto sta, a forza di raccontarci vicendevolmente certi fenomeni e certe leggende eravamo entrati in uno stato suggestivo tremendo. Bastava che il canterano scricchiolasse perché il mio cervello udisse il digrignare maligno d'uno di quelli spiriti che la mia fantasia aveva creato...

Avevo la pelle d'oca!!

Il mio amico, del pari, era invaso dalla paura del terrore e la sua voce, quasi attraversata da un insolito brivido, mi faceva fremere.

Perdio! Nel buio percepivo dei fiocchi fosforescenti, ondeggianti, prima piccoli, poi grandi, prima stretti, poi lunghi, della lunghezza meravigliosa d'uno spettro. Chiudevo gli occhi e allora vedevo dei limoni tagliati, poi un teschio d'oro, poi una corona di lauro verde e rossa, una grande bandiera nerastra, dei punti turchini, dei fiocchi, delle donne, degli occhi, dei gatti, dei mostri, una statua greca, una girandola vaporosa, una luce lontana, un panno, un orecchio... Ed il cervello mi doleva sotto la fronte fredda.

Il racconto d'una novella del Poe (*Cuore rivelatore*) mi aveva stravolto. Poi lentamente mi assopii, scorgendo sempre dinanzi agli occhi delle luci sanguigne. La notte l'ho passata in sogni straordinari, ma sconnessi. C'era un enorme girasole che parlava, una luna che rideva, un uomo che mi tirava dei sassi, il rombo misurato di una cascata.

4 Lo notava già Charles Richet nell'articolo *Les démoniaques d'autrefois*, «Revue des Deux Mondes», XXXVII, 1 (1880), pp. 340-372. Ma si veda ora Bertrand Marquer, *Les "Romans" de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.

Stamani, naturalmente, ho rifatto a mente tutta la via della sera e senza un evidente legame di continuità, ho pensato alla mia Mimì, ma in un modo cattivo. L'ho trovata piena di difetti morali, bugiarda soprattutto. [Nov, 35-36; 11 gennaio 1903]

In continuità con quanto si riscontra nell'Ottocento, quando, ha ribadito Marie Guthmüller,⁵ i sogni diventano oggetto di studio scientifico e a poco a poco perdono la loro declinazione sovrannaturale o profetica, Tozzi, almeno a questa altezza, non si cimenta in alcun tipo di interpretazione di quanto sognato,⁶ ma piuttosto, come Maury, Hervey, Delbœuf, tenta di ripercorrerne le leggi di formazione. E lo fa provando a mettere in relazione i contenuti della dimensione onirica con quanto accaduto durante la veglia e con il proprio stato psicofisiologico prima di addormentarsi. Non a caso, nella lettera dello scrittore, che significativamente si avvale anche di un lessico tecnico, si riscontrano molte delle questioni attorno a cui si discute a partire dal XIX secolo e che denunciano un modo di guardare al sogno che non può prescindere né da ciò che accade nella vita diurna, né dai fenomeni che con il sogno condividono parte del loro statuto: la memoria, le suggestioni (Tozzi parla proprio di «stato suggestivo»), le allucinazioni, le immagini ipnagogiche, le associazioni; tutti fenomeni che hanno a che fare con gli automatismi e con il paradigma dell'involontario. In altre parole, provando a rintracciare le possibili ragioni delle immagini oniriche e delle associazioni involontarie prodottesi, Tozzi costruisce un discorso affiancabile a molte considerazioni elaborate nei contesti scientifici; per limitarsi a un esempio, nell'articolo *La volonté dans le rêve*, edito a pochi mesi di distanza dalla lettera di Tozzi e in seguito compulsato dallo scrittore, Baron Charles Mourre, rifacendosi anche ad alcune considerazioni che Delbœuf elabora a partire dalla propria esperienza autobiografica, propone una serie di riflessioni sul significato di automatismo, sull'associazione delle idee all'interno dei sogni, sulla volontà e sulla metamorfosi delle immagini nella dimensione onirica, e certo lo fa con un fine scientifico-divulgativo che è diverso da

5 Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne*. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo, cit., pp. 114-146.

6 Si riscontrano solo tre brevi frammenti, probabilmente successivi al 1917, in cui Tozzi accenna al tipo di sogno e al suo possibile significato, cfr. CeP, 402.

quello che muove la scrittura privata, ma tanto l'articolo quanto la lettera tozziana sono orientati da una simile concezione dei meccanismi involontari e da un'analogia postura inquisitiva.

Questo modo di intendere la trascrizione dei sogni si riscontra anche in una delle *Pagine del taccuino* del 3 settembre 1903:

Mezzanotte dello stesso giorno

Sono sveglio a quest'ora perché ho fatto un sogno spaventevole.

Dopo la cena in casa del prete, avevamo guardato dalle sue finestre i lumi dei fari di Piombino e Palmiolo nella nebbia azzurrognola dell'orizzonte, e andammo a dormire.

Nel mio letto era venuto il Giunti. Prima di addormentarmi, avevo cominciato una conferenza del cardinale Alimonda.

Dopo due ore ho cominciato a sognare. Facevo sogni larghi e oscuri.

M'è parso di salire una scala di marmo... a un certo punto un uomo, avvolto in brividi biancastri, s'è avvicinato e mi ha avvolto. Io l'ho preso allo stomaco ed urlavo, chiedendo aiuto al Giunti. Destandomi mi sono accorto di tenerlo per le braccia.

Pieno di spavento ho cercato di accendere il lume, ma nella fretta l'ho gettato in terra; tuttavia ho fregato il fiammifero ed ho acceso un mozzicone.

Il Giunti mi guardava tremando. Ho detto:

– Che ho?

Sono sceso dal letto. Una goccia di sangue m'è battuta su la mano... Che ho?

Sono andato allo specchio e mi son guardato. Ero bianco e gli occhi mi pareva larghi: dal naso mi usciva il sangue!

Un braccio mi doleva. Sono tornato al letto.

Il Giunti mi ha detto che l'ho tenuto per il braccio dieci minuti; e che lui, per la paura, non aveva forza di dirmi parola. Al braccio avevo una leggiera contusione.

Ho spento il lume ma nel buio mi spaventavo di più.

L'immagine del sogno mi produceva ancora ribrezzo.

Ho riacceso il lume e mi son messo a piangere. Il Giunti è andato a chiamare i padroni di casa, i quali sono venuti in camicia.

La padrona si è messa la sottana e mi ha fatto bere dell'acqua antisterica. Mi sono un po' calmato; ma il Giunti, impaurito di me, non è voluto rimaner più nella mia

camera: ed è venuto a tenermi compagnia il De Ricco. Poi la padrona porta un chicco di zucchero con l'etere al Giunti.

Ma non è possibile di dormire. Mi sento un sudor freddo per tutta la persona. Il De Ricco si è seduto in fondo al letto e mi fa la macchietta!

(Il dottore ha detto che è un accesso isterico). [CeP, 338-339]

In maniera analoga a quanto riscontrato nella lettera alla futura moglie, anche in questa pagina di diario Tozzi inserisce la descrizione del sogno dopo aver raccontato quanto occorso durante il giorno (l'incontro con un curato, un auto-invito a cena e la cena), come se lì si potessero trovare alcune delle cause psicologiche di quanto prende forma nella dimensione onirica.⁷ Ed è interessante quanto suggerisce la scelta dei tempi verbali: l'adozione del presente segnala infatti l'immediatezza con cui lo scrittore appunta quanto successo, in un atteggiamento che è simile a quello degli scrittori di *livres de rêves*. Significativo è del resto il collegamento, seppur vago, tra sogno e isteria, collegamento che consuona con quanto si sta discutendo in ambito psicologico. Scrive per esempio Mourre nel già citato articolo sulla volontà nei sogni:

Il existe une faculté qui très souvent se trouve abolie dans le rêve, c'est celle de contrôler ses idées, d'examiner si elles sont fausses, si elles sont morales, s'il faut les faire passer à l'acte et de calculer les conséquences de ses actes. On a le tort de faire de cette faculté, non pas une grande division typique de l'intelligence, mais un simple don de l'esprit, n'ayant de valeur que pour l'individu qui la possède. C'est pourtant une faculté bien nettement délimitée et dont la faiblesse est, nous n'hésitons pas à le dire, le seul symptôme psychique d'une maladie terrible, l'hystérie.⁸

Tanto nel sogno quanto nell'isteria manca la capacità di valutare la validità delle proprie idee, di calcolare le conseguenze dei propri atti, di prendere coscienza di ciò che è reale o meno, come se l'io, nel sogno o in un attacco isterico, fosse dissociato, franto in parti tra di loro non in dialogo.

7 Lo stesso si può dire per quanto Tozzi scrive in una pagina del XVI Taccuino: «Stanotte, destatomi, avevo la sensazione che la mia testa si fosse staccata. Durante il giorno, ero stato molto male d'animo e di nervi.» [CeP, 401].

8 Mourre, *La volonté dans le rêve*, cit., p. 511.

Sono varie le lettere di quell'anno in cui lo scrittore si interroga sul proprio io: «Non so, non so come definire il mio *io*. *Che sono io?*», scrive per esempio in una lettera di inizio febbraio, cui seguono una breve serie di domande sulla dipendenza tra *physique* e *moral*, per dirlo con Cabanis,⁹ e, e vale la pena citarla per esteso, la descrizione di quanto occorsogli quel giorno:

Oggi non sono uscito. Chi mi avesse visto mi avrebbe preso per uno di quei fantocci che non hanno il cerebro per pensare. Sono stato con gli occhi stranamente fissi al soffitto perseguedovi qualcosa, ed aspettandovi una figura che non vi è apparsa.

Poi me li sono guardati nello specchio. Le mie pupille erano enormemente dilatate e cupamente turchinocce. Chi sa! Ho pensato a certi cipressi che ho intraveduti in una poesia del Carducci, ho ripensato ad un cielo d'arancio, a un cielo che mi pare d'aver visto, poi a tante croci nere gigantesche, a una donna del D'Annunzio, che s'è fusa in una statua bianca, che è divenuta il corpo nudo della mia adorata Mimì, poi ho *sentito* il rumore di un sospiro. Mi sono alzato dalla sedia dov'ero seduto da sì gran tempo, sono uscito di camera guardandomi indietro come fossi inseguito.

Ed ora ho come una vertigine. Mi sembra d'esser travolto per il baratro d'un precipizio, insieme con della neve che mi ha tutto avvolto e precipitato; precipito senza toccare mai il fondo.

La neve? Se ne avessi, ne mangerei. [Nov, 53; 3 febbraio 1903]

Il resoconto restituisce il moto involontario delle associazioni mentali, così come la stretta correlazione tra sensazioni fisiche – le pupille dilatate, la vertigine – e allucinazioni percettive. L'autorappresentazione che qui Tozzi propone mette in scena un io che entra in una realtà altra e che

9 «Non so, non so come definire il mio *io*. *Che sono io?* Il mio pensiero che è, e da che proviene? *Potrà morire* come muore la carne? O pure si riconfonderà nella forza infinita di tutte le cose dell'universo, sotto la forma di un altro fenomeno che poi, alla sua volta, si trasformerà in un altro e poi in un altro per non morire mai e sentire sempre? O la mia *consapevolezza* che ho di quel pensiero dove finirà? Si è essa prodotta nel volgere degli anni crescendo con la carne o pure è un elemento dissociato da tutti gli altri ma che nella vita si combina con altre energie, con altre forze, per dare l'esistenza agli esseri animati?» [Nov, 51-52; 3 febbraio 1903]. Il riferimento è naturalmente a Pierre-Jean-Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802).

è soggetto ad automatismi e ad atteggiamenti non razionali e prelogici (qualcosa del genere caratterizzerà, peraltro, il narratore di *Bestie*, cfr. II, 2). Non è forse un caso, allora, che lo scrittore parli di «incoscienza della propria personalità» in un'altra lettera, ancora del 1903, dove si profila una descrizione degli altri fenomeni involontari al centro del dibattito sulla soggettività in quei decenni:

Mercoledì passato ricevetti una lettera da una donna che io non conosco affatto, nella quale mi si diceva che la mia fidanzata faceva delle cose sconvenienti. Senza né pure dirlo a nessuno – feci avvisare mio padre da Empoli per mezzo di un conoscente – partii e...

Per non cedere all'emozione provata fuggii da quella casa, gridando di fondo alle scale: «Tornerò più tardi! Non posso! non posso!». Quando fui in istrada camminai verso i viali dalla parte di S. Gallo (è pratica, vero?) e mi sedetti sopra un mucchio di sassi. Allora cominció a farsi chiaro in me. Avevo un senso vago di tutto quello che avevo veduto da credermi in sogno. In poche parole, mi ero convinto che io fossi un allucinato: e ci credevo tanto che ebbi una gran paura di me. Di lì passò un antico compagno di scuola, e quando mi vide, disse:

– Che hai? Ti senti male? Parla.

Io gli risposi con un sorriso e gli dissi che era una bella giornata, ma che il sole era ancora molto freddo. Che mi piacevano tanto i mandorli in fiore e che se fossi stato ricco ne avrei voluti un giardino per respirare interamente nella primavera...

Il mio amico credo che mi credesse rimbambito. Sorrisse e mi lasciò augurandomi tante cose...

Poi entrai in una gran calma. Mi pareva che io fossi divenuto un *altro* e che *Isola* non fosse *lei*. Sembra impossibile questa incoscienza della propria personalità, ma avviene realmente. [Nov, 55; 30 marzo 1903]

La lettera è ben nota alla critica e spesso citata perché costituisce una delle prove della matrice autobiografica della storia tra Ghisola e Pietro in *Con gli occhi chiusi*. Mi pare tuttavia che, almeno nell'ottica di quanto sin qui discusso, riveli un altro motivo di interesse, legato all'«autodiagnosi» dello scrittore. Tozzi presenta infatti tutti i sintomi di quello che parrebbe uno sdoppiamento della personalità: a seguito di uno *choc* emotivo, lo scrittore entra in una dimensione di sogno e si convince di vivere in un'allucinazione che gli dà la percezione «di essere divenuto un altro». Nel

tentativo inconscio di proteggersi di fronte al trauma, lo scrittore mette involontariamente in atto una serie di procedimenti che lo allontanano dalla realtà traumatica e grazie ai quali focalizza la sua attenzione su altro (altro che, come spesso accade anche nella narrativa, è la dimensione paesaggistica). Ed è secondo questa doppia prospettiva, di sé-personaggio dissociato e sé-narratore oggettivo che commenta e rassicura, che andranno lette alcune opere tozziane.

Prima di farlo, è bene ricordare che l'analisi psicologica di cui parla Tozzi nella lettera del dicembre 1902 lascia più di una traccia anche negli aforismi di *Cose, Persone* e soprattutto di *Barche capovolte*, raccolta che lo stesso scrittore definisce un «libro di psicologia» [BC, 765]. Si tratta di sillogi non licenziate dall'autore, che per quanto condividano la struttura e la tipologia di considerazioni con il *corpus* cospicuo di frammenti conservati nei taccuini e nei notes (segno, ancora una volta della fluidità dei confini con la scrittura privata), hanno una genesi e una storia editoriale diverse: se su *Cose e Persone* Tozzi continua a lavorare almeno fino al 1918, come fa pensare la loro menzione nell'«Italia che scrive» [PC, 192], la redazione di *Barche capovolte* risale invece al 1910-1911, e, diversamente da quanto accade per le due sillogi «controparti» di *Bestie* (1917), una selezione di venti aforismi viene pubblicata sull'«Eroica» nel 1911. Diversa sembra anche la logica organizzativa delle raccolte: *Cose e Persone* sono costruite, similmente a quanto si verifica nella raccolta edita nel 1917, attorno a un *refrain* che si ripete in (quasi) ogni prosa; i frammenti di *Barche capovolte*, invece, ruotano attorno a un tema enunciato dal titolo di ogni testo. È in particolare questa raccolta a testimoniare la consonanza tra le modalità di indagine sull'io e le letture scientifiche, anche se naturalmente il tasso di letterarietà, così come gli altri ambiti con cui dialoga l'io autoriale, tra cui soprattutto quello religioso, complicano le questioni discusse. A dimostrare la sintonia con le riflessioni in ambito psicologico sono ora i titoli delle prose (*La volontà, Il sogno, Le rimembranze, Disattenzione*), ora la presenza di un lessico tecnico («spostamento emozionale» [BC, 729], «volontà incosciente» [BC, 743], «stati mentali» [BC, 764]), ora il tipo di considerazioni che Tozzi svolge. Tali aspetti sono stati oggetto di attenzione di lunga durata da parte della critica e non è dunque il caso di tornarci per esteso, ma si osservino almeno queste due prose, che, pur non restituendo il quadro nella sua interezza,

mostrano il groviglio di questioni che trova spazio nella pagina tozziana e l'impianto analitico-argomentativo che la anima:

Le esitazioni

Pensiamo alle esitazioni dell'anima. Molte volte sonovi motivi serii sotto i nostri pensieri; molte volte mancano i motivi per agire. Dunque, vi sono due sorta di esitazioni. Quali sono le peggiori? Non c'è una legge generale, ma una regola speciale ad ogni singola anima. Perché l'anima è molto più proclive all'ordine di quanto può sembrare. Onde ogni anima ha una figurazione, secondo la quale dipendono anche i più lievi movimenti.

Un'anima può dare importanza a cose che non sono tali. E allora il peso delle conseguenze deve cercarsi là. Un'anima può essere lieta di quel che attrista e incattivisce l'altra. Una può essere piena di ombra mentre l'altra è ridente come un prato in fiore.

Ciò che è motivo all'una del soffermarsi, all'altra è spinta verso il suo destino.

Ma quando manca ogni motivo, l'anima se lo procura. E se non può ottenerlo, la maggior parte delle volte soffre. Perché l'immobilità è la cosa più dolorosa dell'anima. Non di meno, dovrà attendere che qualcuno la smuova; prima sentendosi essa soltanto chiamata.

Ma non tutte le anime obbediscono volentieri a sé stesse. Ce ne sono alcune che divengono come fiumi; altre sono proterve come le bestie che non vogliono oltrepassare qualche punto di una strada.

Ma bisogna riflettere che il tempo nelle nostre anime diviene infinito, e che noi siamo sotto l'ombra di qualche dio.

Dunque bisogna essere prestì ai comandi. Che importa se possono sembrare cattivi? L'anima è sempre in tempo ad avvedersene, a trarsi in dietro.

Ci possono essere motivi così furiosi, che trasformano l'anima in una baccante ebbra. Come contare tutte le pulsazioni di tale anima? I pensieri sono fitti come gli sciami; e, dopo un certo tempo, lasciano un poco di stordimento. Ma quante esitazioni si gonfiano? Poi la vetta si abbassa e si piega. E allora giunge il momento fatale per l'anima. Più nessuna aspettazione, nessuna riflessione che rivolga l'anima su sé stessa!

Ecco: le esitazioni ci guardano da lontano. [BC, 725-726]

Il passato dinanzi al presente

Poche parole sono necessarie per definire uno stato mentale, poi che ci sono molti limiti.

In quanto alle analogie parziali o complete bisogna sempre diffidare. Ciò che sembra una ripetizione molte volte non è se non il perfezionamento di una larva che ci era sembrata già una cosa perfetta.

Nondimeno accade quasi immancabilmente che un periodo di tempo abbia la sua caratteristica riconoscibile ad ogni evento. Così si possono spiegare gli effetti interiori delle nostre azioni.

È cosa certa però che l'anima s'illude sempre di raccogliere una messe d'oro. Anche se in certi casi si agisce in nostro danno momentaneo. Anzi, allora vuol dire che crediamo di trovare il nostro scopo come non ci sarebbe stato possibile con uno sforzo della volontà.

Ciascun uomo comprende sé stesso. Egli solo può sapere bene di quel che gli è avvenuto.

E nessuno stato mentale può sfuggire alle necessità onde è stato tratto.

Molte volte ci meravigliamo di quel che troviamo in noi, perché non avevamo prestatato attenzione al suo prepararsi, oppure avevamo creduto che riuscissimo quasi dalla parte opposta al punto ove ci troviamo. [BC, 764-765]

È difficile stabilire se la stesura di queste prose preceda o segua la trascrizione delle sequenze dalla «Revue Philosophique» o la lettura dei testi scientifici, e forse non è fondamentale farlo. Piuttosto mi pare di rilievo che al centro delle riflessioni dello scrittore si riscontrino, come detto, simili nuclei di interesse: per esempio, al discorso sull'esitazione, in cui vengono coniugati il passo saggistico tipico dei trattati, l'incisività dell'aforisma, l'uso deciso delle figure retoriche proprio della prosa d'arte, si affiancano le diverse posizioni che emergono nelle teorie psicologiche di quei decenni (si pensi solo alle considerazioni sulla psicostenia di Janet). Lo stesso si può affermare per la prosa successiva, che ruota attorno alle questioni legate alla appercezione della realtà («l'anima s'illude sempre di raccogliere una messe d'oro»), al rapporto con il passato e alla fallacia delle analogie delle sensazioni. Ciò che viene qui in qualche modo teorizzato trova una trasposizione anche sul piano narrativo: se ne chiariranno le modalità nei capitoli successivi, ma è opportuno fornirne sin da ora uno *specimen* attraverso una prosa della raccolta *Persone*:

Vorrei sapere se, da ragazzo, mi accompagnava a far passeggiate un vecchio oppure se me lo immagino io.

Tanto più che non è il solo di questi personaggi che appartengono forse soltanto alla memoria dell'immaginazione; perché certo c'è una vita a cui partecipa soltanto la nostra anima; come se noi non avessimo tempo di partecipare da vero a tutto quello che esiste entro la nostra anima. Questo vecchio, però, può darsi che sia vero; perché ricordo anche il nome. Ma è così lontano da me che non mi riesce altro che a rivederlo in un pezzo di strada soleggiata senza riconoscerla e senza capire né meno da dove cominci.

Molta parte della nostra vita sparisce così o si confonde con un'indefinibile ambiguità; come vecchie oleografie di cui si è perso il senso. E così questa cenere di noi stessi ci serve per la strada quotidiana!

Sono certo che non riuscirò mai a sapere qualche cosa di più su questo vecchio. [P, 695]

Dunque esistono, secondo quanto enuncia l'io, due memorie: quella, per così dire, reale, frutto dell'esperienza, e quella «dell'immaginazione», propria soltanto di una vita sotterranea, di cui l'io non ha piena contezza; questa distinzione pare convergere con quanto Ribot dichiara all'inizio del suo fondamentale *Les maladies de la mémoire* quando afferma che nell'occuparsi di memoria non si può «evitare una discussione preliminare, circa i rapporti tra l'incoscienza e la coscienza». ¹⁰ L'io insomma si presenta come frammentato, incapace di conoscersi completamente e di poter recuperare una parte di sé che scompare o il cui statuto diventa ambiguo: «i raccoglimenti o le improvvise rivelazioni», scrive Tozzi in un'altra prosa di *Barche capovolte, Intorno all'anima*, sono «una piccola cosa, rispetto alla parte destinata a rimanere sepolta» [BC, 764].

Sembra inoltre significativo, per tornare al brano di *Persone*, che la memoria si configuri come un procedimento che ha a che fare con la visione: quello che l'io ricorda è un'immagine, una «vecchi[a] oleografi[a]» di cui non si riescono a ricostruire né le coordinate spazio-temporali (e qui si scorge una tangenza con la «localizzazione nel tempo» di cui parla Ribot), né, di conseguenza lo statuto. Lo stesso Ribot parlava della memoria come di una «visione nel tempo» in cui, aggiungeva, alcuni «punti di riscontro» («*points de repère*») – e cioè degli avvenimenti, degli stati di coscienza di cui l'io conosce bene la posizione nel tempo – fungono come cartelli

10 Théodule Ribot, *Le malattie della memoria*, traduzione autorizzata dall'autore del dottore Leonardo Tucci, Milano-Palermo-Napoli, s.a., p. 26.

o paletti *su una strada*, funzionano cioè da appigli per collocare spazialmente le altre immagini nella memoria.¹¹ Dal punto di vista metodologico, ciò testimonia ancora una volta quanto le riflessioni letterarie e le teorie scientifiche convergano verso aree di interesse comuni, spesso giungendo a una simile concezione delle questioni dibattute.

Come in parte è stato mostrato¹² e come verrà nuovamente approfondito nelle pagine successive, con questi studi Tozzi non condivide unicamente i temi più urgenti del dibattito sulla soggettività, né soltanto la postura argomentativa, ma anche alcune soluzioni rappresentative, e questo mostra come siano simili le strategie formali adottate tanto nel *côté* letterario, quanto in quello scientifico. Mi riferisco, oltre che alle analoghe modalità di *narrazione* del caso [cfr. II, 1], al simile uso del linguaggio figurato. Si guardi per esempio all'affinità tra una similitudine dei *Principii di psicologia*, in cui la ricerca nella memoria di un'idea dimenticata è paragonata alla ricerca di un oggetto perduto all'interno di una casa,¹³ e due passi tozziani, tratti rispettivamente da *Cose* e *Con gli occhi chiusi*:

In breve noi cerchiamo nella nostra memoria un'idea dimenticata, come mettiamo a soquadro la nostra casa per trovare un oggetto perduto. In entrambi i casi ci dirigiamo verso le probabili vicinanze di quello che abbiamo perduto. Giriamo attorno alle cose, sotto le quali, o dentro, o vicino alle quali l'oggetto può essere; e se infatti esso si trova vicino ad esse, ben presto ci salta agli occhi. Queste cose, nel caso di un oggetto mentale che si cerchi, non sono altro che i suoi *associati*. Il meccanismo del richiamo è quindi lo stesso del meccanismo dell'associazione, e questa, come sappiamo, non è altro che una legge elementare dell'abitudine nei centri nervosi.¹⁴

Talvolta nella mia casa ci sono dimensioni enormi. Da una stanza ad un'altra è come se ci fosse un chilometro. Da una cosa ad un'altra bisogna attraversare innumerevoli stati di animo; che le fanno sembrare quasi di epoche differenti.

11 Ivi, pp. 39-53.

12 Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, cit.; Ead., *Metafore del profondo. Per un confronto Tozzi – James*, in *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, cit., pp. 142-189; Ureni, *Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, cit.; Boccaccini, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologica di primo Novecento*, cit.

13 La similitudine richiama alla mente la "Tecnica dei loci".

14 James, *Principii di psicologia*, cit., p. 469.

Talvolta, ho anche paura a muovermi perché la realtà diviene trasparente, e vi si sostituisce la realtà del mio passato; e io ho paura che una cosa non mi si cambi in un'altra mentre la tengo in mano. [C, 639]¹⁵

E aveva l'illusione che il suo spirito assumesse così enormi proporzioni che i suoi pensieri vi si smarrivano dentro, insieme con i loro echi improvvisi, come in una stanza troppo grande. [COC, 20]

Si tratta di sequenze con significati diversi, utilizzate in contesti differenti – un trattato scientifico, una raccolta di prose, un romanzo –, e non si vuole qui proporre una filiazione diretta tra il trattato di James e l'opera tozziana; mi pare tuttavia innegabile che l'immagine della casa venga similmente usata per rappresentare, in tutti e tre i casi, la coscienza (o l'interiorità) vista in rapporto alla memoria e alle alterazioni dello stato d'animo. Se ciò è vero, la seconda sequenza interpola alla metafora della casa, dal sapore jamesiano, anche una descrizione dell'io che sembra risentire di quanto proposto, ancora una volta, da Ribot ne *Le malattie della memoria*. Scrive infatti Ribot che «l'io può essere considerato in due modi: o nella sua forma attuale [...]; ovvero nella sua continuità col passato»; nel primo caso «rappresenta la somma degli stati di coscienza presenti», nel secondo «risulta della memoria».¹⁶ Per muoversi all'interno della casa-io di chi parla in *Cose*, bisogna attraversare gli «innumerevoli stati d'animo» che, secondo Ribot, formano l'io nella sua forma presente; le alterazioni prodotte da questo spostamento agiscono sulla percezione della realtà, facendo talvolta sparire il mondo esterno e facendo riemergere, attraverso un procedimento quasi allucinatorio, il passato del soggetto (dove si nota ancora una volta l'interesse tozziano per la «sopravvivenza del passato nel presente», per dirlo con le parole di Bergson che Tozzi sottolinea in *Filosofia dell'intuizione*).¹⁷

15 Un simile paragone si riscontra anche nella prosa [21], dove si legge: «E certo la stanza e la mia anima sono proprio due pazze [...]» [C, 625].

16 Ribot, *Le malattie della memoria*, cit., p. 92.

17 Henri Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, a cura di Giovanni Papini, Lanciano, Carabba, 1913, p. 46. cfr. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federico Tozzi*, cit., p. 107.

A ben vedere, allora, sembrano confermate due tesi che sono state via via enunciate in queste prime pagine: se da un lato pare necessario guardare al testo letterario mettendolo sullo stesso piano rispetto al testo scientifico ed evitando così di imporre una gerarchia di influenze che oscurerebbe uno scambio e una rifunzionalizzazione di tradizioni discorsive precedenti che sono invece fondamentali per entrambe le discipline; dall'altro, i passi citati mostrano ancora una volta come il lavoro sulle fonti sia problematico o perlomeno insufficiente, e sia più efficace pensare per convergenze, e non solo per genealogie.

3. La diffusione della psicologia sperimentale francese

Per non guardare all'opera tozziana come a un *unicum*, decontestualizzandola da ciò che accade nel *milieu* letterario coevo o di poco precedente, è opportuno mettere in relazione quanto sin qui ricostruito in merito alle letture e alla postura di Tozzi con la diffusione della psicologia sperimentale in Italia, con la sua ricezione e col dialogo che con essa instaurano alcuni degli autori vicini o avvicinati a Tozzi.

A testimoniare la circolazione di molti dei più importanti testi della psicologia francese sono anzitutto le letture degli scrittori e le loro biblioteche. Mi limito solo a qualche esempio: come ha ricostruito Giorgio Forni,¹ Capuana legge Richet – di cui acquista *L'homme et l'intelligence* nel 1884 –, la «Revue Scientifique» e la «Revue Philosophique», ma anche Taine, «maestro indiscusso non solo del naturalismo ma di tutta la psicologia sperimentale ottocentesca»;² la menzione di Binet e di Janet, con relative citazioni tratte da alcune opere, nell'*Amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, rende credibile una loro lettura da parte di De Roberto, nella cui biblioteca sono peraltro conservati *L'hérédité psychologique* e *Le malattie della volontà* di Ribot.³ Grazie al catalogo della Biblioteca dell'Abbazia di Praglia, dove sono oggi conservati i libri di Fogazzaro, sappiamo che lo scrittore possedeva vari libri di Azam, Bernheim, Binet, Delboeuf e Janet, di cui è conservata la seconda edizione dell'*Automatisme psychologique* (1894).⁴

-
- 1 Giorgio Forni, *Capuana, Richet e la suggestione*, «Annali della Fondazione Verga», 12 n.s. (2019), pp. 7-27.
 - 2 Silvia Contarini, *Le «fuggevoli cose dell'anima»*. Profili di donne di Luigi Capuana e la psicologia ottocentesca, in *Le Désir de nouvelle*. Tarchetti, Capuana, Verga, sous la direction de Céline Frigau Manning, Paris, Classiques Garnier, 2023, pp. 141-159; p. 143.
 - 3 Cfr. Simona Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2017, pp. 472-473.
 - 4 Più nel dettaglio, come emerge dalla ricostruzione di Vito Pescechera, tra i vari volumi, oltre all'*Automatisme* di Janet, sono conservati e tutti segnati con un ex

Se la distruzione di Villa Veneziani non consente di ricostruire con certezza i libri posseduti da Svevo, fatto salvo per il volume di Charles Baudoin, *Suggestion et autosuggestion*, ormai sappiamo della conoscenza approfondita di Charcot, di Bernheim, di Ribot e, forse, di Janet.⁵ La biblioteca del Vittoriale, invece, custodisce tre titoli di Ribot, *l'Essai sur l'imagination créatrice*, *Les maladies de la volonté* (in traduzione italiana del 1904) e *Les maladies de la mémoire*,⁶ ed è probabile che D'Annunzio, lettore della «Revue Philosophique»,⁷ conoscesse anche il terzo volume “sulle malattie”, *Les maladies de la personnalité*, come recentemente ipotizzato.⁸ Quanto a Pirandello, infine, è ben accertata la conoscenza almeno de *Les alterations de la personnalité* di Binet, che lo scrittore cita in *Scienza e critica estetica*

libris, *Le Magnétisme animal* (1889) e *Le sommeil et les rêves* (s.a.) di Delbœuf, *Le Magnétisme animal* di Binet e Féré (1890), *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie: études nouvelles* di Bernheim (1891), *Hypnotisme, double conscience: origine de leur étude et divers travaux sur des sujets analogues* di Azam (1893). Cfr. Vito Pescechera, *Il fondo Fogazzaro della Biblioteca teologica di Praglia*, «Cenobio», XX, 4 (1971), pp. 227-238.

- 5 Sulla biblioteca Svevo cfr. Simone Volpato, Riccardo Cepach, *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, a cura di Massimo Gatta, prefazione di Mario Sechi, Macerata, Bibliothaus, 2013 e Simone Volpato, *I libri di Svevo e di Villa Veneziani nella biblioteca di Antonio Fonda Savio*, in *Libri e immagini di casa Svevo. Dalle collezioni di Antonio Fonda Savio*, «I Quaderni dell'Archivio», XVIII (2011), pp. 9-32. Sulle conoscenze di Svevo in merito alla psicologia sperimentale e sul dialogo con essa instaurato cfr. Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, cit.; Ead., *La Coscienza di Zeno allo specchio della psicologia sperimentale*, cit., pp. 488-503.
- 6 Cfr. Manuele Marinoni, *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 35. Ma sulle implicazioni di tali letture cfr. Contarini, *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, cit., pp. 193-216.
- 7 Marinoni, *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali da Bayreuth alla Salpêtrière*, cit., p. 34.
- 8 Contarini, *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, cit., p. 199.

(pubblicato sul «Marzocco» il primo luglio 1900), ma anche nella prima edizione dell'*Umorismo* (1908) e in *Arte e scienza* (1908).⁹

Così cartografata comincia allora a intravedersi una superficie caratterizzata da punti di riferimento comuni e ricorrenti, che tuttavia entrano in dialogo in maniera diversa con le opere letterarie: se in *Malombra* di Fogazzaro o in alcune delle opere di Capuana paiono mescolarsi suggestioni di varia natura, elementi popolari di seconda mano, vecchi *topoi* letterari e letture scientifiche nuove che ravvivano il tessuto narrativo, questa convivenza tra cultura “bassa” e cultura “alta” è del tutto superata nelle opere di Svevo e di Tozzi, che entrano in dialogo principalmente con le più importanti scoperte della psicologia (ed eventualmente, come Svevo, parodiano le componenti maggiormente legate alla cultura popolare: si pensi solo alla seduta spiritica in casa Malfenti nella *Coscienza*). Su questo si avrà modo di tornare, mentre per ora è più opportuno soffermarsi sulla mappatura finora tracciata per dettagliarla ulteriormente. Oltre alle edizioni conservate nelle biblioteche private (e nelle biblioteche pubbliche – di cui per esempio, oltre a Tozzi, si serve anche Svevo – ma su cui è complesso offrire una ricostruzione), un altro dei veicoli principali delle novità scientifiche nel campo letterario sono le riviste. Tra fine Ottocento e inizio Novecento è in particolare la «Nuova Antologia» a contribuire alla diffusione delle più importanti novità in ambito psicologico¹⁰ ed è da questa rivista che è

9 Per quanto, e prendo queste considerazioni da un intervento di Federico Francucci tenuto in occasione di un seminario berlinese, l'uso che Pirandello fa delle scoperte della psicologia è strettamente vincolato, quasi piegato tendenziosamente, alla strutturazione della sua poetica, e il dialogo con il sapere psicologico, se di dialogo si può parlare, si esplica eventualmente nel lavoro sulle strutture della narrazione. Questo lavoro è forse più sviluppato prima che il saggio sull'umorismo fissi una linea concettuale, prima cioè che Pirandello “sovradetermini” la molteplicità delle sue idee e delle sue trovate dentro schemi più rigidi. Più in generale, su Pirandello e la psicologia, rimando a Federica Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, ETS, 2014, pp. 228-245 e a Annamaria Andreoli, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Milano, Mondadori, 2020 (ebook).

10 Lo ha mostrato, pur non soffermandosi molto sulla psicologia sperimentale, Laura Nay in *Fantasma del corpo, fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 13-107. Lo studio di Nay

necessario ripartire per posizionare più correttamente la diffusione e la conoscenza della psicologia sperimentale francese nel contesto italiano, ambito, questo, finora ingiustamente trascurato a causa dell'interesse pervasivo (e appiattente) per la circolazione delle teorie freudiane. Uno spoglio della «Nuova Antologia», in particolare nel quarantennio 1880-1920, chiarisce invece senza alcun dubbio la portata e l'importanza della psicologia francese *fin de siècle*: oltre agli articoli che verranno qui ripercorsi, in molti dei fascicoli viene consigliata, sintetizzata o menzionata una serie di opere legate ai contesti in cui le teorie di Charcot, Ribot, Janet (per menzionarne alcuni) si sviluppano o che vengono da esse influenzati. Ma accanto alle menzioni e alle sintesi, che interessano anche "aree" confinanti con quelle della psicologia francese (i nomi che ricorrono con più frequenza sono quelli di Wundt, Sergi, Mantegazza), sono soprattutto gli articoli a permettere la diffusione delle teorie psicologiche, l'accreditamento della psicologia come disciplina scientifica¹¹ e soprattutto la genesi di una serie di domande attorno alla soggettività a cui si proverà a rispondere tanto nell'ambito scientifico quanto in quello letterario.

Interessante in questo senso è per esempio l'intervento *Ipnatismo e spiritismo* di Ernesto Mancini¹² uscito nel fascicolo datato 1 gennaio 1886. Il contributo ripercorre «i principali fenomeni ipnotici e spiritici ed il loro legame cogli studi psicologici»¹³ e lo fa a partire da una breve sintesi della nascita dell'ipnotismo per dedicarsi poi in particolare alle teorie sulla

prende in esame il periodo che va dal 1870 al 1900; l'arco cronologico viene qui esteso al 1920, e la ricognizione ha previsto comunque un riesame dei volumi a partire dal 1880. Oltre agli articoli che verranno qui trattati, segnalo che, nelle sezioni della rivista dedicate alle pubblicazioni recenti e ai libri ricevuti, figurano numerosi testi di ambito psicologico, non solo francese: mi pare questa un'ulteriore testimonianza del ruolo della rivista nella diffusione delle discussioni a proposito di questa nuova disciplina.

- 11 Su questo cfr. Sadi Marhaba, *Lineamenti della psicologia italiana: 1870-1945*, presentazione di Cesare Musatti, Firenze, Giunti Barbera, 1981, pp. 27-85.
- 12 Non è stato possibile stabilire l'identità di Mancini, che interviene in più occasioni nella «Nuova Antologia» e, per quanto assiduo divulgatore di novità in ambito scientifico (non solo psicologico), non sembra essere un uomo di scienza.
- 13 Ernesto Mancini, *Ipnatismo e spiritismo*, «Nuova Antologia», XXI, 55 (1 gennaio 1886), pp. 62-83; p. 82.

suggestione. Nell'ambito della psicologia sperimentale, ad essere chiamati in causa, e non troppo superficialmente pur nella semplificazione, sono gli studi di Charcot, Bernheim, Richet, Janet, Binet e Feré. Come detto, il contributo esce nel fascicolo del primo gennaio 1886, e se a quest'altezza figure come Charcot, Bernheim e Richet hanno già all'attivo una serie di monografie note anche al di fuori della Francia, Janet dovrà aspettare il 1889 per la pubblicazione del suo primo libro, *L'automatisme psychologique*, e Binet, dopo aver dato alle stampe proprio nel 1886 la sua prima opera, *La psychologie du raisonnement: recherches expérimentales par l'hypnotisme* (fondamentale perché ipotizza pionieristicamente un automatismo inconscio), pubblicherà solo l'anno successivo, nel 1887, lo studio con Charles Feré, *Le magnétisme animal*. È evidente, allora, che la conoscenza delle formulazioni di Janet, Binet e Feré, ma forse anche degli altri tre medici, passi o per una serie di articoli (e non di libri) di prima mano o, e l'ipotesi non è da escludere, per una sintesi di prima o di seconda mano delle loro teorie: prima del 1886 escono per esempio sulla «Revue Philosophique» alcuni contributi dedicati all'ipnotismo o al sonnambulismo¹⁴ in cui vengono ripercorse o almeno citate alcune delle formulazioni dei maggiori esponenti della psicologia sperimentale.¹⁵ A prescindere dalla fonte, importa rilevare che le teorie legate alla suggestione vengono sintetizzate e proposte anche a un pubblico non specializzato, con l'intento di diffondere le più importanti riflessioni sorte all'interno del dibattito psicologico attraverso

14 Charles Richet, *Du somnambulisme provoqué*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 10 (juillet à décembre 1880), pp. 337-374; Alfred Binet, Charles Feré, *L'hypnotisme chez les hystériques*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 19 (janvier à juin 1885), pp. 1-25; *Ibid.*, *Hypnotisme et responsabilité*, *ivi*, pp. 265-279; Henri Bernheim, *L'hypnotisme chez les hystériques*, *ivi*, pp. 311-316.

15 Negli articoli citati non compare il nome di Janet, le cui uniche due pubblicazioni edite prima del 1886 sono *Un cas de possessions et l'exorcisme moderne*, «Bulletin de l'Université de Lyon», (décembre 1894-janvier 1885), pp. 375-406 e *Note sur quelques phénomènes de somnambulisme* (séance du 30 novembre 1885), «Bulletins de la Société de Psychologie physiologique», 1 (1885), pp. 24-32 (poi ripubblicato nella «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 21 [janvier à juin 1886], pp. 190-198). Per un registro delle pubblicazioni di Janet, dove tuttavia manca il contributo del 1894, cfr. <https://sites.google.com/site/pierrejanet18591947/accueil-home/oeuvres-works> (u.c. 09.05.2025).

un discorso privo di strascichi legati a un immaginario popolare o comunque non scientifico.

Nel numero del primo luglio dello stesso anno,¹⁶ a intervenire su questioni analoghe è anche Angelo Mosso, medico e fisiologo particolarmente attivo nella «Nuova Antologia» e frequentatore del laboratorio parigino di Charcot. La prospettiva da cui vengono ripercorsi i fenomeni dell'ipnotismo è essenzialmente fisiologica e tra i nomi menzionati figurano Charcot, Richet, Féré; quello che è però significativo è che ancora una volta il pubblico poteva essere edotto su fenomeni che avevano trovato e troveranno largo interesse, vale a dire le allucinazioni e gli automatismi, fenomeni che, anche nella prospettiva del lettore non esperto, cominciavano a uscire dall'ambito del soprannaturale per avvalersi di nozioni scientifiche. Come ha osservato Giorgio Zanetti, prendendo le mosse da un articolo di Angelo Conti pubblicato sulla «Tribuna» (1886),¹⁷ «in quegli anni [...] il tema dell'ipnotismo usciva dagli ospedali e dai laboratori per immergersi nel circuito profano dell'opinione e della conversazione, dopo che la tradizione occulta del magnetismo romantico aveva trovato dignità di scienza nell'opera dei medici della Salpêtrière e della scuola di Nancy».¹⁸ Diventano ancor più chiare, allora, le ragioni per cui l'interesse per tale dibattito permanga anche nei numeri successivi e, come nel caso di Mosso, trovi talvolta spazio nei resoconti degli "addetti ai lavori": in due fascicoli del 1891, per esempio, Ezio Sciamanna – neurologo e psichiatra, allievo di Charcot – pubblica in due parti un contributo intitolato (ancora una volta) *Ipnatismo e spiritismo*.¹⁹ Se la seconda parte, dedicata alle caratteristiche dello spiritismo, è di minor rilievo per il nostro discorso, fatto salvo per la menzione dell'*Automatisme psychologique* di Janet, uscito due anni prima ed evidentemente presto recepito, sulla prima, invece, è opportuno

16 Angelo Mosso, *Fisiologia e patologia dell'ipnotismo*, «Nuova Antologia», XXI, 55 (16 giugno 1886), pp. 56-74.

17 Doctor Mysticus (Angelo Conti), *Ipnatismo. Applicazioni alla psicologia*, «La Tribuna», 19 giugno 1886.

18 Giorgio Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 119.

19 Ezio Sciamanna, *Ipnatismo e spiritismo*, «Nuova Antologia», XXXII, 21 (1 novembre 1891), pp. 84-101 e (16 novembre 1891), pp. 254-274.

soffermarsi. A differenza infatti del contributo di Mancini, certo informato, ma di taglio divulgativo, questo articolo si presenta senz'altro più tecnico; obiettivo di Sciamanna è «[i]l registrare qui i fatti controversi, lo stabilire esattamente lo stato della questione circa le teorie dell'ipnotismo, l'indagare le cause del disaccordo fra uomini eminenti»: ²⁰ a essere esposte sono in particolare le differenze tra le posizioni sull'ipnotismo proprie della Scuola della Salpêtrière, di cui vengono menzionati Charcot, Binet e Feré (con citazioni da *Le magnétisme animal*), e quelle della scuola di Nancy, la cui rappresentanza spetta naturalmente a Bernheim (di cui si richiama *De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique*). Anche in questo caso è importante rilevare come la «Nuova Antologia» (e pochi anni prima «La Tribuna») ²¹ si faccia veicolo di un dibattito fondamentale per gli sviluppi della psicologia e consenta a un pubblico ampio di entrare in contatto con la multiforme rappresentazione dell'isteria, di cui si ripercorrono nel dettaglio le tre fasi, quella letargica, quella catalettica e quella sonnambolica, per come stabilite da Charcot e discusse da Bernheim.

È forse utile a questo punto ricordare che la rivista, di rinomato prestigio culturale, vede collaboratori del calibro di Manzoni, Verga, che pubblica a puntate il *Mastro-don Gesualdo*, D'Annunzio, Capuana, Pirandello (come è noto, nel 1904 esce *Il fu Mattia Pascal*) e molti altri. Lo stesso Tozzi la compulsa in più di una occasione, ²² oltre a pubblicarvi le novelle *Pittori e L'ombra della giovinezza*, rispettivamente nel 1918 e nel 1919. La menzione di questi nomi lascia intendere quale fosse la circolazione della «Nuova Antologia» e quanto anche il dibattito scientifico potesse penetrare ed essere diffuso tra un pubblico di non specialisti particolarmente interessati alle scoperte in ambito psicologico: gli scrittori. Non è forse un caso, allora, che a intervenire in maniera informata sulle stesse questioni sia anche uno scrittore: nel 1897, nella «Rassegna nazionale», Fogazzaro – collaboratore

20 Ivi, p. 85.

21 Doctor Mysticus (A. Conti), *Ipnatismo. Applicazioni alla psicologia*, cit.

22 Come emerge ancora una volta dal regesto di Anderson (cfr. *Tozzi's Readings, 1901-1918*, cit., pp. 123, 127, 130), ma anche da un articolo polemico uscito sulla «Torre» il 21 novembre 1913 e intitolato *La «Nuova Antologia»* [PC, 75-77].

attivo (e acclamato) della «Nuova Antologia»²³ – pubblica l'intervento *Per una nuova scienza*, precedentemente tenuto come conferenza a Roma nel gennaio 1895 e in seguito incluso nei *Discorsi* (1898). Pur in una prospettiva polemica e con uno stile letterario che poco si avvicina ai tecnicismi e all'essenzialità dell'articolo di Sciamanna, Fogazzaro ripercorre, a partire da Mesmer, l'evoluzione del magnetismo e dell'ipnotismo, e le discussioni in merito alle suggestioni, allo sdoppiamento della personalità, alla telepatia, e cioè tutto «il meraviglioso in fatto di fenomeni psichici» che viene ammesso, a partire dagli studi di Charcot, all'«esame scientifico».²⁴ Nel farlo, lo scrittore chiama in causa e presenta una serie di casi: quello di Elise, studiato da Bernheim (e da Liébeault e Beaunis), quello di Léonie e di Lucie, due pazienti in cura da Janet, quello di Férida descritto da Azam, un caso di una donna osservata dal Dottor Dufay e di una paziente in cura da Ochorowicz; ma menziona altresì Joseph-Pierre Durand (detto Durand de Gros) – che tra l'altro entra nel merito del dibattito tra scienza clinica e «thaumaturgie occulte»²⁵ –, Binet e Richet. L'obiettivo polemico principale di Fogazzaro è la concezione di una «pluralità di persone nello stesso individuo umano»,²⁶ a cui contrappone l'«unità spirituale» dell'uomo,²⁷ eventualmente caratterizzato da un «inconscio» in cui «sprofond[ano]» quasi tutte «le nostre opere, tutte le nostre parole» restate «nella memoria».²⁸ Al netto della posizione dello scrittore, comunque non irrilevante per la nozione di «inconscio»,²⁹ è più interessante nell'ottica del nostro discorso lo spazio dedicato alla descrizione dei casi di Janet: nella continua

23 Sulle pagine della rivista del 1900 e del 1901 pubblica per esempio *Piccolo mondo moderno*.

24 Antonio Fogazzaro, *Per una nuova scienza*, in Id., *Discorsi*, Milano, Cogliati, 1898, pp. 99-137: p. 123.

25 In un saggio dal titolo parlante: *Le Merveilleux scientifique* (Paris, Alcan, 1894; la cit. è a p. 9).

26 Fogazzaro, *Per una nuova scienza*, cit., p. 122.

27 Ivi, p. 123.

28 Ivi, p. 114.

29 Sul modo in cui la narrativa finzionale abbia inventato la nozione di inconscio prima della psicoanalisi cfr. il già citato Enriquez, *L'Invention de l'inconscient par le récit de fiction 1850-1895*, cit.

presa di distanza dalle teorie avanzate, Fogazzaro passa infatti in rassegna, e piuttosto accuratamente, una serie di ipotesi formulate nell'*Automatisme psychologique*. Tra queste, lo sdoppiamento della personalità e in particolare la scissione in personalità non successive ma simultanee – è il caso di Léonie/Léontine –, le anestesie totali e la questione della distrazione, per le quali, oltre a Léonie, è chiamata in causa anche Lucie, e infine la possibilità di agire col pensiero a distanza.

Il saggio di Fogazzaro è insomma importante per due aspetti. Anzitutto, seppur la circolazione dei suoi *Discorsi* è probabilmente inferiore rispetto a quella della «Nuova Antologia», di certo non passa del tutto sotto silenzio, come mostra la sua menzione proprio in un numero del 1899 della rivista: nel suo articolo *Antonio Fogazzaro. Il poeta e l'uomo*, Pompeo Molmenti fa riferimento al saggio dello scrittore e ne sintetizza la polemica, menzionando Mesmer e Charcot, e i vari disturbi presi in esame da Janet.³⁰ In secondo luogo, si tratta di un caso interessante perché, se è vero che Fogazzaro non è l'unico a intervenire a proposito del dibattito psicologico, di certo è uno dei pochi letterati, assieme a D'Annunzio,³¹ che a questa altezza prende posizione pubblicamente e da una prospettiva teorica.

Tra i numeri della «Nuova Antologia» non mancano del resto contributi che riflettono sulla possibilità di dialogo tra scienza e ambiti «umanistici»: interessante è per esempio *Charcot artista*, un articolo di Cipriano Giachetti del 1904³² dedicato all'aura straordinaria del medico della Salpêtrière e ai suoi interessi in materia d'arte. Tra i vari elogi e gli aneddoti – ricondotti in particolare a Bourneville –, l'articolista sottolinea tra l'altro le straordinarie capacità letterarie di Charcot: scrive per esempio Giachetti che le *Leçons du mardi* si caratterizzano per la «chiarezza» e per «quella tinta letteraria che tanti, a torto, disdegnano nelle opere scientifiche», e rileva così il continuo scambio tra paradigmi medici e strategie letterarie. L'articolo si concentra però principalmente sugli interessi artistici

30 Pompeo Molmenti, *Antonio Fogazzaro. Il poeta e l'uomo*, «Nuova Antologia», CLXVIII, 672 (16 dicembre 1899), pp. 645-668.

31 Cfr. Contarini, *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, cit.

32 Cipriano Giachetti, *Charcot artista*, «Nuova Antologia», CXCVIII, 789 (1 novembre 1904), pp. 119-124.

di Charcot, dei quali, continua l'autore, «egli si valse in più d'uno dei suoi lavori; egli ebbe una buona e sana idea: quella di vedere quanto gli antichi maestri della pittura fossero stati veri nella osservazione delle sofferenze umane, quanto soprattutto avessero rimarcato [...] degli fenomeni che egli raggruppò sotto il nome [...] d'Isteria, la grande malattia proteiforme».³³ Segue poi, e nell'ottica dichiarata di far conoscere al grande pubblico anche questo *côté* della produzione di Charcot, una sintesi di *Le démoniaques dans l'art*, pubblicato nel 1887 con Richer – di cui si menzionano i meriti principali e gli snodi artistici più importanti – per chiudere sulle pubblicazioni della *Iconographie de la Salpêtrière*.

Per continuare la rassegna di alcuni dei più importanti articoli della rivista, andrà menzionato il contributo che Sante De Sanctis, autore de *I sogni e il sonno nell'isterismo e nella epilessia* (1896) e de *I sogni. Studi clinici e psicologici di un alienista* (1899),³⁴ pubblica nel numero del primo settembre 1900. L'articolo ripercorre alcune delle ultime pubblicazioni in materia psicologica: il *Compendio di Psicologia* di Wundt, menzionato come «uno dei padri della nuova psicologia»,³⁵ i *Principii di Psicologia* di James, di cui alcuni capitoli «si leggono collo stesso piacere con cui si leggerebbe un'opera letteraria», in particolare per la «scelta delle metafore, meravigliosamente dimostrative»;³⁶ e infine, per l'ambito francese, *Sensation et Mouvement* di Féré e *Le problème de la Mémoire* di Sollier (allievo di Charcot e di Bourneville). De Sanctis si sofferma a lungo su quest'ultimo, menzionando anche il suo *Genesi dell'isterismo*, ed esamina, talvolta prendendone le distanze, le considerazioni in merito all'atto mnemonico e la teoria della memoria di Sollier (debitrice, come lo stesso articolista segnala, di quella di Ribot).³⁷ Di rilievo è anche l'introduzione al contributo, in cui vengono proposti alcuni aggiornamenti in merito agli sviluppi della

33 Ivi, p. 122.

34 Sante De Sanctis, *La psicologia nelle recenti pubblicazioni*, «Nuova Antologia», CLXXIII, 689 (1 settembre 1900), pp. 163-171. Su De Sanctis (e sulla sua importanza anche per gli scrittori) cfr. Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne*. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo, cit., pp. 101-113.

35 De Sanctis, *La psicologia nelle recenti pubblicazioni*, cit., p. 165.

36 Ivi, p. 166.

37 Ivi, pp. 168-169.

«nuova» psicologia – cui, scrive De Sanctis, «deve applicarsi la qualifica di *sperimentale*» – e alle novità che questo metodo comporta: l'«analisi dei singoli fenomeni di ordine psichico a mezzo di processi sperimentali o di rigorosa osservazione, cioè nella sua metodologia e nella sua parte descrittiva» e le «interpretazioni che i fatti osservati immediatamente suggeriscono». ³⁸ L'articolo di De Sanctis, oltre a entrare in sintonia con altri articoli per la tipologia di contenuti che presenta, è importante perché getta uno sguardo anche sulla metodologia impiegata in campo psicologico: alludo a un procedimento, quello dell'*observation clinique*, che di fatto viene adottato – e già a partire dall'Ottocento – anche in letteratura e di cui, come vedremo, si servirà lo stesso Tozzi. Questo per dire che comincia a formarsi un terreno di saperi condivisi che certo si nutre delle questioni psicologiche maggiormente dibattute, ma è altresì imbevuto dei metodi su cui la scienza si interroga in quei decenni.

Nei contributi finora citati si potrebbe notare la rara menzione di una figura fondamentale: Théodule Ribot. In realtà, il nome del padre della psicologia figura nei numeri della «Nuova Antologia» almeno a partire dal 1879, ma principalmente nelle sezioni dedicate alle novità bibliografiche o ai libri ricevuti dalla redazione. Nel 1879, per esempio, Paolo Mantegazza segnala, nella sezione «Rassegna scientifica», la pubblicazione di *La psychologie allemande contemporaine*, in un breve contributo che ripercorre e sintetizza, talvolta commentandolo, il saggio ribotiano, di cui vengono esaltate la ricchezza, la precisione e la lucidità espositiva. ³⁹ Nel 1897, nel Bollettino bibliografico della rivista, viene brevemente presentato *La psychologie des sentiments*, ⁴⁰ mentre nelle annate successive segue la menzione delle traduzioni delle *Malattie della volontà* (1904), delle *Malattie della personalità* (1906) e della *Logica dei sentimenti* (1908) – anche sintetizzato in una segnalazione nel 1909 –, e quella dell'edizione degli *Essais sur les*

38 Ivi, p. 164.

39 Paolo Mantegazza, *Rassegna scientifica*, «Nuova Antologia», XIII, 44 (15 aprile 1879), pp. 766-770.

40 *Notizie di letteratura, scienza e arte*, «Nuova Antologia», LXIX, II (1 giugno 1987), p. 559.

passions (1907).⁴¹ Forse però il testo più significativo, pur non raggiungendo l'importanza degli articoli prima menzionati, è il trafiletto uscito nel 1917 in occasione della morte dello psicologo (avvenuta nel dicembre del '16): l'articolaista, anonimo, segnala quelli che sono i più importanti contributi metodologici di Ribot, vale a dire «staccare la psicologia dal tronco della filosofia per farla vivere d'una vita propria e indipendente», «comprendere l'importanza del metodo patologico come mezzo d'analisi delle funzioni mentali» e soprattutto aver indicato, nella prefazione a *La psychologie anglaise contemporaine*, quale dovesse essere il compito allo psicologo, e cioè «notare i fatti, descrivere gli avvenimenti, bandendo ogni discussione sulle capacità e le facoltà dell'anima che sfuggono completamente all'osservazione diretta» (snodo in cui torna evidentemente la questione metodologica dell'osservazione).⁴²

Mi pare che questa ricognizione chiarisca in maniera piuttosto limpida e definitiva la portata della diffusione della psicologia sperimentale e la possibilità per gli scrittori, ma non solo, di entrare in contatto tanto con il dibattito intorno alle allucinazioni, alla suggestione e agli sdoppiamenti della personalità, quanto, e ancor più significativamente, con il metodo scientifico e con le novità emerse a partire dall'ultimo trentennio dell'800, metodo e novità con cui dialogheranno proprio i letterati. Certo la «Nuova Antologia» non è l'unico canale italiano attraverso cui le ideologie scientifiche circolano negli ambiti dei non addetti ai lavori. Una rivista come «Leonardo», per esempio, dedica molto spazio all'opera di William James, a cui, come è noto, era particolarmente interessato Giovanni Papini:⁴³ nel 1907 esce, per esempio, *Le energie degli uomini*, la traduzione di una conferenza tenuta da James alla Columbia University il 28 dicembre 1906 (pubblicata contemporaneamente nella «Philosophical Review»). Nell'ottica qui adottata, il contributo ha qualche rilievo perché, per avvalorare le proprie tesi, James si serve in particolare dei casi studiati da Janet,

41 Nei numeri del 1 maggio 1904 (p. 191), 1 luglio 1906 (p. 176), 16 gennaio 1907 (p. 373), 1 agosto 1907 (p. 544), 16 febbraio 1908 (p. 757) e 16 luglio 1908 (p. 349).

42 *Tra libri e riviste*, «Nuova Antologia», LII, 1079 (1 gennaio 1917), p. 269-270: p. 269.

43 Su James in Italia, cfr. Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, cit., pp. 29-44.

autore di «magistrali lavori sulla patologia mentale» e rappresentante della psicologia funzionale.⁴⁴ Ciò che rileva immediatamente James è che nella riflessione janettiana vengono «adoperate forme di pensiero interamente differenti» rispetto alle «categorie da laboratorio», come per esempio, «[o]scillazioni del livello dell'energia mentale, differenze di tensione, sdoppiamenti di coscienza, sentimenti di insufficienza e di irrealtà, sostituzioni, agitazioni e ansietà, spersonalizzazioni».⁴⁵ Lo psicologo americano fornisce così un lessico fondamentale – che verrà ampiamente utilizzato anche in ambito letterario – per la descrizione dei rapporti patologici tra il sé e il mondo, quei rapporti che Janet fa rientrare nella categoria di psicastenia. A questi si aggiungono i fenomeni di inibizione e di volontà, altri concetti che orientano in maniera sostanziale la definizione della soggettività tanto nel contesto scientifico quanto in quello della letteratura. Facendo poi seguito all'idea di Ribot per cui dal caso patologico è intuibile il funzionamento normale, James menziona alcuni casi morbosi presentati da Janet nel «*Journal of Abnormal Psychology*» di Morton Prince (psicologo su cui si avrà modo di tornare):

Casi morbosi, qui come altrove, mettono a nudo il meccanismo normale. Nel primo numero del *Journal of Abnormal Psychology* del Dott. Morton Prince, il D.r Janet ha discusso 5 casi di impulso morboso con una spiegazione che è preziosa per il mio attuale punto di vista. Il primo è una ragazza che mangia, mangia, mangia tutto il giorno. Un'altra cammina, cammina, cammina e riceve il cibo da un'automobile che la scorta. Un'altra è una dipsomane. Una quarta si strappa i capelli. Una quinta ferisce la sua carne e si brucia la pelle. Finora questi capricci di impulso hanno ricevuto nomi greci (come bulimia, dromomania ecc.) e sono stati scientificamente classificati come «sindromi episodici di degenerazione ereditaria». Ma avviene che i casi di Janet sono tutti di quelli che egli chiama psicastenici e vittime di un senso cronico di debolezza, torpore, letargo, stanchezza, insufficienza, impossibilità, irrealtà e impotenza di volontà e che in ognuno di essi la particolare attività seguita, quantunque deleteria, ha il risultato temporaneo di rialzare il senso della vitalità e di far sì che il paziente si senta nuovamente vivo.⁴⁶

44 William James, *Le energie degli uomini*, «Leonardo», V, 1 (febbraio 1907), pp. 1-25: p. 1.

45 Ivi, p. 2.

46 Ivi, p. 10.

Ancora una volta mi pare che quanto sin qui ricostruito testimoni anzitutto la circolazione di un repertorio lessicale comune, di una “koinè”⁴⁷ di fondamentale rilievo per l’impostazione di una serie di domande a cui tenteranno di rispondere, oltre agli psicologi, gli stessi scrittori: come funziona la soggettività e come è possibile raccontarla? Come interferiscono gli automatismi e agli atti volontari sulla volontà e sulla memoria? Come agiscono le allucinazioni e i sogni? La personalità dell’individuo è unica o scissa? E, più in generale, che rapporto c’è tra normale e patologico?

È alla luce di domande come queste che occorre rileggere la narrativa tozziana.

47 Devo il termine a Silvia Contarini.

II. Storie di generi letterari e modalità di scrittura che cambiano

1. Le novelle tozziane come *Fallgeschichten*: letteratura e psicologia

A partire dagli anni Novanta negli studi di area tedesca e francese si è cominciato a riflettere sul concetto di *Fallgeschichte* come modalità di scrittura al servizio della conoscenza.¹ Nucleo di questo concetto è il “caso” (*Fall*), cioè quell’eccezione che disattende una norma e al tempo stesso richiede la creazione di un nuovo quadro normativo che la riassorba e la contempra. Quella della *Fallgeschichte* è una modalità di scrittura che grazie al suo situarsi al crocevia tra particolare e generale ha costituito, e rappresenta tuttora, una strategia fondamentale di argomentazione, costruzione e circolazione del sapere, tanto nel diritto, quanto nella medicina, tanto nella psicologia, quanto nelle scienze sociali. È una modalità che, nel suo corredo genetico e dunque a prescindere dalle discipline in cui è impiegata, contempla sempre il ricorso alla narrazione e si sviluppa in un continuo scambio con le forme narrative: lo schema del caso prevede infatti il racconto di un’esperienza umana nel tempo, di cui vengono individuate, articolate e messe in luce le caratteristiche che rendono quell’esperienza una deviazione rispetto

1 Mi limito a rimandare a *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*, herausgegeben von Ulrich Stuhr und Friedrich-Wilhelm Deneke, Heidelberg, Asanger, 1993; *Penser par cas*, sous la direction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, Paris, Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2005; *Der ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*, herausgegeben von Rudolf Behrens und Carsten Zelle, Wiesbaden, Harrassowitz, 2012; *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, herausgegeben von Susanne Düwell und Nicolas Pethes, Frankfurt a. M., Campus, 2014; Bertrand Marquer, *Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire?*, in *Belle lettres, sciences et littératures*, sous la direction de Anne-Gaëlle Weber, 2015, pp. 178-186; Nicolas Pethes, *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz, Konstanz University Press, 2016; *Le Cas médical. Entre norme et exception*, cit.

a quanto inizialmente previsto, una deviazione che rappresenta al contempo la «smentita» a una previsione e la «necessità di una norma».² Anche per questo, il modello della *Fallgeschichte* condivide con la narrazione di ambito letterario una serie di proprietà fondamentali – la struttura, l’attenzione a specifici snodi della vita dell’individuo, l’eccezione rispetto alla norma, l’esemplarità³ – e si configura dunque come una strategia altamente produttiva e similmente adattabile, oltre agli ambiti già menzionati, anche alla letteratura. Al tempo stesso, tale modello condivide con la medicina e la psicologia una parte sostanziale della sua essenza: scrive André Jolles che nella «disposizione mentale» del caso «prevalgono [...] le differenze quantitative, condizionate dal maggiore o minore allontanamento dalla norma»;⁴ e questo aspetto si pone in sintonia con quello che si afferma essere il paradigma alla base della scienza medico-psicologica dell’Ottocento, per il quale la differenza tra normale e patologico sarebbe appunto una differenza quantitativa e non qualitativa.⁵ Mi pare che questa doppia convergenza illumini anzitutto l’opportunità di servirsi del modello della *Fallgeschichte* nell’ottica di questo libro e spieghi inoltre le ragioni per cui il racconto del caso sfuma i confini tra i registri discorsivi della scienza e della letteratura attraverso una intersezione costante tra le rispettive forme di rappresentazione e i rispettivi interessi.⁶

2 Silvia Contarini, *Il Caso fra medicina e letteratura: un grimaldello teorico. Conversazione con Paolo Tortonese*, in *Forme e metamorfosi del ‘non conscio’ prima e dopo Freud: ‘ideologie scientifiche’ e rappresentazioni letterarie*, cit., pp. 327-336: p. 332.

3 Jean-Claude Passeron, Jacques Revel, *Penser par cas. Raisonner à partir de singularités*, in *Penser par cas*, cit., pp. 9-44.

4 André Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, premessa di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 2003, p. 382.

5 Su questo cfr. Georges Canguilhem, *Il normale e il patologico*, introduzione di Mario Porro, postfazione di Michel Foucault, Torino, Einaudi, 1998, pp. 15-83 (in part. 23-64).

6 Cfr. Nicolas Pethes, *Epistemische Schreibweisen. Zur Konvergenz und Differenz naturwissenschaftlicher und literarischer Erzählformen in Fallgeschichten*, in *Der*

Anche in quest'ottica, e nell'ambito di un discorso condiviso intorno alla costruzione di una soggettività moderna,⁷ psicologia e letteratura dialogano ininterrottamente scambiandosi conoscenze, strumenti e strategie comunicative.⁸ Come accennato, sul fronte medico-psicologico questo dialogo non si esplica soltanto nella chiamata in causa di personaggi letterari come rappresentanti di una patologia – casi, appunto – all'interno della comunicazione scientifica (si pensi solo alla *Madame Bovary* di Charles Richet),⁹ ma, più significativamente, nell'adozione di un simile schema narrativo ed ermeneutico, che prevede la documentazione di una vita individuale, segnata da uno stato di crisi, di cui vengono osservate, raccontate e interpretate alcune caratteristiche particolari al fine di elaborare riflessioni di ordine generale rispetto al rapporto normale-patologico.¹⁰ Senza giungere alla celebre affermazione di Freud nei suoi *Studien zur Hysterie*¹¹ e ripercorrendo la dorsale tra letteratura e psicologia, basti pensare alla casistica

ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung, cit., pp. 1-22: p. 19 («Poes gezieltes Verwechslungsspiel und Büchners dokumentarischer Realismus zeigen, wie das Erzählschema des Falls die Grenze zwischen den diskursiven Registern der Wissenschaft und der Literatur aufgrund der immensen Schnittmenge der jeweiligen Darstellungsformen und -interessen beider zu verwirren vermag»).

- 7 Su questo si veda Barbara Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, Milano, Meltemi, 2018, in part. pp. 137-160.
- 8 Mi limito a rimandare, per l'Ottocento, al fondamentale Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, Paris, Fayard, 2001 e a Yvonne Wübben, *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2013.
- 9 Richet, *Les démoniaques d'autrefois*, cit., p. 346.
- 10 Sul simile rapporto particolare-generale e sull'importanza della "crisi" nella *Fallgeschichte* e nella novella cfr. Marcus Krause, *Zu einer Poetologie literarischer Fallgeschichten*, in *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, cit., pp. 242-273: pp. 257-258.
- 11 Scrive Freud: «es berührt mich selbst noch eigentümlich, daß die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind» (Sigmund Freud, Josef Breuer, *Studien über Hysterie*, in Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, I, Frankfurt a. M., Fischer, 1999, p. 277; [«sento ancora io stesso un'impressione curiosa per il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggono come novelle»; Sigmund Freud, Josef Breuer, *Studi sull'isteria*, in Sigmund Freud, *Opere 1886-1895*.

esemplare e affascinante di Pierre Janet, nei cui interventi il racconto del caso diventa «une histoire à péripéties dans la quelle le thérapeute est narrateur et protagoniste».¹² Più in generale le forme testuali della medicina devono, storicamente, molto alle forme della letteratura: l'ha ricostruito, per l'area francese, Juan Rigoli che ha mostrato come la medicina ottocentesca «si appropria delle risorse retoriche della tradizione letteraria, ingaggiando con quest'ultima una rivalità sul piano stesso della scrittura».¹³ Sul fronte opposto, non è troppo diverso il discorso in ambito letterario, dove il dialogo con la psicologia non solo fornisce un repertorio vasto e vario di figure patologicamente connotate,¹⁴ ma, come emergerà nelle prossime pagine, incide anche sulle strutture della narrazione, svuotando a poco a poco le precedenti modalità di messa in scena dell'esperienza – anch'esse frutto di uno scambio di lunga durata con la scienza¹⁵ – e contribuendo al costituirsi di nuove strategie rappresentative che mettono al centro l'interiorità, per lo più patologica, del soggetto.

Il paradigma che si pone alla base della *Fallgeschichte* ottocentesca e che diventa il punto di partenza di qualsiasi scrittura *par cas* (e della stessa psicologia al momento della sua nascita) è il paradigma dell'osservazione: scrive Ribot nel 1870, in un testo fondativo della psicologia, *La psychologie anglaise contemporaine*,¹⁶ che nell'atto dell'osservazione clinica i passaggi

Studi sull'isteria e altri scritti, I, ed. diretta da Cesare L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1982, p. 313].

12 Jacqueline Carroy, *L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIXe siècle-début du XXe siècle)*, in *Penser par cas*, cit., pp. 201-228.

13 Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, cit. Riprendo la citazione da Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, cit., pp. I-XIII: p. II.

14 Per Tozzi cfr. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, cit., p. 60.

15 Cfr. almeno Marc Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im Französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, Narr, 2002 oltre che il fondamentale Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

16 Sul ruolo fondamentale di Ribot come fondatore della psicologia cfr. Serge Nicolas, Michel Sabourin, Pascale Piolino, *The seminal contributions of Théodule Ribot*

necessari sono «observation extérieure, perception de signes et gestes, interprétation de ces signes, induction des effets aux causes, inférence, raisonnement par analogie» e, infine, seguendo quanto già indicato da Taine nel *De l'intelligence*, trascrivere ciò che è emerso.¹⁷ Ciò presuppone, con Jacqueline Carroy, «qu'existe ou ait existé effectivement un rapport d'observateur à observé ou de thérapeute à patient, ou encore une investigation sur soi»,¹⁸ un rapporto tra chi racconta e chi è attante della vicenda, tra narratore e personaggio (o, quando l'osservazione è diretta sul *moi*, un rapporto tra un io narratore e un sé osservato). Pare allora evidente che la pratica medica dell'*observation clinique* non soltanto offra un motivo che viene variamente declinato in tutto l'Ottocento letterario – si pensi, per limitarsi a due esempi in area italiana, a Tarchetti e a Capuana¹⁹ –, ma condivide con la narrazione simili strategie di costruzione e rappresentazione della materia narrata.

Una delle questioni su cui ci si vuole qui interrogare è relativa alle modalità di ripresa, ricezione e deformazione di queste strategie nell'opera tozziana. Per farlo è bene tenere a mente che nell'ambito della storia della psicologia, più o meno negli anni in cui Tozzi comincia a scrivere, e cioè nel passaggio tra fine XIX e inizio XX secolo si riscontra un cambiamento fondamentale nelle «epistemic norms» e nei «regimes of scientific

(1839-1916): *The centenary of the passing of the founder of modern French psychology*, «L'Année psychologique», 116, 4 (2016), pp. 519-546.

17 Théodule Ribot, *La psychologie anglaise contemporaine*, II édition revue et augmentée, Paris, Librairie Germer Baillière, 1875, p. 27. Su questo cfr. Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 5-8.

18 Carroy, *L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIXe siècle-début du XIXe siècle)*, cit., pp. 201-228.

19 Contarini, *Le «fuggevoli cose dell'anima»*. Profili di donne di Luigi Capuana e la psicologia ottocentesca, cit.; Claudia Murru, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème, Scapigliatura*, Firenze, Cesati, 2024. Sul paradigma dell'*observation clinique* cfr. Rudolf Behrens, «L'éloquence de la nature». *Strumenti retorici di rappresentazione dell'observation clinique nel primo ottocento*, in *Parole e immagini dal manicomio. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, a cura di Riccardo Panattoni, Milano-Torino, Mondadori, 2011, pp. 277-298.

perception» riguardanti l'oggettività:²⁰ accanto al paradigma dello sguardo, prosecuzione dell'osservazione clinica teorizzata e assunta come metodo di analisi da Jean-Martin Charcot, secondo cui il medico deve guardare il corpo e i comportamenti del paziente eliminando tutte le sue narrazioni soggettive e ambigue,²¹ viene rilegittimato un altro paradigma, quello dell'ascolto. I discorsi dei pazienti che erano stati originariamente presi in considerazione nell'ambito del *traitement moral* promosso da Philippe Pinel e che furono poi ridotti a mero sintomo al momento della svolta organicistica di metà Ottocento (ed è sostanzialmente in questa linea che si inserisce il lavoro di Charcot) tornano a essere oggetto di interesse. Col finire del secolo, infatti, nei lavori di una serie di psicologi, tra cui Janet, Bernheim, Morton Prince e soprattutto Freud, che ne teorizza la funzionalità in ambito terapeutico, le "parole del malato" vengono nuovamente prese in esame, sia come mezzo di comunicazione, sia per il loro contenuto. In particolare, secondo il paradigma freudiano, i discorsi dei pazienti risultano fondamentali e devono essere interpretati dal medico perché in stretta relazione con i sintomi patologici e dunque fortemente connessi con la cura. Come ha mostrato Silvia Contarini,²² la critica al paradigma dello sguardo avanzata esplicitamente da Freud trova una simile declinazione anche in campo letterario, in particolare nella costruzione del "romanzo nel romanzo" di Amalia in *Senilità*, in cui Svevo sembra affermare, in consonanza con Freud, che «esplorare visivamente il linguaggio del corpo, indagarne le segrete corrispondenze

20 Mi limito a rimandare su questo al breve, ma utile: Paolo Savoia, *Seeing and Hearing: Charcot, Freud and the Objectivity of Hysteria*, in *Objectivity in Science. New Perspectives from Science and Technology Studies*, edited by Flavia Padovani, Jonathan Y. Tsou and Alan W. Richardson, Berlin, Springer Verlag, 2015, pp. 123-144; p. 124.

21 Emblematica la sua dichiarazione: «à la vérité, je ne suis absolument là que le photographe; j'inscris ce que je vois»; Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière* [1887-1888], I, Paris, Bureaux du Progrès Médical, E. Lecrosnier & Babe, 1892, p. 178.

22 Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, cit., pp. 87-114.

con la psiche, appare in fin dei conti una pratica sterile senza l'empatia che genera la comprensione intima dei fatti della coscienza».²³

Tutto ciò considerato, e tenuto conto di quanto sin qui ricostruito in merito agli interessi di Tozzi, risulta oltremodo interessante valutare con quali paradigmi dialoghi maggiormente e in che posizione si ponga l'opera dello scrittore. Per farlo, si può anzitutto provare a leggere una parte consistente del *corpus* novellistico tozziano come uno sviluppo del repertorio ottocentesco di *Fallgeschichten* al confine tra letteratura e psicologia,²⁴ un repertorio che idealmente non è troppo distante, nella varietà, dalle micro-narrazioni presentate in più occasioni da Janet, nei cui casi clinici, se certo non si riscontra alcuna teorizzazione dell'ascolto e della conversazione empatica come metodi per la terapia, senz'altro la parola (oltre che la storia clinica) del paziente è fondamentale.²⁵ È la fisionomia della produzione di Tozzi a suggerire l'opportunità di adottare questa prospettiva: nel *corpus* novellistico dello scrittore si contano infatti una quarantina di novelle che presentano almeno una figura – narratore o personaggio – caratterizzata da atteggiamenti riconducibili o perlomeno avvicinabili alla sintomatologia patologica. Non si tratta sempre di figure narrative connotate patologicamente in tutto e per tutto, ma senz'altro – come la critica ha rilevato sin da

23 Ivi, p. 113.

24 Già Jolles, nel suo *Einfache Formen*, aveva segnalato la possibilità che il caso sconfinasse in una forma artistica e in particolare nella novella attraverso l'aggiunta di informazioni che appaiono «superficiali e secondarie, per nulla essenziali», che però ne accrescono «l'impatto emotivo»; cfr. Jolles, *Forme semplici*, cit., pp. 386-387.

25 Ma forse questo intreccio tra sguardo e parola comincia a svilupparsi già nell'*Iconographie de la Salpêtrière*, dove i deliri delle pazienti vengono ascoltati, riportati scrupolosamente e messi in relazione con la loro biografia; scrive Bourneville: «Dans leur délire, les hystériques ont des réminiscences des événements anciens de leur existence, des douleurs physiques aussi bien que des émotions morales qu'elles ont éprouvées et, plus particulièrement peut-être, des événements qui ont été cause de leur attaque» Cfr. Désiré-Magloire Bourneville et Paul-Marie-Léon Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière (service de M. Charcot)*, Paris, Aux bureaux du progrès médical, V. Adrien Delahaye & C., 1878 (la cit. è nel vol. I, p. 97). Sulla questione cfr. il fondamentale Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, cit.

subito – nella narrativa tozziana si riscontra una vera e propria invasione di figure caratterizzate da disturbi della memoria, preda di idee fisse o allucinazioni, incapaci di comprendere la realtà circostante e di rapportarsi con essa, di reagire adeguatamente agli stimoli esterni.²⁶

Per lavorare in questa direzione, occorre anzitutto chiedersi quali siano le strategie elaborate da Tozzi per la resa di quelli che non parrebbe inappropriato chiamare casi clinici, e come queste incidano sulla struttura della novella. Da questa prospettiva, i modi in cui i personaggi patologicamente connotati vengono inseriti all'interno della materia narrativa, così come i loro ruoli all'interno della trama, sono vari. In alcuni casi, come nell'*Allucinato* o nel *Poeta*, è proprio la resa della condizione patologica a essere l'oggetto esplicito della narrazione; in altri, come in *Pigionali*, il disturbo è un elemento fondamentale per la costruzione dell'intreccio, ma lo è in maniera implicita; in altri ancora si possono riscontrare alcuni tratti patologici, che però non interferiscono quasi minimamente nella vicenda e rimangono sullo sfondo: è il caso de *Il musicomane*.

A fronte della presenza decisiva e capillare di personaggi con disturbi patologici, è invece rarissima la figura del medico. Si tratta di un cambiamento decisivo tanto rispetto alla narrativa ottocentesca, in cui il medico è onnipresente ed è figura di interlocuzione privilegiata, quanto rispetto all'operazione di raccordo che Svevo compie rispetto a questa tradizione attraverso la parodia.²⁷ Nell'opera di Tozzi, anche quando è in scena, il medico riveste un ruolo assolutamente minore, a tratti irrilevante e, in ogni caso, mai connesso all'interpretazione o alla guarigione dei disturbi mentali, guarigione che è in qualche modo esclusa a priori dall'universo

26 Riprendo qui una riflessione di Debenedetti, che per primo ha messo in rilievo quel «fenomeno della bruttezza fisica dei personaggi» proprio del romanzo moderno, sintomo «di una sofferenza personalmente patita dal personaggio», ma anche di un «malessere» collettivo. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 328, 350 (ebook). Sulla questione cfr. ora anche Valentino Baldi, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 145-202.

27 Cfr. *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, a cura di Riccardo Cepach, Trieste, Museo sveviano, 2008; Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, cit.

tozziano, dove a ben vedere manca, ancora in un raffronto con Svevo, la dimensione dell'ironia. Emerge allora una prima differenza fondamentale di cui è necessario tener conto se si vuole comprendere, a un primo livello, come muta la rappresentazione della patologia nella novellistica di Tozzi e, più in generale, se si vuole provare a interpretare alcune delle particolarità della sua scrittura narrativa. Tale aspetto va del resto messo in relazione con quanto sopra affermato rispetto ai paradigmi dell'osservazione e dell'ascolto: se scompare la figura del medico, chi descrive e interpreta i sintomi? È possibile attribuire questo ruolo al narratore, che ascolta, seleziona, descrive e talvolta – ma solo talvolta – interpreta gli eventi più importanti dei casi di cui intende raccontare? In che quadro epistemologico si colloca? Con quali paradigmi dialoga?

Se si guarda alla struttura del testo, bisognerà anzitutto rilevare che diverse sono le modalità di costruzione del discorso narratologico: in alcune novelle, come ne *L'allucinato*, l'io narrante descrive la propria condizione patologica rivolgendosi, forse in un dialogo immaginario, a un indefinito "voi"; ne *Il poeta*, invece, un primo narratore autodiegetico presenta l'amico «pazzo» e il loro rapporto in quella che potrebbe apparire una sorta di anamnesi, ma lo fa secondo un vocabolario che, salvo forse in un caso («seconda fase»), non è quello della scienza e anzi risente di un altro ambito cui Tozzi guarda assiduamente e su cui si tornerà in seguito [cfr. II, 1.2], quello delle scritture religiose:²⁸

Erminio Toti era pazzo: lo sapeva. Se non il primo ad accorgersene, era stato il primo a dirlo. Proprio da sé! Una sensazione a pena avvertibile, dolce, nascosta; che si rivelava in certi momenti preceduti invece da una calma angelica; meravigliosa. Poi, quasi

28 Come mostrano anzitutto i libri oggi conservati nella sua biblioteca privata e le consultazioni presso la Biblioteca degli Intronati di Siena (cfr. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federico Tozzi*, cit.; Anderson, *Tozzi's Readings, 1901-1918*, cit.). È in particolare l'opera di Caterina da Siena a interessare lo scrittore, come testimonia, tra l'altro, l'edizione Santa Caterina da Siena, *Le cose più belle*, a cura di Federico Tozzi, Lanciano, Carabba, 1918. Cfr. Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federico Tozzi, Italo Svevo*, cit., pp. 199-213; sul modo in cui Tozzi coniuga questo filone con la psicologia, cfr. Ead., *Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federico Tozzi und William James*, cit., pp. 119-132.

repentinamente, una violenza sconvolgente, acre; che lo faceva disperare e piangere. Ma, in questa seconda fase, il senso della dolcezza diventava una bontà umile; lamentevole. Ed era una umiltà che lo feriva e lo addolorava. Avrebbe voluto che gli passasse rapidamente: era certo che la disgrazia e l'angoscia sorridessero insieme; per fare di più compassione.

Gli occhi castagni, sbigottiti e colpevoli; con due orecchie voltate dinanzi. E, poi, una bontà così profonda e assoluta che si pensava ad un'umanità fatta in un altro modo.

[*poi cassata*] E pure, quando non era assalito dal male, il Toti aveva la convinzione di non avere avuto mai niente.

Senza genitori, aveva due sorelle tutte e due monache a Roma; dove era nato anch'egli. Non le aveva più viste, ma pensava sempre a loro; e non voleva prendere moglie. Del resto, era restato vergine. [NP, 479]

Il narratore cede poi la parola all'amico attraverso l'inserzione di sette scritti in cui il «pazzo» si auto-osserva e descrive i sintomi di un vero e proprio sdoppiamento e ricostruisce così la storia della propria patologia. Il primo narratore riprende infine le redini della narrazione per chiudere il racconto e annunciare il suicidio dell'amico. Dunque, diversamente da quanto accade nel caso precedente (*L'allucinato*), il dispositivo dell'auto-osservazione è inserito all'interno di una struttura narrativa più articolata,²⁹ in cui gioca un ruolo importante, come vedremo, anche lo sguardo dall'esterno. In altri casi ancora, come ne *Un'allucinazione*, è un narratore extra-eterodiegetico onnisciente – forse si potrebbe parlare, con Norman Friedman, di un caso di onniscienza neutra³⁰ – a raccontare la storia del personaggio e viene allora a mancare quel dispositivo dell'auto-osservazione impiegato nelle altre due novelle. Si riscontrano del resto anche casi in cui chi racconta non possiede alcuna capacità analitica e tende a configurarsi come un narratore inattendibile; o altri ancora in cui colui

29 Per quanto, dopo aver introdotto i primi tre scritti (con formule quali: «questi scritti li ho io; ed eccone uno:»; «Lo ricopio»; «Il terzo scritto che mi fece leggere, fu questo»), gli altri quattro vengano disposti uno di seguito all'altro separati da un asterisco senza intercalari narrativi.

30 Norman Friedman, *Il punto di vista nella narrativa: evoluzione di un concetto critico*, in *Teorie del punto di vista*, a cura di Donata Meneghelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, pp. 79-118: pp. 99-102.

che narra è un personaggio della storia e la sua onniscienza è difficilmente giustificabile: se ne vedranno a breve alcuni esempi.

Ripercorrere questi aspetti prima di mettere a fuoco le tipologie più emblematiche mette anzitutto in luce come Tozzi sperimenti diverse possibilità narrative che mettono al centro l'(auto-)osservazione e la rappresentazione della patologia. Come emergerà nelle pagine che seguono, la dinamica non pare troppo diversa, sul piano della sperimentazione narrativa, da quella rilevata da Rudolf Behrens per le varie versioni di *Le Horla* di Maupassant – pubblicato nel 1886 e, in una seconda versione, nel 1887 –, dove tra l'altro si riscontra una simile messa in scena di un sé altro da sé.³¹ Ciò chiarisce che, sebbene alcune strategie e motivi sfruttati da Tozzi appartengano alla tradizione letteraria, senz'altro nascono da un dialogo a più voci anche con il *côté* scientifico o perlomeno ne condividono una simile problematica. Si tratta di strategie che sembrano porsi in un crocevia assieme alle questioni maggiormente discusse nel dibattito psicologico contemporaneo e che contribuiscono ad avviare un profondo cambiamento delle strutture e dei codici letterari. Per limitarsi a un esempio, se in un primo momento nel romanzo ottocentesco «l'un de procédés les plus commodes pour insérer les matériaux médical dans les textes romanesques consiste à doter le narrateur d'un savoir absolu»,³² questa tecnica, messa in discussione nel secondo Ottocento – anche in uno scambio con la medicina e la psicologia dell'epoca – viene rivoluzionata definitivamente nella narrativa che oggi definiamo modernista, in cui tanto il narratore rinuncia al privilegio dell'onniscienza e spesso si configura come una voce inattendibile, quanto i personaggi sono incapaci di comprendere la realtà circostante, e risultano sempre più alla mercé di disturbi, allucinazioni e automatismi.

31 Rudolf Behrens, *Le Horla, un cas?*, in *Le Cas médical. Entre norme et exception*, cit., pp. 99-116.

32 Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, cit., p. 226.

1.1 Tra normalità e patologia: i personaggi e la quotidianità

Che la quotidianità sia al centro delle novelle di Tozzi non è certo una novità, né che la sua rappresentazione, per la quale si è parlato di «epica del casuale»,³³ sia da mettere in relazione con la ormai celebre poetica dei “misteriosi atti nostri”, secondo cui «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 per la sua passeggiata» [PC, 328]. Ciò che forse vale la pena approfondire è il modo in cui si possa effettivamente parlare di «epica del casuale» per le novelle che vedono come protagonista un personaggio patologicamente connotato. In questi testi, infatti, paiono essere condensate in maniera paradossale due accezioni potenzialmente opposte della parola “caso”: quella legata all'«epica del casuale», che ha a che fare con l'oggetto della narrazione, e che denota un avvenimento fortuito, accidentale, ma tale solo perché mosso da un *quid* che risulta appunto misterioso e incomprensibile nella percezione dei personaggi (e spesso del narratore); e quella che invece riguarda le modalità narrative, e che prevede che quel frammento casuale diventi un caso, cioè un esempio particolare di una legge generale; tale esempio, come frequentemente accade nell'opera tozziana, non trova una spiegazione completa, ma assurge a oggetto della narrazione. Per entrambe le accezioni riveste un ruolo fondamentale il rapporto con la quotidianità e, più in generale, con la dimensione del tempo: l'evento, la *tranche de vie* che il narratore seleziona e narra, si staglia su una quotidianità reiterata, priva di avvenimenti notevoli, sostanzialmente piatta.

Da un punto di vista strutturale si riscontrano grosso modo due modalità attraverso cui Tozzi costruisce queste novelle: una tipologia prevede una serie di sequenze iterative, generalmente all'imperfetto, che restituiscono la trita quotidianità entro cui vivono i personaggi; a queste seguono alcune sequenze singolative, caratterizzate dall'adozione del perfetto o del presente,

33 Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, cit., pp. 97-118.

dove a svolgersi è l'evento che rompe o dovrebbe rompere la *routine* (è per esempio il caso di *Pigionali*, *Un giovane*, *Una figliuola*); l'altra modalità prevede un unico evento singolarativo che si accampa nell'intero racconto, come accade, per limitarsi ad alcuni casi, in *Marito e moglie*, *Miseria*, o *Il nonno e il nipote*. Si tratta, in entrambe le modalità, di eventi – la morte di una inquilina, un litigio, un attacco di paralisi, un matrimonio mancato e così via – che si innestano e complicano una quotidianità spesso già malata. Problematico è infatti il legame che questi personaggi instaurano con la dimensione del tempo: cristallizzati in un passato da cui non riescono a (o da cui non vogliono) uscire, o in un presente ripetitivo, in cui il passato – recente o remoto – è dimenticato, molte delle figure che abitano l'universo tozziano vivono nei loro automatismi abitudinari, provano persistenti «sentiments d'incomplétude», di «inachèvement»³⁴ dai quali non riescono tuttavia a sbrigliarsi perché deficitari di volontà, incapaci di uscire da una condizione che li fa vivere a tutti gli effetti in un *continuum* tra normalità e patologia, o meglio, un *continuum* dove, con Ribot, è impossibile distinguere dal punto di vista psicologico «une différence positive entre le cas normal et le cas morbide».³⁵ Marta e Gertrude di *Pigionali*, per esempio, vivono in un eterno presente, in cui gli anni «erano sempre uguali» e «[i]l loro tempo passato s'era staccato tutto da loro» [G, 213]; il protagonista di *Un giovane*, Alfonso, si sente al contrario «lontano ed estraneo a tutto ciò che gli era intorno», agisce e reagisce sempre «per effetto dell'abitudine» [G, 267]; Fiammetta «non credeva né meno che il tempo passasse» [*Una figliuola*, G, 288]. Vittorio e Giulia, protagonisti rispettivamente de *La madre* e de *Gli olivi*, sono costantemente invasi dai ricordi del passato,³⁶ mentre Costanzo Baretti, della novella *Colleghi*, «non credeva più a niente: non era né meno sicuro di esistere. Aveva [...] il ricordo del tempo scorso; ma egli non ci faceva più caso, e questo ricordo si affievoliva come una cosa che non ha più motivo di restare.» [NP, 349].

34 Janet, *Les Névroses*, cit., p. 355.

35 Théodule Ribot, *Qu'est-ce qu'une passion?*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 61 (janvier à juin 1906), pp. 472-497: p. 483.

36 «E le immagini de' ricordi correvano rapide, mescolandosi con le realtà che vedeva dinanzi; con una calda e febbrile rapidità.» [NP, 6]; «ella dovette abbandonarsi ai ricordi» [NP, 106].

Talvolta il rapporto malato col tempo non si configura come un basso continuo della vita dei personaggi, ma rappresenta l'evento scatenante, il *turning point* di un'esistenza: ciò accade per esempio ne *Il nonno e il nipote* [NP], in cui un'allucinazione sorta durante un gioco col nipote riporta Domenico Bernardoni nei campi di battaglia e lo *choc* emotivo gli provoca una paralisi; o in *Marito e moglie* [G], dove in una sorta di crisi psichica Vittorino Landi perde la concezione del tempo, non riconosce la moglie, smette di amarla e comincia a vivere senza avere alcuna presa sulla realtà. La stessa novella *Pigionali* incastona un'alterazione nella percezione del tempo all'interno di una temporalità che – lo si è detto – è malata: morta Gertrude, Marta vive all'interno di una dimensione allucinatoria entro cui la scomparsa dell'amica-nemica viene rimossa e «la morta [...] era più viva di prima; e tra loro avvenivano conversazioni di una lunghezza snervante» [G, 217]. Come viene spiegato dal multiforme narratore di questa novella,³⁷ la morte della pigionale altera il modo in cui Marta percepisce il tempo, riportandola a un passato «artificiale»:

Tuttavia aveva anche lei una tristezza insolita, che le ricordava altri tempi; e rivedeva le cose lontane con una chiarezza che le parevano pitture: in certi momenti, anche i fiori finti si credono veri.

Marta sentiva una vecchia anima, che parlava invece di lei; e non glielo poteva impedire. Perché i suoi ricordi avevano una vita artificiale indipendente. [G, 216]

Insomma, a trovare spazio nelle novelle, spesso attraverso un processo di narrativizzazione che in parte deforma e riscrive la teoria scientifica, pare una serie di sintomi e disturbi che sono al centro dell'attenzione in quei decenni. Faccio per esempio riferimento a disturbi della memoria, a cui, come anticipato, Ribot dedica un saggio imprescindibile per gli studi successivi, *Les maladies de la mémoire* (presente nella biblioteca Tozzi in traduzione italiana).³⁸ Al centro dell'indagine di Ribot, che sulla scorta di Taine vede l'io frammentato, si stagliano gli stati della coscienza,

37 Sulla novella si veda l'importante saggio di Massimiliano Tortora: *Marta lotta contro la morte. Lettura di «Pigionali» di Federigo Tozzi*, «Diacritica», VI, 6, 36 (2020), pp. 107-119.

38 Cfr. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, cit., p. 154.

la cui alterazione può produrre anche una serie di disturbi della memoria: a provocare le diverse forme di amnesia si riscontra una debolezza degli stati di coscienza, mentre nei momenti di eccitazione, rileva Ribot, «una grande folla di ricordi spunta da ogni direzione».³⁹ Assieme alla memoria, al centro di molte novelle tozziane, pare esserci anche quello che Janet chiama «*éloignement du réel*» e che Janet stesso mette in relazione con i disturbi «*à propos du sens du temps*»: il presente, scrive, «*fait l'effet d'un intrus*» mentre il passato è maggiormente accessibile, e dunque la percezione della realtà, la capacità di agire su di essa, la «*croyance, la certitude*», «*sont devenus à peu près impossibles*».⁴⁰ Ma ciò che risulta ancor più rilevante una volta individuato questo repertorio di personaggi malati, è che in alcuni casi, per raccontare la loro quotidianità patologica, Tozzi non si limita a tematizzare il caso clinico, ma lavora sulla fisionomia della voce narrante e lo fa rinnovando dall'interno alcuni moduli variamente sperimentati nell'Ottocento.⁴¹

1.2 Voci sdoppiate, sfumate o incoerenti

Tra gli esiti più interessanti della sperimentazione tozziana un posto di rilievo spetta a quelle novelle il cui sviluppo narrativo è segnato da un'alterazione nella modalità enunciativa. Ciò si verifica grazie all'uso di procedimenti che contribuiscono a differenziare, sdoppiare o almeno sfumare le voci che abitano il testo, e che in tal modo rendono la narrazione

39 Ribot, *Le malattie della memoria*, cit., p. 156.

40 Janet, *Les Névroses*, cit., pp. 356-357, 364.

41 Alcune delle novelle del *corpus* qui individuato presentano una narrazione meno sperimentale rispetto ai casi presi in esame, per quanto siano piuttosto frequenti la presenza di un narratore multiforme (o di un doppio narratore), o il ricorso a strategie narrative particolari, come la scelta di una narrazione esclusivamente al presente (in *Una recita cinematografica* e in *Marito e moglie*). Mi pare che ciò sia in generale segno della sperimentazione tozziana e della necessità di lavorare sulla sua novellistica a partire da un'indagine dei procedimenti formali e narratologici utilizzati.

sfilacciata, inattendibile o sospesa. Non si tratta di procedimenti del tutto nuovi – basti pensare al doppio narratore di *Fosca* (1869), che si chiude con le parole di un medico inattendibile dinanzi agli occhi del lettore, o ad alcuni simili espedienti dei racconti di Tarchetti –, ma trovano un ulteriore sviluppo o perlomeno altre declinazioni nella novellistica tozziana, in cui, come emergerà a breve, il particolare rapporto che si instaura tra narratore e personaggio restituisce una sorta di narrazione doppia del sé e sfuma i confini tra racconto biografico e autobiografia.⁴²

Tra le soluzioni narratologiche di maggior rilievo nell'ottica di questo discorso si può annoverare la scelta adottata per le novelle *Un ragazzo* e *Una giovinetta*. In entrambe, il testo è incorniciato da due interventi del narratore in prima persona che inserisce alcune riflessioni nell'incipit e nell'explicit, e nel mezzo racconta, adottando due espedienti narrativi diversi, la storia di un altro personaggio.

Guardiamoli nel dettaglio a cominciare da *Una giovinetta* (1916):

[incipit] Su le fotografie dei miei ricordi chi sa quante cose mi dimentico di vedere! Forse, le più buone. Ma sono così triste di pensare alla limonaia del mio vicino!

L'avevano riscialbata a marzo, e i suoi vetri scintillavano sul muro come specchi. I ragni, che si fermavano di colpo sempre prima di correre lesti lesti fino a terra, <parevano> anche più neri e lucenti. E le piante di limone avevano un odore che stordiva e faceva venire le lacrime.

La signorina Anselma restava quasi tutto il giorno sola in casa, con la donna di servizio. [NP, 291]

[explicit] La sotterrarono nel cimitero della sua parrocchia; in campagna. Ed io, tutte le volte che passo dinanzi alla limonaia, ho paura. [NP, 297]

Protagonista del racconto è Anselma Viti, una ragazza orfana di madre, uscita dal convitto in cui ha studiato e vissuto per qualche anno, e in cui, in una sorta di passato cristallizzato, continua a vivere nei pomeriggi trascorsi nella limonaia: chiusa lì dentro la giovane spende la maggior parte

42 Si riscontrano anche novelle dove questo passaggio è più tradizionale, come per esempio nella novella *La matta*.

del tempo preda di allucinazioni che la riportano al passato.⁴³ Ma anche quando è altrove, oltre a ripensare continuamente al periodo del convitto,⁴⁴ l'atteggiamento di Anselma si distingue per una predisposizione che è analoga a un tratto tipico delle isteriche, e cioè la tendenza alla suggestività: qualsiasi idea, anche insignificante, si trasforma nella protagonista in «*sentimenti* che la tenevano giornate intere; dai quali non avrebbe potuto liberarsi»,⁴⁵ dove pare risuonare la definizione di suggestione offerta da Janet, secondo cui «*l'idée se développe complètement jusqu'à se transformer en acte, en perception et en sentiment mais elle semble se développer par elle-même, solement, sans participation ni de la volonté, ni de la conscience personnelle du sujet*».⁴⁶

43 «Qualche volta riprendeva addirittura una conversazione e la continuava dentro di sé: qualche volta accompagnava i suoi pensieri gesticolando e smovendo un piede come se una compagna le si avvicinasse. Pensava che aveva ancora da imparare le lezioni; e né lei né le sue compagne cambiavano mai. Qualche volta, si metteva anche a ridere; nel mentre ricordava una giornata gioconda. Qualche volta piangeva, piangeva; e tutto il lavoro si bagnava. Riudiva ancora i rimproveri e le voci delle insegnanti: ella abbassava la testa, e nel suo cervello quelle voci non smettevano più. Tornando in convitto avrebbe avuto una cuffia con i nastri di seta rossa anche lei, non avrebbe più fatto sciocchezze e sarebbe doventata tanto felice. / Quando tornava in sé, il sole non c'era più; anche dentro la limonaia faceva quasi freddo; e allora si avvolgeva un'altra volta lo scialle attorno al collo, e stringeva le gambe insieme.» [NP, 292].

44 «Confusamente, cercava di spiegarsi se i pensieri hanno nessuna influenza nella vita; e allora le pareva di essere stata troppo poco tempo in convitto; e non si decideva a convincersi che ormai n'era staccata irrimediabilmente.» [NP, 296].

45 «Ora, anche le cose più insignificanti che passavano a traverso la sua anima o che le avvenivano da vero, le destavano sentimenti che la tenevano giornate intere; dai quali non avrebbe potuto liberarsi. Se si bucava un dito con l'ago, ella credeva di non doversene dimenticare mai più. Le poche stille di sangue erano come quantità enormi. E anche il giorno dopo, quando il dito era assolutamente guarito, il ricordo del dolore bastava a darle la paura che quel fatto non avesse cessato di avvenire; e aveva l'illusione di sentire ancora il dolore al dito. Ella lo avrebbe scritto a qualcuna delle sue amiche, se ne avesse avuta una. E lo diceva a suo padre. Se le si rompeva la catinella, non cessava mai di pensarci; e vedeva sempre la catinella andare a pezzi.» [NP, 295].

46 Janet, *Les Névroses*, cit., p. 302 (tondo mio).

Se, su un piano narrativo, incipit ed explicit sembrano mostrare una certa debolezza nella coesione tra chi racconta e la vicenda narrata, quasi venisse utilizzato un espediente “posticcio”, ancora non abbastanza rodato da Tozzi, vale la pena soffermarsi proprio sulla fisionomia di chi questa coesione non riesce a crearla: il narratore. Si tratta, come detto, di un narratore-personaggio che prende la parola dichiarando sin da subito l’incapacità di ricordare il proprio passato e, attraverso una congiunzione coordinante avversativa che denota tutta l’estemporaneità dell’idea, menziona quello che il lettore scoprirà essere il luogo principe della vicenda (la limonaia dove Anselma è solita passare le giornate). Dunque sulla pagina si accampa una voce narrante che dichiara di essere soggetta a un qualche disturbo della memoria e il cui flusso discorsivo segue l’involontarietà e la casualità dei pensieri, che però muovono, ed è un aspetto significativo, da una forma di empatia nei confronti del personaggio di cui parla. L’aspetto interessante è che l’inattendibilità dell’istanza narrativa viene contraddetta dalla fisionomia che essa assume nelle pagine successive, quando a parlare è una voce che non sbaglieremmo a definire onnisciente: a raccontare la storia della giovinetta è un narratore che si sofferma nel dettaglio sulla vita, anche interiore, della protagonista e ne ricostruisce la vicenda in quella che, per certi aspetti, potrebbe essere considerata un’anamnesi. Tale modalità si pone allora all’incrocio e sostituisce, riorganizzandole, due modalità di inserimento del materiale medico che erano tipiche nella narrativa dell’Ottocento e cioè, da un lato, la voce di un narratore dotato di «savoir absolu», e dunque anche di competenze scientifiche, che racconta e commenta un caso clinico descrivendo i sintomi e le sensazioni dei personaggi; dall’altro, la figura del personaggio-testimone che si trova di fronte e descrive, quasi fosse un «regard pur», un soggetto patologico.⁴⁷ Si riscontra, in altre parole, un cambio di statuto del narratore la cui doppia fisionomia incide sulla sua attendibilità, che risulta immediatamente problematica e richiede di conseguenza una continua messa in dubbio da parte del lettore. Se le cose stanno così, si può osservare preliminarmente come il discorso psicologico non interessi soltanto il tema delle novelle, ma anche la fisionomia di chi parla e, di conseguenza, la modalità enunciativa del racconto: la narrazione

47 Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, cit., pp. 226-227.

del caso spetta a un narratore in qualche modo sdoppiato, le cui due “personalità” non sono in alcun modo assimilabili tra di loro.

Un procedimento analogo aveva caratterizzato anche la struttura della novella *Un ragazzo* (1908-1913), in cui Tozzi sembra mettere alla prova un’altra strategia narrativa, che forse reca traccia della lettura della novella di Verga *Lacrymae rerum* (1882), almeno per la messa in scena di uno sguardo esterno verso l’interno di una casa, salvo poi rimodulare il meccanismo *camera eye*⁴⁸ per restituire, attraverso un narratore onnisciente con focalizzazione perlopiù fissa e in una prosa che risente dell’influenza dannunziana, l’interiorità del protagonista. Sono di nuovo le soglie della novella a testimoniarlo:

[incipit] Ho una voglia di piangere che mi sconvolge. Sento il mio cuore così triste e così stanco, che non so come faccio a vivere. Per solito, lo so, le domeniche entrano nella mia anima come aratri che squarciano e vanno innanzi. Ma questa è anche peggiore!

Sono io solo, del resto, che al meno tento di darmi qualche suggerimento; ma tutto è stato distrutto dalla forza di una primavera che in vece dei fiori ha veleni di cose lontane e veleni, anche più potenti, di cose attuali.

Ma tutto questo forse è meno della tristezza di quel ragazzo pallido e magro (*sono io?*) che vedo nel mezzo di una casa dove nessuno si occupa di lui. [NP, 151; corsivi miei]

[explicit] Oggi questo ragazzo, forse adesso già padre a sua volta, m’è tornato a mente, con un miscuglio di cosa sentita dire e di cosa immaginata. Ma mi prendono i brividi lo stesso; e mi viene di dirgli che appoggi la fronte su la mia tristezza. Nessuno lo brontolerà. [NP, 158]

Sul piano della vicenda, ancora una volta il protagonista è un personaggio patologicamente connotato: Cesare «si crede idiota» [NP, 152], non è in grado di relazionarsi con la realtà esterna – realtà che spesso non comprende perché preda di allucinazioni o di atti involontari –, ha un deficit di volontà e una serie di disturbi fisici (tremori, difficoltà a gestire alcune

48 Per una lettura narratologica della novella, coniugata alla questione del *camera eye*, si confrontino le importanti riflessioni di Paolo Giovannetti in *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 230-260.

parti del corpo).⁴⁹ Anche in questa novella, però, la tematizzazione del caso clinico va messa in dialogo con le strategie narratologiche: se l'introduzione del personaggio muove in un primo momento da uno moto empatico del narratore, la parentetica – «(sono io?)» – pare alludere a una sorta di sdoppiamento della figura della voce narrante, che insieme racconta e si guarda dall'esterno come fosse un altro da sé. A favore di questa lettura si ricordi la metafora di *Cose* che sovrappone la casa e la coscienza: se la si riprende e la si usa per leggere questo passo, allora la «casa» in cui sta «quel ragazzo pallido e magro» non è che la coscienza di chi parla. Ed è tenendo conto di questa interpretazione che il lettore fruisce del racconto fino al finale, quando torna in scena il narratore omodiegetico e in qualche modo confuta questa ipotesi accennando a un intreccio di storia sentita e immaginazione che avrebbe dato vita al racconto.

Ciò invita a due considerazioni di ordine diverso.

Da un punto di vista narratologico siamo ancora una volta di fronte a una voce narrante che cambia statuto nel corso della narrazione e che si rivela sostanzialmente inattendibile: il narratore autodiegetico dell'incipit, che si descrive in una condizione di estrema disperazione e angoscia, veste poi i panni di un narratore onnisciente e racconta la storia di Cesare adottando quasi esclusivamente il tempo presente (sei pagine su otto), per poi ritornare infine all'autodiegesi e chiudere il racconto. Si noti, pur *en passant*, che la scelta del presente sembra porsi in sintonia con la tecnica *camera eye* allusa all'inizio della novella, anche se la restituzione in presa diretta dei pensieri e delle sensazioni di tutti i personaggi distorce gli esiti che sarebbero propri di una narrazione impersonale.

Sul piano della sperimentazione narrativa, invece, l'effetto generato dalla "congiunzione" tra la parentetica iniziale, che insinua il sospetto che il personaggio di cui si parla in terza persona sia in realtà il narratore stesso, e l'adozione pressoché esclusiva del tempo presente, che esclude la possibilità che questo personaggio sia un "io" del passato, restituisce l'impressione di

49 Difficile e forse poco utile far rientrare il caso di Cesare in una patologia ben definita: Tozzi sembra coniugare alcuni sintomi dell'idiotismo con quelli della psicastenia.

una coesistenza di due coscienze, di due personalità diverse, vale a dire un io che racconta di un altro sé, entrambi presenti. Questa modalità consente di avvicinare la novella a un testo che, pur adottando strategie proprie della narrazione, non è né letterario né finzionale, e cioè il resoconto in prima persona di una paziente di Morton Prince affetta da disturbi della personalità, pubblicato in due parti tra il 1908 e il 1909 in «The Journal of Abnormal Psychology»: *My Life as a Dissociated Personality*.⁵⁰ La prima parte dell'articolo è narrata da una delle tre personalità della paziente, C, creata da Prince attraverso l'ipnosi e auto-definitasi normale; C racconta in prima persona di essere stata le altre personalità, diverse e contemporanee, in cui è scissa la paziente (A e B), e lo fa adottando una formula – «myself as A» (*vel sim.*) – che, nota Barbara Chitussi, sfuma la possibilità di parlare di un racconto propriamente autobiografico, considerato che chi narra – e la considerazione sembra valere anche per la novella di Tozzi – «non parla in realtà di sé stessa, racconta piuttosto la storia di alcuni personaggi».⁵¹ Si tratta in altre parole di una sorta di narratrice che ha consapevolezza delle altre personalità e racconta una parte della loro storia. La consapevolezza di A e di B viene però fornita a C da Prince al momento della sua “creazione” e anche tale strategia si pone in sintonia con ciò che si legge nel finale di *Un ragazzo* quando il narratore parla di «storia sentita» come matrice del racconto.

50 B.C.A., *My Life as a Dissociated Personality*, «The Journal of Abnormal Psychology», (October-November 1908), pp. 240-260; A Personality (B) claiming to be conscious, *An Introspective Analysis of Co-conscious Life (My Life as a Dissociated Personality)*, «The Journal of Abnormal Psychology», (December 1908-January 1909), pp. 311-334. Due anni prima Prince aveva pubblicato una sorta di romanzo dove raccontava una vicenda in parte analoga, in cui la protagonista era la paziente Miss Beauchamp: Morton Prince, *The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology*, New York, Longmans, Green, & Co, 1906. Cfr. Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, cit., pp. 181-220.

51 Diverso invece il caso della seconda parte dell'articolo, dove chi parla, B, può dire “io” e riferirsi a una sé del passato, un sé doppio e non caratterizzato dall'unità che aveva C, e dunque il racconto può definirsi autobiografico. Cfr. Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, cit., pp. 209-220.

Prima di proporre alcune ipotesi rispetto alla consonanza tra questa modalità narrativa e la sperimentazione tozziana, è forse interessante aggiungere alla costellazione di testi un'altra novella, *Contrasti* (1916), in cui il meccanismo narrativo non risulta troppo diverso da quello appena descritto. Il racconto si apre con un narratore in prima persona che, dopo qualche considerazione relativa al proprio passato, all'affidabilità della memoria e all'amore – dove tra l'altro emerge qualche disturbo legato alla percezione del tempo⁵² –, racconta, «[*facendo*] *conto d'essere*» un amico [NP, 300; corsivi miei], cioè narra la vicenda dell'amico utilizzando ancora la prima persona, ma mettendo in scena un narratore autodiegetico differente dal primo. Anche in questo caso, dunque, la prima voce narrante possiede una doppia natura, quella di narratore e di personaggio narrato, in un meccanismo che non è troppo diverso dal «*myself as*» adottato dalla paziente di Prince.

Non abbiamo certezze sulla conoscenza da parte di Tozzi di questi due articoli e non voglio qui supporre un debito filologico nei confronti di uno dei testi più suggestivi della letteratura psichiatrica di inizio Novecento (conoscenza che pure non è da escludere considerato che Morton Prince è citato da William James e che i suoi testi hanno una risonanza non irrilevante).⁵³ Piuttosto credo importante rilevare come letteratura e psicologia

52 «Bisognerebbe che io potessi rifare all'indietro la mia giovinezza; ma è quasi impossibile, o addirittura. Io, ormai, non vedrò che segni di scorcio o scancellature. Ma, stamani, si tratta di un'altra cosa: io prendo interesse ai miei ricordi, li discuto ancora, come fatti che mi avvengono adesso. E perché? Così non troverei strano se mi mettessi a scrivere un'altra lettera a una signora, della quale sono stato innamorato cinque anni fa. E, questa signora, non solo non l'ho più veduta da quel tempo ma non ho né meno continuato ad amarla dopo quel mese che io tentai di esserne corrisposto.» [NP, 299].

53 Nella stessa «*Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*» il nome di Prince e i suoi studi sulle personalità figurano in più occasioni. Cfr. p.e. Samuel Jankelevitch, *La dissolution de la personnalité*, «*Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*», 64 (juillet à décembre 1907), pp. 539-546. Lo stesso anno Ribot parla del volume su Miss Beauchamp come dell'«*observation la plus complète qui existe*» (Théodule Ribot, *La mémoire affective: nouvelles remarques*, ivi, pp. 588-613; p. 603). Abel Rey, nel resoconto del VI congresso internazionale di psicologia, tenutosi a Ginevra nel 1909, scrive che «*l'ouvrage publié il y a peu sur la*

continuino, anche a inizio Novecento, a mettere in campo strategie di costruzione del caso che sono considerevolmente simili e che contribuiscono, certo in modi differenti, sia a far circolare in contesti diversi le più importanti novità del campo psicologico, sia a proseguire un dibattito, quello rivolto alla definizione di una soggettività moderna, che è fondamentale in questi decenni tanto nell'ambito scientifico, quanto in quello letterario. In questo dibattito, con modalità che sono piuttosto diverse da quelle messe in campo da Svevo, ma altrettanto incisive e moderne, si inserisce, a conti fatti direi consapevolmente, anche Tozzi e lo fa lavorando su quella che risulta essere la vera novità della sua opera, su cui sarà necessario continuare a riflettere: la figura del narratore. In quest'ottica, è utile analizzare quello che, sul piano strutturale, risulta essere il caso più tradizionale di inserzione di una doppia voce: *Il poeta* (1918-1920). Come accennato, la novella presenta un narratore autodiegetico che racconta la vicenda di un amico utilizzando anche, per la rappresentazione della malattia, l'inserimento di alcuni suoi scritti. Da un punto di vista narratologico si configura dunque una situazione con due narratori, i cui discorsi si collocano in due diversi momenti sul piano temporale (nel passato, per gli scritti di Erminio, nel presente per il narratore) e offrono un duplice, diverso sguardo sulla patologia. Se certo si tratta di un espediente della tradizione letteraria, su un altro fronte, la struttura non pare troppo diversa dai resoconti degli psicologi, soprattutto per lo scarto tra il "sapere" del narratore, che guarda dall'esterno, ma ha anche accesso agli scritti del «pazzo» ed è dunque in una posizione simile a quella del terapeuta, e quella del soggetto patologico. Si pensi, ancora una volta, a Janet (ma non solo a lui) e a una serie di scritti che prevedono il racconto del medico intervallato dalla parola del paziente. Se ne riporta, a mo' di esempio, un breve passo legato al celebre caso di Léonie/Léontine:

Un altro soggetto, Léonie, aveva imparato a leggere e a scrivere in maniera passabile e io avevo approfittato delle sue nuove conoscenze per farle scrivere durante la veglia alcune parole o alcune righe in maniera inconscia; ma l'avevo dimessa senza

multiplication des personnalités d'une hystérique» di Prince è già «célèbre, même dans le grand public» (Abel Rey, *Le VI^e congrès international de psychologie: tenu à Genève du 3 au 7 août 1909*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 68 [juillet à décembre 1909], pp. 329-350: p. 340).

suggerirle altro. Aveva lasciato Le Havre da due mesi quando ho ricevuto da lei una lettera estremamente singolare. Sulla prima pagina erano scritte poche righe di tono molto serio: era indisposta, diceva, soffriva ogni giorno di più ecc., e firmava con il suo vero nome, “signora B.”; ma sull'altra facciata del foglio iniziava un altro testo di stile molto diverso, che mi permetterò di riprodurre a titolo di curiosità: “Mio caro signore, vengo a dirle che è proprio vero, è proprio vero, Léonie mi fa soffrire molto, non riesce a dormire, mi fa proprio del male; la massacrerò, mi fa imbestialire, anch'io sono malata e molto stanca. Da parte della sua devotissima Léontine”. Quando Léonie ritornò a Le Havre, le rivolsi ovviamente qualche domanda a proposito di questa singolarissima missiva: aveva conservato un ricordo molto esatto della *prima lettera*; poteva ancora riferirmene il contenuto; ricordava di averla inserita nella busta e ricordava anche i dettagli dell'indirizzo che aveva scritto a fatica; ma non aveva il minimo ricordo della *seconda lettera*.⁵⁴

Mi pare che qui, come altrove nella produzione di Janet, emergano l'importanza della parola, detta e scritta, del malato e la nuova considerazione ad essa attribuita sul finire del secolo. Certo siamo ancora lontani dal ruolo che Freud attribuirà al dialogo con i pazienti in chiave terapeutica (e ancor più al meccanismo del *transfert*), ma senz'altro, all'altezza dell'*Automatisme psychologique* (1889), il racconto del paziente costituisce un materiale utile alla definizione della patologia. Qualcosa del genere sembra emergere, con le dovute, significative differenze, anche ne *Il poeta*, dove però, come accennato, non compare alcuna figura di medico e a fare le sue “veci” è in qualche modo l'amico di Erminio Toti, il narratore principale, anonimo, della novella. *En passant*, si tenga a mente che *Il poeta* si inserisce in una ampia costellazione di opere che si situano a confine tra alienismo e letteratura: si pensi, per limitarsi a un unico esempio, al *Louis Lambert* (dove peraltro il narratore viene soprannominato “le Poète”). Il romanzo balzachiano si caratterizza per un analogo affiancamento di forme testuali eterogenee, muove tra biografia e autobiografia (il narratore ha conosciuto Louis e gli è stato amico) e riusa una serie di «pièces» del *récit clinique* che vengono però dislocate e, perdendo il fine

54 Pierre Janet, *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell'attività umana*, a cura di Francesca Ortu, Milano, Raffaello Cortina, 2013, p. 332.

loro attribuito dalla scienza, sovvertono le strategie del *récit de cas* per un obiettivo letterario.⁵⁵

Per la costruzione del personaggio di Erminio, Tozzi coniuga alcuni disturbi propri della psicastenia – periodi di deficit di attenzione, disturbi della memoria, insufficienza della volontà, sentimento di incompletezza – e altri tipici dell'isteria, come le allucinazioni e soprattutto lo sdoppiamento della personalità. Ciò emerge nitidamente dalle parole dello stesso personaggio, in un brano dove a una prima spiegazione di matrice organicistica, ne segue una che rimanda, almeno per il lessico utilizzato, alle esistenze simultanee di cui discute Janet:

Mi era impossibile finire le conversazioni, perché mi faceva l'effetto di non aver detto niente; e, invece di andare innanzi, di tornare a dietro. E ci sorridevo. Non perché non capissi quel che mi dicevano, ma erano gli altri che non capivano me. Io non volevo dire come intendevano gli altri, ma volevo esprimere sempre qualche cosa che non dicevo mai. Sentivo dentro di me un significato parallelo a quello che forse avevano da vero le mie parole. E questa doppiezza era troppo difficile per me. Ma l'avevo! *Immaginate due cervelli collegati insieme*, che pensano nello stesso tempo; e l'uno segue sempre l'altro e non gli dà modo di andare innanzi.

E il cervello che restava silenzioso, cioè quello che non aveva le parole, era per me il più importante; quello vero, che avrei voluto scegliere; quello che avrei dovuto scegliere, per sentirmi guarire. E talvolta m'imbrogliavo anch'io, perché non li distinguevo più l'uno dall'altro; come una coppia insopportabile. Non li ho mai potuti riunire.

Talvolta smetteva l'uno e cominciava l'altro; ma in modo tutto differente; così che mi pigliavano anche per bugiardo o che non mi ricordassi bene di quel che avevo detto un'ora prima.

Da principio, credevo che anche gli altri fossero fatti così; e cercavo d'imparare a sapermi contenere e a scegliere. Ma non c'era verso.

E così *sono cresciute dentro di me due esistenze*, come due fratelli gemelli. [NP, 488-489; corsivi miei]

55 Su questo cfr. Juan Rigoli, *L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac)*, «Littérature», 109 (1998), pp. 3-19 (la cit. è a p. 17), poi ripreso e ampliato in Id., «*Les hiéroglyphes de la pensée*» (Louis Lambert), in Id., *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, cit., pp. 477-517.

Ciò che pare in primo luogo rilevante e che trova spazio, talvolta in misura maggiore, anche in altre novelle [cfr. II, 1.2] è il modo in cui la scrittura viene piegata al fine di restituire la parola del «pazzo». Tra questi espedienti ricorrono, sul piano retorico, l'uso frequente di figure come la metafora e la similitudine, e, sul piano sintattico-grammaticale, oltre all'impiego incisivo della congiunzione coordinante avversativa “ma” – tratto tipico, come è noto, del periodare tozziano –, una defunzionizzazione dei nessi argomentativi o causali, utilizzati principalmente in procedimenti logico deduttivi privi di esiti, in cui i nessi perdono la loro funzione originaria e non chiariscono la connessione tra le proposizioni (cfr. p.e. «E pure, nella mia pazzia, sento che ho una chiarezza ragionevole, e che in me stesso non ho punto torto. E allora ho un modo di soffrire che supera qualunque malattia. Mi sento, *perciò*, anche idiota»; [NP, 484; corsivi miei]). Su questi espedienti formali si tornerà in maniera più diffusa, mentre ora è più opportuno riflettere sul ruolo del narratore, sul suo modo di guardare e descrivere la pazzia di Erminio e sul loro rapporto. Per farlo, occorre prima di tutto riconsiderare il già citato incipit del romanzo:

Erminio Toti era pazzo: lo sapeva. Se non il primo ad accorgersene, era stato il primo a dirlo. Proprio da sé! Una sensazione a pena avvertibile, dolce, nascosta; che si rivelava in certi momenti preceduti invece da una calma angelica; meravigliosa. Poi, quasi repentinamente, una violenza sconvolgente, acre; che lo faceva disperare e piangere. Ma, in questa seconda fase, il senso della dolcezza doventava una bontà umile; lamentevole. Ed era una umiltà che lo feriva e lo addolorava. Avrebbe voluto che gli passasse rapidamente: era certo che la disgrazia e l'angoscia sorridessero insieme; per fare di più compassione. [NP, 479]

Se la primissima parte, fino a «Proprio da sé!», è del tutto appannaggio del narratore, che ricalca quanto il lettore scoprirà essere un'affermazione affidata al primo scritto di Erminio («Io sono pazzo; l'ho detto da me» [NP, 481]), il seguito si situa in una zona più ambigua e presenta le caratteristiche di quello che Dorrit Cohn ha definito monologo narrato.⁵⁶

56 Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, cit., pp. 107-140.

È infatti senz'altro il narratore che parla, ma l'impressione è che lo faccia con le parole dell'amico, e ciò per due ragioni: anzitutto per la resa mimetica del disordine mentale di Erminio sul piano strutturale, a cui la voce narrante tenta timidamente di opporre un ordine logico sfruttando un vocabolario scientifico («in questa seconda fase»); in secondo luogo per la scelta del lessico, che spesso deriva o si accosta all'ambito religioso («angelica» «bontà», «umile», «compassione»): come emerge da una serie di dettagli restituiti *en passant* e apparentemente poco importanti, Erminio è un lettore della *Bibbia*, della *Divina Commedia* e delle opere di Santa Caterina – tutte presenti sul suo tavolo, accenna il narratore – e addirittura il primo dei suoi scritti, prima che venga dato in lettura all'amico, è conservato sotto la *Bibbia*. La stessa «mania» [NP, 482] del personaggio si caratterizza, oltre che per allucinazioni e ossessioni patologiche, per esperienze che sembrano almeno essere tangenti a esperienze mistiche: «Io ho sempre sentito questa china della mia anima all'ingiù; e io vi sono stato spinto a grandi ondate di sogni, senza potermi mai affermare a nessun bagliore. La luce non reggeva alle mie mani. Ed io passavo, passavo; con una meraviglia tranquilla!» [NP, 484]. Uno sguardo alle date di composizione della novella, 1918-1920, e la menzione delle opere di Santa Caterina invitano a prendere in mano *Le cose più belle*, l'edizione delle lettere della mistica curata da Tozzi e pubblicata nel 1918. Se si sfoglia l'opera ci si rende conto immediatamente di come lo scrittore abbia riutilizzato, nella novella, un lessico analogo a quello che caratterizza già l'introduzione alla raccolta, dove compaiono gli stessi vocaboli che figureranno poi nell'incipit: «dolcezza», «desiderio di bontà» [CB, 47], «umilianti prove», «vive sofferenze» [CB, 48], «dolcezza violenta» [CB, 49]. In maniera analoga a quanto ha notato Guthmüller per *Adele*,⁵⁷ allora, anche questa novella ruota attorno al nesso tra coscienza religiosa e patologia, tra misticismo e pazzia, dialogando con gli scritti dei mistici medievali e con le teorie degli psicologi moderni (in particolare James e Janet). Quello che però cambia rispetto al primo romanzo è la fisionomia della voce narrante: se in *Adele* figura uno strano narratore, che dopo

57 Guthmüller, *Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federigo Tozzi und William James*, cit.

essersi messo in scena come personaggio della storia, ne esce immediatamente configurandosi come una voce estranea al racconto,⁵⁸ ne *Il poeta* l'amico narratore ha, dall'inizio alla fine, un ruolo attivo nella vicenda ed è sul suo ruolo e sul rapporto con Erminio che ha senso soffermarsi. Si può anzitutto notare che diversamente dal protagonista, che scrive per il doppio bisogno di far chiarezza sulla propria situazione e per raccontarla a un non meglio definito destinatario, non è chiaro per chi o a chi il narratore racconti la storia di Toti. Il sentimento che la voce narrante, forse inconsciamente, descrive è un sentimento di ostilità e narcisismo, che lo rende in qualche modo sordo alla parola dell'amico e capace solo di descrivere a distanza, senza capirne o volerne indagare le ragioni profonde, la pazzia di Erminio: il narratore «fini[sce] per volergli bene ed essergli amico» perché all'osteria «era l'unico con il quale potess[e] scambiare qualche parola mangiando», capisce che l'amico ha «molte manie, ma non [gliene] importava», sente «una specie di curiosità crudele e poco rispettosa» [NP, 480], non è in grado di intendere la dipendenza ossessiva che Erminio prova nei suoi confronti, né interpreta gli scritti che gli fa leggere, né, ancora, si rende conto dell'effetto dei suoi atteggiamenti sull'equilibrio mentale dell'amico. Il narratore si limita in altre parole a osservare passivamente, non ascolta davvero, e lo stesso fa nei confronti della padrona di casa di Erminio, che lo mette in guardia rispetto all'effetto negativo che ha su di lui. Anzi, la dichiarazione allarmata della padrona in merito alla dipendenza di Toti lusinga l'io narrante e non lo preoccupa [NP, 494], tanto che non cela all'amico il suo trasferimento altrove. L'epilogo della vicenda è noto fin dall'incipit: Erminio si suicida il giorno in cui l'io narrante deve partire.

Senz'altro qui Tozzi costruisce la figura del narratore lavorando su quella forma di crudeltà che appartiene a molti dei suoi personaggi⁵⁹ e che

58 In maniera in parte analoga a *Una giovinetta* e a *Un ragazzo*, dove però il narratore ritorna personaggio nel finale delle novelle, mentre in *Adele* rimane voce esterna e non si configura, se non nel primissimo paragrafo, come personaggio.

59 Su questo si vedano le varie riflessioni di Debenedetti nel *Romanzo del Novecento*, poi in parte riprese in Giuseppe Episcopo, *L'irriducibilità dell'altro come figura della crudeltà in Federigo Tozzi*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, cit., pp. 66-78.

sembra costituire, nella visione del mondo dello scrittore, uno dei tratti portanti dell'umanità in generale. Se però si riprende la centralità della pazzia nel racconto, è forse possibile provare a spingerci oltre e proporre qualche ultima considerazione.

Siamo chiaramente al di fuori del contesto medico e non è presente alcun personaggio preposto alla cura di Toti, dunque è difficile, se non impossibile valutare in quale quadro epistemologico si collochi la novella o con quale paradigma dialoghi, salvo forse per il processo di auto-auscultazione del protagonista. Eppure, come si è detto, la struttura è analoga a quella del racconto dei casi clinici, di Janet e non solo, che prevede la bivalità paziente/terapeuta, qui riarrangiata in una bivalità Toti/narratore. In altre parole, terapeuta e narratore si situano, almeno idealmente, in una simile posizione di dialogo, certo mossi da ragioni del tutto diverse, deontologiche, nel primo caso, legate a una forma di morbosa curiosità nell'altro. In un universo narrativo in cui la totale assenza del medico chiarisce immediatamente la prospettiva senza speranza entro cui vivono i personaggi tozziani, il narratore, che, come visto nelle due novelle precedenti, quel ruolo potrebbe almeno in parte rivestirlo, almeno in qualità di figura empatica o dialogante, nega definitivamente qualsiasi barlume di ottimismo. La descrizione oggettiva della vicenda, anche supportata dagli scritti del pazzo che si auto-osserva e descrive la propria condizione, non solo non è abbastanza «senza l'empatia che genera la comprensione intima dei fatti della coscienza»,⁶⁰ ma rimane fine a sé stessa.

Se torniamo allora alla questione iniziale tenendo conto di quanto emerso, queste novelle possono essere interpretate come una serie di *Fallgeschichten* "al negativo". Tozzi pare infatti riprendere e svuotare, rifunzionalizzandole, le principali convenzioni del racconto del caso in ambito medico-psicologico, a partire dalla figura del terapeuta, la cui autorità viene progressivamente distrutta. La bivalità di questi testi, creata, in *Una giovinetta* e *Un ragazzo*, da una sorta di sdoppiamento della personalità della voce narrante e, ne *Il poeta*, dall'inserimento della voce di Erminio accanto a quella del narratore, mina o perlomeno altera quella che dovrebbe

60 Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, cit., p. 113.

corrispondere alla voce autorevole del medico: nelle prime due novelle, la condizione disperata in cui dice di versare la voce narrante rende il racconto della vita dei personaggi inattendibile; nell'ultima, viene invece a mancare la figura che dà un senso allo sviluppo della vicenda, che la accompagna e la interpreta.

1.3 Quando a scrivere sono i malati

In una serie di novelle, l'adozione della voce narrante in prima persona è esclusiva e viene così declinato in maniera ancora diversa il dispositivo dell'osservazione clinica: a guardarsi da fuori è, in altre parole, il protagonista stesso e, quando lo sguardo è quello di terzi, esso è sempre filtrato dalla prospettiva dell'io narrante. Chi racconta, dunque, è il personaggio malato, in quella che in molti casi si configura come una confessione volta a rivendicare l'individualità del proprio caso, tanto rispetto alla norma, quanto rispetto a una condizione passata, in un duplice, contraddittorio, desiderio di preservare la propria singolarità malata, anche attraverso la scrittura, e di riabbracciare la precedente condizione di vita. La maggior parte dei personaggi che scrivono ha infatti subito uno *choc* emotivo – non sempre descritto o riconosciuto come tale nella narrazione – che li ha portati a vivere una condizione diversa, fuori dalla norma.

Sul piano della forma narrativa, queste novelle non paiono molto distanti dal secondo dei due articoli di Prince già citati, quello in cui a parlare è B, la personalità dissociata, che restituisce, come ricorda Prince nell'introduzione, «the point of view of the patient in this state and also her subconscious (co-conscious) life (which she claims to remember) in its various relations and functionings».⁶¹ In alcune di queste novelle si riscontra infatti, come già emerso per gli scritti inseriti ne *Il poeta*, una coscienza divisa, sdoppiata, coinvolta negli eventi della quotidianità (di cui non ha sempre piena consapevolezza), e assieme osservatrice dei propri

61 Prince in B.C.A., *My Life as a Dissociated Personality*, cit., p. 241.

atteggiamenti e dei propri pensieri, in un'esistenza che, come quella di B, «è sempre soggetta a uno sguardo, sempre sottoposta a un giudizio, sempre esposta e mai segreta», è una «vita duplice della co-coscienza, che impersona un ruolo e si osserva agire».⁶²

Ancora una volta non si tratta tanto di diagnosticare uno o più sintomi patologici al narratore-personaggio – sebbene, come vedremo, nella novella più emblematica di questo *corpus* sia possibile riconoscere un punto di riferimento preciso cui guarda il testo letterario –, quanto piuttosto di riflettere sugli esiti di questa auto-osservazione sul piano della costruzione narrativa e, ancor più in questi casi, dove a parlare è una figura patologicamente connotata, di riconoscere le modalità formali attraverso cui Tozzi costruisce la “parola malata”. In altre parole, l'obiettivo è quello di individuare una serie di increspature del testo che testimoniano la deformazione formale della scrittura tozziana e che in questi casi specifici possono essere ricondotte al tentativo di restituire, in letteratura, la scrittura della patologia.

La mimesi di questa parola malata, non affiancata da una parola “altra”, come è quella del narratore nelle novelle poc'anzi esaminate, restituisce dignità narrativa a una soggettività che nel discorso clinico non è mai lasciata sola e può esistere solo se accompagnata da una parola autorevole. Anche in questo senso, Tozzi sembra dare forma in maniera diversa alla storia del caso, facendo emergere, senza traslazione, subordinazione o interpretazione alcuna, la nuda interiorità del soggetto patologico.⁶³

Il caso più interessante, proprio per la notevole sperimentazione formale, è la già citata novella *L'allucinato*, composta tra il 1914 e il 1917 e pubblicata postuma nel 1927. Come anticipato, la novella si configura come una sorta di confessione dell'io narrante che si auto-osserva descrivendo i propri sintomi, in una modalità che pare porsi all'incrocio tra la lettera di consultazione, il dialogo con il medico e la registrazione immediata (cioè non mediata) delle proprie alterazioni mentali.

La novella prende avvio con un'affermazione che fa trasparire la condizione patologica dell'io narrante, sorta, come emergerà nel seguito, da

62 Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, cit., p. 218.

63 Devo questa riflessione ulteriore e alcune scelte terminologiche a un suggerimento di Cristina Savettieri.

quello che parrebbe configurarsi come uno *choc* emotivo, vale a dire l'incontro in treno con una ragazza:

Ho in me, da due anni, una primavera come una disperazione e un sogno; e sono certo che la mia vita s'è arrestata a quel tempo. Mi spaventa dir così, mi par d'impazzire; ma tra me ed essa non c'è che polvere e cenere arida. E allora perché non mi è permesso di tornare a dietro? Sento che in questi due anni io non sono stato che un folle contemplante una bella imagine. [NP, 407]

A essersi insinuata nel soggetto è una «primavera», un «corpo estraneo»⁶⁴ – direbbe Janet –, un'idea non ben definibile. Lo dimostra, ma su questo tornerò in seguito, l'adozione di un lessico figurato: oltre alla scelta del lemma «primavera», l'espressione opaca introdotta dal “come” che non ne chiarisce il significato, ma lo rende più ambiguo («come una disperazione e un sogno»).

Dopo un paragrafo in cui vengono ripercorsi alcuni effetti della presenza di questa idea ossessiva – tutta la realtà esterna si trasforma in un «brivido» di quella primavera –, segue quello che l'io narrante presenta come un incontro con una donna e che il lettore è indotto a interpretare come l'evento scatenante di questa nuova condizione, descritta ancora una volta in maniera figurata: «mi convinsi di aver come compiuto un cerchio con la mia anima, un cerchio che chiudeva quella primavera e mi ci teneva avvinto» [NP, 409].

La descrizione dell'incontro tradisce assieme la precarietà della memoria dell'io narrante («Come la vidi? Non mi ricordo bene. Forse, in treno» [NP, 407; corsivi miei]) e l'orizzonte allucinatorio di quell'incontro, tanto che è il narratore stesso a metterlo in dubbio:

Arrivato a Siena, non rammentavo più il suo viso: era un'immagine, un poco indefinibile, era piuttosto qualcosa della mia anima che non aveva nome. *Mi sembrò perfino d'aver sognato e basta.* Ma come si spiega allora quella tenerezza immensa che mi faceva palpitare? Chi lo sa. [NP, 407; corsivi miei]

Salito sul treno che va a Siena, mi parve di star meglio, e d'aver vinto *una lotta lunga contro un incubo* che quantunque dolcissimo era spaventoso. [NP, 409; corsivi miei]

64 Janet, *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell'attività umana*, cit., p. 438.

L'incontro genera una costellazione di sintomi che possono essere ricondotti, con Janet, a un restringimento del campo della coscienza del narratore,⁶⁵ preda tanto di dubbi rispetto all'incontro, quanto di convinzioni fasulle nate da un processo di auto-osservazione che pare condurre anche a uno spossessamento, a una depersonalizzazione del sé:

Mi pentii di non aver preso un appunto di lei nel mio libretto, dove scrivo tutto ciò che mi piace.⁶⁶ Il cappello come l'aveva? C'era una penna rossa? Forse. E gli occhi? Ma di che colore erano? Non chiari e azzurri, è certo. Neri né meno. Piuttosto magra, non è vero? Ma che cos'era dunque quella donna? *Mi pareva d'averla amata da un tempo smisurato, più là dei miei ricordi, più là della mia vita.* L'avevo rivista un'altra volta? Non ne ero sicuro. La sorella di qualcuna che conoscevo? No. La moglie di qualche mio amico? Né meno. Ma perché le prime volte che l'avevo guardata, avevo perfino deliberato di non parlarle, affettando di guardare fuori del finestrino la campagna che cominciava ad essere verde, i pioppi e i pini?

E perché, dopo la prima stazione, tra me e la campagna si sostituiva un senso misterioso che capivo benissimo proveniente da lei? *Perché, a momenti, avevo l'illusione che non guardassero i miei occhi, ma i suoi? Perché avevo l'illusione d'esser divenuto lei? Perché mi toccai il viso, come per conoscere i lineamenti cambiati? Perché anch'io potevo essere una donna?* Guardando sempre, ostinato, la campagna sentivo bene lei: e non c'era bisogno che mi voltassi. Anzi, evitavo di guardare dentro il vagone. Avevo paura; ma una paura voluttuosa. Non esistevano più uomini; ma quella donna sola. Allora, la guardai meravigliato; *la guardai a lungo senza vederla bene.* [NP, 408; corsivi miei]

Il passo è di rilievo per più ragioni. Anzitutto per un primo segno di alterazione nella percezione del tempo che troverà riscontri più significativi nel prosieguo: nella prospettiva allucinata del protagonista l'amore provato travalica i ricordi e la sua stessa vita, ma al tempo stesso l'io non è sicuro di aver già incontrato la donna, né, stando a quanto viene affermato in precedenza, di averla incontrata realmente. Gli interrogativi che seguono sembrano poi restituire lo sviluppo dell'ossessione nella mente del narratore, incapace di spiegare gli atteggiamenti di quello che si configura sempre più come un parassita che si impossessa del soggetto.

65 Cfr. Id., *Les Névroses*, cit., pp. 337-341.

66 Si noti *en passant* che quella di portare con sé un quadernino dove appuntare nomi e indirizzi delle persone che incontrano è una pratica tipica di molti malati; cfr. *ivi*, p. 52.

Le conseguenze di questa alienazione, che nel corso della novella portano a quella che, ancora con Janet, potremmo interpretare come una disintegrazione della personalità del protagonista (che già in questo passo percepisce il proprio corpo come se appartenesse a un altro), si esplicano tanto sul piano degli eventi, con un episodio di vertigine, quanto sul piano della costruzione narrativa, e cioè nella modalità attraverso cui viene raccontato tale episodio:

Un giorno, i miei colleghi mi dissero che ero caduto in terra: era stata una specie di vertigine. Come mi dispiacque! Mi sentii la bocca amara, con una saliva gommosa e spiacevole; e mi vergognai molto. [NP, 410]

Si può anzitutto notare come il protagonista non sia consapevole di ciò che accade nel suo stato normale – tanto che sono i colleghi a doverlo avvisare di una caduta di cui non ha alcun ricordo – e tale inconsapevolezza, che coincide poi con un tratto caratteristico dello stato mentale isterico,⁶⁷ trova un riscontro anche sul piano formale: l'articolazione sintattica non chiarisce se la «bocca amara» sia da legare alla vertigine o alla presa di coscienza dell'episodio, il che non è fondamentale per comprendere la novella, ma senz'altro contribuisce al carattere ambiguo e sospeso del racconto, frutto di un narratore che mostra, anche nella costruzione del discorso e non solo nei contenuti, la sua *faiblesse* psicologica. È questo uno dei molti esempi in cui la categoria letteraria di “narratore inattendibile” trova una declinazione meno vaga: non è solo la materia narrativa ad essere incentrata sulla patologia, ma è la modalità del racconto a poter essere letta alla luce delle teorie psicologiche. Ciò emerge anche in altre occasioni: nel passo che segue, per esempio, lo sguardo dall'esterno non è quello dei colleghi, ma è assunto dal narratore stesso, in un processo che è strettamente legato a uno sdoppiamento della personalità:

Mi sono accorto che da un certo tempo non mi riusciva più di mangiar da me e che la mia padrona m'imbocca! Ma perché? Ormai, mi pare d'andare all'ufficio soltanto perché, ve lo giuro, dentro di me, ho continuato ad andarci ed a scrivere. [NP, 412; corsivi miei]

67 Ivi, pp. 337-341.

Si osservino le due indicazioni temporali: la prima («da un certo tempo»), assolutamente vaga e segno di una perdita del rapporto con lo scorrere del tempo, va messa in dialogo sia con la scelta del verbo «accorgersi», che denota tutta l'involontarietà dell'atto e una presa di consapevolezza ritardata di ciò che è accaduto, sia con la paralisi del protagonista (*La paralisi* era del resto il titolo originario del racconto⁶⁸ ed è senz'altro rilevante il passaggio da un titolo che concerne una patologia del corpo a uno che ha a che fare con un disturbo psicologico); la seconda indicazione («Ormai») non chiarisce invece in alcun modo il legame con quanto precede e apre una proposizione in cui emerge più chiaramente la doppia esistenza del protagonista, una del tutto interiore, l'altra, inconoscibile e cristallizzata, esterna, in un meccanismo analogo a quello descritto da Janet a proposito delle esistenze psicologiche simultanee.⁶⁹ È del resto lo stesso narratore a descrivere, adottando un lessico che ne tradisce l'origine, un disturbo associabile al restringimento del campo della coscienza per come viene descritto proprio nelle *Névroses*: «Mi venne in mente – confessa – che la mia anima *diminuïsse* ogni giorno; [...] Sentivo il mio cervello *contrarsi*, e a volte *mi pareva ridotto come una noce secca*» [NP, 410; corsivi miei].

Sarà proprio questo disturbo, a portare, nel finale, a una paralisi:

Ma che allucinato! Non è allucinazione; non sono folle. Sapete: ora, son due notti di seguito che la sogno. Vi garantisco che è bella, è proprio bella. E ne sono geloso. Oh, se voi vedeste le sue labbra! E i suoi capelli, mio Dio, non sono toccabili; *bisognerebbe che le mie mani si potessero muovere!* E tornare a dietro due anni. [NP, 412; corsivi miei]

L'incontro in treno con la ragazza – reale o allucinato – si traduce insomma in un'ossessione che si coniuga con un restringimento del campo della coscienza del protagonista, sempre meno in grado di sintetizzare gli stimoli della realtà e bloccato in una condizione seconda, di sogno, che pare però, nella percezione dell'io narrante, del tutto reale.

68 Cfr. Tortora in NP, CL-CLVI.

69 Janet, *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell'attività umana*, cit., pp. 326-355.

Si può allora notare come Tozzi si inserisca, certo riscrivendolo in chiave letteraria, all'interno di un dibattito, quello che chiama in causa i meccanismi dell'involontario, che in qualche modo contribuisce a ravvivare e a diffondere. E se, su un piano tematico, è il testo a provare, piuttosto indiscutibilmente, quanto sin qui affermato, è interessante valutare se e come le scelte formali intervengano e possano essere interpretate alla luce dei paradigmi psicologici.

Lavorando in questa prospettiva, si può anzitutto prendere in esame alcune strategie che, secondo Mengaldo, producono una «relativizzazione» della realtà o una «de-realizzazione» della situazione narrata.⁷⁰ Si tratta di dispositivi che di base, al grado zero, restituiscono la soggettivizzazione del reale, e tuttavia, come mostrato, la modalità di soggettivizzazione non è affatto frutto di una condizione mentale priva di disturbi psichici. Mi riferisco per esempio all'uso delle figure retoriche, che origina da una intraducibilità del sintomo – incomprensibile per il protagonista –, e al tempo stesso disorienta il lettore, rendendo sin da subito opaca la condizione mentale del narratore e dando così vita a quella «Mimesis des Innen»⁷¹ di cui ha parlato Marie Guthmüller:

Ho in me, da due anni, una primavera *come* una disperazione e un sogno; e sono certo che la mia vita s'è arrestata a quel tempo. [NP, 407]

Talvolta, ricopiando le cifre delle somme (io sono impiegato ad una banca) udivo come un motivo rapido che si spegneva subito; ma la carta, allora, (bisogna che mi esprima così) prendeva un *colore musicale*, un colore impossibile a dirsi; e, *come* una immensa cateratta che s'apra, la primavera m'assaliva d'ogni parte. Erano sensazioni profonde *come* di odori che mi avvolgevano; e mi sentivo un'altra volta in treno, trascinato via; ma solo, verso la morte, col treno peso di sogni. [NP, 410; corsivi miei]

70 Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti linguistici e formali sulle novelle*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, a cura di Maria Antonietta Grignani, «Moderna», IV, 2 (2002), pp. 33-45: p. 35.

71 Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo*, cit., pp. 171-238 (in part. pp. 234-238).

Nella prima citazione, il valore del “come” è di difficile decidibilità e sembra situarsi tra quello proprio del nesso su cui generalmente si innesta una similitudine e un uso invece attenuato (che varrebbe come “presappoco”). Forte o indebolito che sia, il “come” non chiarisce in alcun modo l’uso metaforico o traslato del lemma «primavera», il cui utilizzo rivela l’impossibilità di descrivere quel “corpo estraneo” che nella seconda sequenza viene personificato all’interno di una (seconda?) similitudine («come una immensa cateratta che s’apra, la primavera m’assaliva d’ogni parte»). La difficoltà di dire – denunciata dallo stesso io («bisogna che mi esprima così») – trova una resa anche nell’impiego della sinestesia, che nel sintagma «colore musicale» vede l’accostamento tra vista e udito. Funziona in modo analogo anche l’ultimo “come” («profonde come»), altra testimonianza di un allentamento dei nessi logici, attraverso il quale vengono accostate due qualità tra di loro opposte e cioè la *profondità* delle sensazioni, che dunque agiscono verso l’interno, e la capacità degli odori di *avvolgere* il soggetto rimanendo quindi in superficie. Si tratta di una scelta significativa e che si pone in sintonia con quanto accade anche in campo medico-psicologico: tanto uno psicologo come William James ricorre a metafore e similitudini per descrivere sintomi e aspetti che ancora non si conoscono,⁷² quanto Janet dichiara che molti suoi pazienti ricorrono alle

72 «La coscienza, duque [*sic*], non appare a sè stessa come tagliata a pezzi. Parole come “catena” o “seguito” non la descrivono in modo esatto come si presenta sin dal primo sguardo. Essa non è nulla di saldato; essa scorre, fluisce. Un “fiume” o una “corrente” sono le metafore che la dipingono più naturalmente. *Parlandone in seguito, io la chiamerò “corrente del pensiero, della coscienza, o della vita subbiettiva”* » o «La nostra recente similitudine del gregge che porta un marchio ci aiuterà. Si ricorderà che gli animali di uno stesso gregge vengono riconosciuti dal loro proprietario, il quale trova il proprio marchio su di essi. Il “proprietario” simboleggia qui quella “sezione” di coscienza o pulsazione di pensiero, che abbiamo rappresentato durante tutta la nostra esposizione come il veicolo del giudizio di identità»; James, *Principii di psicologia*, cit., pp. 186, 241. Su questo aspetto in rapporto a Tozzi, cfr. Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, cit., pp. 181-214.

metafore per esprimersi.⁷³ Nello stesso resoconto di B, nel secondo degli articoli editi da Prince, la personalità disgregata scrive:

It seems to me that the B personality (myself) grew out of this group of ideas, for in my character as a personality are all the ideas of the B complex. The two are distinct in the same sense that the seed is distinct from the flower, if I may be allowed to use metaphor. The B complex seems to me to be the seed from which I, the B personality, developed [...].⁷⁴

O, più significativamente:

In attempting to describe by introspection the difference between my mind and C's I shall have to use some sort of metaphor, and so will say that there are two streams of thought, one below the other.⁷⁵

Del resto, l'adozione di un linguaggio figurato non caratterizza unicamente questa novella: ne *La fame*, per limitarsi a un unico altro esempio, per descrivere la propria condizione, il narratore sfrutta ancora una metafora: «Ero così triste nel mio cuore che sentivo il peso della notte sempre sopra di me, quasi mi spingesse per buttarmi in terra.» [NP, 163].

Come accennato a proposito de *Il poeta*, sulla stessa linea si pone un particolare impiego di altri nessi; ciò emerge, ancora una volta, dall'incipit della novella:

73 Cfr. p.e. «La manie du symbole lui fait représenter toutes ces idées par des images qu'il appelle des hallucinations; il voit la femme de chambre qui rit aux éclats ou bien il sent des fluides envoyés par une dame de son pays quand il se tourne dans cette direction. Ce ne sont pas de véritables hallucinations, elles sont loin d'être complètes et d'être objectives, ce sont des métaphores et des symboles qu'il invente pour préciser ses tourments». Pierre Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*, II, Paris, Alcan, 1903, p. 349. Si tenga a mente che l'uso delle figure retoriche non è una pratica adottata solo a questa altezza temporale: si pensi all'uso che ne fa Hippolyte Taine nel *De l'intelligence*. A tal proposito, cfr. Marie Guthmüller, *Le psychologue créateur de métaphores: imagination et connaissance dans De l'intelligence d'Hippolyte Taine*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 39, 1-2 (2015), pp. 77-93.

74 A Personality (B) claiming to be conscious, *An Introspective Analysis of Co-conscious Live (My Life as a Dissociated Personality)*, cit., p. 315.

75 Ivi, p. 324.

Ho in me, da due anni, una primavera come una disperazione e un sogno; e sono certo che la mia vita s'è arrestata a *quel* tempo. Mi spaventa dir così, mi par d'impazzire; *ma* tra me ed essa non c'è che polvere e cenere arida. E *allora* perché non mi è permesso di tornare a dietro? [NP, 407-408; corsivi miei]

Si noti anzitutto l'uso involuto e implicito dei deittici («a *quel* tempo»), delle congiunzioni («*ma*», «*allora*»)⁷⁶ e degli avverbi («*così*») che non chiariscono perfettamente né il legame tra le proposizioni né i referenti delle deissi, e producono quindi una sintassi slegata e ambigua, del tutto in linea con la disgregazione e le allucinazioni del soggetto. Notevole è, in particolare, l'uso della congiunzione coordinante avversativa “*ma*”, la cui frequenza è incisiva in questa novella (22 occorrenze in cinque pagine) e nell'intera produzione di Tozzi. Tale dato può essere letto alla luce di un tratto patologico tipico dei personaggi tozziani vale a dire l'incapacità di provare un sentimento adeguato rispetto alla situazione, la mancata correlazione tra un pensiero e il successivo, tra un pensiero e l'azione che ne consegue, e così via. Ciò emerge per esempio nel seguente passo, dove, tra l'altro, l'impiego non canonico dei due punti intensifica lo scarto tra l'intenzione del soggetto e l'incapacità di soddisfarla:

Ebbi perfino l'intenzione di conversare: *ma* per quanto mi ci preparassi e pensassi quel che dovevo dire, non potetti mai decidermi ad aprir bocca. [NP, 409; corsivi miei]

In maniera forse più ordinaria, contribuisce alla restituzione di un piano sospeso, privo di punti di riferimento, anche il frequente uso delle interrogative, che riflettono i dubbi e il lavoro mentale dell'io narrante e che non sono facilmente collocabili sul piano temporale, cioè non è possibile stabilire se appartengano al tempo della storia (l'io che racconta riporta le domande sorte al momento dell'incontro), al tempo della narrazione (le domande si ripropongono mentre il soggetto scrive) o – ed è l'ipotesi più affascinante – ad entrambi, in una cristallizzazione temporale entro cui è relegato il soggetto:

E perché, dopo la prima stazione, tra me e la campagna si sostituiva un senso misterioso che capivo benissimo proveniente da lei? Perché, a momenti, avevo l'illusione

76 Sull'uso di “*allora*” cfr. anche Palumbo, *Le epifanie di Tozzi*, cit., pp. 32-36.

che non guardassero i miei occhi, ma i suoi? Perché avevo l'illusione d'esser divenuto lei? Perché mi toccai il viso, come per conoscere i lineamenti cambiati? Perché anch'io potevo essere una donna? [NP, 408]

Come anticipato, la percezione alterata del soggetto pare interessare anche la costruzione della temporalità narrativa. L'io narrante comincia a raccontare descrivendo la condizione che vive in quel preciso momento; segue una analepsi in cui viene raccontato il percorso in treno da una stazione ignota a Siena, passando per Empoli, dove il narratore scende lasciando la ragazza e proseguendo il suo viaggio su un altro treno («Ella andava a Pisa, ed io a Siena: ed a Empoli scesi, dunque, dal vagone dove eravamo stati insieme per poco più d'un'ora. A pena sceso, non la guardai né meno più; e, forse, ella s'era affacciata dall'altra parte. / Arrivato a Siena, [...]»). L'aspetto interessante è che, conclusa la breve descrizione dell'incontro, la scena viene ripresa e descritta nuovamente 1) con l'integrazione della lunga sequenza di domande relative all'incontro e 2) con la riproposizione degli spostamenti (la discesa ad Empoli e l'arrivo a Siena), in un procedimento che rende ambigua la disposizione degli eventi e induce il lettore a chiedersi quante volte si sia effettivamente verificato, anche solo nell'immaginazione del protagonista, l'incontro in treno:

Ella andava a Pisa, ed io a Siena: ed a Empoli *scesi*, dunque, dal vagone dove eravamo stati insieme per poco più d'un'ora. *A pena sceso*, non la guardai né meno più; e, forse, ella s'era affacciata dall'altra parte.

Arrivato a Siena, [...]. [NP, 407; corsivi miei]

Sceso ad Empoli, mi sentii meglio. Mi parve di ricominciare a respirare: in quel vagone con lei era impossibile; respirando avevo paura di respirare la sua anima, che mi agitava, mi esaltava, mi confondeva.

Salito sul treno che va a Siena, mi parve di star meglio, e d'aver vinto una lotta lunga contro un incubo che quantunque dolcissimo era spaventoso. Oh, ma ora stavo veramente bene!

[...]

A Siena fui ripreso dalle mie occupazioni. [NP, 409; corsivi miei]

E del resto una traccia dell'alterazione temporale si riscontra anche nell'uso anomalo dei tempi verbali nella sequenza appena citata e in una successiva:⁷⁷

Salito sul treno che *va* a Siena, mi *parve* di star meglio, e d'aver vinto una lotta lunga contro un incubo che quantunque dolcissimo era spaventoso. Oh, ma *ora stavo* veramente bene! [NP, 409; corsivi miei]

Ma la donna che ricordavo soltanto come una grande paura avuta, mi ritornava in sogno. Eccola, eccola! La *vedo* bene, si *muove*, mi *fa* un gesto che non capisco. Ah, che piacere! Come *mi sento* bene! Sono guarito di certo! Ora, staremo sempre insieme. È, dunque, la mia moglie per sempre. Come è buona! [NP, 411; corsivi miei]

Se forse, nella prima citazione, la presenza ravvicinata di presente e perfetto («*va*» / «*parve*») può essere giustificata interpretando «che *va* a» con “per” (treno per Siena), quell’«*ora stavo*» sembra restituire la sovrapposizione tra passato e presente. L'io vive in una condizione allucinata in cui il presente diventa sempre più altro da sé e rimane inconoscibile, mentre il passato continua a tornare e a suggestionarlo. Similmente, nel secondo passo, il passaggio da imperfetto a presente restituisce una nuova allucinazione del narratore, in cui vengono sovrapposte, ancora una volta, le due dimensioni temporali: l'io racconta l'evento passato – il ritorno in sogno della donna –, ma quello stesso sogno si attualizza in un'allucinazione al momento della scrittura. Lo conferma l'apparato variantistico [NP, 411], grazie al quale sappiamo che originariamente Tozzi aveva pensato di usare l'imperfetto («La vedevo») dove poi, nella versione finale, si legge un presente deittico di tipo riportivo.⁷⁸ Da questo momento, il tempo predominante del racconto

77 Tale uso non è raro nella narrativa, almeno a partire dall'Ottocento (cfr. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett-Cotta, Stuttgart 1968, pp. 53-78), e tuttavia, la presenza cospicua di procedimenti che disarticolano la linearità temporale, coniugata col tema della novella, concorre a orientare la loro interpretazione nella direzione proposta.

78 Ricorro qui e nel seguito alle definizioni di Pier Marco Bertinetto in *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Accademia della Crusca, Firenze 1986, pp. 325-344.

diventa il presente, con un valore ancora deittico, ma di tipo drammatico, quasi a voler restituire la condizione sempre uguale in cui versa e verserà il protagonista, immerso in un eterno presente allucinato.

Se le cose stanno così, emerge allora più chiaramente come materia narrativa e forma possano essere lette alla luce della psicologia sperimentale ottocentesca, il cui utilizzo sul piano ermeneutico, giustificato anche da un punto di vista filologico-documentario, contribuisce a illuminare in maniera più appropriata una serie di scelte, non solo tematiche, ma anche, soprattutto, formali, che stanno alla base della profonda sperimentazione di Tozzi e della conseguente trasformazione del genere novella avviata dallo scrittore. Tale trasformazione si può apprezzare in maniera ancor più considerevole mettendo a confronto *L'allucinato* di Tozzi con altri due testi che ne condividono l'argomento, ovvero la novella omonima di Capuana, pubblicata nella «Tribuna illustrata» del 1897, e la novella tozziana *Un'allucinazione* (1918-1920).

Se si osservano assieme le due novelle tozziane, entrambe incentrate su un disturbo allucinatorio legato a una figura femminile, la prima differenza è connessa alla modalità narrativa: se, come visto, nell'*Allucinato* a parlare è un narratore autodiegetico, ne *Un'allucinazione* Tozzi ricorre a un narratore onnisciente, con focalizzazione sostanzialmente fissa, quasi schiacciata, sul personaggio. Tale scelta influenza sin da subito tanto l'articolazione della novella, quanto la postura della lettore: a differenza di quanto accade nell'*Allucinato* – in cui in un primo momento è il dubbio realtà/allucinazione a essere in gioco sia per il protagonista, sia per il lettore, e in seguito le due interpretazioni divergono –, in questo caso l'istanza onnisciente chiarisce sin da subito che si tratta di un'allucinazione e suggerisce anche una ragione della sua origine: «Ma a forza di stare solo, egli aveva cominciato ad amare una sua allucinazione interiore: una giovine» [NP, 471; corsivi miei].⁷⁹ Non solo: la presenza di una voce eterodiegetica rende la narrazione sostanzialmente più lineare, sebbene non sia sempre possibile stabilire i rapporti tra fabula e intreccio, e, nel tentativo di mimesi

79 La repressione del desiderio come causa di deliri monomaniaci è ben presente anche nelle novelle di Capuana, che peraltro si basava sul volume *Il delirio di persecuzione nell'amore muto dei monomaniaci casti* di Vincenzo Ingo. Devo questa informazione a Ilaria Muoio, che ringrazio ancora per il ricco e stimolante confronto avvenuto in occasione di un seminario berlinese. Casi di astinenza sessuale sono del resto trattati anche nel volume *La vita sessuale e le malattie nervose* di Löwenfeld (cit., pp. 57-82).

dell'interiorità, Tozzi sfrutti dispositivi formali analoghi a quelli evidenziati per *L'allucinato* (il ricorso frequente alla congiunzione “ma”, l'uso di metafore e similitudini per spiegare la condizione del narratore, la scelta di avverbi e aggettivi che non chiariscono perfettamente l'articolazione temporale).⁸⁰ Del resto, se nell'*Allucinato* il focus del racconto è per lo più la condizione patologica dell'io narrante, come dimostra la descrizione attenta dei sintomi fisici e psicologici, ne *Un'allucinazione* il narratore, dopo aver spiegato la condizione in cui versa il personaggio,⁸¹ racconta principalmente la storia della sua allucinazione e su questa si sofferma. È forse anche per questo che la novella si caratterizza per una forma di sperimentalismo meno marcato rispetto alla prova di qualche anno prima, per quanto, come si è detto, presenti una serie di strategie di distorsione formale per la resa della patologia che paiono comunque nuove rispetto alla narrativa precedente, come emerge se si osserva l'*Allucinato* di Capuana. Anche in questa novella, l'occasione per raccontare muove da un disturbo allucinatorio della voce narrante che pare rimandare al modello variamente declinato di *Le Horla*, e tuttavia, di rilievo è lo scarto relativo alla struttura e alla modalità narrativa: al netto della titubanza interpretativa del personaggio-narratore e del lettore di Capuana, che non sanno se interpretare le allucinazioni come «risultato di una patologia organica» – e non nervosa o psichiatrica! – o come «l'esito di un fenomeno potenzialmente fantastico»,⁸² e al netto

80 Cfr. p.e. «Ma non si sa perché, una volta gli venne in mente che ora fosse morta;» [NP, 471; corsivi miei]; «Egli si mise a piangere: prima non aveva pianto.» [NP, 472].

81 Il personaggio vive in una condizione che coniuga abulia («Soffriva di non partecipare, come avrebbe voluto, alla vita di tutti» [NP, 470]), inquietudine («Si alzava dal letto, stridigliando; non perché avesse intenzione di fare qualche cosa o di escire, ma per veder se fosse capace di non sentire più quel malessere allo stomaco e quella melanconia nell'anima» [NP, 469]), ma anche ricerca dell'eccitazione («E bisognava, invece che anche il suo volto avesse tutti i segni della strada» [NP, 470]); tale condizione non pare troppo distante da quella degli psicastenici janettiani (cfr. Janet, *Les Névroses*, cit., pp. 346-367).

82 Ilaria Muoio, *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini, 2023, p. 52. Ma su questo cfr. anche quanto sostiene Guthmüller, che mette in relazione il mancato sviluppo di una scrittura moderna da parte di Capuana e il modo in cui lo scrittore affronta le questioni psicologiche (in *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne*. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo, cit., pp. 147-169).

anche di una serie di ellissi e alterazioni temporali che non incidono troppo sulla comprensione della novella, la struttura testuale è sostanzialmente lineare, lo stile piano, e il narratore, pur dichiarando la propria incapacità a comprendere e spiegare i fenomeni che lo turbano, ricostruisce in maniera affidabile ciò che gli accade, tentando anche di attribuire le allucinazioni a una ragione medico-organocistica o a una soprannaturale. Come mostrato, invece, in uno stretto dialogo con la psicologia, il narratore dell'*Allucinato* decostruisce la linearità temporale della vicenda, ricorre a un linguaggio figurato opaco per aggirare l'impossibilità di spiegare, e soprattutto, pur descrivendo una serie di sintomi di cui ha consapevolezza, non dubita mai della realtà di ciò che accade («Non è allucinazione; non sono folle.» [NP, 412]), né mette il lettore nella condizione di esitare di fronte ai suoi sintomi. Se qui non si origina alcuna tensione fantastica, altre novelle sembrano invece proseguire, pur deformandola e svuotandola, questa declinazione.

Appendice Fantastico clinico e parodia del fantastico

Come ha recentemente ricordato Claudia Murru, con la formula «fantastico clinico», Bertrand Marquer ha messo in luce «il passaggio da un fantastico della fantasmagoria a un fantastico che si muove ai margini del razionalismo scientifico»⁸³ e che in qualche modo rinuncia al soprannaturale: «à la lumière de la clinique, – scrive Marquer – l'extraordinaire et l'anormal se rejoignent, pour tomber sous la coupe du pathologique».⁸⁴ L'idea di fondo è che tra realismo e fantastico si stagli un quadro epistemologico comune, che spesso alimenta una retorica sorretta da strutture narrative simili, quelle che alla base presuppongono uno sguardo clinico che osserva e testimonia, ma non spiega.

83 Murru, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème, Scapigliatura*, cit., p. 141; Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin de siècle*, Paris, Harmattan, 2014.

84 Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin de siècle*, cit., pp. 17-18.

L'ipotesi che qui si vuole verificare è se e come le teorie psicologiche degli ultimi trent'anni dell'800 e del primo '900 contribuiscano a un ulteriore sviluppo o, piuttosto, a uno svuotamento dei moduli fantastici ottocenteschi nell'opera tozziana, dove a essere declinato diversamente, lo si è detto, è lo stesso paradigma dell'osservazione (paradigma che si pone alla base del fantastico clinico di cui parla Marquer). Come mostrato in precedenza, l'adozione di determinate strategie narrative, stilistiche e retoriche restituisce una vera e propria forma di realismo psicologico, volto a offrire una visione mimetica dell'interiorità malata,⁸⁵ e tuttavia, in alcuni casi la presenza di alcuni sintomi o di temi propri della psicologia non incide tanto (o solo) sull'aspetto formale della narrazione, ma sulle sue possibilità interpretative. Quelle che verranno qui analizzate sono cioè novelle che possono senz'altro essere lette come *Fallgeschichten* al confine tra letteratura e psicologia, ma che consentono di affiancare anche un altro tipo di lettura, in parte legata al concetto di *esitazione* di derivazione todoroviana,⁸⁶ o a una sospensione del giudizio interpretativo in uno «stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma»,⁸⁷ dove però a essere in gioco non è più il dubbio tra spiegazione razionale o sovrannaturale, ma l'affidabilità del narratore, che, con Marquer, «témoigne, mais n'explique pas».⁸⁸ In altre parole, l'esitazione muove dalla costruzione del discorso della voce narrante, che non si presenta come malata, ma che nel suo modo di guardare e descrivere la realtà cela alcuni tratti di inattendibilità. A ciò si coniuga la presenza di strategie (motivi, effetti stilistici, procedimenti narrativi)⁸⁹ che derivano dal fantastico ottocentesco, ma che vengono parodiate, deformate, reimpiegate

85 Cfr. ancora Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federico Tozzi, Italo Svevo*, cit., pp. 234-238.

86 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

87 Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-73: p. 72.

88 Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin de siècle*, cit., p. 18.

89 Cfr. anche Ezio Puglia, *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Modena, Mucchi, 2020, p. 228.

con significati diversi e che per questo rientrano in quel processo di fantasticizzazione di cui ha parlato Ceserani,⁹⁰ ma ne mostrano al contempo il progressivo svuotamento.

La presenza di queste strategie non può stupire se si considera la lettura, da parte di Tozzi, oltre che di Maupassant, anche di Poe,⁹¹ come emerge da alcune pagine di *Novale*:

ieri sera verso le dieci, quando ero già andato a letto [...] non so come mai entrammo a parlare di spiritismo, di superstizioni, di terrore e di arte del terrore, ripensando alle novelle del Poe. Fatto sta, a forza di raccontarci vicendevolmente certi fenomeni e certe leggende eravamo entrati in uno stato suggestivo tremendo. [...]

Il racconto d'una novella del Poe (*Cuore rivelatore*) mi aveva stravolto. [Nov, 35-36; 11 gennaio 1903]

Ella ha detto che il *Sogno* e le novelle del Poe dilettono ma riescono per i temperamenti fantastici un incentivo dannoso. Niente di vero. *Possono dilettere* soltanto quelle persone che li leggono così per passatempo; senza alcun interesse intellettuale. Ma per chi ha un fine artistico, non è così. Inoltre, invece che dannosi, quei libri sono utilissimi a un temperamento fantastico che voglia speculare.

Le conosce le novelle del Poe? Se non le conosce le compri, ch  avrei piacere di esaminarle insieme. Per esempio, prendo il racconto intitolato *Il ritratto ovale*. Si tratta di un pittore che dipingendo una donna, mano mano che compie il lavoro sottrae i colori dalla carne della modella e li stempera sul ritratto; poi quando lo ha finito vi trasfonde anche l'anima della giovane. Pare il sogno di un pazzo e forse lo  . Ma quanta bellezza in quell'idea! [Nov, 39-40; 14 gennaio 1903]

Uno dei motivi fantastici che ricorre nel *corpus* tozziano   il motivo dello specchio, come si evince anche dal titolo di una delle novelle, *La specchiera*. Di datazione incerta e edito postumo,⁹² il racconto non ha un vero e proprio svolgimento e narra un frammento di vita quotidiana di una giovane donna, orfana di entrambi i genitori e ossessionata dal desiderio di rivivere la propria adolescenza. Come da tradizione, all'oggetto

90 Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 101.

91 Su cui cfr. Paolo Getrevi, *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Napoli, Liguori, 1983, pp. 173-218; Fabrizio Foni, *Tozzi - Poe: tracce discontinue di un amore sempre presente*, «Interval(le)s», VI, 6 (2012), pp. 187-224.

92 Cfr. la nota al testo di Tortora in NP, CLXXXVIII-CLXXXIX.

dello specchio è connesso il tema del doppio ed è secondo questa combinazione, a cui si intreccia anche un disturbo relativo alla percezione del tempo, che si svolge il racconto.

La novella si apre in *medias res* con la protagonista intenta a guardarsi allo specchio, in un'azione abituale e iterativa, che rivela una sorta di attitudine isterica della giovane e che dà vita a uno sdoppiamento allucinatorio:

Ella metteva insieme le due mani sopra le ginocchia, e il suo viso sorrideva tutto; sempre di più, finché il sorriso era troppo intenso e le faceva scuotere la testa con un moto nervoso. Allora cercava di ricomporsi, ma non le riusciva; e il fascino diventava così violento che quasi le toglieva ogni coscienza. Ma ormai aveva trent'anni, e già si rassegnava a non innamorare più nessuno. Le capitava di sedersi davanti alla sua specchiera e di guardarsi così intensamente che alla fine gli occhi le lacrimavano e non ci vedeva più. Le pareva che la sua figura specchiata fosse reale e viva come lei stessa; e alla fine appoggiava la testa sul marmo e piangeva. Si sentiva allora prendere la testa, dietro gli orecchi, dalle stesse ciocche dei capelli biondi, d'un oro naturale; sentiva dentro i capelli come se ci fossero due mani con tutte le dita dentro che frucavano. Eppure le sue mani erano stese, l'una sopra l'altra, sotto il mento. Che c'era, dunque, dentro i capelli? Piangeva con tanta tristezza e così forte [...]. [NP, 505]

Seppur solo con qualche pennellata, la descrizione sembra qui ricalcare alcuni tratti caratteristici delle fasi dell'attacco di isteria (pur tenendo conto della varietà fenomenologica della casistica isterica, dell'intreccio di altri paradigmi medici e dell'apporto della letteratura): l'alterazione del viso in un sorriso esagerato, una sorta di tremito nervoso, convulsivo, una semi-perdita della coscienza, il desiderio di seduzione e, infine, un'allucinazione visiva e tattile che porta a un passaggio repentino dal sorriso al pianto. L'attacco viene interrotto dalla cameriera, il cui arrivo riporta la protagonista nella dimensione "reale", dentro la quale però la giovane è dimentica di ciò che è appena successo e anzi, in un atteggiamento che è incomprensibile tanto per la serva quanto per il lettore, «sghignazz[a]».

Un episodio analogo si ripete anche in un'altra occasione: rientrata a casa dopo una passeggiata, la giovane è preda di un'allucinazione e, poggiata la mano sulla specchiera, viene investita dai ricordi. In questo spettacolo del passato che si svolge davanti ai suoi occhi, la ragazza, attraverso il filtro della voce narrante, si descrive come se la sua «anima» fosse qualcosa d'altro rispetto a sé, come se agisse indipendentemente; e tale sdoppiamento si estende anche al presente della narrazione:

Allora un desiderio pazzesco, che la faceva tremare tutta, la invade: ella voleva riavere la sua adolescenza; come una cosa che, cercandola, si può ritrovare. La sua anima sbatteva come un'ala impigliata. Senza sapere quel che facesse, sciolse i suoi capelli; e le pareva di sentire che anch'essi avessero il desiderio del volo. [NP, 507]

A questo attacco segue di nuovo una serie di allucinazioni tattili e uditive, ancora una volta interrotte dall'arrivo della cameriera.

Che il tema dello specchio sia legato allo sdoppiamento di sé non è una novità in ambito psichiatrico: sono molti i pazienti che descrivono la frammentazione della propria personalità ricorrendo a questa similitudine o raccontando di non riconoscersi una volta specchiatisi.⁹³ Se dunque da un lato la novella sembra narrativizzare un caso di isteria, si riscontrano alcuni elementi che incorniciano la spiegazione scientifico-razionale e favoriscono una certa esitazione nel lettore. Alludo, per esempio, oltre al motivo dello specchio, all'atmosfera sinistra, tipica del fantastico ottocentesco, creata dalla descrizione del paesaggio:

La luna passava dietro la fila di sette pini; ma la sua luce, tra i due muri della via, sembrava che li pigiasse con troppa forza e però stavano a quel modo ritti male e sghembi; e al viso e alla bocca faceva l'effetto che ci fosse accostato un cencio zuppo. Mentre l'ombra di un muro, tutto eguale, faceva una specie di polvere nera fino nel mezzo della via. La luce, poi, s'attaccava attorno alla cima di un cipresso, nella piegata dei muri; dove, in vece, un'edera enorme pareva anche più nera dell'ombra. [NP, 506]

Ma, più significativamente, l'interpretazione della novella resta sospesa per quanto accade (o non accade) nelle ultime righe: guardandosi ancora una volta allo specchio e provando paura, la giovane esclama: «Come somiglio a mia sorella morta! Sempre di più!» [NP, 508]. Il fatto curioso è che non solo nelle pagine precedenti, pur ricordando l'adolescenza e la morte dei propri genitori, non ne viene fatta menzione alcuna, ma la stessa serva non è in grado di capire a chi o a cosa la giovane faccia riferimento, alimentando nel lettore il dubbio rispetto all'esistenza effettiva di una sorella.

93 Scrive per esempio René Juranville in un articolo apparso su «L'Encéphale» (*Un cas de dédoublement de la personnalité*, II [1882], pp. 475-476: p. 476): «Le malade semble s'apercevoir lui-même dans un miroir. Et se prendre par une personne étrangère. On ne saurait imaginer un cas plus net de dédoublement de la personnalité». Ricavo l'informazione da Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, cit., p. 140.

La novella si chiude poi in due tempi ben scanditi:

Sognando le parve che la sorella fosse viva e che lei invece fosse morta. Ella agognava di tornare in vita, ma c'era come un cristallo invisibile che la teneva ferma dov'era.

La mattina dopo, quando si destò, il sole era già alto su gli alberi di Villa Borghese; e la gente entrava ed esciva da uno dei cancelli aperti. [NP, 509]

Il tema del sogno, coniugato a quello del cristallo (che pare rimandare allo specchio), e il non-finale della vicenda lasciano un senso di sospensione al racconto, quasi increspando e incidendo la patina di realismo che la lettura alla luce delle teorie psicologiche consente di corroborare.

Qualcosa di analogo accade forse nella novella *La vendetta*, pubblicata ne «Il Progresso» il 24 novembre 1919 e poi raccolta nella silloge postuma *L'amore* (1920). Il racconto ruota attorno alla genesi e allo sviluppo di un'ossessione nella mente protagonista-narratore:

Questa necessità di ucciderlo io l'ho percepita da prima come un'idea *affatto indipendente da me*, una specie di *nucleo distaccato* e che io potevo isolare anche di più; sebbene fosse capace di procurarmi un malessere diffusamente intimo. Era come una specie di formazione; a cui io non prendevo parte. Una volta mi son sentito invece *invaso da una vera vertigine*, che era *più forte della mia volontà*: sono stato sul punto di commettere il delitto, quasi provando il principio di uno svenimento, che mi avrebbe dato giusto il tempo di agire. Sentivo che le mie mani erano per muoversi per la forza di un fascino; ma sono stato in tempo a pregare Dio, sebbene sentissi che veramente si trattava per me di una rinuncia che m'avrebbe fatto sopportare uno stato morale molto depresso. Dunque, da questo sintomo, devo convenire che *veramente io sono stato capace di effettuare l'omicidio*: altrimenti non avrei provato quel deprezzamento involontario di me stesso; nel quale non entra affatto quel che si chiama orgoglio o amor proprio. Ma l'uomo, ne concludo, si trova in certi casi, per i quali non può fare a meno di uccidere. Se non uccide, deve corrompersi; e rassegnarsi a sentirsi per tutto il rimanente della vita capace anche di essere immorale senza rimorso. Quella volta l'omicidio mi parve una naturale conseguenza; ed avendola evitata, per uno spavento morale, quasi per un rimorso preventivo, io non mi sento maggiormente buono, ma piuttosto cattivo; anzi, direi corrotto. [L'A, 1011; corsivi miei]

Se da un lato la genesi dell'idea ricalca perfettamente la descrizione dello sviluppo delle idee fisse che Janet spiega nelle *Névroses*,⁹⁴ d'altro canto la

94 «*Les choses se passent comme si une idée, un système partiel de pensées s'émancipait, devenait indépendant et se développait lui-même pour son propre compte*»; Janet, *Les Névroses*, cit., p. 33.

consapevolezza che la voce narrante ha della nascita di questa ossessione sembra rimandare alla «*folie lucide*», al «*délire avec conscience*», alla «*obsession consciente*» del soggetto psicastenico, che «*connait*», «*juge*», «*arrête dans son évolution*» l'idea delirante, ma ad essa è legato.⁹⁵ Non solo, ma esattamente come dichiara il protagonista della novella, lo psicastenico janettiano «*croit que s'il ne pense plus au crime, il deviendra malhonnête; que, s'il ne pense plus à la mort, il fera des imprudences et se portera mal*».⁹⁶

L'instabilità patologica della voce narrante incide anche sulla costruzione del racconto, che restituisce in maniera contraddittoria ciò che è avvenuto: se si guarda al passo citato, in un primo momento emerge la volontà da parte del narratore di commettere l'omicidio, omicidio che non viene commesso, salvo che poi il lettore si trova di fronte a un'ammissione esplicita del delitto («veramente io sono stato capace di effettuare l'omicidio») e a una sua subitanea negazione («avendola evitata»). Più in generale si riscontrano un continuo dubitare e un'incapacità di agire della voce narrante: «Ora sento il ritorno di questa forza [...]; ma però non sufficiente a farmi agire» [L'A, 1011]; «Quegli che io voglio e devo ammazzare è forse un uomo invidioso, cupo, triste, affezionato soltanto alla propria casa; e diffidente di tutto. Questa è l'idea che di lui m'ero fatto prima che mi venisse il desiderio di ammazzarlo. Ora, invece, non saprei né meno quel che ne penso!» [L'A, 1012]. Ciò emerge ancor più chiaramente nel finale: «Il dolore fu più forte di tutti gli altri; e decisi di farmi cattivo e risoluto come lui. E io, un giorno che avrò pianto troppo, l'ammazzerò con il coltello che ho avuto il coraggio di comprare a posta. Ho fatto male a comprare il coltello, ma lo ammazzerò.» [L'A, 1016].

La contraddittorietà e l'indecidibilità del discorso del narratore trovano spazio anche in un'analessi attraverso cui vengono ricostruiti in maniera poco convincente i vari contatti avuti con l'uomo, tanto che al lettore sorge il sospetto che quest'ultimo non esista davvero, ma sia frutto di un'allucinazione. In maniera assolutamente inverosimile, infatti, la presenza dell'uomo caratterizza l'intera vita della voce narrante: abitano nello stesso edificio

95 Ivi, p. 34.

96 Ivi, p. 35.

quando l'io è bambino, l'uomo lo scopre a giocare in mezzo al fieno spaventandolo (e qui si nota una curiosa tangenza con il caso di Lucie, di Janet)⁹⁷ e non dicendogli nulla per rassicurarlo; da quel momento, a ogni incontro, anche se il narratore intende parlargli, l'uomo «gli voltava sempre il dorso e poi si divertiva a guardar[lo]» da lontano; molti anni dopo, appena sposato, a ogni incontro, l'uomo ridacchia e non reagisce in alcun modo alla conseguente indignazione dell'io narrante; in un'occasione il narratore addirittura scopre, dopo aver passato del tempo nella stanza accanto, che in cucina l'uomo e la moglie stanno parlando, e rimane a guardarli in silenzio fino a che l'uomo non se ne va spintonandolo. Dopo questo episodio, il protagonista decide di non rivolgere parola alla moglie, ma quest'ultima – e il dato non è irrilevante – vive come se non fosse accaduto nulla (forse non è accaduto nulla davvero?), mentre a ogni nuovo incontro con l'uomo, il protagonista abbassa la testa per non guardarlo in faccia. Il narratore trova infine un'amante – «[p]urché non se n'accorgesse il [suo] nemico!» –, ma la giovane, nel finale, dopo avergli rivelato di essere stata violentata e di continuare a subire molestie da parte di un uomo, dietro insistenza del narratore, confessa che chi la violenta è proprio *quell'uomo*.

La narrazione contraddittoria del protagonista, che da un punto di vista clinico rispecchia perfettamente il quadro psicologico della nevrosi, e le inverosimili coincidenze di cui fa menzione lasciano in sospeso l'interpretazione testuale e contribuiscono così, anche in questo caso, a una forma di indecidibilità. Ma qui, diversamente dal fantastico ottocentesco, la figura del “nemico” non ha alcuna matrice sovranaturale, non è un demone o un fantasma, ma può essere letta, pur nell'esitazione, come un'allucinazione del protagonista-narratore, che risulta ancora una volta inaffidabile.

97 Caso che viene raccontato nell'*Automatisme psychologique* e che Tozzi poteva aver letto nella sintesi – non del tutto esatta – di James nei *Principii di psicologia*: «Questa [*scil.* Lucie] spiegò l'origine delle sue crisi isteriche attribuendola ad una grande paura subita da bambina, quando un uomo nascostosi dietro una tenda, le era saltato improvvisamente addosso: raccontò, poi, come durante ognuna delle sue crisi, essa rivivesse la scena di quella volta; [...]» (James, *Principii di psicologia*, cit., p. 266). Che Tozzi potesse conoscere questo caso è ipotizzato, per altre ragioni, anche da Marchi, in *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., pp. 73-74.

Ma nella narrativa tozziana trova forse spazio anche una declinazione parodica del fantastico, come mostra la novella *La vera morte* (1916). Il racconto narra le vicende di Regina, una giardiniera zoppa della villa di un vescovo, e la sua ossessione per un libro sui sogni. Il contesto della vicenda è assolutamente ordinario e si gioca attorno a un sogno di Regina, in cui vede «passare cinque morti tutti in fila: la gente, vestita di nero, li portava via. E le pareva d'essersi trovata in una città dove certo non era mai stata» [NP, 247]. Per paura dell'interpretazione, la protagonista non apre il suo libro, ma continua a rimuginare sul possibile significato da attribuire al sogno e «[s]ebbene conducesse sempre proprio la stessa vita, le parve subito che una solitudine insolita si aggirasse attorno alla villa» [NP, 248], una solitudine che viene personificata nella mente di Regina e che pare inseguire di continuo la protagonista. Convintasi del significato funesto del sogno, la donna si comporta come se dovesse morire presto: riordina la casa, regala il proprio cane, nasconde il libro dei sogni, scrive una lettera di congedo al padrone, ma si chiede anche di cosa sarebbe potuta morire: «Non le doleva né meno la testa: soltanto gli pareva d'essere fuori di sé e di sognare» [NP, 250]. Dopo essersi confessata a un cappuccino, Regina si reca a dormire e l'indomani, «due ore dopo il mezzogiorno all'improvviso, senza soffrire niente e senza accorgersene, morì, per la volontà che ne aveva avuta» [*ibidem*]. Diversamente dai casi precedenti, in questo racconto, il narratore fornisce una spiegazione para-psicologica della morte – è la volontà di Regina a far sì che muoia –, ma il tipo di spiegazione non è del tutto convincente e lascia in sospeso il lettore. In questo caso, allora, Tozzi sembra parodiare tanto la figura del narratore-medico interprete del caso, quanto l'utilità della pratica di interpretare i sogni, in quello che parrebbe un ulteriore sviluppo del fantastico nel Novecento che intreccia alcuni temi del fantastico del secolo precedente, come quello del sogno legato all'ambito del paranormale,⁹⁸ con una critica alla pratica psicologica invalsa in quei decenni.

98 La novella ricorda vagamente il racconto del *Decameroncino* di Capuana *Presentimento*, in cui si riscontra una simile funzione prognostica del sogno; su questo cfr. Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne*. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, *Italo Svevo*, cit., p. 157. Sulle novelle di Capuana si

2. Il narratore di *Bestie* e il primitivismo psicologico

Publicata per Treves nel 1917, *Bestie* è la prima opera di Tozzi a vedere le stampe. Si tratta di una raccolta di prose che mette insieme e al tempo stesso smentisce molte delle tendenze di primo Novecento: se da un lato frammentismo e matrice autobiografica avvicinano l'opera alle sperimentazioni vociane, dall'altro non manca una manifesta tensione narrativa, frutto di una voce che vuole raccontare, ma non lo fa in maniera lineare e sembra procedere per distrazioni e analogie. I frammenti, poi, trovano un filo rosso, oltre che nella *persona loquens*, nel motivo ripetuto, talora forzatamente,¹ dell'apparizione di un animale, in una sorta di *refrain* che ha fatto riconoscere in *Bestie* un particolarissimo bestiario e che, sul piano testuale, alimenta il carattere lirico dell'opera.²

veda anche il recente e già citato Muoio, *Capuana e il modernismo*, cit., pp. 19-36; 85-130.

1. Sulle ragioni di questa forzatura, che in alcuni casi dipenderebbe dall'aggiunta al progetto originario di prose provenienti da un altro "bacino", cfr. il recente Ilaria Muoio, Riccardo Castellana, *Un avantesto sconosciuto di Bestie (e nuove ipotesi su come lavorava Tozzi)*, «L'Ellisse», XIX, 1 (2024), pp. 135-152. In realtà, Castellana aveva già intuito un «eccesso di artificiosità e automatismo» nell'inserimento dell'animale, visto come «espediente necessario alla coerenza esteriore» (cfr. *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002, p. 33) e, prima di lui, Franco Tomasi aveva problematizzato la possibilità di leggere la raccolta nell'orbita interpretativa esclusiva degli animali, che rappresenterebbero «in qualche misura, una periferia della macchina narrativa» (*Leggendo Bestie di Federigo Tozzi*, «Studi Novecenteschi», 24, 54 (1997), pp. 331-352: p. 352).
2. Sono numerosi gli studi che hanno provato a interpretare l'apparizione delle bestie. Mi limito a rimandare alla pionieristica riflessione di Debenedetti (*Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 69-76; 85-86 [ebook]) che, pur essendo in parte superata (già a partire dalle intuizioni di Saccone, cfr. *Allegorie*, cit., pp. 43-69), ha costituito comunque il punto di partenza per una riconsiderazione della raccolta in chiave narrativa; rimando inoltre a Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, cit., pp. 108-120; a Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006, pp. 137-154 e 155-174; e all'introduzione di Valentina Sturli

Di libro «sinteticamente lirico» [PC, 192] parla del resto lo stesso Tozzi in una sorta di autorecensione al volume, intendendo con liricità un nuovo tipo di indagine e rappresentazione dei moti del profondo.³

Come è emerso dall'analisi condotta sulle novelle, la figura del narratore rappresenta un punto di osservazione privilegiato per indagare nuovamente la narrativa tozziana alla luce della psicologia sperimentale e per far emergere la novità dell'operazione dello scrittore. Un simile sguardo può essere adottato anche per *Bestie*: a reggere il discorso è infatti una voce che dice "io" e che fissa sulla pagina, talvolta adottando il presente, più spesso ricorrendo a tempi passati, impressioni, ricordi, resoconti immediati di ciò che accade, quasi il testo si facesse specchio della vita psichica di chi parla. In maniera più scoperta di quanto avverrà in *Con gli occhi chiusi*, l'affabulazione narrativa mostra infatti un narratore preda delle proprie alterazioni e debolezze psicologiche, incapace di stabilire continuamente un rapporto logico con la realtà esterna, nonché di distinguere in maniera razionale ciò che è "io" da ciò che è "non-io". Se è vero, come suggerito da Bertoncini, che una parte di queste caratteristiche possono essere interpretate alla luce delle teorie di James – e in particolare rispetto al concetto di «corrente di coscienza» –,⁴ per rileggere nuovamente *Bestie* può essere efficace chiamare in causa il concetto di primitivismo: ciò infatti consente, per un verso, di

all'edizione critica dell'opera: *Il laboratorio di Bestie*, in B, 11-40. Nelle pagine che seguono saranno di volta in volta chiarite le prese di distanza o le affinità con alcune di queste letture, ma segnalo subito che la mia proposta condivide, con Saccone, la problematizzazione dell'idea debenedettiana secondo cui l'animalizzazione dell'altro da sé costituisce il «tema del libro» o il «suo principio formale» (*Allegorie*, cit., p. 92) così come condivide la correlata necessità di ripartire, per lo studio di *Bestie*, dalla fisionomia della voce narrante, sostanzialmente trascurata da Debenedetti. Un cenno a un possibile collegamento, pur nelle differenze, con il bestiario medievale si legge per esempio in Rossana Dedola, *La malattia dell'anima: lettura di Bestie di Federico Tozzi*, «Studi Novecenteschi», 13, 31 (1986), pp. 37-63; p. 53; Castellana, Tozzi, cit., pp. 31-32; Getrevi, *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, cit., p. 104.

3 Su cui cfr. Bertoncini in PC, 29.

4 Giancarlo Bertoncini, *Bestie: la corrente della coscienza*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, Pacini Fazzi, 1996, pp. 101-114; pp. 105-106.

riflettere sullo statuto del narratore riprendendo un dibattito che era centrale in quei decenni e, per un altro, di mettere in relazione una serie di caratteristiche della raccolta tozziana che sinora sono state considerate tra di loro incongruenti. Come emergerà a breve, la scelta della categoria di primitivismo trova più di una ragione: anzitutto permette di tenere assieme il dialogo con la psicologia sperimentale e il lavoro sui generi letterari; si tratta inoltre di un concetto particolarmente diffuso tra Otto e Novecento, che diventa trasversale e produttivo in ambiti differenti – dall’antropologia alla psicologia infantile, dalla psichiatria all’arte; infine, alcune delle tendenze attribuite, a inizio ventesimo secolo, a una psiche “primitiva”, quelle tendenze che erano anche oggetto di indagine della psicopatologia francese almeno a partire dagli ultimi trent’anni dell’Ottocento, trovano largo spazio anche in *Bestie*.

Nell’adottare la categoria di primitivismo, mi riferisco in particolare al tentativo di vari artisti di appropriarsi e di restituire una percezione del mondo propria di una mente “primitiva”.⁵ Come messo in luce da Nicola Gess, questa prospettiva consente alla critica letteraria (e non solo all’arte e alla critica d’arte) di utilizzare fruttuosamente tale concetto:

Der Kubismus und seine formorientierte, analytische Rezeption ‚primitiver‘ Kunst, die Rubin hauptsächlich thematisiert, sind dann durch den Dadaismus und den Surrealismus und eine Rezeption ‚primitiver‘ Kultur zu ergänzen, die nicht auf Nachahmung von Objektqualitäten, sondern auf der Aneignung einer vermeintlich ‚primitiven‘ Weltwahrnehmung und -anschauung basierte. An einen solchermaßen ausgeweiteten Primitivismus-Begriff kann die Literaturwissenschaft sehr viel leichter anschließen.⁶

5 Non faccio cioè riferimento, con il termine “primitivismo”, alla cosiddetta arte primitiva e cioè a quel movimento artistico europeo che modella le proprie opere sui manufatti delle culture tribali. Il mio discorso si pone dunque su un piano differente da quello di Debenedetti, che chiama in causa l’espressionismo di Franz Marc e le sue dichiarazioni per suggerire un confronto tra l’animalizzazione che caratterizzerebbe tanto l’opera del pittore, quanto quella di Tozzi (cfr. *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 82-86 [ebook]).

6 Nicola Gess, *Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs*, in *Literarischer Primitivismus*, herausgegeben von Nicola Gess, Berlin-Boston, de Gruyter, 2012, pp. 1-10: p. 3.

[Il Cubismo e la sua ricezione analitica, orientata alla forma dell'arte "primitiva", di cui si occupa principalmente Rubin, devono essere integrati dal Dadaismo e dal Surrealismo e da una ricezione della cultura "primitiva" che non si basava sull'imitazione delle qualità degli oggetti, ma sull'appropriazione di una percezione e di una visione del mondo presumibilmente "primitiva". Gli studi letterari possono collegarsi molto più facilmente a questo concetto ampliato di primitivismo.]

Tale discorso non si discosta dal dibattito psicologico entro cui ho finora provato a rileggere l'opera di Tozzi e sembra anzi costituirne una sorta di sviluppo o di dorsale: all'inizio del XX secolo il concetto di primitivismo non riguarda solo le culture indigene, ma anche altre figure dell'"alterità", come i bambini e i malati di mente. Come anticipato, infatti, a partire da fine '800 l'antropologia, la psicologia dello sviluppo e la psichiatria condividono un analogo interesse per il pensiero primitivo, e, attraverso una serie di studi e ricerche, giungono a considerare un simile paradigma epistemologico che troverebbe riscontro in queste tre categorie.⁷ Non si tratta solo di un orientamento condiviso, ma anche di uno scambio continuo: basti pensare al debito che, in apertura al suo *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), Lucien Lévy-Bruhl dichiara – pur prendendone in parte le distanze – nei confronti di Ribot.⁸ E del resto, tra gli anni Dieci e gli anni Venti del '900, sono numerosi gli psicologi e gli psichiatri che tentano di delineare le somiglianze tra i disturbi dei malati mentali e il pensiero dell'"uomo primitivo": dal Freud di *Totem und Taboo* (1913) a Ernst Kretschmer in *Medizinische Psychologie* (1922), da Paul Schilder nel suo *Wahn und Erkenntnis* (1918) a Alfred Storch in *Das archaischprimitiv Erleben und Denken der Schizophrenen* (1922).⁹

7 Scrive Gess: «scientists assumed that the mentally ill think like members of indigenous tribes, who think like children, who think like the mentally ill, and so on. In other words, the 'primitive' provided a platform for homogenizing objects of study» (cfr. *Primitive Thinking. Figuring Alterity in German Modernity*, translated by Erik Butler and Susan Solomon, Berlin-Boston, de Gruyter, 2022, p. 6).

8 Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910, p. 3.

9 Cfr. Gess, *Primitive Thinking. Figuring Alterity in German Modernity*, cit., pp. 110-140. Ancora una volta mi pare che il paradigma freudiano, e in particolare la questione della libido e del narcisismo, siano poco funzionali per la lettura di *Bestie* e

Se sono senz'altro varie le caratteristiche e le interpretazioni che in questi anni vengono attribuite alla cosiddetta mentalità primitiva, si possono tuttavia individuare alcune costanti tra i vari ambiti, che ripercorro a partire dalla formulazione di Lévy-Bruhl:¹⁰ mi riferisco anzitutto a ciò che concerne lo statuto dei sogni e delle allucinazioni, considerati dai "primitivi" come rappresentazioni reali e oggettive, e dunque prove di una doppia esistenza dell'individuo – un'argomentazione, questa, che mostra chiaramente il debito di tali studi nei confronti di Taine e della psicologia sperimentale, per cui, per esempio, allucinazione e percezione non sono due fenomeni così distinti; alludo, in secondo luogo, alla convinzione che dietro ogni essere o fenomeno si situi un'anima, uno spirito o una volontà analoghi a quella degli uomini – un altro aspetto su cui Taine aveva scritto in relazione ai bambini e ai popoli primitivi;¹¹ ma faccio riferimento anche all'annullamento del principio di non contraddizione, alla percezione e alla rappresentazione della realtà per analogia, e alla possibilità che l'io possa essere anche qualcosa che è fuori/altro da sé; e forse, a tali aspetti, va connesso anche il particolare funzionamento della memoria, che si articolerebbe, nelle cosiddette menti primitive, attraverso procedimenti analogici. Sono tutte ipotesi che derivano direttamente dalle questioni attorno a cui rifletteva la psicologia sperimentale in quei decenni, come dichiara esplicitamente Alfred Storch quando segnala alcuni parallelismi tra le caratteristiche individuate in ambito antropologico e le scoperte sullo sdoppiamento della personalità, gli studi sulla memoria, i rapporti tra sogno e veglia, e le riflessioni sulla percezione.

Come è stato mostrato,¹² tali questioni trovano spazio anche nel testo letterario, pur essendo, quest'ambito, molto meno studiato rispetto a quello

che siano altre le questioni portanti, a cominciare dalla percezione e dalla comprensione del mondo esterno.

10 Li riprendo in particolare da Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, cit., pp. 8-9.

11 Cfr. Hippolyte Taine, *Note sur l'acquisition du langage chez les enfants et dans l'espèce humaine*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 1 (janvier à juin 1876), pp. 5-23.

12 Lo hanno messo in luce Gess per Robert Müller, Gottfried Benn, Robert Musil e Walter Benjamin, o Philippe Sabot per André Breton. Cfr. Gess, *Primitive*

artistico. Nelle prossime pagine proverò dunque a utilizzare il concetto di primitivismo sviluppato a inizio Novecento per tenere insieme e interpretare le più importanti caratteristiche di *Bestie*: una declinazione analoga degli aspetti poc'anzi sintetizzati o comunque un simile modo di percepire e comprendere il mondo si riscontra infatti, pur con qualche differenza, anche nella raccolta di Tozzi.¹³

Prima di entrare nel merito, mi pare opportuno segnalare che almeno un testo presente nella biblioteca tozziana riguarda il «*caractère des primitifs*». Mi riferisco al già citato saggio *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races* di Fouillée, che Tozzi possiede nell'edizione del 1901, ma il cui acquisto è probabilmente successivo alla redazione della raccolta (pur non potendone escludere una consultazione precedente). Nel primo capitolo della quarta parte, in particolare, vengono ripercorse le caratteristiche dei popoli cosiddetti primitivi e vengono esplicitate quelle connessioni tra “primitivi”, bambini e malati di mente già accennate:

Inattention, faiblesse de volonté comme de pensée, rêverie, idées fixes, excès d'émotions banales et impossibilité d'émotions nouvelles, instabilité et contradictions, en un mot défaut de synthèse et d'unité mentale, sinon sous l'impulsion d'un égoïsme naïf, voilà ce que tous les observateurs retrouvent, à des degrés divers, et chez les enfants, et chez les sauvages, et chez les êtres arrêtés dans leur développement, et chez les hystériques, et chez certains criminels qui semblent revenir à l'état sauvage; voilà aussi, sans doute, ce qu'était le plus souvent le caractère des races primitives. L'homme « à l'état de nature » est, comme l'enfant, un sensitif-impulsif.¹⁴

Thinking. Figuring Alterity in German Modernity, cit., pp. 205-357. Philippe Sabot, *Primitivisme et surréalisme: une «synthèse» impossible?*, «Methodos», 3 (2003). Ma si veda anche Laura Laborie, *Aspects du primitivisme littéraire (C. F. Ramuz, Claude Simon, Richard Millet)*, Paris, Classiques Garnier, 2023, soprattutto per una panoramica degli studi sinora svolti in ambito letterario e per gli aspetti teorici, e *Le Primitivisme des avant-gardes littéraires*, sous la direction de Christine Le Quellec Cottier et Antonio Rodriguez, Paris, Classiques Garnier, 2023.

13 Se pure, in maniera diversa, per la sua lettura di *Con gli occhi chiusi* anche Debenedetti si serve della categoria di primitivismo a partire dalle teorie di Lévy-Bruhl. Cfr. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 159-181 (ebook). Non vi fa alcun cenno, invece, Maryse Jeuland-Meynaud nella sua “lettura antropologica” dell'opera tozziana (*Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Roma, Bulzoni, 1991).

14 Fouillée, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races*, cit., p. 307.

Lo stesso James, nei suoi *Principii di psicologia* (letti attentamente, come sappiamo, da Tozzi), si sofferma in maniera esplicita sulla questione, quando rileva che «La mente primitiva del selvaggio è una foresta in cui allucinazioni, sogni, superstizioni, concezioni ed oggetti sensibili germogliano e fioriscono tutti insieme, regolati soltanto in quanto l'attenzione si muove in una od in un'altra direzione. Il cervello del bambino è nella stessa condizione».¹⁵ E qualche intuizione Tozzi poteva averla intercettata anche nel capitolo sul sentimento religioso de *La psychologie des sentiments*, da cui lo scrittore prende le distanze nel già citato *Quel che manca all'intelligenza* (1913) [PC, 84].¹⁶ Del resto, una rivista come la «Revue Philosophique» accoglie, e già a partire dall'anno della sua nascita, il 1876, un numero consistente di articoli relativi alla mente primitiva o ai popoli primitivi, così come una serie di recensioni dedicate a opere su questi temi, tra cui anche *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*.¹⁷ Ancora una volta non si tratta di individuare per forza una fonte, ma di segnalare l'ampia circolazione di tali questioni anche all'interno del contesto in cui Tozzi si trova a operare, così rafforzando la scelta di utilizzare questa categoria per interpretare la silloge dello scrittore.

In questo spazio di interessi condivisi andrà considerato anche il ruolo non secondario della tradizione letteraria di poco precedente a Tozzi. Il discorso sul primitivismo e in particolare il dibattito sulla psicologia infantile,¹⁸ sviluppato già a fine Ottocento, viene infatti presto intercettato anche da altri scrittori. Per l'area italiana alludo in particolare a Giovanni

15 James, *Principii di psicologia*, cit., p. 651.

16 Théodule Ribot, *La psicologia dei sentimenti*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d., pp. 305-307.

17 Henri Delacroix, recensione a *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 70 (juillet à décembre 1910), pp. 279-291.

18 Per l'ambito socio-antropologico, mi riferisco agli studi di Herbert Spencer, in particolare al capitolo sulle idee primitive nei *Principles of Sociology* (1874-1896), o a *The Golden Bough* (1890) di James Frazer, e, per la psicologia dello sviluppo, ai lavori di James Sully.

Pascoli, interessato a Spencer, letto negli anni universitari,¹⁹ agli *Studies on Childhood* (1895) di James Sully, compulsati nella traduzione francese introdotta, tra l'altro, da Gabriel Compayré, ai *Saggi di psicologia del bambino* di Paola Lombroso, citati nelle *Lezioni per il Corso pedagogico all'Università di Bologna*²⁰ e a *The Golden Bough*, menzionato in un foglio di appunti tardi.²¹ Tale interesse non emerge solo dalle letture oggi ricostruite né, naturalmente, solo da alcune liriche e dal "manifesto poetico", *Il fanciullino*, ma anche da una serie di testi rimasti allo stadio progettuale e divenuti oggetto di studio critico nell'ultimo trentennio: gli *Elementi di letteratura*, le già citate *Lezioni* e naturalmente gli appunti preparatori al *Fanciullino*.²² Anche se Pascoli si rifà a una prospettiva evolutzionistica che non sembra riguardare l'opera di Tozzi, su alcuni nuclei tematici converge invece l'attenzione di entrambi gli scrittori, rendendo perlomeno ipotizzabile la possibilità che a questo interesse per il primitivismo psicologico contribuisca anche l'opera di Pascoli,²³ o comunque confermando una linea di interesse comune che

19 Giuseppe Nava, *Riflessione linguistica e studio del folklore in Pascoli*, «Lares», 70, 2-3 (maggio-dicembre 2004), pp. 387-394: p. 390.

20 Marina Marcolini, *Gli "Elementi di letteratura" di Giovanni Pascoli*, «Lettere Italiane», 43, 1 (gennaio-marzo 1991), pp. 55-80: pp. 58-59. Sull'importanza e il riuso di Sully per Pascoli rimane fondamentale Maurizio Perugi, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, «Studi di filologia italiana», XLII (1984), pp. 225-309.

21 Nava, *Riflessione linguistica e studio del folklore in Pascoli*, cit., pp. 390-391.

22 Giorgio Marcon, *I tempi del Fanciullino. Parte prima: Pensieri sull'arte poetica*, «Rivista Pascoliana», 16 (2006), pp. 63-89.

23 A Pascoli, Tozzi dedica un articolo piuttosto entusiasta sul «Messaggero della Domenica», pubblicato col titolo *Per una antologia pascoliana* il 24 maggio 1918 (ora in PC, 192-196). Nel contributo viene tra l'altro celebrata la capacità del poeta di ridurre la lirica «alla sola sensazione o percezione»; «È la nostra anima – scrive Tozzi a tal proposito – che attraversa la realtà» (ivi, 194), forse così indicando alcune possibili affinità tra le due operazioni letterarie. Non si può del resto escludere che questa forma di regressione del narratore non si debba in qualche modo anche alla lettura di Verga. Si tenga a tal proposito a mente quanto Capuana scrive nella recensione ai *Malavoglia* quando fa riferimento a una «lotta per la vita, [...] osservata nel suo primo stadio quasi animale». Allo stesso tempo, anche l'apparizione degli animali nella raccolta potrebbe essere debitrice della narrativa verghiana: si pensi, per limitarsi a due esempi, alla novella *L'ultima giornata* (*Per le vie*), che si chiude

attraversa anche l'ambito letterario: come si ricava per esempio dall'indice degli *Elementi di letteratura*, i capitoli II e III dell'opera avrebbero dovuto trattare due argomenti (in parte già sviluppati nel "manifesto" pascoliano) senz'altro debitori degli studi poc'anzi citati²⁴ e in qualche modo sviluppati anche da Tozzi, vale a dire quelli legati al rapporto tra emozione e linguaggio del fanciullo e tra emozione e linguaggio primitivo. Inoltre, come mostrerò a breve, in alcuni casi, le stesse formulazioni esposte nel *Fanciullino* e riprese nelle liriche sembrano porsi in sintonia o addirittura fornire qualche spunto ad alcune prose di *Bestie*. Ciò testimonia, da un lato, come Tozzi non sia un *unicum* nel campo letterario italiano, e dall'altro, ancora una volta, come la letteratura intersechi una discussione, riprenda tradizioni discorsive e si appropri di questioni che sono fondamentali nella storia culturale di fine Ottocento e inizio Novecento.

Nel proporre una lettura che tenga conto dell'affinità di tali questioni nei vari ambiti menzionati, si può anzitutto notare che la tangenza più evidente tra le caratteristiche dei cosiddetti primitivi e quelle del narratore tozziano è la frequente soppressione di un confine tra io e non-io, tra chi parla e la realtà che lo circonda. Scrive per esempio il narratore nella prosa d'apertura, riferendosi all'allodola²⁵ «rimasta chiusa dentro

col canto del grillo nel fosso, o a *Di là del mare* (*Novelle rustiche*), in cui diversi momenti della narrazione – spesso quelli che raccontano l'incontro segreto tra i due protagonisti – sono accompagnati dalla presenza inspiegabile di un animale (una vespa, un tarlo, dei più generici insetti e così via). Certo l'operazione di Tozzi sembra configurarsi come una rifunzionalizzazione in chiave psicologica di questi aspetti e ciò a partire, come detto, dalla figura del narratore. Devo l'ipotesi di un debito nei confronti di Verga a Silvia Contarini.

- 24 Come ricorda Marcolini, «[f]ondamentali per l'elaborazione di questa poetica» sono «da una parte, gli studi di psicologia evolutivista sullo sviluppo del pensiero infantile, dall'altra le ricostruzioni psicologiche del pensiero 'primitivo', dell'uomo più antico come delle attuali civiltà etnologiche» (cfr. Marcolini, *Gli "Elementi di letteratura" di Giovanni Pascoli*, cit., p. 58).
- 25 Si noti che nella seconda proposizione della prosa («Lo sanno *le allodole* che prima *vi si spaziano* e poi vengono a buttarsi come pazze vicino a me?» [B, 85; corsivi miei]) sembra possibile individuare una ripresa intertestuale dai primi due versi della lirica *Di lassù* di Pascoli (*Myricae*): «La lodola perduta nell'aurora / si spazia, e di lassù canta alla villa».

l'anima»: «Sono le tue ali che tremano oppure è il mio cuore?» [B, 85]²⁶ e così chiude circolarmente la raccolta «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!» [B, 171]. Una situazione analoga si riscontra nella settima prosa: «Mi ricorderò sempre dei bei prati verdi che cominciavano dalla mia anima e da' miei piedi, e finivano quasi all'orizzonte» [B, 94]. E ancora nella [33]: «Con il chiaro di luna in bocca, credevo di masticarlo; e c'era tutta la strada che voleva saltarmi addosso» [B, 130]. Da questo punto di vista, pare possibile individuare un precedente nell'opera pascoliana e in particolare nell'*Assiuolo* (*Myrica*),²⁷ lirica in cui, sulla scorta di una lettura di Nava, il soggetto «è sopraffatto, e accetta di esserlo, da un mondo che gli parla e che comunica con lui per via empatica, e non per via razionale», e cioè attraverso una «comunicazione per via emotiva, fondata [...] sulla contiguità e sulla similarità».²⁸ Per quanto non sia sempre possibile parlare di “sopraffazione” per il narratore tozziano, di certo, quello individuato nelle prose di Tozzi e nella lirica di Pascoli è un tratto tipico del modo di pensare “primitivo”: è a tal proposito che Lévy-Bruhl, nel saggio del 1910, definisce il concetto di mentalità pre-logica e mistica, una categoria

26 Petroni propone invece un'interpretazione simbolica di questa prosa, cfr. Petroni, Bestie: *logica simmetrica e reversibilità temporale*, cit., p. 142.

27 «Dov'era la luna? ché il cielo / notava in un'alba di perla, / ed ergersi il mandorlo e il melo / parevano a meglio vederla. / Venivano soffi di lampi / da un nero di nubi laggiù; / veniva una voce / dai campi: / chiù... // Le stelle lucevano rare / tra mezzo alla nebbia di latte: / sentivo il cullare del mare, / sentivo un fru fru tra le fratte; / sentivo nel cuore un sussulto, / com'èco d'un grido che fu. / Sonava lontano il singulto: / chiù... // Su tutte le lucide vette / tremava un sospiro di vento: / squasavano le cavallette / finissimi sistri d'argento / (tintinni a invisibili porte / che forse non / s'aprono più?...); / e c'era quel pianto di morte... / chiù...». Si noti l'anafora dell'unico verbo alla prima persona – «sentivo» –, che assume tre diverse sfumature semantiche ad ogni verso, quasi sovrapponendo i vari tipi di percezione, quella propria di una percezione che prevede una fusione mistica con la natura («sentivo il cullare del mare»), quella legata a uno dei cinque sensi, l'udito («sentivo un fru fru tra le fratte») e quella che ha invece a che fare con una percezione emotiva («sentivo nel cuore un sussulto»).

28 Giuseppe Nava, *Pascoli e la mentalità magica*, «Rivista Pascoliana», 14 (2002), pp. 199-209: p. 200.

che descriverebbe, tra l'altro, la possibilità che l'individuo senta di essere tutt'uno con la natura, secondo una "legge di partecipazione" per la quale viene misticamente abolita ogni linea di demarcazione tra il soggetto e il mondo, e si realizza una fusione intuitiva con ciò che sarebbe altro da sé.²⁹

Una simile percezione della realtà si riscontra anche in ambito psichiatrico, come emerge per esempio da una dichiarazione di una paziente schizofrenica in cura da Storch:

Bald fühlte ich mich von einer Person, bald von der Natur draußen, bald von einem Gegenstand unwiderstehlich angezogen, das eine Mal vom Menschen, dann von der Erde, auch vom Holz, daß ich mich unwillkürlich auf einen Stuhl setzen mußte. Da war es, wie wenn ich gar nicht mehr für mich allein eine Person wäre, es war wie ein Einswerden mit dem allem und dann wieder ein Auseinandergehen.³⁰

[A volte mi sentivo irresistibilmente attratta da una persona, a volte dalla natura esterna, a volte da un oggetto, a volte dagli esseri umani, poi dalla terra, poi dal legno, tanto da dovermi sedere involontariamente su una sedia. Era come se non fossi più una persona a sé stante, era come se diventassi un tutt'uno con tutto e poi mi allontanassi di nuovo.]

Fra i tre ambiti si riscontrano naturalmente alcune differenze, relative per esempio alla "durata" di questa unione panica dell'io con il resto del mondo – continua per le menti "primitive", intermittente per il narratore tozziano e per i malati di schizofrenia –, eppure tale analogia risulta ancor più indicativa dell'affinità fra questi testi se messa in relazione con una serie di altre caratteristiche comuni.

Il narratore di *Bestie* attribuisce per esempio qualità antropomorfe agli animali e alle entità inanimate,³¹ in una forma "laica" di animismo che non prevede alcuna venerazione o potere divino, ma, similmente a quanto discusso nei trattati dell'epoca sulla mentalità "primitiva", presuppone che chi abita la terra, umano, animale, pianta o oggetto che sia, abbia facoltà simili: le «campagne», scrive il narratore tozziano «si mettono stese per

29 Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, cit., pp. 68-110.

30 Alfred Storch, *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen*, Berlin-Heidelberg, Springer-Verlag, 1922, p. 27.

31 Lo ha già notato Sturli [B, 16-22] e, in precedenza, Tomasi, nel già citato *Leggendo Bestie di Federico Tozzi*, cit., p. 346.

stare più comode» [B, 85]; le case gli «si butteranno addosso» [B, 85], «hanno paura a stare ritte tra questi precipizi» [B, 157]; «Le margheritine bianche, quelle dei prati, fanno di tutto per darvi nell'occhio» [B, 129]; o ancora, nella prosa [68], l'io narrante scrive: «I miei libri facevano di tutto perch'io non li prendessi in mano; le stoviglie nel salottino da pranzo erano mute e così tristi che io non mi sarei arrischiato ad adoprarle» [B, 170]. Si riscontra insomma una simile personificazione del mondo, che nasce forse da una analoga superstizione e da una analoga sensazione di mistero rispetto alla realtà e ai suoi fenomeni. Questo senso di mistero, che, come sappiamo grazie alle dichiarazioni dell'autore [PC, 327-329], è strutturante nella poetica tozziana, presenta qualche somiglianza con la «meraviglia» provata dal fanciullino, di cui parla in più occasioni Pascoli.³² Il concetto di meraviglia, tratto dagli studi di psicologia infantile di Sully,³³ rappresenta quella sensazione che si nutre prima di tutto dell'incapacità di distinguere tra realtà e irrealtà – su cui lo scrittore poteva aver trovato alcuni ragguagli anche nei *Principii di sociologia* di Spencer³⁴ – e che non è troppo distante dal modo di guardare il mondo proprio del narratore tozziano. Per entrambi, infatti, si tratta di una continua scoperta di nuove relazioni nelle cose, che certo in alcuni momenti porta effetti opposti, di «serena meraviglia» per il fanciullino,³⁵ di inquietudine per l'io di *Bestie*, ma che è comunque frutto di una analoga pre-logica esperienza del mondo e si pone similmente alla base dell'ispirazione poetica.

La stessa presenza delle bestie, oltre a quanto sinora rilevato dalla critica e al netto dell'inserimento forzato in ogni prosa, può essere interpretata in

32 Già in apertura al *Fanciullino*: «egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia» (cfr. Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 25).

33 Perugi, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, cit., pp. 277, 286-287.

34 In particolare nel seguente brano: «Come il fanciullo, ignorante dell'ordine delle cose, presta fede con pari prontezza a una favola impossibile e a un fatto ordinario, così il selvaggio, anche privo di cognizioni classificate e sistemate, non avverte alcuna incoerenza tra qualsiasi assurda falsità se gli racconti e una verità generale stabilita; poiché, per lui, non ci sono verità generali stabilite», cit. in Marcolini, *Gli "Elementi di letteratura" di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 63-64, nota 26.

35 Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 25.

questa prospettiva. Si può per esempio notare che, talvolta, l'apparizione deriva da una capacità del narratore che è per certi versi simile a quella del fanciullino-poeta pascoliano, in grado di « scopr[ire] nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose »;³⁶ tali somiglianze e relazioni non ci vengono mai spiegate nella raccolta tozziana, ma strutturano, facendo trasparire la percezione alterata del narratore, l'intera silloge. In altri casi, l'affinità riguarda invece la presenza, anche nella poesia pascoliana, di esseri animali o vegetali che si fanno spesso simbolo di altro,³⁷ di qualcosa di immateriale: si pensi, per esempio, alla lirica *Il nunzio (Myrica)*, in cui la comparsa del bombo diventa premonizione luttuosa.³⁸ Tali aspetti si pongono ancora una volta in sintonia con gli studi sul primitivismo, come chiarisce una sequenza di Lévy-Bruhl ne *La mentalité primitive*:

L'insecte évidemment n'est pas traité [...] comme un messenger qui apporte une bonne nouvelle, mais comme une puissance, presque une divinité, dont on veut s'assurer la faveur durable. L'arbre est épargné, parce que, en vertu d'une sorte de participation, la bonne influence de l'insecte qui s'y était posé est passée en lui. Il en est imprégné, et à son tour, il en imprègne le champ du Dayak.³⁹

In virtù di queste connessioni e analogie tra ogni essere vivente, lo stesso narratore tozziano sembra talvolta entrare in uno stadio animalesco: nella prosa [8], a seguito del passaggio di un corteo funebre l'io narrante rimane alla finestra « rodendo con i denti il legno della persiana » [B, 96], o, nella decima, la sua saliva, aumentata alla vista di una « rospa », « pareva bava » [B, 101].

Più in generale accade spesso che le domande che l'io si pone in merito al funzionamento della realtà o i suoi atteggiamenti restituiscano l'immagine di un soggetto preda di automatismi, incapace di comprendere sul piano logico-razionale le dinamiche di causa-effetto di ciò che lo circonda. Ancora una volta tale immagine converge con quella che emerge dai trattati

36 Ivi, p. 32.

37 Su questo cfr. ancora Petroni, Bestie: *logica simmetrica e reversibilità temporale*, cit.

38 Nava, *Pascoli e la mentalità magica*, cit., p. 201.

39 Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive* [1922], Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 133.

sui popoli cosiddetti primitivi o sugli schizofrenici, che vivrebbero un analogo deficit nella comprensione e nell'elaborazione della realtà. In questo senso emerge allora una delle differenze tra la visione tozziana e la poetica di Pascoli, per il quale la percezione alterata della realtà propria dei primitivi e dei bambini non è intesa come un deficit, ma come uno strumento per guardare con occhi nuovi il mondo e scoprirne i suoi segreti.

A questi momenti fanno da controcanto altre sequenze in cui il narratore di *Bestie* pare dotato (o pare credere di essere dotato) delle forze di una divinità:

Ma io sono il padrone: mi faccio ubbidire anche dal grano, e mi volto alla luce per dire: domani tornerai e seguirai a maturarmi l'uva. [B, 132]

Se da un lato ritorna alla mente il fanciullino pascoliano – «Le pietre, le piante, le fiere, i popoli primi, seguivano la voce dell'eterno fanciullo, d'un dio giovinetto, del più piccolo e tenero che fosse nella tribù d'uomini salvatici»⁴⁰ –, dall'altro è un atteggiamento, quello del narratore tozziano, che, di nuovo, non è così distante dal comportamento descritto da Storch riferendosi agli stadi iniziali della schizofrenia:

Der Mensch fühlt sich als Zentrum der Welt, er gebietet über wunderbare Zauberkräfte, er wächst ins Kosmische, er wird zum Mythos, er kämpft mit den Dämonen seines Schicksals, in der *mystischen Ekstase* der Introversio klimmt er bis zum Erschauen letzten Sinnes, er wird zum Gott.⁴¹

[L'uomo si sente il centro del mondo, comanda poteri magici miracolosi, cresce nel cosmico, diventa un mito, combatte con i demoni del suo destino, nell'*estasi mistica* dell'introversione si arrampica fino a vedere il significato ultimo, diventa un dio.]

Non è forse un caso, allora, che un simile afflato emerga anche in un'altra prosa tozziana dove a parlare di «esaltazione mistica» è lo stesso narratore:

40 Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 48. Come rileva Perugi, il passo echeggia Sully (*James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, cit., p. 239).

41 Storch, *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen*, cit., pp. 88-89, corsivi miei.

Cercavo di camminare in punta di piedi per non udire il mio passo, e m'avanzavo fin sotto l'altare maggiore; poi, tanto a destra che a sinistra, andavo da una cappella all'altra, cercando, con superstizione, di fermarmi, dentro ciascuna, più nel mezzo che mi fosse possibile ma senza troppo tempo a misurare lo spazio con gli occhi, e restandoci finché non avessi contato fino a cinquanta. Dopo ogni cappella la mia *esaltazione mistica* si faceva sempre più completa; e mi veniva in mente di non escire più dalla Basilica. Tutto il mondo, attorno alle sue alte mura, diveniva sempre più dolce e più religioso. Qualcuno faceva segni di croce che rimandavano indietro le folgori e arrestavano il vento. Gli organi cantavano insieme con la mia anima, che fruttificava come un miracolo fatto sopra una vigna. (Certo il ricordo di qualche leggenda manoscritta, letta alla Biblioteca Comunale.) Le campane suonavano, le ore battevano; e tutto era musica. L'azzurro del soffitto di una cappella si muoveva e si apriva; gli angeli venivano fuori come se fossero stati sospinti dall'infinito. Gli affreschi del Lorenzetti si animavano: tutto il medio evo era dinanzi a me: io mi sentivo una spada in mano, e dovevo per primo cominciare battaglie che duravano secoli.

Io sorridevo guardando il sagrestano che zoppicando portava la scala da un punto all'altro delle lunghe pareti.

I sacerdoti mi benedicevano, il papa m'invitava a trovarlo.

Scricchiolò in una cappella, da un lato, una cassapanca antica: corse attraverso tutto l'impiantito, sparì, come il brivido dalla testa ai piedi, un topo. [B, 115-116; corsivi miei]

L'io narrante descrive un momento di estasi visionaria, frutto di quello che parrebbe un vero e proprio rituale condotto più di una volta (come emerge dall'incipit, in cui il narratore dichiara «Qualche mattina, anzi giorno sono entrato» nella Basilica di San Francesco). Il racconto della visione è inframezzato da stralci di commento che quasi rendono conto dello sdoppiamento del narratore, sia sul piano temporale (attraverso la parentetica), e cioè tra un io che narra a posteriori e un io-personaggio del racconto, sia, e più emblematicamente, quanto alla personalità di chi parla, vale a dire tra un io coinvolto nella visione e un io che rimane, seppur bloccato in un sorriso stupito, nella realtà "terrena" («Io sorridevo guardando il sagrestano che zoppicando portava la scala da un punto all'altro delle lunghe pareti»).⁴² In maniera analoga a quanto notato da

42 Ha notato un procedimento analogo per la prosa [11] Dedola in *La malattia dell'anima: lettura di Bestie di Federico Tozzi*, cit., pp. 50-51. L'articolo è uno dei

Guthmüller per il romanzo *Adele*,⁴³ anche per questa prosa sembrano allora possibili due diverse, ma altrettanto valide, letture, che non sono incompatibili nell'ottica del pensiero primitivo: quella in chiave mistico-religiosa e quella in chiave psicopatologica. Se nella sequenza appena citata è l'esaltazione mistica a produrre una visione, più spesso, nella raccolta, la rappresentazione della realtà è caratterizzata da una percezione distorta del mondo, frutto di allucinazioni, sogni, false convinzioni del narratore. Una delle sequenze in cui emerge la visione allucinata che orienta la percezione dell'io narrante è la seguente:

Dove vai tu ch'io sento parlare e perciò riconosco? Tu non esisti, ma io vedo lo stesso come sei vestita; ti vedo camminare, ti sento vicina; e scorgo bene il tuo viso. Allora, non mi rimane che mettermi a scrivere, perché ci sentiamo già d'accordo; ed io qualche volta suggerisco e finisco i tuoi pensieri, e qualche volta bisogna che ti ascolti. Tu sparirai come una bolla di sapone; anzi bisogna ch'io mi affretti perché tu mi giri intorno con troppa fretta, rapidamente.

E se m'avvicinasse una persona di casa, ecco tu, o allucinazione, te ne andresti dietro la porta; ed è probabile che tu non tornassi.

Potrei raccontare con precisione come sei pettinata, come tieni le mani.

Ma ecco sento chiacchierare da vero; e un piccione, beccando a un vetro della finestra, ti strappa da me. [B, 105]

Pur consapevole dello statuto allucinatorio della visione (cfr. p.e. «tu non esisti, ma io vedo lo stesso [...]»; «o allucinazione»), il narratore – esattamente come le menti “primitive” o i soggetti schizofrenici, ma anche come il fanciullino pascoliano – non mette in dubbio la realtà di ciò che osserva, che risulta non solo oggettiva, ma anche del tutto familiare: una serie di spie testuali chiarisce l'abitudine di questi momenti, come la scelta del verbo “riconoscere” e la previsione della scomparsa della figura o la descrizione dell'atteggiamento che assumerebbe una volta giunta

pochi che riflette sugli “stati mentali” del narratore e lo fa proprio a partire dalle letture di ambito psicologico effettuate da Tozzi.

43 Guthmüller, *Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federigo Tozzi und William James*, cit., pp. 119-132.

«una persona di casa». La sequenza è altresì interessante per l'adozione del tempo presente (a differenza di quanto accade nella prosa citata in precedenza), che sovrappone il momento allucinatorio al momento della scrittura e insinua dunque un dubbio nel lettore sullo statuto di realtà dei fatti narrati nell'intera raccolta, o forse, in maniera analoga a quanto teorizzato nell'estetica pascoliana, mostra come all'origine dell'ispirazione poetica si situino quell'immaginazione, frutto anche del lavoro onirico, che è propria anche del fanciullino. Sono infatti molte le prose di *Bestie* in cui quanto raccontato o ricordato è frutto di un'illusione, mistica o allucinatoria, e forse la sequenza più eloquente, per ragioni su cui si tornerà a breve, è quella che compare nella prosa [15]:

Rientrato in casa, deliberavo di star con la finestra aperta; e allora la notte aveva una dolcezza piena di estasi sovrapposte, come accordi, dal silenzio. Palpavo, con le braccia scosse dai brividi, il mio letto dove m'aspettava il sonno come un compagno. Ma io ero certo di non aver mai dormito; e mentre la musica della notte entrava, quasi di corsa, dalla finestra, io ascoltavo in piedi nel mezzo della stanza: la mia giovinezza era una cosa sola con il tempo, che mi trasportava con sé. E respingevo da me l'ultima donna, la cui nudità mi faceva un poco di ribrezzo.

Ma perché dunque, quando due briachi cantarono io non chiusi la finestra? Perché la loro voce mi dava una gioia irrefrenabile, una contentezza che non mi faceva star fermo? Sapevo forse spiegarmi quel che fosse avvenuto? Non potevo io aver ucciso molta gente? Di che cosa temei, all'improvviso? Perché non morii in quel momento di dolore? [B, 110]

A uno sguardo attento si vede come il brano si nutra di una serie di contraddizioni, tanto nella prima parte, quanto nella seconda. Non è infatti possibile stabilire cosa stia avvenendo realmente e cosa invece appartenga a una allucinazione estatica o onirica, essendo privo di soglie esplicite il passaggio da una dimensione all'altra. Le stesse interrogative del secondo paragrafo restituiscono l'immagine di un narratore incapace di ricordare e di comprendere effettivamente ciò che è avvenuto durante la notte, e mostrano così tutta la distanza tra l'io narrante, che pone una serie di domande rispetto a quanto accaduto, e l'io allucinato, che invece non percepisce la divaricazione delle due dimensioni. Qualcosa di analogo si verifica anche nella prosa [67], in cui a essere messa in dubbio è la morte della madre: il narratore, infatti, sembra ancora una volta sdoppiarsi e

vivere tanto nella dimensione reale del presente (in cui la madre è morta da vent'anni), quanto in una allucinazione atemporale, entro cui non solo la figura materna è ancora viva, ma una serie di situazioni o gesti sono a lei attribuiti. Significativo, da questo punto di vista, è quanto Tozzi cassa dal dattiloscritto DS²: nella sequenza tagliata il narratore si riferisce alla convinzione che la madre sia viva con termini quali «incanti», «sogni», «allucinazioni deliziose», che lo avrebbero sedotto [B, 168], e mostra quindi la propria consapevolezza rispetto allo statuto irrealistico di tale situazione. Eliminando queste definizioni, il passaggio tra realtà e allucinazione rimane implicito: l'io narrante, che scrive al presente, non distingue cioè tra realtà e allucinazione, ed entrambe le dimensioni si configurano come vere e oggettive.

Come si è già anticipato, lo statuto di realtà della dimensione onirica o allucinatoria è un altro dei tratti che il narratore di *Bestie* condivide con gli individui “primitivi”, con i malati di mente e con i bambini. Scrive per esempio Lévy-Bruhl in *La mentalité primitive*:

Pour la mentalité primitive, comme on sait, le monde visible et le monde invisible n'en font qu'un. La communication entre ce que nous appelons la réalité sensible et les puissances mystiques est donc constante. Mais nulle part peut-être elle ne s'effectue d'une façon plus immédiate et plus complète que dans les rêves, où l'homme passe et repasse d'un monde à l'autre sans s'en apercevoir.⁴⁴

E di seguito aggiunge che per le menti “primitive” non solo ciò che accade nel sogno è reale, ma che gli atti commessi durante il sogno sono responsabilità di chi li ha commessi. Di questi aspetti, in realtà, Lévy-Bruhl aveva già discusso nel 1910 ne *Les fonctions mentales*, quando segnalava che il credere alla realtà oggettiva dei sogni comportasse uno sdoppiamento dell'esistenza. Storch, dal canto suo, enuncia esplicitamente questo legame nell'incipit della sua introduzione:

Das Problem der vorliegenden Arbeit, die Frage nach den Beziehungen schizophrener und archaisch-primitiven Erlebens ist historisch aus der allgemeineren Erkenntnis

44 Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, cit., p. 95.

der Zusammenhänge zwischen Traum und primitivem Seelenleben einerseits, Traum und seelischer Störung andererseits herausgewachsen.⁴⁵

[Il problema del presente lavoro, la questione delle relazioni tra l'esperienza schizofrenica e quella arcaico-primitiva, è cresciuto storicamente dalla presa di coscienza più generale delle connessioni tra il sogno e la vita mentale primitiva da un lato, e il sogno e il disturbo mentale dall'altro.]

E del resto, la questione dello sdoppiamento della personalità e, di conseguenza, di uno sdoppiamento dell'esistenza, così come la definizione dello statuto del sogno e delle allucinazioni, interessano, come è noto, un numero consistente di trattati psicologici a cavallo tra XIX e XX secolo, da quelli di Binet agli studi di Janet. Si può inoltre cogliere una qualche sintonia con una sequenza del *Fanciullino*, dove però non è il discorso sullo sdoppiamento della personalità a fornire lo spunto di riflessione – anche se Pascoli affronta la questione del doppio o di una doppia esistenza nella propria opera⁴⁶ –, ma emerge una serie di atteggiamenti analoghi a quelli del narratore tozziano (il riferimento ai sogni e, pur allusivo, alle allucinazioni, il comunicare con gli esseri animati e inanimati, la presenza di reazioni emotive prive di una ragione logica comprensibile):

Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra

45 Ivi, p. 1.

46 Scrive Nava (*Pascoli e la mentalità magica*, cit., p. 205): «Nel caso di Pascoli non si tratta di una pura e semplice ripresa da Hoffmann o da altri scrittori romantici [...], ma di un tema che affonda le sue radici nella dimensione del primitivo». Alla considerazione segue una serie di esempi tratti da *Giovannino (Canti di Castelvecchio)*, *I gemelli (Poemi conviviali)*, *La squilletta di Caprona (Canti di Castelvecchio)*. Altrettanto significativo, nell'ottica della doppia esistenza correlata all'eco – elemento fondamentale nell'opera di Pascoli –, è un passo che lo scrittore sottolinea negli *Études sur l'enfance* di Sully: «Nous pouvons voir d'après l'*Histoire de ma Vie*, de George Sand, comment une petite fille bien douée, en méditant sur le phénomène saisissant de l'écho, arrive à bâtir la théorie d'une double existence» (cfr. Perugi, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, cit., p. 235).

di fantasmi e il cielo di dei. Egli è quello che piange e ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione.⁴⁷

C'è forse un ultimo aspetto che può essere riletto alla luce degli studi sul primitivismo. Valentina Sturli ha già notato come l'impianto narrativo della raccolta sia caratterizzato da una serie di contraddizioni non risolte e ha messo in luce l'assoluta e «ricercata indeterminatezza cronologica», che rispecchierebbe il «calendario» dei «moti della psiche, delle sue angosce ed esaltazioni, dei ricordi e delle impressioni improvvise» [B, 14-15]. Forse si può tornare su entrambi gli aspetti per interpretarli tenendo sullo sfondo alcune caratteristiche che rientrano nell'orbita del "primitivismo". Tra il 1910 e il 1922, Lévy-Bruhl nota infatti che molti dei processi mentali delle menti "primitive", tra cui la stessa memoria, si basano su associazioni analogiche di idee;⁴⁸ nota inoltre che per questi popoli il tempo e lo spazio non sono omogenei, e che il loro «esprit [...] est peu sensible à la contradiction», in quanto «le principe de contradiction n'exerce pas le même empire sur les liaisons des représentations que sur celles des nôtres».⁴⁹ Tenuto conto di ciò, la struttura della raccolta, costruita, come notato da Bertoncini, anche su base analogica, così come le contraddizioni notate da Petroni e da Sturli, tanto sul piano temporale, quanto sul piano dei contenuti (p.e. l'esistenza o meno dei fratelli dell'io narrante, la presenza o meno di debiti ecc.), sembrano trovare nuova luce se lette in questa chiave. Il continuo alternarsi tra un generico e non chiarito tempo presente e i tempi passati, questi ultimi mai davvero collocati in maniera precisa, non risponderebbe infatti ad altro che a una percezione "pre-logica" e non omogenea del tempo da parte del narratore; le incongruenze narrative, frutto di una percezione distorta e analogica del mondo, dipenderebbero così da una diversa interpretazione della realtà, in cui allucinazioni e sogni hanno pari dignità oggettiva e realistica, e non entrerebbero dunque in contraddizione con la "vera" realtà. Tale aspetto mostrerebbe, su un altro fronte, una qualche affinità con le formulazioni pascoliane in merito alle associazioni che caratterizzano il

47 Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 31.

48 Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, cit., p. 76.

49 Id., *La mentalité primitive*, cit., p. 99.

processo psichico del fanciullino, pre-logico e pre-cosciente, che «spazia, sulle orme del principio di similarità e contiguità»⁵⁰ e gli consentirebbe di creare nuove e inconsuete visioni delle cose (in quest'ottica, l'associazione tra fanciullino e poeta non parrebbe troppo lontana da quella proposta da Ernst Kretschmer tra malati di schizofrenia e scrittori espressionisti).⁵¹ Infine, quella che a prima vista parrebbe una mancata coerenza tra pensiero e azione del narratore-protagonista perderebbe il suo statuto problematico e tradirebbe una certa sintonia con i malati di schizofrenia, il cui eloquio è spesso incoerente e privo di un fine manifesto o intuibile.

Se torniamo allora ai generi e alle forme di scrittura coeve alla redazione della raccolta, si vede ancora meglio il tipo di rinnovamento realizzato da Tozzi: la disarticolazione della trama in frammenti narrativi retti da una voce che non è affatto flebile, pur nei suoi tratti "primitivi", e che fa riferimento ossessivamente all'apparizione di un animale mostra il lavoro congiunto sulla forma della novella – di cui lo scrittore discute in quella sorta di autorecensione al volume del 1918 – e sul frammentismo autobiografico di matrice vociana. Da un lato, la trama tradizionale della novella viene segmentata in tessere squarciate da una rappresentazione della realtà frutto di automatismi e di percezioni involontarie; dall'altro, questa frammentazione, anche se non restituisce una visione logica e completa, trova comunque la sua coerenza nella figura del narratore, che deve sì alcuni tratti biografici a quelli di Tozzi, ma si smarca continuamente dall'autore anche attraverso le contraddizioni prodotte dalle sue alterazioni psichiche. Se le cose stanno così, quella novità stilistica che avrebbe dovuto nascere dalle «nuove percezioni intime e spirituali» [PC, 229] di cui Tozzi parla un anno dopo la pubblicazione di *Bestie* sembra trovare un esempio proprio nella raccolta.

Letta in questa prospettiva, insomma, l'opera non perde la sua complessità, ma viene nuovamente illuminata attraverso un'interpretazione complessiva dei suoi vari aspetti e a partire da quella che, come già emerso per le novelle, risulta essere la vera novità della produzione tozziana: il narratore.

50 Giorgio Marcon, *I tempi del Fanciullino: Parte seconda*, «Rivista Pascoliana», 20 (2008), pp. 63-101: p. 101

51 Cfr. Gess, *Primitive Thinking. Figuring Alterity in German Modernity*, cit., pp. 136-140.

3. *Con gli occhi chiusi* e la *faiblesse* psichica

L'indagine condotta sulle novelle e su *Bestie* ha mostrato in maniera nitida l'utilità di interpretare l'opera tozziana alla luce di una serie di questioni attorno a cui si interroga la psicologia sperimentale; tra queste, l'analogia tra percezione e allucinazione, i deficit di volontà e attenzione, e, più in generale, l'articolazione della soggettività. Una simile prospettiva sembra particolarmente efficace anche per *Con gli occhi chiusi*, e ciò sia per la costruzione del personaggio e per la fisionomia del narratore, sia per la struttura frammentaria e priva di una gerarchia del romanzo. In maniera analoga a quanto rilevato per le novelle e per la raccolta del 1917, la cui lettura ha mostrato la sperimentazione di Tozzi su convenzioni e forme di scrittura, ciò su cui pare opportuno interrogarsi, in questo capitolo, è su come il dialogo con la psicologia incida sulla costruzione romanzesca e sui generi letterari spesso utilizzati per inquadrare *Con gli occhi chiusi*, il *Bildungsroman* e l'autobiografia. Che percorso di formazione può seguire un personaggio che si contraddistingue per quei disturbi che Janet inquadra nella nevrosi psicastenica? In che modo il narratore può reggere lo sviluppo della trama e la tensione narrativa quando si caratterizza egli stesso per essere incostante e distratto?

3.1 Guardare, non vedere, auto-osservarsi

Come è stato più volte rilevato dalla critica, il protagonista del più celebre romanzo tozziano coniuga i tratti comportamentali propri dell'adolescenza che Tozzi poteva trarre dagli studi di Compayré¹ e quelli più

1 Mi riferisco ai già citati studi di Marchi (in particolare *I ipotesi e documenti*, cit., pp. 70-71 e 87-88) e a Luperini, *Il «solco aperto» di Tozzi. Strategie di scrittura e ruolo del lettore nelle novelle*, cit., pp. 17-19.

propriamente patologici descritti da Janet. «Le défaut d'équilibre, l'alternance des sentiments opposés, antithétiques»,² tipici degli adolescenti, si affiancano infatti a un «affaiblissement» delle funzioni psicologiche, alla perdita della funzione del reale, e cioè a disturbi che si esplicano principalmente «dans l'absence de décision, de résolution volontaire, dans l'absence de croyance et d'attention, dans l'incapacité d'éprouver un sentiment exact en rapport avec la situation présente».³ Pietro vive in una dimensione di sogno in cui la vista, sensoriale e psicologica, è indebolita, e, come ha chiarito in maniera efficace Guthmüller, la natura onirica della sua percezione diventa il principio strutturale dell'intero romanzo.⁴ Che l'intera narrazione ruoti attorno alla questione del vedere (o del non-vedere) è in effetti annunciato sin dal titolo,⁵ ma sono diversi i piani di lettura che si sovrappongono e che restituiscono la complessità dell'operazione tozziana.

È forse utile cominciare prendendo in esame il particolare modo in cui Pietro percepisce la realtà esterna: sono gli automatismi, le sensazioni che agiscono al di sotto della soglia della coscienza a orientare la sua percezione e a modificare l'immagine percepita; lo dimostra, per limitarsi a un esempio, la celebre sequenza paesaggistica di Firenze-Siena, in cui emerge non solo la prospettiva allucinata di Pietro, ma anche la potenza dei meccanismi involontari che creano l'allucinazione visiva, restituita attraverso un processo di deformazione espressionistica dello spazio (la numerazione dei paragrafi è funzionale all'analisi che segue):

2 Gabriel Compayré, *La psychologie de l'adolescence*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 61 (janvier à juin 1906), pp. 345-377: p. 370.

3 Janet, *Les Névroses*, cit., p. 354.

4 Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo*, cit., p. 180 («wird die Traumhaftigkeit der Wahrnehmung seiner Protagonisten zum Strukturprinzip des Romans»). Ma sulla questione del «non vedere» cfr. anche Gianni Turchetta, *Lo sguardo offuscato: come si vede «con gli occhi chiusi»*, «Interval(le)s», VI, 6 (2012), pp. 1-20.

5 E tale prospettiva riemerge esplicitamente anche all'interno dell'opera in relazione al protagonista (cfr. «Egli provava lo stesso effetto di quando siamo sotto l'acqua e non si possono tenere gli occhi aperti» [COC, 33] o «Stava bene sul letto, con gli occhi chiusi» [COC, 95]).

[1] Ma a Firenze, in quelle poche ore, gli pareva d'esser sempre a Siena, in cima alla via di Camporegio, dove era andato tutti i giorni quando faceva la scuola tecnica. È breve la distanza tra la mole rude e rossiccia di San Domenico e le case che s'arrampicano alla rinfusa, un'altra volta, in ogni direzione attorno al Duomo, fermanovisi sotto a pena che lo toccano; ma, a guardare di lì la profondità vuota di Fontebranda, ci si sente mozzare il respiro.

[2] L'Ospedale, alto su le mura, rosso sangue, lo vedeva doventare del colore della terra bruciata; il turchino del cielo, bigio. E poi le prime stelle, qua e là, così sparse che gli facevano angoscia. I vicoli, simili a spaccature e a cretti enormi, s'anneravano.

[3] Tra i giardini e gli orti, l'uno più alto dell'altro, chiusi dentro i muri rettangolari, che spesso hanno a comune, nelle insenature o nelle sporgenze delle colline, e seguendo i loro pendii diseguali, il barlume della notte gli sembrava che cadesse come quando piove a dirotto.

[4] Un briaco cominciava a cantare e poi smetteva. La Costaccia come il parapetto d'un abisso, e il Costone quasi a picco; con il suo arco greve e largo che lo tiene fermo perché sopra ci passi un'altra strada, salgono di squincio verso le case.

[5] Non due tetti della stessa altezza, anche se accanto. Grumoli piccoli e grandi di case che s'allungano parallelamente obliqui e storti: alcune volte le case stanno a due e tre angoli l'uno dentro l'altro, a cerchio, a nodi, serrate insieme, mescolate, aggrovigliate, con curve rotte o schiacciate, sempre con improvvisi cambiamenti; obbedendo alle forme delle colline, ai pendii e alle svolte delle vie, alle piazze che dall'alto paiono buche.

[6] Ad un tratto, uno stacco tra due case, e poi le altre che s'afferrano e si tengono ancora, con forza, pigiandosi e abbassandosi e poi risalendo e girando per sparire leste leste dietro quelle che hanno un movimento affatto diseguale e che vengono incontro dalla parte opposta; salite su; ma anche queste s'interrompono quasi subito per doventare una raggiera più larga, irregolare, tutta piana oppure contorta; dentro la quale si mettono e s'avventano case, di sghebo, a traverso, come riescono e possono; spinte da altre che fanno l'effetto di volersi accomodare meglio ed assestarsi, ciascuna per conto proprio. [...]

[7] Ma gli pareva d'essere inseguito da suo padre, pur sentendosi rasserenato dal campanile di Giotto, da Santa Maria del Fiore, da quelle strade che conosceva, già percorse in quella specie di perdizione sempre più accanita. [COC, 123-125]

Mi pare che qui, come spesso accade nella pagina tozziana, si armonizzano due procedimenti: da un lato la soggettività disturbata del protagonista

incide sulla percezione del paesaggio – i colori mutano, i vicoli diventano minacciose fenditure (cfr. il primo e il secondo paragrafo);⁶ dall'altro gli oggetti paesaggistici prendono vita e si fanno veicoli perturbanti delle sensazioni di Pietro, quasi il narratore non trovasse altri modi che una descrizione plastica, concreta, visiva degli spigoli e delle irregolarità dello spazio per restituire l'interiorità del personaggio, oppresso tra le vie e le case cittadine come è oppresso dalla figura paterna. Notevole, in tal senso, la struttura sintattica dell'intero periodo, ripetutamente spezzata da un'interpunzione fitta e al tempo stesso sospesa in frasi nominali o in proposizioni in cui gli incisi e le relative distanziano a tal punto il soggetto dal verbo che il respiro del lettore viene continuamente franto. È questa una delle varie sequenze in cui l'espressionismo tematico trova un corrispettivo sintattico e interpuntivo, e insieme restituiscono l'interiorità disturbata del personaggio. Ma anche quando a guardare è esplicitamente il protagonista e la sua percezione soggettiva rende il paesaggio un correlativo oggettivo del proprio stato d'animo,⁷ non manca di affacciarsi sulla scena il narratore, che, con un presente commentativo, interviene senza celare la propria impressione emotiva rispetto a quanto osservato, quasi fosse anch'esso accanto a Pietro a guardare (cfr. la seconda parte del I paragrafo e, forse, la seconda del IV e del V).⁸ Nel resto della sequenza

6 Lo stesso accade anche altrove, cfr. «Su la capanna soleggiata batteva l'ombra lieve di un pero; ed era immobile. E pure quelle righe d'ombra gli parevano come segni di febbre, e pulsanti come le sue vene; come acqua bollente» [COC, 81].

7 Forse il legame tra io e paesaggio emerge ancor più chiaramente in questo passo: «Tutta la campagna correva, correva troppo! Pareva a Pietro che lo sfuggisse e non lo volesse comprendere più; anzi, lo disapprovasse. E allora aveva più bisogno d'amare Ghisola. / Ma il giorno veniva meno come la sua esaltazione: la mattina, nel sole chiaro, gli era parso che i vagoni fossero per bruciare e fiammeggiare; ora, gli pareva, ad ogni stazione, che avessero paura di restare negli altri binari, tutti intrecciati, dritti e curvi; che luccicavano una triste luce morta portandola con sé nell'oscurità delle lontananze diafane. La campagna si cambiava come i suoi stati mentali; ma non gli apparteneva.» [COC, 128].

8 Mi pare più credibile propendere per questa interpretazione, piuttosto che ipotizzare quello che Cohn chiama monologo citato, e cioè considerati l'assenza di virgolette, la metalessi d'autore [COC, 29] e vari altri interventi autoriali, su cui avrò modo di tornare in seguito.

si alternano, in maniera a tratti ambigua, i tre modi di resa dell'interiorità: la psiconarrazione (la prima parte del I paragrafo, il II e l'ultimo), il monologo narrato (IV paragrafo) e, nel V e nel VI, quello che parrebbe un monologo interiore citato (la prospettiva è quella di Pietro, il tempo della narrazione è il presente).

Prima di approfondire la fisionomia del narratore è necessario notare che talvolta, tra le numerosissime sequenze che descrivono la realtà esterna in relazione alla psicologia di Pietro,⁹ non è il protagonista a osservare, percepire, agire, e i ruoli sono, per così dire, invertiti; spesso infatti è la realtà il soggetto agente, sono le «immagini esteriori» a invadere il protagonista, che reagisce tentando di sottrarsi all'«abisso schiacciato» in cui è immerso ed entrando in una dimensione allucinata:

Quante volte non s'era considerato perduto, mentre le immagini esteriori lo invadevano senza tregua! Ora gli pareva di avere la propria anima; ora diminuiva; mentre questi movimenti gli davano un malessere come quello delle vertigini.

Talvolta gli pareva di trovarsi a scuola dove tutto a un tratto entrava una grancassa; e allora si sentiva tanta voglia di ridere che si spaventava, soffocando il grido dell'incubo. [COC, 20]

Pietro vide un'altra volta quel fumo, e, dentro di sé, come una cosa reale, che gli dette un malessere, la mamma che andava a un cassetto, in casa, e voleva prendere qualche cosa. Ma tutti s'erano allontanati da lei! E mentr'ella si ostinava, il cassetto spariva nel muro. Allora gli parve di sentire sul volto le sue mani, come un grande bacio, come se le mani lo baciassero. [COC, 30]

E Pietro, con gli occhi socchiusi, si voltava dalla parte opposta, arrossendo; poi si distraeva guardando le gambe del cavallo; e gli pareva che il loro rumore variasse di tempo a seconda delle arie che gli passavano per la mente. Oppure cercava di non sentire quell'odore particolare, che avevano gli abiti del padre. [COC, 35]

9 Su questo si veda anche Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, cit., pp. 59-61.

Come emerge da queste e da altre sequenze analoghe, sono l'«*appréhension de la réalité*»¹⁰ e la possibilità di reagire agli stimoli da essa prodotti a essere diventate impossibili per Pietro, per il quale la realtà esterna scompare e lascia spazio a una realtà interiore, allucinata, a una parvenza della realtà, come lascia intendere l'uso di una delle marche tipiche di queste sequenze, il verbo “parere”.¹¹ Similmente a quanto descrive Janet per i soggetti psicastenici, anche per Pietro il «*passé*», l'«*imaginaire*» e l'«*abstrait*» diventano maggiormente accessibili e preferibili al presente, che «*fait l'effet d'un intrus*»¹² e non è in alcun modo comprensibile o assimilabile.

Ma non è solo la percezione del mondo esterno a essere influenzata da quella regione non-conscia così dominante nel protagonista. Anche i suoi atteggiamenti sono mossi da una serie di atti involontari che non solo interferiscono sul suo modo di stare (o di non stare) al mondo, ma definiscono anche il ricordo:

Pietro, il primo giorno, ebbe un'agitazione che gli toglieva la coscienza; e gli dolevano le glandole ancora gonfie dietro gli orecchi.

Sbarbava con una stratta tutte le piante che gli capitavano sotto mano, strappava i tralci alle viti; o con un palo batteva un albero finché si fosse sbucciato. Staccava le zampe e le ali ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo. Stava attento quando una nuvola era sopra a lui; e, quand'era trascorsa, ne aspettava un'altra quasi per farsi vedere. [COC, 12]

Pietro sentì rimorso, e tentò tutti i mezzi di riconciliarsi; ma lei gli volse le spalle, mangiando un pezzo di pane trovato nella madia. Allora egli aperse un temperino che aveva in tasca e le ferì una coscia. La giovinetta, impallidita, si sforzò di contenersi. Egli, credendo di non averle fatto male, con il temperino in mano, offeso e indispettito, fece l'atto di slanciarsi un'altra volta; ma ella, allora, gli tirò un calcio, e corse in camera buttando via il pane. [...]

¹⁰ Janet, *Les Névroses*, cit., p. 354.

¹¹ Sono almeno due le modalità di resa dell'interiorità da parte del narratore, che alterna in maniera fluida il monologo narrato (cfr. il primo paragrafo della prima citazione) e la psiconarrazione.

¹² Janet, *Les Névroses*, cit., p. 356.

Pietro, solo in cucina, ridendo sommessamente di spavento, s'avvicinò pian piano per vedere. Ma in quel mentre Masa uscì e gridò con collera: – Perché le ha fatto far sangue? Non deve esser così cattivo. Non voglio. Lo dirò al padrone.

– *Io non ci ho colpa.*

Masa, fuori di sé, mancò poco che non gli battesse qualche cosa su la testa.

Pietro, *convinto di quel che diceva*, giurò perfino con certi giuramenti che gli avevano fatto un grande effetto a impararli; tutto contento di aver trovato l'occasione di ripeterli.

[...]

Dopo qualche mese, trovatala per caso sola nel campo, prima s'allontanò e poi tornò indietro, arrischiandosi a chiederle: – Ti feci male parecchio?

I suoi piedi, che affondavano nella terra lavorata, gli davano un senso di sgomento. Ma ella lo guardò sorridendo: – Quando?

– Quando ti ficcai, *senza volere*, il temperino nella carne. [COC, 21-22; corsivi miei]

Se la prima sequenza restituisce tutta l'involontarietà delle azioni di Pietro, che agisce istintivamente con una serie di automatismi e di impulsi che denotano la mancanza di coerenza tra quello che accade e la sua reazione, la seconda mostra più nel dettaglio il (mal)funzionamento della volontà e della memoria del protagonista, due funzioni che, come visto, sono al centro del dibattito psicologico di fine e inizio secolo (e di cui Tozzi poteva aver letto nei trattati di Ribot ad esse dedicati). Come testimonia la scelta della congiunzione «Allora», il ferimento di Ghìsola con il temperino muove dal risentimento di Pietro nei confronti della ragazza, offesa per un dispetto fattole dal protagonista. Rimproverato da Masa, Pietro reagisce negando il proprio coinvolgimento: se, in prima battuta, la risposta del giovane potrebbe essere letta come una tipica falsa discolpa adolescenziale, l'informazione addotta dal narratore – «convinto di quel che diceva» – chiarisce come, dopo lo spavento e l'eccitazione emotiva per l'accaduto, Pietro non abbia alcuna consapevolezza della volontarietà del proprio atto. E ciò è confermato anche dal dialogo avvenuto alcuni mesi più tardi quando ribadisce a Ghìsola l'involontarietà del gesto.

C'è infine un ultimo livello su cui è opportuno soffermarsi per definire con maggior precisione le varie declinazioni della poetica dello sguardo quando il *focus* percettivo è quello del personaggio, e cioè i vari casi in cui Pietro si auto-osserva:

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

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

E divenne più vergognoso. Il colletto gli dava fastidio al mento. [COC, 39]

Una specie di struggimento a lui noto assalì il suo cervello come una polla diaccia, che non gli permetteva mai di fare qualche cosa. Anche gli sembrava strano d'esserci; perciò ebbe paura di se stesso, e cercò di dimenticarsi, fissando lungamente le palme delle mani finché riuscì a non scorgerle più.

Allora percepì un dolore dietro la scapola sinistra; al quale gli parve ridotto tutto il suo essere. [COC, 55]

E allora gli pareva che le tempie battessero con meno fatica; e che il cuore gli si gonfiasse senza ch'egli ne sentisse la gonfiezza. [COC, 150]

Come già anticipato, qui Tozzi rimette in scena le caratteristiche proprie dei soggetti psicastenici, generalmente consapevoli della debolezza delle loro funzioni psicologiche, ma incapaci di reagire. Questa *faiblesse*, per la quale tutte le azioni che divengono importanti, e dunque reali, sono impossibili da svolgere, è anche di Pietro, che è spesso preda di dubbi e indecisioni [COC, 55], di disturbi dell'attenzione e della volontà, di fobie (delle azioni da compiere, degli eventi, che producono una paralisi del corpo)¹³ e vive in uno stato mentale «*de paresse et surtout de rêverie*».¹⁴ Per descrivere i sintomi del personaggio il narratore sfrutta tra l'altro una

13 Cfr. «Ma pareva che quella specie di timidezza crescesse da una settimana all'altra; divenisse come una malattia; e, sovvenendosene, sentiva la fronte coperta di sudore diaccio. Dopo, le mani gli si irrigidivano in tasca, con la fodera presa tra le dita; e i piedi si rifiutavano di muoversi.» [COC, 65].

14 Janet, *Les Névroses*, cit., p. 314.

serie di sensazioni e di formule che, come già rilevato a proposito delle novelle, sono in buona parte coerenti e affini a quelle usate effettivamente dai pazienti nei resoconti clinici. Si leggano questi due stralci tratti dalle *Névroses*:

En même temps Kl... sent que son sommeil est douloureux, qu'elle a, tout en dormant, une douleur qui se forme au-dessus de la tête, c'est ce qu'elle appelle « avoir la fièvre dans la tête ».

Quand elle se réveille le matin en se souvenant qu'elle a eu, pendant le sommeil, la « fièvre dans la tête », elle est certaine qu'elle va encore être malade. En effet, elle se sent, dans cette première journée, mal à son aise, elle est fatiguée, elle souffre de la tête, elle n'a aucun appétit; [...]. On voit que, du moins chez cette malade, ce sont les symptômes physiques qui semblent apparaître les premiers. La nuit suivante est encore plus mauvaise et la « fièvre de tête » plus forte. Quand La malade se réveille, elle est moralement troublée: « Je sens que je n'y suis plus, j'ai tout à fait perdu ma volonté, on peut faire de moi ce que l'on veut, puisque je suis devenue une machine... Je ne puis plus lire ni comprendre.... Les gens me paraissent drôles et j'ai envie de me fâcher contre eux parce qu'ils ont de drôles de têtes.... Je deviens étrange, Incompréhensible à moi-même et je m'interroge sur une foule de choses ». Voici donc que surviennent les sentiments d'incomplétude à propos de la volonté et de la perception; ils forment très nettement, chez cette personne, une période malade.

Quand le sujet nous dit qu'il ne peut parvenir à faire un acte, que cet acte est devenu impossible, on peut remarquer qu'il ne sent plus que cet acte existe, ou peut exister, qu'il a perdu le sentiment de la réalité de cet acte. Quand d'autres nous disent qu'ils agissent en rêve, comme des somnambules, qu'ils jouent la comédie, c'est encore la réalité de l'acte par opposition au simulacre de l'acte dans les songes et dans les comédies [...]. Quand ils disent qu'ils ont perdu leur moi, qu'ils sont à moitié vivants, qu'ils sont morts, qu'ils ne vivent plus que matériellement, que leur âme est séparée de leur corps, qu'ils sont étranges, drôles, transportés dans un autre monde, c'est encore le même sentiment fondamental qu'ils expriment; us ont conservé toutes les fonctions psychologiques, mais ils ont perdu le sentiment que nous avons toujours à tort ou à raison, de faire partie de la réalité actuelle, du monde présent.¹⁵

Su un piano sintomatico, lo si è detto, i disturbi sono analoghi a quelli che il narratore di *Con gli occhi chiusi* descrive nel corso del romanzo: lo straniamento provocato dalla stessa esistenza, i dubbi ricorrenti, l'impressione

15 Ivi, pp. 285 e 355.

di vivere in uno stato di sogno, l'estraneità del proprio corpo, la presa di consapevolezza ritardata anche degli aspetti più quotidiani. Ma un'analogia si riscontra anche, e l'aspetto è di rilievo, sul piano formale rispetto alle modalità di descrizione di questi disturbi, per i quali, così come i pazienti, anche il narratore del romanzo o ricorre a una serie di comparazioni con sintomi maggiormente noti e comprensibili, o traspone il sintomo psicologico sul piano fisiologico.

È proprio dal narratore, allora, che conviene ripartire per provare a meglio descriverne la fisionomia e a valutarne gli esiti sul piano della struttura e dei generi letterari.

3.2 Attenzione e distrazione: la soggettività del narratore

Se è vero, come ha rilevato Baldacci, che in *Con gli occhi chiusi* il narratore perde il suo ruolo di «demiurgo» ed «è semplicemente colui che assiste a un fenomeno di cui ignora le leggi»,¹⁶ bisogna altresì tenere a mente quanto sottolineava Maxia, quando notava che «la parola dello scrittore si insinua all'interno del discorso dei personaggi, prolungandone la percezione all'infinito, [...] come se il narratore, dimenticando le vicende e i suoi personaggi, si fermasse a contemplare uno spettacolo che è lì, ancora davanti ai suoi (e nostri) occhi».¹⁷ È infatti tra questi poli che si muove la voce narrante di *Con gli occhi chiusi*: il narratore è in grado di aprire il romanzo con un paragrafo dall'impersonalità trasparente tipica del naturalismo e di seminare l'intera compagine testuale di ellissi e paralissi, ma è altresì capace di descrivere nel dettaglio la realtà esterna e gli atteggiamenti dei personaggi, di leggerne, seppur con profondità diverse, le menti, e, forse ancor più significativamente, di scendere in campo con

16 Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 8.

17 Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federico Tozzi*, Padova, Liviana, 1971, p. 31.

una prima persona che squarcia il velo della narrazione.¹⁸ All'interno di questo *continuum* mi pare in ogni caso predomini una voce che non si cela e anzi spesso «esibisce il tempo di emissione del suo messaggio narrativo»,¹⁹ e lo fa attraverso quei marcatori di soggettività (tempi verbali, avverbi, deittici, dimostrativi, aggettivi) che, con Benveniste, consentono di designare come “io” il locutore.²⁰ Considerato il dettato narrativo frammentato, non gerarchico e divagante, vale allora la pena soffermarsi su questi marcatori, a cui si affianca anche una serie di strategie retorico-discorsive che tradiscono più spesso di quanto si sia finora rilevato la postura soggettiva della voce narrante.²¹ In questo senso, va ancora una volta notata la tangenza con quanto emerso dall'analisi delle novelle, dove in più occasioni figura un narratore che muta la sua fisionomia all'interno del racconto, oscillando, in maniera più netta di quanto si verifica in *Con gli occhi chiusi*, tra omodiegesi ed eterodiegesi [cfr. II, 1.2].

La sequenza che mostra in maniera più esplicita la presenza incarnata del narratore è la metalessi²² del nono capitolo:

18 Si nota, da questo punto di vista, un'evoluzione rispetto alla voce narrante di *Adele*, la cui presenza è marcata e meno ambigua di quella di *Con gli occhi chiusi*.

19 Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, cit., p. 33.

20 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 262. Quanto segue resta valido anche nell'ottica delle riflessioni di Käte Hamburger in merito al caso di un narratore come “origine-io reale” e al relativo funzionamento dei tempi verbali (cfr. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, cit., pp. 53-78, 111-117). A differenza dell'esempio apportato da Hamburger, tratto da *Der Hochwald* di Adalbert Stifter (pp. 67-72), l'intromissione di un narratore come “origine-io reale” in *Con gli occhi chiusi* non è situata nell'incipit del romanzo, ma a qualche pagina dall'inizio (e, come si vedrà, affiora in altre zone testuali), segno, mi pare, del grado di novità del romanzo tozziano.

21 Qualche spunto in questa direzione lo si deve a Maxia, che già negli Ottanta rilevava come il «dettato narrativo» rinviasse «di continuo ad un *io* sottinteso». Cfr. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, cit., p. 42.

22 Parlo di metalessi, ma il termine va problematizzato: il narratore qui interviene in prima persona e si inserisce nella storia, ma non si verifica una vera e propria trasgressione considerando che, come emergerà anche nel seguito, non è possibile individuare effettivamente due livelli distinti sul piano ontologico e una conseguente gerarchizzazione di tali livelli. Un'accurata analisi degli studi sulla metalessi,

Vorrei parlare di questi indefinibili turbamenti del marzo, a cui è unita quasi sempre una sottile voluttà, un desiderio di qualche bellezza.

Questi soli ambigui, questi cinguettii ancora nascosti e che si dimenticano presto, queste nuvole biancheggianti che sembrano venute prima del tempo! E le foglie secche, che sono ancora sopra i grani germogliati, mescolando il pallore della morte con il pallore della vita! Queste foglie di tutte le specie, che si trovano ancora sopra l'erbe per rinnovarsi; le piante patate, e i loro rami e i loro tralci, sparsi a terra, che saranno portati via per sempre! E questi rami secchi tagliati dai frutti, che esitano ancora a fiorire su le rame nuove! La terra un poco umida, che s'attacca alla punta delle vanghe, e i contadini sono costretti a pulirle con i pollici; e le zolle che rimangono agli zoccoli di legno! E quest'amore quasi matrimoniale e sconosciuto a noi di tutti gli esseri che s'aiutano; e anche i loro odii! E il vischio che nasce su i rami dei testucchi, tagliato con un colpo di pennato! Ma farà subito il ributto. E le gemme dei castagni! [COC, 29]

I marcatori di soggettività più evidenti sono senz'altro l'inserimento improvviso della prima persona e l'adozione del tempo presente, a seguito di una serie di pagine in cui prevalgono i tempi passati e una narrazione in terza persona: cambia dunque l'atteggiamento del narratore che prende la parola, si inserisce nell'enunciazione e "tende" in maniera diversa il discorso, richiamando l'attenzione del lettore e richiedendogli di assumere una diversa postura.²³ Si tratta dell'infrazione più palese del romanzo, che mette in scena un narratore molto vicino sia all'autore (o all'io implicito autoriale), sia al personaggio; chi parla nel brano è una voce con caratteristiche "umane", che smette, per così dire, di narrare e decide di «parlare» di un'esperienza emotiva, e lo fa sospendendo il piano del racconto in una sequenza che tiene insieme e annulla i confini tra una prima e un dopo. Si può a tal proposito chiamare in causa una riflessione di Benveniste che illumina ancora meglio quanto sin qui affermato: «Dès que le pronom *je* apparaît dans un énoncé [...], une expérience humaine s'instaure à neuf et

con una nuova proposta interpretativa si legge in Concetta Maria Pagliuca, *Note per una teoria della metalessi*, «Status Quaestionis», 26 (2024), pp. 277-306.

23 Riprendo una riflessione di Lugnani (a sua volta basata su Weinrich), cfr. Lucio Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS, 2003, p. 108.

dévoile l'instrument linguistique qui la fonde».²⁴ E, nel brano, l'espressione di questa esperienza umana si attualizza anzitutto come «raccostamento repentino e brusco di tempi che nella cronicità sono separati»:²⁵ il passato di Pietro e il presente di chi parla. Queste anacronie non incidono infatti sul tempo cronico, ma «esprimono un altro tempo, quello dell'umana esperienza»²⁶ e disarticolano la struttura di una vicenda apparentemente lineare. Ci sono peraltro altri segnali, meno evidenti, che tuttavia tradiscono la prospettiva soggettiva del narratore, come il ricorso a una rete iterativa di dimostrativi deittici e di esclamative che, sul piano stilistico, aumentano il lirismo del brano, e contestualmente, sul piano interpretativo, restituiscono la scena come se fosse sotto gli occhi del narratore, un narratore che raccosta e mette a confronto il sentimento ambiguo provato da Pietro²⁷ con qualcosa provato anche da lui, in una sorta di «cartone della memoria»²⁸ che appartiene a entrambi. E, del resto, è la stessa emotività del discorso a chiamare in causa un narratore partecipe, un'emotività che nasce per forza da un'esperienza soggettiva, malinconica, quasi commossa, di passaggio tra l'inverno che non è più, ma le cui tracce si vedono ancora, e la primavera che deve ancora arrivare, ma i cui segnali già agiscono su chi guarda. Le sensazioni di turbamento e voluttà vengono infatti tradotte all'interno di una descrizione paesaggistica in cui volta per volta l'istanza narrativa decostruisce l'immagine potenzialmente idillica della campagna attraverso una continua smentita dei tratti idealmente più piacevoli.

Di momenti narrativi simili a questi se ne riscontrano diversi, anche se la densità non è paragonabile alla metalessi d'autore appena discussa. Si guardi per esempio questo brano:

24 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1976, p. 68.

25 Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, cit., p. 107.

26 Ivi, p. 72. Su cui cfr. anche Annamaria Cavalli Pasini, *Il «mistero» retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 43-79.

27 «E a Pietro era venuta un'allegria insolita, un'allegria simile ad un benessere troppo forte, che lo faceva più nervoso.» [COC, 29].

28 Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, cit., p. 93.

Il podere, benché piccolo e con le case in quel modo, era *bello*: ci si trovava una dolcezza che invogliava a starci: cinque cipressi, in fila, dietro il muricciolo dell'aia; e poi tutto pieno d'olivi e di frutti. Qualcuno, dopo aver due o tre volte girato gli occhi attorno, diceva: «se fosse più grande, piacerebbe meno!». L'apezzamento pianeggiante era di una terra scura e rossiccia; il resto di tufo asciutto e sodo, quasi giallo. A primavera, meno il lavorato con l'aratro e con la vanga, diventava di cento verdi; e l'autunno ci metteva un bel pezzo a scolorirli.

Per la strada passavano, *di solito, a seconda delle ore*, qualche cappuccino la mattina, i contadini e i loro carri sempre; tutti i giovedì, verso mezzogiorno, i mendicanti che andavano a mangiare la zuppa del convento. In autunno c'erano anche parecchie famiglie di villeggianti, e i forestieri d'una pensione: e questi stavano fuori la sera. Le domeniche, a tempo bello, qualche comitiva che cantava; dopo aver bevuto alle trattorie e alle bettole del borgo fuori porta.

La strada è quasi da per tutto piana e stretta, con parecchie ville e altri poderi; e poi lecci, querci, castagni, cancelli di legno, siepi patate. Mentre si *vedono* le altre ville, *molto più belle*, che vanno alla chiesa di Marciano; e un ammasso di colline verso la parte di maremma e il Monte Amiata. [COC, 9-10; corsivi miei]

Mi pare che nel brano si riscontri qualcosa di diverso da un narratore onnisciente, anzitutto per la scelta dell'aggettivo «bello»/«belle» che descrive il paesaggio con una connotazione soggettiva; a ciò contribuisce forse anche il nesso «ci si», che potrebbe valere, più che come impersonale, come uno pseudo-toscanismo che implica una condivisione dell'esperienza da parte di chi parla, condivisione che sembrerebbe suggerita anche da alcuni marcatori temporali, come «di solito», «a seconda delle ore», che implicano un narratore *habitué* di tali luoghi. Ma forse ancor più significativo è il passaggio dall'imperfetto del primo blocco al presente:²⁹ che cosa indicherebbe? L'ipotesi più intrigante, ma non verificabile, è che il narratore e, dietro di lui, l'autore del romanzo stia in realtà raccontando, attraverso la “maschera” di Pietro, quella che è stata la sua storia e in alcuni casi si distraiga, rivelando che quel paesaggio del passato sia ancora così al momento della narrazione, in continuità con quanto lo sguardo rimmemorante aveva appena recuperato e descritto. Senza arrischiare troppo, si potrà perlomeno notare che l'adozione del presente dà l'impressione di un

29 I passi in cui si verifica questo passaggio sono numerosi, cfr. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federico Tozzi*, cit., pp. 29-33.

paesaggio visto davanti agli occhi, come se il narratore fosse in scena; in tal modo la sequenza paesaggistica parrebbe preludere alla metalessi di qualche pagina dopo, in una sorta di avvicinamento progressivo di chi parla (e dell'autore) non solo alla materia narrata, ma anche al protagonista.

È in effetti la descrizione del paesaggio a far trasparire più spesso la prospettiva non-neutra del narratore, che sembra parlare a un lettore che condivide con lui la conoscenza, quasi affettiva, dei luoghi, come mostrano gli aggettivi dimostrativi, il pronome personale e l'adozione del presente nei due brani che seguono:

Poggio a' Meli si trovava fuori di Porta Camollia per *quella* strada *piuttosto* solitaria che dal Palazzo dei Diavoli *va* a finire poco più in là del convento di Poggio al Vento. [COC, 8; corsivi miei]

Improvvisamente la notte si fece più oscura e piovve alcuni minuti: una di *quelle* piogge che *fanno* notare subito il *nostro* malumore, come *quelle* che *ribollono* l'immondizie ammucchiate in mezzo ai campi. [COC, 132; corsivi miei]

Ma anche l'introduzione di nuovi personaggi, in almeno un caso, muove da una proposizione che mostra, oltre alla conoscenza della vicenda da parte del narratore, anche il modo in cui fluiscono i suoi pensieri e dunque la prospettiva soggettiva che orienta il suo discorso, come testimonia l'interrogativa attraverso cui viene menzionato per la prima volta uno dei vari personaggi minori del romanzo, Pino:

Adamo in un angolo, perché così spuntava a piacere; Giacomino sotto la finestra; Bibe il più giovine, sul canapè: perché ci si tirava in dietro a modo suo, magari addormentandosi quando non gli davano fastidio. [...]

E Pino? Pino, il vecchio barrocciaio di Poggibonsi, era il più povero. [COC, 26-27; corsivi miei]

Pino, il personaggio che compare solo ed esclusivamente nell'ottavo capitolo, è uno dei pochissimi esseri umani con cui Pietro riesce a instaurare un rapporto di vicinanza e intesa genuina, privo di rivalità, dubbi o incomprensioni, in una forma di umana empatia che raramente è propria del protagonista del romanzo (e più in generale dei personaggi tozziani). Si può forse postulare allora che la confidenza con cui lo menziona il

narratore si ponga in qualche modo in sintonia con l'affetto che Pietro prova per questo poveraccio, o addirittura che ne condivida il legame.

Si riscontrano anche sequenze in cui, più che l'emotività, è la postura saggistico-commentativa, quasi di carattere morale o socio-antropologico, a emergere (anche attraverso altri micro-segnali che tradiscono la posizione del narratore, come l'uso dell'avverbio «addirittura» [COC, 10, 53, 64, 94], o il commento «cosa strana» [COC, 28]):

Vi sono esseri che non chiedono nulla a nessuno e rinunziano a tutto; e, non essendo rispettati come gli altri, pare che di loro se ne possa fare quel che si vuole. Perciò quel che riguarda gli altri lo trovano antipatico. Se qualcuno li ama, non vogliono cambiarsi; chiedendo che cosa questo bene esiga. E allora lo evitano. [COC, 19]

Una ragazza, venuta da un altro paese vicino e conosciuto, si porta sempre con sé tutti i pregiudizi con le simpatie e le ostilità che quello ha. [COC, 107]³⁰

In entrambi i brani il narratore segnala di nuovo la sua presenza, ancorché flebilmente, adottando il tempo presente; se nel secondo passo è Ghisola e in particolare sono gli esiti dei suoi comportamenti a essere oggetto di riflessione, più ambigua appare invece la prima sequenza. Nelle righe che precedono il brano, la voce narrante aveva descritto la figura della giovane – «semplice e quasi stupida», con il volto «tranquillamente insignificante e sciatto» – secondo il punto di vista di Pietro. Segue poi, a capo, la riflessione citata, attraverso cui chi parla ferma il tempo della narrazione e descrive un tratto comportamentale di alcuni, non meglio identificati, «esseri» umani. A ben vedere la sequenza non è particolarmente limpida: non solo individuare in Ghisola uno dei soggetti di cui il narratore parla è motivato soltanto dalla prossimità con il passo precedente, dove appunto è la giovane al centro dell'attenzione, ma anche la stessa linea argomentativa del brano è minata dall'adozione di pronomi personali e indefiniti che non chiariscono immediatamente chi sia il soggetto di ogni proposizione; a ciò del resto contribuisce l'uso ambiguo delle congiunzioni, che, più che restituire la linearità logica del procedimento riflessivo, lo opacizzano.

30 Ma si veda anche COC, 10, 33.

A ben vedere emerge allora un narratore che, quando rinuncia a restituire la prospettiva di un personaggio, non si configura sempre come una voce onnisciente, né come un'istanza che guida con chiarezza il lettore nella trama, né, tanto meno, come un narratore impersonale, ma piuttosto esibisce dei tratti di soggettività (e di inattendibilità) su cui è necessario riflettere ulteriormente.

Se muoviamo da questa ipotesi tenendo conto di quanto sostiene Lugnani in relazione al legame tra soggettività e tempo,³¹ possiamo considerare un altro modo in cui la prospettiva soggettiva della voce narrante si esplica, vale a dire nella strutturazione del racconto. Un aspetto su cui è allora necessario soffermarsi è quello relativo alla costruzione dell'intreccio: è infatti vero, come è stato rilevato, che il racconto «procede sempre in modo sostanzialmente lineare (senza scarti vistosi cioè tra la *fabula* e l'intreccio)»,³² ma sono proprio quegli scarti non vistosi, indagati in rapporto a chi li produce,³³ che offrono il margine per nuove considerazioni.

È stato detto che molte delle scene non sono funzionali all'economia narrativa e in effetti, soprattutto nella prima parte del romanzo,³⁴ più che soffermarsi sugli snodi importanti della vita dei personaggi, il narratore racconta episodi della quotidianità che restituiscono principalmente lo sfondo della storia. Si pensi, per esempio, al lungo racconto iterativo del pasto di Giacco e Masa del primo capitolo, in cui, con dovizia di particolari, il narratore descrive i gesti abitudinari dei due assalariati. Se questo primo capitolo pare configurarsi come una grande "istantanea in diacronia", cioè un affresco di un periodo indefinito di anni attraverso cui il narratore introduce cronotopo e personaggi, le cose cambiano nel secondo segmento narrativo, a cominciare dall'incipit:

Per tutto un inverno, Pietro non rivide Poggio a' Meli; udendone solo parlare tra il babbo e gli avventori: viti nuove, vivaì di frutti, sementi più abbondanti; e il vino

31 Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, cit., pp. 57-87.

32 Castellana, *Tozzi*, cit., p. 36.

33 E questo perché, per riprendere le parole di Lugnani, le anacronie «sono sempre la traccia d'una istanza narrante che ha soggettivamente ripensato le tappe di una storia e reca nel contempo testimonianza di questo ripensamento» (Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, cit., p. 66).

34 Seguo la suddivisione proposta da Castellana in *Tozzi*, cit., pp. 37-38.

della prima vendemmia: un vino, però, chiaro chiaro; che sapeva di solfo e bruciava lo stomaco.

Qualche volta, alla trattoria, capitava Ghisola zitta accanto alla zia Rebecca; ed egli la guardava senza andarle vicino. Ma gli faceva meno piacere; e sembrava che non si fossero parlati mai.

Dopo alcune febbriattole, verso il giugno, tornò con la mamma in campagna. Siccome la casetta stava chiusa parecchi mesi dell'anno, ci trovavano sempre un odore di calcina e di topi: e le serrature, ad adoprarle, ci voleva forza. Chiamavano Giacco, la prima volta, per non farsi male alle mani; e Masa era incaricata di levare la polvere e le ragnatele che avevano empito le stanze.

Anche Ghisola aiutava; ma non doveva toccare quel che si poteva rompere.

Pietro, il primo giorno, ebbe un'agitazione che gli toglieva la coscienza; e gli dolavano le glandole ancora gonfie dietro gli orecchi.

Sbarbava con una stratta tutte le piante che gli capitavano sotto mano, strappava i tralci alle viti; o con un palo batteva un albero finché si fosse sbucciato. Staccava le zampe e le ali ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo. Stava attento quando una nuvola era sopra a lui; e, quand'era trascorsa, ne aspettava un'altra quasi per farsi vedere.

Alla fine piovve, senza tuonare, con uno sgocciolio che non finiva più sotto alle docce. Poi, diradatesi le nuvole, alcuni sprazzi di luce s'indugiarono sopra le colline di là dalla pioggia, che le velava di tanti fili sottilissimi che il vento avrebbe potuto romperli tutti. L'arcobaleno si aperse; come se fosse stato lì già pronto. [COC, 12]

Senza intrattenere alcun legame con la chiusa del capitolo precedente, questa seconda sezione si apre con un'informazione ellittica: perché Pietro per un intero inverno rimane a Siena? Il lettore lo scoprirà, con un ritardo poco percettibile, ma presente, qualche riga dopo, non prima però di essere stato informato sui discorsi tra Domenico e gli «avventori» – resi attraverso l'indiretto libero – e sugli occasionali incontri di Pietro con Ghisola, i cui effetti sul protagonista sono restituiti da un narratore che si pone al livello del personaggio e che come lui non è in grado di spiegare le ragioni del turbamento. Per colmare questa lacuna deve intervenire il lettore, il quale, però, risulta ancora una volta ben informato in merito a situazioni e discorsi di scarsa importanza per l'economia della vicenda (la riapertura della casa dopo l'inverno). Di nuovo, in un passo dal forte realismo psicologico, il lettore si trova di fronte alle sensazioni di Pietro, restituite senza che ne vengano chiariti l'origine o i motivi.

A proposito di tali oscillazioni la critica ha parlato di un narratore incostante³⁵ e di una degerarchizzazione degli episodi narrativi: se è senz'altro vero che questi sono due degli aspetti maggiormente sperimentali del romanzo, che tra l'altro si caratterizza anche per l'accostamento di proposizioni, periodi o interi capitoli di tipo paratattico e privi di legami espliciti, mi paiono meno indagate le ragioni di queste scelte, spesso ricondotte – secondo un'argomentazione circolare e tautologica – al carattere modernista del testo. Mi chiedo allora se, seguendo la prospettiva metodologica prima esplicitata, l'alternanza tra la descrizione particolareggiata della realtà esterna e lo scavo fuori fuoco nell'interiorità di Pietro possa essere ricondotta alla postura soggettiva del narratore, che quando non restituisce il punto di vista del personaggio, quasi immedesimandosi nella sua vicenda, recupera stralci di un passato che in qualche modo gli appartiene e su questi indugia. L'ipotesi, in altre parole, è che l'incostanza del narratore dipenda da una sua forma di "emotività", attualizzata in una serie di «distrazioni narrative»³⁶ da cui originano molte delle scene isolate del romanzo, frutto allora di un recupero memoriale o testimoniale di un mondo di cui lo stesso narratore-autore ha fatto parte. Ed è secondo questa prospettiva che andranno lette alcune delle strategie di articolazione della vicenda, cioè valutando l'istanza narrativa come un "io" che può incarnarsi, avere una soggettività propria e distrarsi all'interno del racconto. Si noti in questo senso che la parola "distrazione" non può che rimandarci alle teorie psicologiche e, in particolare, alle considerazioni di Janet in merito a una predisposizione tipica delle isteriche, che quasi dimenticano la situazione attuale e spostano l'attenzione su un'unica idea.³⁷ In quest'ottica, c'è un ulteriore tratto su cui occorre soffermarsi e proprio a partire dalla sequenza citata. Almeno nella prima e nella seconda parte del romanzo si riscontra un *pattern* ricorrente per il quale molti dei momenti di tensione emotiva di Pietro – generalmente legati a un incontro, reale o immaginario, con Ghisola – sono seguiti dall'inserimento estemporaneo e apparentemente

35 Cfr. *ivi*, p. 35.

36 Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 9. Di distrazioni ha parlato anche Maxia in *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, cit., pp. 43-44.

37 Janet, *Les Névroses*, cit., pp. 305-312.

ingiustificato di una descrizione della realtà esterna (spesso un frammento paesaggistico), come se il narratore volesse allentare la tensione narrativa, distrarsi, e spostare lo sguardo su altro. In alcuni casi, lo si è detto, il paesaggio diventa correlativo oggettivo dell'interiorità del protagonista, in altri, invece, la descrizione paesaggistica si configurerebbe come un'epifania mancata, in altri ancora l'inserimento non trova una vera e propria giustificazione e l'apertura descrittiva sembra dipendere da una sorta di automatismo della voce narrante. Lo schema è molto vicino a quello che caratterizza l'apparizione degli animali in *Bestie*, ma lo sfondo romanzesco e la diversa fisionomia del narratore complicano il discorso o perlomeno invitano a considerazioni parzialmente diverse, per quanto si possa notare sin da ora come questi narratori, così come quelli di alcune novelle, sembrano tutte figure costruite attorno a una serie di disturbi decisivi per il dibattito psicologico dell'epoca. Si leggano i due brani che seguono:

Pietro ascoltava, ma gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni; e la mamma, rivolgendosi a lui, doveva ripetere due o tre volte la stessa cosa:

– Ma perché sei così distratto? E pure tu capisci quel che si dice!

Egli, con un'apprensione strana, temeva di rispondere. E dalla sedia andò sul canapè, incapace di sottrarsi a una specie di spavento a cui s'era abituato; subendo quel fascino di allontanamento, che talvolta gli dava un terribile benessere; finché il sonno non gli fece ciondolare la testa su le ginocchia. Ghisola, ad un cenno della padrona, gli si avvicinò e gli bucò, appena, con un ferro della calza, una mano, perché si smuovesse. Pietro finse prima di non sentirla, ancora immerso in quel suo abisso schiacciato. Poi, senza alzare gli occhi, la maltrattò. Ora Ghisola apparteneva a quella brusca realtà meno forte delle sue astrazioni. Sentì tale differenza, con pena acre.

– Mi hai fatto male!

Egli era già meno tranquillo, con un viso bianco che pareva consunto; e, perché non si mettesse a piangere, Anna rimandò via la contadina prima del solito. Ghisola, quasi offesa e con timore, se l'era svignata subito.

La pioggia, ricominciata dopo il tramonto, faceva un crepitio sommesso fra le lucciole che non si diradavano. Qualcuna aderiva ad uno stelo di grano, e non si muoveva più: si vedeva la sua luce immobile, sempre accesa, sotto i colpi delle goccioline.

Pietro si fece spogliare, con gli occhi che non stavano aperti, pieno di sogni. [COC, 14; corsivi miei]

E a Pietro soggiunse: – Credevo che l’avesse incontrata!

I due vecchi divennero penserosi, guardandosi con occhiate che Pietro non comprendeva. Masa esclamò sospirando: – Sarà quel che Dio vuole!

– Di che cosa? – chiese Pietro. – Ditemelo.

Un’acre curiosità lo invase: – Ma dov’è? Tornerà tra poco?

Si sentì sbigottito; e si vide subito dai suoi occhi azzurri, sempre così buoni che tutti lo sapevano: le palpebre gli sembrarono come acqua calda.

Il cavallo attaccato al calesse, legato nel piazzale ad una campanella di ferro, si ripiegava tutto da una parte, riposandosi. Toppa finiva un seccarello terroso; tenendolo fermo con le zampe per roderlo meglio.

Pietro non era ancora calmo quando scorse Ghìsola. [COC, 31-32; corsivi miei]

Se, su un piano strutturale, queste “distrazioni” possono essere lette come cambi di scena cinematografici, quasi fossero dei campi lunghi che traghettano da una scena a un’altra, mi pare che, a guardare l’effetto che creano sul lettore, allentino la *Spannung* emotiva. Ma perché il narratore ha bisogno di distrarsi? Oltre a una ragione di poetica, legata cioè all’idea che Tozzi ha del romanzo e alla volontà di cogliere qualsiasi frammento di realtà, e tenuto conto della postura soggettiva assunta in più occasioni dalla voce narrante, si può supporre, in linea con quanto affermato in precedenza, che il suo coinvolgimento emotivo, sovrapponibile a quello di Pietro, sia troppo intenso e necessiti quindi un allentamento, che il narratore necessiti cioè di puntare la sua attenzione su altro e di dimenticarsi del resto, incapace di sostenere la tensione emotiva. D’altro canto, non è solo il narratore a distrarsi: lo stesso Pietro, come in parte si è già visto, deve ridurre l’intensità delle situazioni in cui si trova, volgendo lo sguardo altrove:

Egli provava lo stesso effetto di quando *siamo* sotto l’acqua e non si possono tenere gli occhi aperti; ma rispose: – Ghìsola, tu mi dicesti un mese fa che mi volevi bene. Non te ne ricordi? Io me ne ricordo, e ti voglio bene.

E rise, terminando con un balbettìo. Ghìsola lo guardò come se ci si divertisse; e, in fatti, le piacque quel ripiego d’inventare una cosa per dirne una vera.

Ella rispose: – Lo so, lo so.

Egli, invece di poter seguire, notò come la tasca del suo grembiule era graziosa. E di lì, d'un tratto, le tolse il piccolo fazzoletto orlato, alla meglio, di stame celeste. [COC, 33; corsivi miei]

Ghìsola sembrava più lieta, si mandava in dietro i capelli; toccava il laccio del grembiule, come per invitare a farselo sciogliere. Ma Pietro credeva che se ne volesse andare, perché non riusciva a dirle niente.

Il ciliegio aveva il pedano nero e rossiccio, aperto da profonde screpolature come spacchi, ripieni di resina dura e lucente; una fila di formiche saliva, ed un'altra, accanto, scendeva, brulicanti; pareva di sentirsele camminare addosso. Vicino, su l'erba acciaccata, c'era rimasta una pozzanghera di solfato di rame incalcinato. Sopra un fragolaio pendeva un fico, senza né meno una foglia, tutto liscio, con i rami quasi arruffati insieme; e la sua buccia era di un bianco roseo. Qualche rospo s'udiva dai fondi dei borri, tra i salci potati e rossi. Pareva che non ci fosse nessun'ombra; ma le nebbioline, che restavano basse come le piante, salivano dalle terre vangate.

Antonio, vedendo Pietro assorto, lo urtò. [COC, 48]

Il primo brano chiarisce in modo esplicito la necessità di Pietro di distrarsi e ciò anche grazie all'intervento del narratore, di cui si percepisce sin da subito la presenza grazie al verbo alla prima persona plurale («siamo»), che costituisce un'ulteriore prova di come narratore e personaggio (e lettore) condividano o abbiano condiviso esperienze analoghe. Forse ancor più interessante, in questa prospettiva, è come nel secondo passo sia complicato attribuire la “distrazione” esclusivamente al personaggio o all'istanza narrativa: che le due soggettività siano entrambe in scena è suggerito dalla prima frase, in cui il narratore spiega la ragione di un gesto di Ghìsola («come per invitare a farselo sciogliere») e vi oppone, con un «Ma» in apertura di frase, l'ingenuità di Pietro, che teme che la ragazza se ne voglia andare di fronte alla sua paralisi verbale. Al mutismo del giovane segue un cambio di scena, come se il narratore percepisce (e forse condividesse) il disagio del suo personaggio e con lui volesse volgere lo sguardo su altro; ma questo stesso disagio ritorna attraverso la descrizione paesaggistica, che si focalizza su elementi sgradevoli e disturbanti, in un passo dalla forte ambiguità prospettica. Le proposizioni non offrono infatti elementi certi che lo sguardo sia quello di Pietro, anche se la percezione descritta («pareva di sentirsele camminare addosso»), così come il

successivo uso di «Pareva», chiama per forza in causa un soggetto “incarnato”. La stessa chiusa della sequenza non annulla del tutto l’ambiguità: Pietro, in effetti, potrebbe essere «assorto» nella contemplazione del paesaggio, ma anche chiuso, come spesso abbiamo visto, nel suo mondo di sogni. In altre parole, è come se in questo brano – e in altri – si riducesse la distanza tra narratore e personaggio, e tale prossimità non va, credo, spiegata giustificandola soltanto con l’adozione della prospettiva di Pietro da parte del narratore, ma come una vicinanza emotiva, una corrispondenza tra due soggettività similmente patologiche.

3.3 Formazioni sospese, soggettività multiple

Per *Con gli occhi chiusi*, la critica ha spesso chiamato in causa le categorie di romanzo autobiografico e di romanzo di formazione. Tenuto conto di quanto emerso è allora utile porsi una domanda: come si coniugano le istanze romanzesche proprie di questi sottogeneri? Abbiamo visto che nel romanzo si incrociano, talora sovrapponendosi, due soggettività, quella del personaggio e quella del narratore. Due soggettività che però, pur rimanendo sempre uguali a sé stesse, non sono stabili, e anzi procedono per automatismi, impulsi e distrazioni, restituendo, in modo ancor più vistoso rispetto alle novelle, una rappresentazione frammentaria e scomposta del mondo narrativo e delle sue logiche. Se ciò è vero possiamo notare come a essere minati siano anzitutto i moduli del romanzo di formazione: tenendo a mente la definizione proposta da Ezio Raimondi, che ne parla come dello «sviluppo chiaro e comprensibile di un individuo, un “Selbst”, in una successione di metamorfosi imposte o contrastate da ambienti che mutano, e con il ricorso, da parte del narratore, a una costruzione narrativa che si può designare come la forma della “curva vitale monosenso”»,³⁸ emerge con chiarezza come i fattori in gioco si complichino e mutino nel romanzo tozziano. L’ambiente castrante che

38 Ezio Raimondi, *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967, p. 100.

circonda Pietro, in cui domina incontrastata la figura paterna, è senz'altro un limite per la maturazione del protagonista, e il conflitto padre-figlio rientra in uno degli schemi tipici del romanzo di formazione; tuttavia, bisogna anche osservare che a sabotare la propria maturazione è prima di tutto lo stesso Pietro, con la sua incapacità patologica di stare al mondo. Non solo, ma anche la fisionomia della voce narrante appare incongrua rispetto alla forma ideal-tipica del *Bildungsroman*: oltre al protagonista, appare un altro *Selbst*, quello del narratore, che non è in grado di creare una linea narrativa coerente, sensata e uniforme, ma fa esplodere la storia in una serie di frammenti privi di una gerarchia e spesso soggetti, più che a un ordinamento lineare, al coinvolgimento emotivo del narratore o del personaggio. Se si presta attenzione al narratore, questo coinvolgimento si pone solo parzialmente in sintonia con quanto emerso a proposito delle "voci sdoppiate" nelle novelle: anche per la diversa estensione testuale, in *Con gli occhi chiusi* l'alternanza tra i vari posizionamenti del narratore rispetto alla materia romanzesca è molto meno netta rispetto alle variazioni repentine riscontrate in *Una giovinetta* e in *Un ragazzo*, dove la bivocalità è molto più marcata. Certo rimane la sperimentazione continua e progressiva, arrangiata su più tavoli da lavoro, attorno alla figura della voce narrante.

Ma a minare i moduli del romanzo di formazione contribuisce anche il finale, momento «doppiamente cruciale» nella forma tradizionale del genere, perché «si incarica di far intendere o suggerire l'esito del processo formativo». ³⁹ La chiusa sospesa di *Con gli occhi chiusi*, la cui gestazione fu, come è noto, piuttosto travagliata, non certifica alcuna maturazione di Pietro se non eventualmente per l'ultimissimo capitoletto, in cui il protagonista, riprendendosi dalla vertigine che lo fa ritrovare a terra, capisce di non amare Ghìsola. La costruzione di quest'ultimo segmento narrativo è comunque ambigua: il narratore apre il frammento con una proposizione temporale e una relativa, e lo chiude con una brevissima principale: se è

39 Clelia Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Clara Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2007, pp. 57-92 (la cit. è a p. 68).

vero che tale costruzione lascia spazio a una *pointe* finale, andrà notato che non poco spazio (considerata l'esiguità del capitoletto) è dedicato alla restituzione visiva della scena, in cui campeggia l'immagine di Pietro *ai piedi* della ragazza. Dunque il quadro che chiude il romanzo ritrae il protagonista apparentemente disilluso rispetto all'immagine di Ghisola, ma comunque ancora, almeno fisicamente – e sappiamo quanto la descrizione del corpo conti nel romanzo – in una posizione subordinata. Cosa ne sarà del seguito non è dato sapere ed è qualcosa che appartiene a un libro non scritto (o alle redazioni scartate).

Della crisi del romanzo di formazione europeo e delle diverse ramificazioni prodottesi tra fine XIX e inizio XX secolo ha parlato Franco Moretti, e non stupisce che *Con gli occhi chiusi* possa essere affiancato ai grandi romanzi lì menzionati e possa forse essere letto alla luce di un'altra categoria, quella del romanzo lirico. Scrive Moretti che in questa declinazione ibrida del *Bildungsroman*, «il significato del romanzo non si situa più nel rapporto diacronico (narrativo) *tra* un evento e l'altro – bensì *entro* ogni singolo presente, percepito come un'entità a sé. Non è una storia, [...] ma un filo di momenti lirici». ⁴⁰ La considerazione parrebbe valere, oltre che per *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, anche per il romanzo tozziano, dove a venire meno è soprattutto, ancora con Moretti, l'«unità dell'Io». ⁴¹ Ma diversamente da quanto si afferma in merito al romanzo di Musil, per *Con gli occhi chiusi* è ancora una volta più efficace leggere questo cambiamento alla luce delle teorie della psicologia sperimentale: senza chiamare in causa l'Es, i vari eventi spesso irrelati che restituiscono la storia di Pietro (che in parte è anche quella dello stesso Tozzi) e che trovano una resa anche sul piano strutturale e su quello stilistico, si fondano su una debolezza psicologica che è tanto del protagonista quanto del narratore, sulla loro scarsa capacità di essere sempre presenti a sé stessi, secondo un'attitudine ampiamente descritta da Janet (ma anche da Ribot).

Al tema della formazione mancata di Pietro si affianca la questione dell'autobiografia e della rappresentazione del sé, questioni che, come osservato per le novelle, sono strettamente in dialogo con il dibattito sulla

40 Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 264.

41 *Ibidem*.

soggettività discusso nel versante scientifico. La materia, in *Con gli occhi chiusi*, è particolarmente articolata: da un lato, sul piano tematico, viene raccontata la storia dell'adolescenza di Pietro, e cioè una porzione della sua biografia, con particolare attenzione alla sua interiorità e alla sua crescita mancata; dall'altro, per costruire questa vicenda, Tozzi riutilizza un episodio della *propria* biografia come nucleo centrale del romanzo – la storia tra Pietro/Federigo e Ghisola/Isola – e una serie di altri elementi socio-relazionali e contestuali come sfondo della vicenda (il rapporto conflittuale con il padre, il cronotopo del romanzo); dall'altro ancora, come visto, chi racconta è in qualche modo invischiato nelle vicende e pare muoversi tra una posizione interna alla diegesi, condividendo con i personaggi le capacità interpretative, e una posizione di superiorità, dovuta però più di tutto a una conoscenza, per così dire, autoptica, personale della storia, e non a una onniscienza distaccata. È come se, in *Con gli occhi chiusi*, Tozzi mettesse in scena un altro sé finzionale e gli facesse raccontare, con qualche inciampo emotivo, un episodio della propria vita mascherandolo attraverso la controfigura di Pietro e una serie di elementi del tutto finzionali.⁴² A supporto di questa ipotesi varrà la pena di richiamare uno stralcio della già citata lettera del 30 marzo 1903 a Emma e notare come l'atteggiamento dello scrittore sia del tutto analogo a quello dei suoi *alter ego*:

Per non cedere all'emozione provata fuggii da quella casa, gridando di fondo alle scale: «Tornerò più tardi! Non posso! non posso!». Quando fui in istrada camminai verso i viali dalla parte di S. Gallo (è pratica, vero?) e mi sedetti sopra un mucchio di sassi. Allora cominciai a farsi chiaro in me. Avevo un senso vago di tutto quello che avevo veduto da credermi in sogno. In poche parole, m'ero convinto che io fossi un allucinato: e ci credevo tanto che ebbi una gran paura di me. Di lì passò un antico compagno di scuola, e quando mi vide, disse:

– Che hai? Ti senti male? Parla.

Io gli risposi con un sorriso e gli dissi che era una bella giornata, ma che il sole era ancora molto freddo. Che mi piacevano tanto i mandorli in fiore e che se fossi stato

42 Un'ipotesi analoga, pur muovendo da punti di partenza diversi, è avanzata da Cavalli Pasini, *Il «mistero» retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, cit., pp. 43-79 (in particolare p. 44).

ricco ne avrei voluti un giardino per respirare interamente nella primavera... [Nov, 55; 30 marzo 1903]

Di fronte a uno *choc* emotivo e proprio nel momento in cui tutto comincia «a farsi chiaro», lo scrittore entra in una dimensione di sogno che non è troppo diversa né dall'«abisso schiacciato» entro cui vive Pietro per preservarsi dalla violenza della realtà esterna, né dalla dimensione onirica che orienta il romanzo; non solo, ma di fronte alla richiesta di spiegazioni Tozzi sposta lo sguardo su altro: un altro che, non a caso, è il paesaggio, descritto ancora una volta rilevandone gli elementi sgradevoli nonostante i presupposti piacevoli (è una bella giornata, ma il sole è freddo, i mandorli piacciono allo scrittore, ma non è abbastanza ricco per averne). Si può insomma sostenere una volta di più che la matrice autobiografica del romanzo non riguarda solo la vicenda narrata, ma plasma anche la postura del narratore, condizionando la sua *faiblesse* psicologica e le sue modalità di racconto.⁴³

Tenuto conto di quanto emerso, diventa allora ancor più chiaro come il dialogo instaurato con il *côté* scientifico, e cioè con quelle teorie che indagano la strutturazione e la rappresentazione della soggettività – in particolare le questioni dell'attenzione e della distrazione, o le patologie della psicastenia e dell'isteria –, incida notevolmente sulla fisionomia dei generi letterari tradizionali, le cui convenzioni sfumano di fronte al tentativo di narrativizzare una vicenda di formazione mancata, di marca autobiografica, da parte di soggetti – narratore e personaggio – che per una debolezza psicologica scompaginano il racconto del sé e disattendono continuamente le aspettative del lettore. Tale esito non è troppo distante, sul piano della sperimentazione sulle strutture e sulle convenzioni narrative, da quanto emerso per le novelle e per *Bestie*: se le cose stanno così, si può allora osservare la pervasività della rifunzionalizzazione delle domande, dei modelli di soggettività e delle tradizioni discorsive proprie dell'ambito psicologico.

43 Si tenga da questo punto di vista a mente che un esperimento analogo aveva caratterizzato anche la novella *Un ragazzo*, elaborata negli stessi anni in cui *Con gli occhi chiusi* comincia a prendere forma.

4. Linguaggio del corpo e “non-conscio” in *Tre croci*

La critica ha sin da subito rilevato come *Tre croci* si caratterizzi per un sostanziale “ritorno all’ordine”,¹ sia quanto alla voce narrante – eterodiegetica e tendenzialmente impersonale –, sia quanto alla gestione del tempo, lineare e scandito chiaramente. Rispetto a *Con gli occhi chiusi*, infatti, cambia in maniera piuttosto radicale la modalità di racconto della soggettività, lo spazio a essa riservato, ma anche (non è un dettaglio) il tipo di patologia che caratterizza i personaggi. Il lettore non si trova più di fronte a Pietro, incapace di comprendere la realtà e di agire a causa di un *affaiblissement* psicologico di matrice psicastenica: gli attori in scena sono tre malati di gotta ed è soprattutto il corpo, con i suoi impulsi, i suoi bisogni e la sua materialità, al centro del romanzo. Anche se, come vedremo, alcune sequenze celano un affondo psicologico che richiama alcune pagine di *Con gli occhi chiusi*, il romanzo è costruito su un tessuto essenzialmente dialogico, segnato da pochi, distaccati interventi del narratore che segue a distanza lo sviluppo della vicenda e che spesso narra aderendo ai codici culturali e alla prospettiva linguistica dei suoi personaggi.² Anche per questo, e non del tutto a torto, sono state chiamate in causa l’eredità della poetica naturalista e

1 Cfr., per esempio, quanto rileva Debenedetti ne *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 187-192 (ebook). Sulla fortuna di *Tre croci* e sulla accoglienza varia e multiforme del romanzo cfr. Antonio Zollino, *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, Pisa, ETS, 2005, pp. 13-34. Per una sintetica ricognizione dell’evoluzione dell’esegesi del romanzo rimando alle pagine di Lorenzo Tommasini nella recente edizione critica da lui curata (*Tre croci, un «capolavoro» tozziano*, in TC, 32-33).

2 Sulla questione linguistica del romanzo, cfr. Zollino, *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, cit., pp. 56-62.

la rilettura che proprio in quegli anni Tozzi stava compiendo di Verga.³ E tuttavia, come è stato osservato,⁴ l'inquadramento di *Tre croci* all'interno di un'unica, monolitica, etichetta ottocentesca (verismo o naturalismo) non rende giustizia a un romanzo che a tutti gli effetti coniuga e sintetizza tendenze letterarie diverse. Tenuto conto di ciò, e al fine di ampliare lo sguardo ed esaminare in prospettiva i romanzi dello scrittore, mi pare opportuno continuare a riflettere in questa direzione provando a tenere insieme temi, articolazione narrativa e paradigmi scientifici e letterari con cui entra in dialogo *Tre croci*.

In quest'ottica, si può anzitutto notare che il romanzo è ritmato – anche dal punto di vista strutturale – da tre temi tipici della narrativa del XIX secolo, che vengono ripetuti e ripresi in ogni capitolo: i soldi, il cibo e la malattia, la gotta, patologia tipicamente ottocentesca, che figura più volte nei romanzi di Balzac e di Zola. Se dal piano tematico ci si sposta poi a quello narratologico, si può osservare che anche le strategie narrative e la fisionomia del narratore paiono almeno parzialmente corrispondere a quelle rilevate da Cabanès per i “*récits réalistes*”: in *Tre croci* a raccontare è un narratore dotato di sapere assoluto che nella maggior parte dei casi si configura come un «regard pur» e, nei momenti in cui non lascia la parola ai dialoghi, spesso urlati, dei personaggi (altra strategia, questa, di marca naturalista e poi ripresa da Verga), descrive la loro soggettività ricorrendo principalmente agli atteggiamenti del loro corpo. In altre parole, il comportamento e l'interiorità dei tre protagonisti vengono generalmente spiegati e raccontati attraverso le partiture dialogiche e il linguaggio del corpo, in maniera analoga a quanto Flaubert aveva messo in atto in *Madame Bovary*,⁵ romanzo in cui, scrive Cabanès, «le romancier entend expliquer par la physiologie le comportement de ses personnages», tanto che «le

3 Su cui cfr. p.e. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, cit., pp. 91-96.

4 In particolare da Zollino, che si sofferma soprattutto sulla rappresentazione del paesaggio, in grado di coniugare una precisione realistica, se non addirittura naturalistica, e un intento simbolico allusivo teso a restituire la prospettiva soggettiva di chi guarda. Cfr. *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, cit., pp. 42-56.

5 Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, cit., p. 226.

corps apparaît comme un personnage agissant».⁶ Come emerge dai due brani che seguono – uno dei dialoghi che vede in scena Niccolò e l'incipit del secondo capitolo – le considerazioni di Cabanès sembrano valere anche per *Tre croci*:

– Oggi, a pranzo, tordi e quaglie. E mi son fatto mandare da una delle migliori tenute del Chianti un vino che, se lo bevesse lei, resterebbe stupito. Dio! Come mi voglio godere! Per me, nella vita, non c'è altro! Sono nato un signore, io; più di lei!

– Più di me? Ah, lo credo! Lei non ha quelle preoccupazioni di cui io non posso fare a meno. Anche stamani son dovuto venire a Siena, perché il fattore mi s'è ammalato. [...]

Niccolò si sollazzava a quelle confidenze; e, fregatesi le mani, disse:

– Vino e ponci! Ma i ponci li faccio da me. Mezzo litro di rumme per volta! Ah, io sto bene!

Nella sua voce c'era una gioia rabbiosa e violenta. Ed egli, ridendo a quel modo, restava simpatico a tutti.

– Ora, quando torna Giulio, che è andato a un appuntamento con una bella signora, si chiude questa paretaià; e si va a mangiare. Che mangiata! Vorrei avere due ventri! Uno non mi basta! Ho fatto comprare, dalla nostra serva, un chilo di parmigiano e certe pere che passano una libbra l'una!! [TC, 90]

Fuori camminava a testa ritta, nel mezzo della strada, facendo il grande; rispondeva a pena se lo salutavano, tirava via come se sprezzasse tutti; lesto, come se non avesse tempo da perdere. Giunse, per la Via Cavour, fin dov'era una fruttaiola; e, allora, guardò le ceste in mostra; ma senza fermarsi, girando un poco il collo come se avesse da accomodarsi il solino. L'odore delle frutta gli fece allargare e stringere le narici, e gli si piegarono le ginocchia; ma seguì a camminare: benché senza raccapazzarsi più dove andasse, e a ogni pochi passi urtando qualcuno; poi tornò a dietro, pensando alle frutta vedute, che se le immaginava più buone e più saporite di quante ne aveva mangiate durante tutta la sua vita. [TC, 93]

L'ossessione patologica per il cibo dei tre protagonisti, prima che essere dichiarata esplicitamente dal narratore, viene rivelata o dalle battute di dialogo che restituiscono in maniera immediata (cioè priva di mediazione) gli impulsi dei personaggi, o dalle minuziose descrizioni dei

6 Ivi, p. 11.

movimenti del loro corpo. Da questo punto di vista si potrebbe notare che anche in *Con gli occhi chiusi* la descrizione della gestualità si fa veicolo delle reazioni e della soggettività dei personaggi, e tuttavia quello che a ben vedere cambia piuttosto radicalmente è la proporzione tra introspezione psicologica (spesso veicolata dall'indiretto libero) e descrizione del corpo, e soprattutto le ragioni di queste scelte: come ho cercato di mostrare, il narratore del primo romanzo tozziano, che non cela del tutto la sua presenza, è una figura patologicamente connotata tanto quanto il protagonista, ed è in primo luogo da questo che dipendono una serie di scuciture narrative e l'impossibilità di spiegare i rapporti di causa-effetto tra gli eventi. Diversamente, la narrazione di *Tre croci* non è sorretta da un narratore malato o inattendibile, tutt'al più si tratta di una voce che talvolta si sottrae e fa sì che sia la sua vicenda a costruirsi il più possibile autonomamente (certo lasciando delle tracce evidenti della sua esistenza, come mostrano per esempio verbi quali "pensò", "pensava" ecc.).⁷

Come si è detto, a smuovere l'eccitazione dei personaggi, e in particolare di Niccolò, è il cibo: anche di fronte ai disastri economici, alle sventure e ai rischi che accompagnano la loro quotidianità, i fratelli Gambi, fatta in parte eccezione per Giulio, sembrano orientati principalmente a mangiare o a pensare al pasto successivo, secondo un paradigma vitalistico che non è troppo distante da quello che aveva trovato largo impiego nei romanzi ottocenteschi e che viene qui forse approssimativamente ripreso. Di fronte alla scoperta dell'imbroglio delle cambiali, per esempio, Enrico esclama: «Il peggio sarà che non potremo mangiare come abbiamo fatto fino ad ora! Il resto, poi, non conta niente» [TC, 186]; Niccolò, dal canto suo, non pare in grado di parlare d'altro, come fosse preda di una monomania: i pasti diventano l'oggetto centrale dei suoi discorsi o comunque l'unico argomento in grado di muovere la sua vitalità. Da questo punto di vista, credo che l'ossessione per il cibo non testimoni tanto, come è stato detto, un bisogno dei personaggi di mostrare o rivendicare le proprie (presunte)

7 Già Borgese aveva parlato di *Tre croci* come di un «racconto di materia totalmente impersonale» (in *Una vita d'artista*, in Giuseppe Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, p. 54) e lo ribadisce Tommasini in *Tre croci, un «capolavoro» tozziano*, in TC, 18-19.

possibilità economiche in una forma di «protesta virile» che porterebbe a una sorta di vendetta filiale mediante la dissipazione dei beni paterni,⁸ quanto piuttosto rispecchi, almeno in Niccolò ed Enrico, un impulso istintivo, scomposto e a tratti violento e rabbioso, per la sopravvivenza, in un cortocircuito che si mostra in tutta la sua tragicità se si tiene a mente che è proprio l'alimentazione a essere una delle cause della gotta di cui moriranno due dei tre fratelli. Questa mania pare del resto contaminare anche altri livelli testuali, quasi che l'ossessione si diramasse e venisse trasposta anche sul piano dello stile e della forma: oltre alla frequenza con cui la menzione del cibo scandisce la narrazione, in una sorta di ripetizione ritmata che restituisce l'ossessione anche a livello formale, il campo semantico del mangiare e degli organi ad esso preposti – la bocca e lo stomaco – intacca anche altre aree fornendo un armamentario metaforico che rimanda continuamente all'alimentazione. È in particolare attorno Niccolò che si addensano questi stilemi: Niccolò che «respirava forte, mordendosi le mani» [TC, 104], che inveisce contro il prete dicendogli di «ficc[arsi] [scil. il quadro] in gola» [TC, 105], che «spalancò la bocca, come se avesse voluto morderlo» [*ibidem*], che «rideva anche con lo stomaco» (mentre Giulio ride «a gola chiusa»), forse allusione all'impiccagione finale, ma su questo torneremo) [TC, 106]. Sono tutte formule che non solo hanno a che fare con il campo semantico dell'alimentazione, ma mettono continuamente l'accento sulla dimensione del corpo: la voce narrante del romanzo si focalizza spesso sui dettagli fisici dei personaggi, tanto nella rappresentazione della loro gestualità, quanto nella descrizione delle loro caratteristiche esteriori, e ciò ancor più quando sono correlate con la malattia e con la morte. La rappresentazione del corpo di Niccolò, per esempio, caratterizzata da una lenta e fatale degenerazione, è disseminata nell'intero romanzo e sembra appannaggio di uno sguardo medico, quello del narratore, che sfrutta il modello dell'*observation clinique* [cfr. II, 1]: dopo i primi dolori alla testa e l'insonnia, la voce narrante si sofferma sull'annebbiamento degli occhi, sulla diversa modalità delle risate, sulla difficoltà di deambulazione, sulla variazione della tonalità della voce, sul cambiamento della pelle, sul sempre

8 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 189 (ebook).

più frequente dolore alla testa, e – ed è significativo – sui suoi deliri.⁹ A ben vedere, infatti, la malattia che segna la vita di Niccolò non agisce solo sulla fisicità del corpo (e cioè sugli occhi, sulla pelle, sui muscoli ecc.), ma modifica anche le rappresentazioni mentali del personaggio, secondo un paradigma già individuato da Cabanès all'interno del «terrain d'entente» tra fisiologi spiritualisti e organicisti, e di cui rimane traccia anche nelle dichiarazioni di Flaubert, come emerge per esempio nella lettera del 18 febbraio 1859 a Mademoiselle Leroyer de Chantepie: «Je ne sais (et personne ne sait) – scrive Flaubert – ce que veulent dire ces deux mots, âme et corps, où l'une finit, où l'autre commence».¹⁰ Forse non casualmente, allora, la

9 Qualcosa del genere si riscontra nella descrizione della malattia del padre di Remigio nel *Podere*, sulla cui rappresentazione si apre il romanzo: «Nel millenovecento, Remigio Selmi aveva venti anni; ed era aiuto applicato alla stazione di Campiglia. Da parecchio tempo stava in discordia con il padre e non sapeva che al suo piede bucato da una bulletta delle scarpe era ormai venuta anche la cancrena.» [Po, 257; corsivi miei]. Il corpo di Giacomo Selmi è subito oggetto di osservazione minuta da parte del narratore, che non lesina di soffermarsi anche nel seguito sulla degenerazione fisica del personaggio («Giacomo alzò, a poco a poco, faticosamente, il volto; e guardò il figlio ma non se ne fece caso: le sue labbra si erano affloscite e screpolate, deformando la bocca; gli occhi non erano più neri; ma, con le sclerotiche gialle e segose, le pupille parevano vizzate. Le mani, che le due donne avevano lasciato, appoggiate dalla parte del dorso e aperte, cercavano di chiudersi senza riuscirci. [...] Gegia e Dinda gli cavarono le gambe fuori del letto, con i due piedi gonfi e fasciati che avevano un esasperante e triste odore d'iodoformio.» [Po, 258]). Per quanto la descrizione dell'agonia di Giacomo e il codice descrittivo utilizzato (dalle dita «gonfiate fino a scoppiare» alle gambe «senza più carne» [Po, 262], dalle palpebre «quasi trasparenti e violacee» alla bocca «mezzo aperta» con un «rantolo gli chiudeva la gola» [Po, 263]) costituiscano un punto di contatto con *Tre croci*, il romanzo non mette in scena alcuna malattia: sebbene permangano le dinamiche economiche-ereditarie che avevano trovato spazio anche nel romanzo dei fratelli Gambi (e, seppure in modo minore, in *Con gli occhi chiusi*), manca del tutto la componente patologica: certo è vero che il romanzo si apre su una situazione in cui è il corpo morente al centro, ma l'incapacità e l'inferiorità di Remigio rispetto alla realtà non paiono essere in alcun modo legate a una condizione psicastenica o a un più generale indebolimento psicologico analogo, per esempio, a quello che caratterizza Pietro. È per questo che *Il podere* non verrà qui preso in considerazione.

10 Gustave Flaubert, *Correspondance 1859-1868*, III, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1991, p. 16.

degenerazione del protagonista si chiude con una descrizione mimetico-realistica – caratterizzata dall’adozione di un vocabolario medico – che pare vagamente modellata su quella di *Madame Bovary* (presente sia in edizione francese che in traduzione italiana nella biblioteca Tozzi):¹¹ Niccolò muore con un rantolo «che pareva una risata repressa; gorgogliante nel sangue diacciato dall’apoplessia reumatica» [TC, 202], e questa risata echeggia almeno da lontano la risata finale di Emma: «si mise a ridere d’un riso atroce, frenetico, disperato».¹²

Si può allora notare, in prima istanza, che in *Tre croci* il corpo diventa un punto di osservazione ideale per misurare il precipitato di due codici tipici ottocenteschi: quello che vede il corpo malato al centro del racconto e rappresentato secondo una grammatica descrittiva riconoscibile, e quello che invece fa emergere l’importanza dello “stomaco” nella tradizione letteraria (ma anche nell’immaginario socio-culturale dell’epoca), vera e propria ossessione mimetica su cui poggia molta della letteratura realista e naturalista.¹³ Come ha mostrato Marquer, infatti, nel XIX secolo «l’estomac» diventa oggetto di interesse condiviso del sapere scientifico, di quello letterario, ma anche del *côté* divulgativo, e viene considerato «comme la porte d’entrée de tous les déséquilibres pathologiques»¹⁴ – aspetto, questo, che emerge chiaramente nel *Dictionnaire des idées reçues* pubblicato in appendice a *Bouvard et Pécuchet*, in cui Flaubert, semplificando la teoria dell’eccitazione di François Broussais, scrive che «[t]outes les maladies viennent de l’estomac».¹⁵ Ma al principio di Broussais e alla sua fortunatissima eredità lungo l’Ottocento si deve forse anche una parte dell’impianto romanzesco di *Tre croci*, quello per cui le funzioni vitali dei personaggi dipendono dall’eccesso o dall’indebolimento della loro eccitazione:

11 Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, cit., p. 128.

12 Si cita dall’edizione italiana posseduta da Tozzi, Gustave Flaubert, *Madama Bovary*, nuova versione fatta sulla edizione “ne varietur” dal Prof. Eugène Wenceslao Foulques, Napoli, Salvatore Romano, 1904, p. 224.

13 Cfr. Bertrand Marquer, *L’autre siècle de Messer Gaster? Physiologies de l’estomac dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2017.

14 Ivi, p. 96.

15 Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, dans *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979, p. 513.

Ma, per la strada, sentiva di perdere quella specie di sicurezza; e camminava sempre più a rilento. Avrebbe potuto tornare a dietro o strappare la cambiale? [TC, 175-176]

Ma s'accorgeva che la sua allegria era impacciata e malsicura: pareva che egli non avesse forza. Si sentiva, ora, come un convalescente; che comincia a riconoscere le proprie sensazioni e le trova troppo vecchie e usate. E vuole averle più intense. [TC, 176]

In entrambi i brani l'incupimento emotivo del personaggio ha un effetto immediato sulla vitalità del suo corpo: nella prima sequenza, l'energia di Giulio si affievolisce e, come un automa, il maggiore dei fratelli Gambi comincia a subirne i contraccolpi a partire dal suo incedere, più insicuro e rallentato. Nel secondo, per descrivere l'angoscia che si insidia nel suo sentimento di allegria, il narratore si focalizza ancora una volta sulle sensazioni fisiologiche del personaggio: un deficit di energia e una diminuzione dell'intensità delle sensazioni. A ben vedere, insomma, molto più delle spiegazioni della voce narrante, generalmente impassibile e distaccata, è il linguaggio del corpo a farsi rivelatore di spiegazioni e di verità.

Accanto alle letture in chiave cristologica, sociologica o psicanalitica di *Tre croci*, mi pare allora possibile individuare una convergenza tra temi, struttura e paradigmi scientifici con cui, anche tramite il filtro della letteratura ottocentesca (italiana e francese), dialoga il romanzo. Mi sembra, in altre parole, che quello che è stato visto come un "passo indietro" di Tozzi, e cioè la ripresa di tematiche e strategie narrative del XIX secolo, si ponga in sintonia con quelli che sono i paradigmi scientifici dominanti nell'Ottocento, paradigmi che mettono al centro l'osservazione del corpo – visto come motore scatenante delle malattie mentali – e che vengono presto recepiti dalla letteratura: il corpo diventa "cosa" vista, palpata, oggetto in grado di sprigionare odori e di cambiare colore, diventa, in un'unica parola, linguaggio. Tale convergenza confermerebbe, e *contrario*, quanto finora sostenuto in merito a *Con gli occhi chiusi* e in particolare in relazione agli effetti che il dialogo tra narrativa e psicologia avrebbe sulle strutture della narrazione (dalla voce narrante, scissa e instabile, alla trama, spesso priva dell'esplicitazione dei rapporti di causa-effetto). Ma proprio perché il testo letterario è in grado di far dialogare paradigmi lontani, quando non inconciliabili sul piano scientifico, entrambi i romanzi mostrano la violabilità dei confini tra questi due modelli, che si ibridano in alcune sequenze narrative. Se ho già sottolineato l'importanza del corpo all'interno del primo romanzo tozziano, mi pare che anche rispetto a quanto sin qui rilevato per

Tre croci si possa individuare un'eccezione: faccio riferimento alle sequenze introspettive che aprono uno squarcio sull'interiorità di Giulio. La critica ha già messo in luce come il secondo dei fratelli Gambi sia il più definito sul piano psicologico, ed è infatti attorno alla sua figura che si concentra la lettura in chiave religioso-cristologica del romanzo. A mio avviso, invece, ed è ciò che vorrei mettere in luce in queste pagine conclusive, la figura di Giulio mostra la sopravvivenza delle strategie narrative messe a punto in *Adele, Con gli occhi chiusi*, ma anche in alcune novelle.

Che per la costruzione di questo personaggio Tozzi dialoghi con paradigmi diversi da quelli che sostanziano l'impianto romanzesco emerge, oltre che dalle questioni trattate, anche dal lessico utilizzato:

Ma Giulio era restato come ebbro; e aveva una specie di gaudio amaro. Dentro di lui sentiva muoversi come una quantità di cose parassite e malvagie; che volevano prendere il sopravvento. I suoi *stati di coscienza* si erano solidificati l'uno vicino all'altro, ma irriducibilmente; ed egli tentava invano di metterli d'accordo e di spiegarli con un solo mezzo. Non si sentiva più libero e comprendeva che la coscienza quotidiana si era ispirata non ai suoi sentimenti, sempre mobili, ma a certe invariabilità; alle quali, forse, quei sentimenti si erano sempre attaccati. Ora anche il desiderio di morire era invariabile. [TC, 192; corsivi miei]

Un primo segno della disintegrazione della personalità di Giulio emerge tanto dall'ossimoro «gaudio amaro», che restituisce la divaricazione delle sensazioni provate dal soggetto, quanto dalla menzione di quelle «cose parassite e malvagie» che si impossessano a poco a poco dell'io, secondo una formula – quella del parassita – che aveva trovato largo impiego tanto nella narrazione scientifica dei casi, quanto in quella letteraria. Ma più significativa è la proposizione successiva, caratterizzata da una spia lessicale che rimanda a un preciso modello psicologico, quello che Ribot aveva sviluppato nei suoi tre trattati “sulle malattie”. In questo caso, risuonano soprattutto le considerazioni esposte nel trattato sulla personalità – posseduto da Tozzi nella traduzione italiana –, in cui Ribot introduce la questione degli «stati di coscienza» che formerebbero l'Io e la cui mancata coesione provocherebbe una serie di sintomi patologici.¹⁶

16 Théodule Ribot, *Le malattie della personalità*, traduzione autorizzata dall'autore del dottore Leonardo Tucci, dalla seconda edizione francese, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1906, p. 15.

Nel passo di *Tre croci* il narratore sembra alludere proprio alla mancata «coesione» degli stati, da cui risulterebbe una disgregazione del sé che porta Giulio a un delirio suicida.¹⁷ A scatenare il delirio è infatti l'improvvisa presa di coscienza di una serie di ossessioni – le «invariabilità» a cui i «sentimenti si erano sempre attaccati» – tra cui si fa largo anche il «desiderio di morire». Ma in questo dialogo con la materia ribotiana si aggiunge anche un'altra voce, quella di D'Annunzio, autore fondamentale per Tozzi, anche quando, dopo il 1914, pare avvicinarsi di più al modello verghiano. Come è stato ipotizzato, anche D'Annunzio fa propria la lezione di Ribot sia nell'*Innocente*, sia nel *Trionfo della morte*,¹⁸ e non sembra essere allora casuale l'analogia tra alcuni procedimenti riscontrabili in quest'ultimo romanzo e in *Tre croci*: se l'immagine della risata «a gola chiusa» di Giulio si configura come un'immagine predittiva della morte simile a quelle che puntellano l'impianto narrativo del *Trionfo*, costellato, come è noto, di immagini riferibili al fantasma dello zio suicida, più in generale a essere consonante è il meccanismo psicologico che porta al suicidio dei due personaggi, modellato in entrambi i casi sulla disgregazione psichica.

Il dibattito sorto in ambito psicologico risuona però anche altrove. A provocare la dissociazione di Giulio è un discorso che egli stesso elabora in una conversazione con Nisard, dove ritornano alcune delle questioni chiave della psicologia *fin de siècle*:

Mi ricordo di quand'ero giovine. Bastava che restassi una mezz'ora solo e non avessi niente da fare, perché mi venisse una specie di sospetto che mi faceva paura. Io non ero né meno sicuro di vivere. Il sospetto che avevo non glie lo so spiegare; ma cercherò di farglielo capire. Lei sognando, qualche volta, ha certamente avuto nello stesso istante una sensazione vaga, non si sa se con piacere o con dolore, che le impediva di credere al suo sogno; e avrebbe voluto che fosse stata la realtà, invece. Ma quella sensazione staccava il suo sogno, lo teneva discosto, senza riescire però a fare di lei stesso e del sogno una cosa sola. Ebbene la realtà, – la chiamano realtà – che m'era intorno, mi faceva lo stesso effetto. Io non sapevo se quel che vedevo era un sogno più vasto, continuo, a cui mi ero abituato; e del quale soltanto poche volte avevo

17 Ivi, pp. 218-219.

18 Contarini, *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, cit.

coscienza. Per farla capire meglio, s’immagini che il presente stesso era per me il senso d’una realtà convenzionale.

Ma al Nisard questo parlare non piaceva; e, arricciando il naso, si discostò dal libraio senza dirgli niente. Quegli seguì:

– Io, questi pochi minuti che sono stato con lei in Fortezza, ho capito come vivevo per tanti anni di seguito. E non vorrei ricominciare da capo. Pare che la nostra memoria sparisca e poi si faccia anche più viva di quel che non ci aspettiamo noi. [TC, 190-191]

La riflessione di Giulio chiama in causa il rapporto tra cosciente e inconsciente alla maniera delle *Maladies de la mémoire* di Ribot, su cui Tozzi pare però innestare una sintomatologia analoga alla perdita della funzione del reale individuata da Janet nei soggetti psicastenici – in particolare per la percezione della vita come sogno –, ma anche quello che parrebbe un altro fenomeno patologico studiato da Ribot, l’iperamnesia. La passeggiata alla Fortezza, dove Giulio dice di non recarsi da quando era ragazzo, si configura come cioè «point de repère» per i ricordi del personaggio che improvvisamente viene invaso da una memoria «più viva» e comprende, in un barlume di consapevolezza (che però lo conduce al suicidio), quanto la vita sino a quel momento vissuta sia stata in qualche modo “altro”, frutto di una percezione allucinata e distorta che l’ha fatto vivere in balia di automatismi e convenzioni. Che Tozzi stesse riflettendo in questa chiave è testimoniato anche da un passo del primo manoscritto, poi sostituito, nella redazione finale, da «realtà convenzionale»:

[il presente stesso era per me il senso] di una storia profonda, simile a quella che si legge. Perché la storia, mia buona Maria, è la sola possibilità che rimane fra noi e gli altri. La nostra memoria ha un’importanza eccezionale, ed è la sola cosa che resti degli altri. Non è vero? Se io vado nell’altra stanza e tu resti qui, perché so che tu ci sei? Soltanto per una specie (*prima* un fenomeno) [TC, 191]

Nella sequenza, il presente viene rappresentato come qualcosa di finto e distante, in maniera piuttosto simile a quanto si legge nella redazione definitiva, in cui il presente viene concepito come lo spazio degli automatismi e della convenzione. Al tempo stesso, analoga è anche la declinazione del funzionamento della memoria, poi ripreso nella versione finale e qui visto come principio strutturante la percezione.

Ma a mostrare in maniera esemplare la permanenza di una modalità già impiegata in *Con gli occhi chiusi* e frutto di uno stretto dialogo con la psicologia, è la sequenza del suicidio, dove il delirio di Giulio trova una piena resa anche nella disarticolazione sintattico-narratologica che caratterizza il periodo:

dal cassetto della scrivania, prese una corda forte, con la quale era stato legato un pacco di libri. Egli, allora, non credette più che si sarebbe ammazzato! *Perciò* salì sopra uno sgabello e provò, ficcandoci il manico del martello dentro, se un gancio alla trave veniva via. Era proprio sicuro che non si sarebbe ammazzato! Ci legò la fune, a nodo scorsoio. Poi, ridiscese dallo sgabello e si mise a guardarla da tutte le parti; sentendo la voglia di sorridere. La guardava scherzando; ma pensò di toglierla perché aveva paura che le avrebbe dato retta, mettendoci il collo dentro. Egli delirando le parlava, perché non lo tentasse. Ma non osava più toccarla. Egli disse: «La lascerò qui per sempre. Perché si veda a che punto mi sono ridotto.» Era ormai come un pazzo; e appuntellò la porta per paura che venisse un branco di gente a buttarla giù. Non dovevano tardare molto. Li sentiva venire, da tutte le parti. Non c'era più modo di resistere: i puntelli saltavano via. Su la cassapanca, tutti quegli oggetti falsamente antichi gli dissero: «Tu sei eguale a noi! È inutile che tu cerchi d'evitarci!». Egli rispose a voce alta: «Aspettate, faccio una firma». E vide la sua firma falsa saltellare sul pavimento. Si chinò per chiapparla; entrò con la testa sotto gli scaffali: la firma c'era ma egli non la vedeva più. «Guardate: in mano non ce l'ho!»

Allora, spense la luce. E, al buio, *senza rendersi conto che si ammazzava*, mise la testa dentro il laccio. Sentendosi stringere, avrebbe voluto gridare; ma non gli riuscì. [TC, 193-194; corsivi miei]

Il passo è emblematico anzitutto perché mostra una commistione di strategie narrative diverse che non aveva trovato così largo impiego nelle pagine precedenti: dall'indiretto libero al discorso diretto, dalle sequenze a narrazione figurale a quelle che prevedono un narratore in funzione autoriale. Forse ancor più importante è l'effetto che tale commistione crea, o meglio, le ragioni da cui essa muove: il delirio suicida di Giulio provoca uno scollamento tra volontà, percezione della realtà e gesti, quasi il maggiore dei fratelli Gambi non fosse più in grado di mettere in relazione la propria mente e il proprio corpo: si guardi in particolare quel «senza rendersi conto che si ammazzava», che sostituisce un originario «per convincersi» [TC, 194] e che mostra più chiaramente con quali paradigmi dialoghi la scelta di Tozzi nella configurazione del delirio del

protagonista. In una sorta di automatismo, gli atteggiamenti di Giulio si situano sotto la soglia della coscienza e producono uno sdoppiamento del protagonista tra un io che corre verso la morte e un io che cerca di resistervi, in una forma di dissociazione che pare rimandare a quanto teorizzato da Ribot ne *Les maladies de la volonté* in merito a «deux états de conscience contraires», e tali stati provocherebbero l'allucinazione finale.¹⁹ Sul piano testuale, tale sdoppiamento viene reso sia attraverso l'alternanza di focalizzazioni e strategie narrative, sia mediante un uso degli avverbi e delle congiunzioni che, quando non riflettono il continuo variare delle intenzioni di Giulio, quasi fosse preda di due sé discordi (si badi al solito uso del “ma”), restituiscono una soggettività che non è più orientata dalle dinamiche di causa-effetto, ma è plasmata dalla percezione alterata del personaggio: esclusivamente del personaggio e non, come nel primo romanzo tozziano, anche del narratore.

A ben vedere, allora, in *Tre croci* sembrano riaffacciarsi le strategie già adottate in precedenza nei romanzi di Adele e di Pietro e nelle novelle, che disarticolano le micro e le macrostrutture narrative e rendono conto del dialogo della scrittura con il sapere psicologico. La loro ripresa testimonia l'efficacia e la fiducia di Tozzi per un *pattern* formale (lessicale, sintattico e narratologico) che, nato in stretto dialogo con il *côté* scientifico, diventa una marca stilistica di lunga durata nella produzione dello scrittore, rendendo problematica l'ipotesi critica del “ritorno all'ordine”.

19 Théodule Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, Alcan, 1888, p. 21.

Bibliografia

- A Personality (B) claiming to be conscious, *An Introspective Analysis of Co-conscious Life (My Life as a Dissociated Personality)*, «The Journal of Abnormal Psychology», (December 1908-January 1909), pp. 311-334.
- Adriano Federica, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, ETS, 2014.
- Anderson Loredana, *Tozzi's Readings, 1901-1918*, «MLN», 105, 1 (1990), pp. 119-137.
- Andreoli Annamaria, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Milano, Mondadori, 2020 (ebook).
- Ardy Lodovico F., *Psicologia per i licei*, Livorno, Giusti, 1899.
- Assagioli Roberto G., *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità*, «La Voce», II (10 febbraio 1909), pp. 262-263.
- Babini Valeria Paola, *La questione dei frenastenici. Alle origini della psicologia scientifica in Italia (1870-1910)*, Milano, FrancoAngeli, 1996.
- Baldacci Luigi, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.
- Baldi Valentino, «*Il senso di un io*». *La lunga infedeltà del Gadda lettore di psicologia e psicoanalisi*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, Claudia Murru e Giulia Perosa, «Between», XI, 21 (2021), pp. 1-29.
- Id., *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- B.C.A., *My Life as a Dissociated Personality*, «The Journal of Abnormal Psychology», (October-November, 1908), pp. 240-260.
- Behrens Rudolf, «*L'éloquence de la nature*». *Strumenti retorici di rappresentazione dell'observation clinique nel primo ottocento*, in *Parole e immagini dal manicomio. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, a cura di Riccardo Panattoni, Milano-Torino, Mondadori, 2011, pp. 277-298.
- Id., *Le Horla, un cas?*, in *Le Cas médical. Entre norme et exception*, sous la direction de Paolo Tortonese, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 99-116.
- Behrens Rudolf, Bouchard François e Contarini Silvia, *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, Claudia Murru e Giulia Perosa, «Between», XI, 21 (2021), pp. I-XIII.

- Behrens Rudolf und Zelle Carsten (hg.), *Der ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2012.
- Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
- Id., *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1976.
- Bergson Henri, *La filosofia dell'intuizione*, a cura di Giovanni Papini, Lanciano, Carabba, 1913.
- Bernheim Henri, *L'hypnotisme chez les hystériques*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 19 (janvier à juin 1885), pp. 311-316.
- Bertinetto Pier Marco, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Bertoncini Giancarlo, *Bestie: la corrente della coscienza*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, Pacini Fazzi, 1996, pp. 101-114.
- Binet Alfred, Féré Charles, *L'hypnotisme chez les hystériques*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 19 (janvier à juin 1885), pp. 1-25.
- Iid., *Hypnotisme et responsabilité*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 19 (janvier à juin 1885), pp. 265-279.
- Boccaccini Federico, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologica di primo Novecento*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria de Seta, Roma, Carocci, 2017, pp. 135-148.
- Borgese Giuseppe, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923.
- Bourneville Désiré-Magloire et Regnard Paul-Marie-Léon, *Iconographie photographique de la Salpêtrière (service de M. Charcot)*, I, Paris, Aux bureaux du progrès médical, V. Adrien Delahaye & C., 1878.
- Cabanès Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.
- Cabanès Jean-Louis, Philippot Didier et Tortonese Paolo (éd.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- Canguilhem Georges, *Il normale e il patologico*, introduzione di Mario Porro, postfazione di Michel Foucault, Torino, Einaudi, 1998.
- Carroy Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Ead., *L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIXe siècle-début du XXe siècle)*, in *Penser par cas*, sous la direction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 201-228.
- Ead., *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, EHESS, 2012.
- Castellana Riccardo, *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002.
- Id., *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009.

- Caterina da Siena, *Le cose più belle*, a cura di Federigo Tozzi, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 1996. [CB]
- Cattani Giuseppe, *Isterismo e sentimento*, Milano, Omodei Zarini, 1894.
- Cavalli Pasini Annamaria, *Il «mistero» retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, Bologna, Pàtron, 1984.
- Cepach Riccardo (a cura di), *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, Trieste, Museo sveviano, 2008
- Ceserani Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Charcot Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière* [1887-1888], I, Paris, Bureaux du Progrès Médical, E. Lecrosnier & Babe, 1892.
- Chitussi Barbara, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, Milano, Meltemi, 2018.
- Codebò Marco, *Guy de Maupassant in Federigo Tozzi*, «MLN», 113, 1 (1998), pp. 213-230.
- Cohn Dorrit, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, presentazione di Riccardo Castellana, a cura di Gloria Scarfone, Roma, Carocci, 2025.
- Compayré Gabriel, *La psychologie de l'adolescence*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 61 (janvier à juin 1906), pp. 345-377.
- Contarini Silvia, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Cesati, 2018.
- Ead., *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, in *Noi maschere. Storie e paradigmi della personalità*, a cura di Barbara Chitussi e Giorgio Zanetti, Napoli, Cronopio, 2021, pp. 193-216.
- Ead., *Le «fuggevoli cose dell'anima»*. Profili di donne di Luigi Capuana e la psicologia ottocentesca, in *Le Désir de nouvelle. Tarchetti, Capuana, Verga*, sous la direction de Céline Frigau Manning, Paris, Classiques Garnier, 2023, pp. 141-159.
- Ead., *La Coscienza di Zeno allo specchio della psicologia sperimentale*, «Critica letteraria», 200, 3 (2023), pp. 488-503.
- D'Annunzio Gabriele, *Scritti giornalistici (1899-1938)*, I, a cura di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003.
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale, testi introduttivi di Mario Andreose e Massimo Onofri, Milano, La nave di Teseo, 2019 (ebook).
- Dedola Rossana, *La malattia dell'anima: lettura di Bestie di Federigo Tozzi*, «Studi Novecenteschi», 13, 31 (1986), pp. 37-63.
- Delacroix Henri, recensione a *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 70 (juillet à décembre 1910), pp. 279-291.
- De Sanctis Sante, *La psicologia nelle recenti pubblicazioni*, «Nuova Antologia», CLXXIII, 689 (1 settembre 1900), pp. 163-171.

- Doctor Mysticus (A. Conti), *Ipnotismo. Applicazioni alla psicologia*, «La Tribuna», 19 giugno 1886.
- Dugas Ludovic, *L'entêtement*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 51 (janvier à juin 1901), pp. 561-569.
- Durand Joseph-Pierre, *Le Merveilleux scientifique*, Paris, Alcan, 1894.
- Düwell Susanne und Pethes Nicolas (hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, Frankfurt a. M., Campus, 2014.
- Edelman Nicole, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003 (ebook).
- Enriquez Romain, *L'Invention de l'inconscient par le récit de fiction 1850-1895*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Episcopo Giuseppe, *L'irriducibilità dell'altro come figura della crudeltà in Federico Tozzi*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria de Seta, Roma, Carocci, 2017, pp. 66-78.
- Farinelli Patrizia, *Lo slabbrarsi dell'io nelle prose brevi di Tozzi*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, Claudia Murru e Giulia Perosa, «Between», XI, 21 (2021), pp. 142-162.
- Flaubert Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, dans *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979.
- Id., *Correspondance 1859-1868*, III, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1991.
- Id., *Madama Bovary*, nuova versione fatta sulla edizione “ne varietur” dal Prof. Eugène Wenceslao Foulques, Napoli, Salvatore Romano, 1904.
- Föcking Marc, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im Französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, Narr, 2002.
- Fogazzaro Antonio, *Per una nuova scienza*, in Id., *Discorsi*, Milano, Cogliati, 1898, pp. 99-137.
- Foni Fabrizio, *Tozzi - Poe: tracce discontinue di un amore sempre presente*, «Interval(le)s», VI, 6 (2012), pp. 187-224.
- Fontanelli Giuseppe, *Tozzi e le facce di Paolo. Dal poema in prosa al romanzo*, Firenze, Olschki, 2012.
- Forni Giorgio, *Capuana, Richet e la suggestione*, «Annali della Fondazione Verga», 12 n.s. (2019), pp. 7-27.
- Fouillée Alfred, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races*, Paris, Alcan, s.d.
- Freud Sigmund, Breuer Josef, *Studi sull'isteria*, in Sigmund Freud, *Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, I, ed. diretta da Cesare L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1982.
- Iid., *Studien über Hysterie*, in Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, I, Frankfurt a. M., Fischer, 1999.

- Friedman Norman, *Il punto di vista nella narrativa: evoluzione di un concetto critico*, in *Teorie del punto di vista*, a cura di Donata Meneghelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, pp. 79-118.
- Geddes da Filicaia Costanza, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- Gess Nicola, *Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs*, in *Literarischer Primitivismus*, herausgegeben von Nicola Gess, Berlin-Boston, de Gruyter, 2012, pp. 1-10.
- Ead. *Primitive Thinking. Figuring Alterity in German Modernity*, translated by Erik Butler and Susan Solomon, Berlin-Boston, de Gruyter, 2022.
- Getrevi Paolo, *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Napoli, Liguori, 1983.
- Giachetti Cipriano, *Charcot artista*, «Nuova Antologia», CXCVIII, 789 (1 novembre 1904), pp. 119-124.
- Giovannetti Paolo, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015.
- Grasset Joseph, *La vertige. Étude physiopathologique de la fonction d'orientation et d'équilibre*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 51 (janvier à juin 1901), pp. 225-251.
- Guthmüller Marie, *Le psychologue créateur de métaphores: imagination et connaissance dans De l'intelligence d'Hippolyte Taine*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 39, 1-2 (2015), pp. 77-93.
- Ead., *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2021.
- Ead., *Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federigo Tozzi und William James*, «ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 1 (2021), pp. 119-132.
- Hamburger Käte, *Die Logik der Dichtung*, Klett-Cotta, Stuttgart 1968.
- Inserra Simona, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2017.
- James William, *The Principles of Psychology*, New York, Henry Holt and company, 1890.
- Id., *Principii di psicologia*, Traduzione italiana con aggiunta e note del Dr. Giulio Cesare Ferrari, diretta e riveduta dal Prof. Augusto Tamburini, II edizione, Milano, Società editrice libraria, 1905.
- Id., *Le energie degli uomini*, «Leonardo», V, 1 (febbraio 1907), pp. 1-25.
- Janet Pierre, *Un cas de possessions et l'exorcisme moderne*, «Bulletin de l'Université de Lyon», (décembre 1894-janvier 1885), pp. 375-406.
- Id., *Note sur quelques phénomènes de somnambulisme* (séance du 30 novembre 1885), «Bulletins de la Société de Psychologie physiologique», 1 (1885), pp. 24-32

- (poi ripubblicato nella «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 21 [janvier à juin 1886], pp. 190-198).
- Id., *Attention*, in *Dictionnaire de physiologie*, par Charles Richet, avec la collaboration de [...], tome premier, A-B, Paris, Alcan, 1895, pp. 831-838.
- Id., *La maladie du scrupule ou l'abolie délirante*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 51 (janvier à juin 1901), pp. 499-524.
- Id., *Les obsessions et la psychasthénie*, II, Paris, Alcan, 1903.
- Id., *Les Névroses*, Paris, Flammarion, 1909.
- Id., *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell'attività umana*, a cura di Francesca Ortu, Milano, Raffaello Cortina, 2013.
- Jankelevitch Samuel, *La dissolution de la personnalité*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 64 (juillet à décembre 1907), pp. 539-546.
- Jeuland-Meynaud Maryse, *Lettura antropologica della narrativa di Federico Tozzi*, Roma, Bulzoni, 1991.
- Jolles André, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, premessa di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 386-387.
- Juranville René, *Un cas de dédoublement de la personnalité*, «L'Encéphale», II (1882), pp. 475-476.
- Krause Marcus, *Zu einer Poetologie literarischer Fallgeschichten*, in *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, herausgegeben von Susanne Düwell und Nicolas Pethes, Frankfurt a. M., Campus, pp. 242-273.
- Laborie Laura, *Aspects du primitivisme littéraire (C. F. Ramuz, Claude Simon, Richard Millet)*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- Le Quellec Cottier Christine et Rodriguez Antonio (éd.), *Le Primitivisme des avant-gardes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- Lévy-Bruhl Lucien, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910.
- Id., *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922.
- Löwenfeld Leopold, *La vita sessuale e le malattie nervose. I disturbi nervosi d'origine sessuale. Con un'Appendice sulla profilassi e la cura della neurastenia sessuale*, trad. sulla quarta edizione tedesca di Luigi Panichi, riveduta e presentata con prefazione di Giovanni Mingazzini, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1911.
- Lugnani Lucio, *Per una delimitazione del «genere»*, in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-73.
- Id., *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS, 2003.
- Luperini Romano, *Il «solco aperto» di Tozzi. Strategie di scrittura e ruolo del lettore nelle novelle*, in Federico Tozzi, *Giovani e altre novelle*, Milano, BUR, 1994, pp. 15-24.

- Id., *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Mancini Ernesto, *Ipnotismo e spiritismo*, «Nuova Antologia», XXI, 55 (1 gennaio 1886), pp. 62-83.
- Mantegazza Paolo, *Rassegna scientifica*, «Nuova Antologia», XIII, 44 (15 aprile 1879), pp. 766-770.
- Mantovani Giuseppe, *Psicologia fisiologica*, Milano, Hoepli, 1896.
- Marchi Marco, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti* [1993], Firenze, Le Lettere, 2015.
- Id., *Note ai testi*, in Federigo Tozzi, *Paolo e Adele*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2018, pp. 155-161.
- Marcolini Marina, *Gli "Elementi di letteratura" di Giovanni Pascoli*, «Lettere Italiane», 43, 1 (gennaio-marzo 1991), pp. 55-80.
- Marcon Giorgio, *I tempi del Fanciullino. Parte prima: Pensieri sull'arte poetica*, «Rivista Pascoliana», 16 (2006), pp. 63-89.
- Id., *I tempi del Fanciullino: Parte seconda*, «Rivista Pascoliana», 20 (2008), pp. 63-101.
- Marhaba Sadi, *Lineamenti della psicologia italiana: 1870-1945*, presentazione di Cesare Musatti, Firenze, Giunti Barbera, 1981.
- Marinoni Manuele, *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- Marquer Bertrand, *Les "Romans" de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.
- Id., *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin de siècle*, Paris, Harmattan, 2014.
- Id., *Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire?*, in *Belle lettres, sciences et littératures*, sous la direction de Anne-Gaëlle Weber, 2015, pp. 178-186.
- Id., *L'autre siècle de Messer Gaster? Physiologies de l'estomac dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2017.
- Id., *Comique primitif et inconscient corporel*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, Claudia Murru e Giulia Perosa, «Between», XI, 21 (2021), pp. 190-206.
- Martignoni Clelia, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Clara Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2007, pp. 57-92.
- Martini Martina, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, presentazione di Giorgio Luti, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Olschki, 1999.
- Ead., *Metafore del profondo. Per un confronto Tozzi - James*, in *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 142-189.

- Maxia Sandro, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana Editrice, 1971.
- Melosi Laura, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Appunti linguistici e formali sulle novelle*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, a cura di Maria Antonietta Grignani, «Moderna», IV, 2 (2002), pp. 33-45.
- Menicacci Marco, *Tozzi e la Francia: nuove prospettive*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria de Setta, Roma, Carocci, 2017, pp. 121-134.
- Molmenti Pompeo, *Antonio Fogazzaro. Il poeta e l'uomo*, «Nuova Antologia», CLXVIII, 672 (16 dicembre 1899), pp. 645-668.
- Moretti Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Mosso Angelo, *Fisiologia e patologia dell'ipnotismo*, «Nuova Antologia», XXI, 55 (16 giugno 1886), pp. 56-74.
- Mourre Baron Charles, *La volonté dans le rêve*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 55 (janvier à juin 1903), pp. 508-527.
- Muio Ilaria, *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini, 2023.
- Muio Ilaria, Castellana Riccardo, *Un avantesto sconosciuto di Bestie (e nuove ipotesi su come lavorava Tozzi)*, «L'Ellisse», XIX, 1 (2024), pp. 135-152.
- Murru Claudia, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème, Scapigliatura*, Firenze, Cesati, 2024.
- Nava Giuseppe, *Pascoli e la mentalità magica*, «Rivista Pascoliana», 14 (2002), pp. 199-209.
- Id., *Riflessione linguistica e studio del folklore in Pascoli*, «Lares», 70, 2-3 (maggio-dicembre 2004), pp. 387-394.
- Nay Laura, *Fantasmî del corpo, fantasmî della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- Nicolas Serge, Sabourin Michel, Piolino Pascale, *The seminal contributions of Théodule Ribot (1839-1916): The centenary of the passing of the founder of modern French psychology*, «L'Année psychologique», 116, 4 (2016), pp. 519-546.
- Notizie di letteratura, scienza e arte*, «Nuova Antologia», LXIX, 11 (1 giugno 1987), p. 559.
- Ogetti Ugo, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, pp. 297-331.
- Pagliuca Concetta Maria, *Note per una teoria della metalessi*, «Status Quaestionis», 26 (2024), pp. 277-306.
- Palumbo Matteo, *Le epifanie di Tozzi*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria de Setta, Roma, Carocci, 2017, pp. 25-37.

- Papini Giovanni e Pancrazi Pietro (a cura di), *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- Pascoli Giovanni, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Passeron Jean-Claude et Revel Jacques (éd.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.
- Paulhan Frédéric, *Sur la mémoire affective*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 55 (janvier à juin 1903), pp. 42-70.
- Perosa Giulia, *Le novelle tozziane come Fallgeschichten: un'ipotesi di ricerca*, «L'ospite ingrato», 16, II (2024), pp. 279-296.
- Perugi Maurizio, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, «Studi di filologia italiana», XLII (1984), pp. 225-309.
- Pescechera Vito, *Il fondo Fogazzaro della Biblioteca teologica di Praglia*, «Cenobio», XX, 4 (1971), pp. 227-238.
- Pethes Nicolas, *Epistemische Schreibweisen. Zur Konvergenz und Differenz naturwissenschaftlicher und literarischer Erzählformen in Fallgeschichten*, in *Der ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*, herausgegeben von Rudolf Behrens und Carsten Zelle, Wiesbaden, Harrassowitz, 2012, pp. 1-22.
- Id., *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz, Konstanz University Press, 2016.
- Petroni Franco, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006.
- Philippot Didier, *Romantisme et aliénisme*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, édité par Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 7-20.
- Plas Régine, *Entre morale et fiction. Les cas cliniques de Pierre Janet*, in *Le Cas médical. Entre norme et exception*, sous la direction de Paolo Tortonese, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 153-172.
- Prince Morton, *The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology*, New York, Longmans, Green, & Co, 1906.
- Puglia Ezio, *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Modena, Mucchi, 2020.
- Raimondi Ezio, *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967.
- Rey Abel, *Le VI^e congrès international de psychologie: tenu à Genève du 3 au 7 aout 1909*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 68 (juillet à décembre 1909), pp. 329-350.
- Ribot Théodule, *La psychologie anglaise contemporaine*, II édition revue et augmentée, Paris, Librairie Germer Baillière, 1875.
- Id., *Les maladies de la volonté*, Paris, Alcan, 1888.

- Id., *Le malattie della personalità*, traduzione autorizzata dall'autore del dottore Leonardo Tucci, dalla seconda edizione francese, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1906.
- Id., *Qu'est-ce qu'une passion?*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 61 (janvier à juin 1906), pp. 472-497.
- Id., *La mémoire affective: nouvelles remarques*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 64 (juillet à décembre 1907), pp. 588-613.
- Id., *Le malattie della memoria*, traduzione autorizzata dall'autore del dottore Leonardo Tucci, Milano-Palermo-Napoli, s.a.
- Id., *La psicologia dei sentimenti*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d.
- Richet Charles, *Du somnambulisme provoqué*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 10 (juillet à décembre 1880), pp. 337-374.
- Id., *Les démoniaques d'autrefois*, «Revue des Deux Mondes», XXXVII, 1 (1880), pp. 340-372.
- Rigoli Juan, *L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac)*, «Littérature», 109 (1998), pp. 3-19.
- Id., *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- Rossi Aldo, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. «Il podere»*, Padova, Liviana, 1972.
- Sabot Philippe, *Primitivisme et surréalisme: une «synthèse» impossible?*, «Methodos», 3 (2003).
- Saccone Eduardo, *Allegorie* [1993], in Id., *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 43-69.
- Savettieri Cristina, *Modernismo*, in *Etichette letterarie*, a cura di Alessandro Basso, Simona Biancalana e Valeria Cavalloro, Palermo, Palumbo, 2023, pp. 147-172.
- Savoia Paolo, *Seeing and Hearing: Charcot, Freud and the Objectivity of Hysteria*, in *Objectivity in Science. New Perspectives from Science and Technology Studies*, edited by Flavia Padovani, Jonathan Y. Tsou and Alan W. Richardson, Berlin, Springer Verlag, 2015, pp. 123-144.
- Sciamanna Ezio, *Ipnatismo e spiritismo*, «Nuova Antologia», XXXII, 21 (1 novembre 1891), pp. 84-101.
- Id., *Ipnatismo e spiritismo*, «Nuova Antologia», XXXII, 21 (16 novembre 1891), pp. 254-274.
- Storch Alfred, *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen*, Berlin-Heidelberg, Springer-Verlag, 1922.
- Stuhr Ulrich und Deneke Friedrich-Wilhelm (hg.), *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*, Heidelberg, Asanger, 1993.

- Sturli Valentina, *Inorganico e antropomorfo: i rospi di Tozzi a confronto col modello di Hugo*, in *Federigo Tozzi fuori d'Italia. Traduzioni, ricezione, influenze*, a cura di Alessandro Benucci, Riccardo Castellana e Ilaria de Seta, Novate Milanese, Prospero, 2022, pp. 135-150.
- Ead., *Il laboratorio di Bestie*, in *Federigo Tozzi, Bestie*, a cura di Valentina Sturli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.
- Taddei Valeria, *Epiphanies in the Modernist Short Story. Italian and English Perspectives*, New York, Routledge, 2024.
- Taine Hippolyte, *Note sur l'acquisition du langage chez les enfants et dans l'espèce humaine*, «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 1 (janvier à juin 1876), pp. 5-23
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Tomasi Franco, *Leggendo Bestie di Federigo Tozzi*, «Studi Novecenteschi», 24, 54 (1997), pp. 331-352
- Tommasini Lorenzo, *Tre croci, un «capolavoro» tozziano*, in *Federigo Tozzi, Tre croci*, a cura di Lorenzo Tommasini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024.
- Tortonese Paolo, *Le siècle de la continuité*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle, édité par Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 281-291.
- Id. (éd.), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Tortora Massimiliano, «Un siepone pieno di roghi». *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2019.
- Id., *Marta lotta contro la morte. Lettura di «Pigionali» di Federigo Tozzi*, «Diacritica», VI, 6, 36 (2020), pp. 107-119.
- Tra libri e riviste*, «Nuova Antologia», LII, 1079 (1 gennaio 1917), pp. 269-270.
- Tozzi Federigo, *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1981 (*Opere di Federigo Tozzi*, IV). [CeP]
- Id., *Con gli occhi chiusi*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987. [COC]
- Id., *Il podere*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987. [Po]
- Id., *Cose*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987. [C]
- Id., *Persone*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987. [P]
- Id., *Barche capovolte*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987. [BC]

- Id., *L'Amore*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987. [LA]
- Id., *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, ETS, 1993. [PC]
- Id., *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2007. [Nov]
- Id., *Novelle postume*, edizione critica a cura di Massimiliano Tortora, Pisa, Pacini, 2009. [NP]
- Id., *Giovani*, a cura di Paola Salatto, prefazione di Romano Luperini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018. [G]
- Id., *Bestie*, a cura di Valentina Sturli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023. [B]
- Id., *Tre croci*, a cura di Lorenzo Tommasini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024. [TC]
- Turchetta Gianni, *Lo sguardo offuscato: come si vede «con gli occhi chiusi»*, «Interval(le)s», VI, 6 (2012), pp. 1-20.
- Ureni Paola, *Tozzi e la «Revue philosophique»*, in *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 217-244.
- Ead., *Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, «Nuova Antologia», 589, 223 (2002), pp. 249-271.
- Violi Alessandra, *'Il corpo incantato'. Medicine, Magic and Aesthetics of 'unconscious cerebration'*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, Claudia Murru e Giulia Perosa, «Between», XI, 21 (2021), pp. 303-327.
- Vogl Joseph, *Poetologie des Wissens*, in *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*, herausgegeben von Ralf Simon, Boston, de Gruyter, 2018, pp. 460-474.
- Volpato Simone, *I libri di Svevo e di Villa Veneziani nella biblioteca di Antonio Fonda Savio*, in *Libri e immagini di casa Svevo. Dalle collezioni di Antonio Fonda Savio*, «I Quaderni dell'Archivio», XVIII (2011), pp. 9-32.
- Volpato Simone, Cepach Riccardo, *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, a cura di Massimo Gatta, prefazione di Mario Sechi, Macerata, Bibliothaus, 2013.
- Wübben Yvonne, *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2013.
- Zanetti Giorgio, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Zollino Antonio, *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federico Tozzi*, Pisa, ETS, 2005, pp. 13-34.

Indice dei nomi

- Adriano, Federica 35
Agamben, Giorgio 112
Anderson, Loredana 3, 39, 57
Andreoli, Annamaria 35
Andreose, Mario xix
Ardy, Lodovico F. 15
Assagioli, Roberto G. xix
Azam, Étienne Eugène 33, 34, 40
- Babini, Valeria Paola 13
Baldacci, Luigi xx, 3, 132, 141
Baldi, Valentino 11, 56
Balzac, Honoré de 152
Basso, Alessandro 9
Baudoin, Charles 34
Behrens, Rudolf xi, xiv, 49, 52, 53, 59
Benedetti, Carla 93
Benucci, Alessandro 10
Benveniste, Émile 133, 134, 135
Bergson, Henri 10, 31
Bernheim, Henri 33, 34, 37, 39, 40, 54
Bertinetto, Pier Marco 89
Bertoncini, Giancarlo 10, 102, 120
Biancalana, Simona 9
Binet, Alfred 3, 4, 33, 34, 37, 39, 40, 119
Boccaccini, Federico 3, 30
Bonnier, Pierre 5
Borgese, Giuseppe xx, 154
Bouchard, François xi, 52
Bourneville, Désiré-Magloire 41, 42, 55
Breuer, Josef 51
Broussais, François 37
Bruneau, Jean 156
Butler, Erik 104
- Cabanès, Jean-Louis xi, xiv, 52, 59, 66, 152, 153, 156
Cabanis, Pierre-Jean-Georges 24
Canguilhem, Georges xiv, 50
Capuana, Luigi 33, 35, 39, 53, 90, 91, 100, 108
Carroy, Jacqueline 18, 19, 52, 53
Castellana, Riccardo 3, 9, 10, 12, 60, 101, 102, 127, 139
Cattani, Giuseppe 14, 15
Cavalli Pasini, Annamaria 135, 148
Cavalloro, Valeria 9
Cepach, Riccardo 34, 56
Ceserani, Remo 93, 94
Charcot, Jean-Martin 4, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 54
Chitussi, Barbara xv, 51, 69, 79, 96
Codebò, Marco 10
Cohn, Dorrit 12, 74, 126
Compayré, Gabriel 108, 123, 124
Contarini, Silvia xi, xiv, xv, xvii, 33, 34, 41, 46, 50, 52, 53, 54, 56, 77, 109, 160
Conti, Angelo (Doctor Mysticus) 38, 39
- D'Annunzio, Gabriele xiv, xv, xvi, xvii, 24, 34, 39, 41, 160
Debenedetti, Giacomo xix, xx, 10, 56, 76, 101, 102, 103, 106, 151, 155
Dedola, Rossana 102, 115
Delacroix, Henri 107
Delbœuf, Joseph 19, 21, 33, 34
Deneke, Friedrich-Wilhelm 49
De Roberto, Federico 33
De Sanctis, Sante 42, 43

- Descartes 10
 de Seta, Ilaria 3, 10
 d'Hervey de Saint-Denys, Léon 19, 21
 Dugas, Ludovic 7, 8
 Durand, Joseph-Pierre 40
 Düwell, Susanne 49
- Edelman, Nicole 5, 55
 Enriquez, Romain 15, 40
 Episcopo, Giuseppe 76
- Farges, Albert 10
 Farinelli, Patrizia 4
 Fechner, Gustav Theodor 10
 Féré, Charles 34, 37, 38, 39, 42
 Ferrari, Giulio Cesare 13
 Fioretti, Daniele 146
 Flaubert, Gustave 152, 156, 157
 Föcking, Marc 52
 Fogazzaro, Antonio 33, 35, 39, 40, 41
 Foni, Fabrizio 94
 Fontanelli, Giuseppe 18
 Forni, Giorgio 33
 Foucault, Michel 50
 Fouillée, Alfred 15, 106
 Foulques, Eugène Wenceslao 157
 Francucci, Federico 35
 Frazer, James 107
 Freud, Sigmund xix, 15, 51, 54, 72, 104
 Friedman, Norman 58
 Frigau Manning, Céline 33
- Gadda, Carlo Emilio 11
 Gatta, Massimo 34
 Geddes da Filicaia, Costanza 3, 4, 15, 31, 57, 62, 157
 Gess, Nicola 103, 104, 105, 121
 Getrevi, Paolo 94, 102
 Giachetti, Cipriano 41
 Giovannetti, Paolo 67
 Goggi, Gianluigi 93
- Grasset, Joseph 5
 Grignani, Maria Antonietta 84
 Guthmüller, Marie xiv, xix, 4, 18, 19, 21, 42, 57, 75, 84, 86, 91, 93, 100, 116, 124
- Hamburger, Käte 89, 133
 Hartmann, Eduard von 15
 Hugo, Victor 10
- Inserra, Simona 33
- Jackson, Hughlings 5
 James, William xiv, xix, 3, 4, 5, 10, 13, 14, 17, 18, 19, 30, 31, 42, 44, 45, 70, 75, 85, 99, 102, 107
 Janet, Pierre xiii, xix, 3, 4, 6, 7, 8, 13, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 45, 52, 54, 55, 61, 63, 65, 71, 72, 73, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 91, 97, 99, 119, 123, 124, 128, 130, 141, 147, 161
- Jankelevitch, Samuel 70
 Jeuland-Meynaud, Maryse 106
 Jolles, André 50, 55
 Juranville, René 96
- Krause, Marcus 51
 Kretschmer, Ernst 104, 121
- Laborie, Laura 106
 Lasègue, Ernest-Charles 5
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 10
 Le Quellec Cottier, Christine 106
 Leroyer de Chantepie, Marie-Sophie 156
 Lévy-Bruhl, Lucien 104, 105, 106, 110, 111, 113, 118, 120
- Lombroso, Paola 108
 Löwenfeld, Leopold xviii, xix, 90
 Lugnani, Lucio 93, 102, 134, 135, 139
 Luperini, Romano xx, 3, 52, 101, 123
 Luti, Giorgio xix

- Mancini, Ernesto 36, 39
 Mantegazza, Paolo 36, 43
 Mantovani, Giuseppe 10, 11
 Marc, Franz 10, 103
 Marchi, Marco xix, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 14, 99, 123
 Marcolini, Marina 108, 109, 112
 Marcon, Giorgio 108, 121
 Marhaba, Sadi 36
 Marinoni, Manuele 34
 Marquer, Bertrand 6, 20, 49, 92, 93, 157
 Martignoni, Clelia 146
 Martini, Martina xix, 3, 4, 5, 18, 30, 44, 85
 Maupassant, Guy de 10, 59, 94
 Maury, Alfred 18, 19, 21
 Maxia, Sandro 132, 133, 136, 141, 152
 Melosi, Laura 3
 Meneghelli, Donata 58
 Mengaldo, Pier Vincenzo 84
 Menicacci, Marco 10
 Molmenti, Pompeo 41
 Montale, Eugenio xix
 Moretti, Franco 147
 Mosso, Angelo 38
 Mourre, Baron Charles 14, 21, 23
 Muoio, Ilaria 90, 91, 101
 Murru, Claudia xi, 53, 92
 Musatti, Cesare L. 36, 52
 Musil, Robert 105, 147

 Nava, Giuseppe 108, 110, 113, 119
 Nay, Laura 35
 Nicolas, Serge 52

 Ochorowicz, Julian 40
 Ojetti, Ugo xvi
 Onofri, Massimo xix
 Ortu, Francesca 72

 Padovani, Flavia 54
 Pagliuca, Concetta Maria 134
 Palumbo, Matteo 9, 87

 Panattoni, Riccardo 53
 Pancrazi, Pietro xx
 Papini, Giovanni xx, 31, 44
 Papini, Maria Carla 136
 Pascoli, Giovanni 108, 109, 110, 112, 114, 119, 120
 Passeron, Jean-Claude 49, 50
 Paulhan, Frédéric 14
 Perosa, Giulia xi
 Perugi, Maurizio 108, 112, 114, 119
 Peschechera, Vito 33, 34
 Pethes, Nicolas 49, 50
 Petroni, Franco 101, 110, 113, 120
 Philippot, Didier xi
 Pinel, Philippe 54
 Piolino, Pascale 52
 Pirandello, Luigi 34, 35, 39
 Plas, Régine 7
 Poe, Edgar Allan 20, 94
 Porro, Mario 50
 Prince, Morton 45, 54, 69, 70, 71, 78, 86
 Puglia, Ezio 93

 Raimondi, Ezio 50, 145
 Regnard, Paul-Marie-Léon 55
 Revel, Jacques 49, 50
 Rey, Abel 70, 71
 Ribot, Théodule xii, xvii, 3, 4, 8, 14, 17, 29, 31, 33, 34, 36, 42, 43, 44, 45, 52, 53, 61, 62, 63, 70, 104, 107, 129, 147, 159, 160, 161, 163
 Richardson, Alan W. 54
 Richer, Paul 42
 Richet, Charles 13, 20, 33, 37, 38, 40, 51
 Rigoli, Juan xiv, 51, 52, 73
 Rodriguez, Antonio 106
 Rossi, Aldo 3

 Sabot, Philippe 105, 106
 Sabourin, Michel 52
 Saccone, Eduardo xv, 101, 102

- Santa Caterina da Siena 57, 75
 Santagata, Marco 102
 Savettieri, Cristina 9, 79
 Savoia, Paolo 54
 Scarano, Emanuella 93
 Scarfone, Gloria 12
 Schilder, Paul 104
 Schopenhauer, Arthur 15
 Sciamanna, Ezio 38, 39, 40
 Sechi, Mario 34
 Sergi, Giuseppe 36
 Simon, Ralf xi
 Sollier, Paul Auguste 42
 Solomon, Susan 104
 Spencer, Herbert 107, 108, 112
 Spignoli, Teresa 146
 Spinoza, Baruch 10
 Storch, Alfred 104, 105, 111, 114, 118
 Stuhr, Ulrich 49
 Sturli, Valentina 9, 10, 101, 111, 120
 Stussi, Alfredo 102
 Sully, James 107, 108, 112, 114, 119
 Svevo, Italo xiv, xv, 34, 35, 54, 56, 57, 71

 Taddei, Valeria 9
 Taine, Hippolyte 10, 33, 53, 62, 86, 105
 Tamburini, Augusto 13

 Tarchetti, Iginio Ugo 53, 64
 Todorov, Tzvetan 93
 Tomasi, Franco 101, 111
 Tommasini, Lorenzo 151, 154
 Tortonese, Paolo xi, xii, xiv, 7
 Tortora, Massimiliano 9, 62, 83, 94
 Tsou, Jonathan Y. 54
 Tucci, Leonardo 29, 159
 Turchetta, Gianni 124

 Ureni, Paola 3, 5, 6, 14, 30

 Verga, Giovanni 39, 67, 108, 109, 152
 Violi, Alessandra xi
 Vogl, Joseph xi
 Volpato, Simone 34

 Weber, Anne-Gaëlle 49
 Weber, Ernst 10
 Wübben, Yvonne xiv, 51
 Wundt, Wilhelm 10, 36, 42

 Zanetti, Giorgio xv, xvii, xxii, 38
 Zelle, Carsten 49
 Zola, Émile 152
 Zollino, Antonio 151, 152

ITALIAN MODERNITIES

Edited by

Pierpaolo Antonello, Yale University

Robert Gordon, University of Cambridge and

Charlotte Ross, University of Oxford

The series aims to publish innovative research on the written, material and visual cultures and intellectual history of modern Italy, from the nineteenth century to the present day. It is open to a wide variety of different approaches and methodologies, disciplines and interdisciplinary fields: from literary criticism and comparative literature to archival history, from cultural studies to material culture, from film and media studies to art history. It is especially interested in work which articulates aspects of Italy's particular, and in many respects, peculiar, interactions with notions of modernity and post-modernity, broadly understood. It also aims to encourage critical dialogue between new developments in scholarship in Italy and in the English-speaking world.

The *Italian Modernities* series also includes the *Panoramas* sub-series. These volumes provide accessible, wide-ranging, research-led accounts of significant new trends, emerging fields of study and new methodologies within work on modern Italian culture, history and related disciplines.

Proposals are welcome for either single-author monographs or edited collections (in English and/or Italian). Please provide a detailed outline, a sample chapter, and a CV. For further information, contact the series editors, Pierpaolo Antonello (pierpaolo.antonello@yale.edu), Robert Gordon (rscg1@cam.ac.uk) and Charlotte Ross (charlotte.ross@chch.ox.ac.uk).

Vol. 1 Olivia Santovetti: *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*. 260 pages, 2007.
ISBN 978-3-03910-550-2

Vol. 2 Julie Dashwood and Margherita Ganeri (eds):
The Risorgimento of Federico De Roberto. 339 pages, 2009.
ISBN 978-3-03911-858-8

- Vol. 3** Pierluigi Barrotta and Laura Lepschy with Emma Bond (eds): *Freud and Italian Culture*. 252 pages, 2009.
ISBN 978-3-03911-847-2
- Vol. 4** Pierpaolo Antonello and Florian Mussgnug (eds): *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. 354 pages, 2009.
ISBN 978-3-0343-0125-1
- Vol. 5** Florian Mussgnug: *The Eloquence of Ghosts: Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*. 257 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-835-9
- Vol. 6** Christopher Rundle: *Publishing Translations in Fascist Italy*. 268 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-831-1
- Vol. 7** Jacqueline Andall and Derek Duncan (eds): *National Belongings: Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*. 251 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-965-3
- Vol. 8** Emiliano Perra: *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*. 299 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-880-9
- Vol. 9** Alan O'Leary: *Tragedia all'italiana: Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970–2010*. 300 pages, 2011.
ISBN 978-3-03911-574-7
- Vol. 10** Robert Lumley: *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. 228 pages, 2011.
ISBN 978-3-0343-0113-8
- Vol. 11** Enrica Maria Ferrara: *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*. 284 pages, 2011.
ISBN 978-3-0343-0176-3
- Vol. 12** Niamh Cullen: *Piero Gobetti's Turin: Modernity, Myth and Memory*. 343 pages, 2011.
ISBN 978-3-0343-0262-3

- Vol. 13** Jeffrey T. Schnapp: *Modernitalia*. 338 pages, 2012.
ISBN 978-3-0343-0762-8
- Vol. 14** Eleanor Canright Chiari: *Undoing Time: The Cultural Memory of an Italian Prison*. 275 pages, 2012.
ISBN 978-3-0343-0256-2
- Vol. 15** Alvise Sforza Tarabochia: *Psychiatry, Subjectivity, Community: Franco Basaglia and Biopolitics*. 226 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0893-9
- Vol. 16** Katharine Mitchell and Helena Sanson (eds): *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres*. 282 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0996-7
- Vol. 17** Enrico Cesaretti: *Fictions of Appetite: Alimentary Discourses in Italian Modernist Literature*. 280 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0971-4
- Vol. 18** Jennifer Burns: *Migrant Imaginaries: Figures in Italian Migration Literature*. 228 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0986-8
- Vol. 19** Donatella Maraschin: *Pasolini: cinema e antropologia*. 306 pages, 2014.
ISBN 978-3-0343-0255-5
- Vol. 20** Danielle Hipkins and Roger Pitt (eds): *New Visions of the Child in Italian Cinema*. 356 pages, 2014.
ISBN 978-3-0343-0269-2
- Vol. 21** Emma Bond, Guido Bonsaver and Federico Faloppa (eds): *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. 479 pages, 2015.
ISBN 978-3-0343-0961-5
- Vol. 22** Charlotte Ross: *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s–1930s*. 318 pages, 2015.
ISBN 978-3-0343-1820-4
- Vol. 23** Fabio A. Camilletti and Paola Cori (eds): *Ten Steps: Critical Inquiries on Leopardi*. 330 pages, 2015.
ISBN 978-3-0343-1925-6

- Vol. 24** Charles Burdett: *Italy, Islam and the Islamic World: Representations and Reflections*, from 9/11 to the Arab Uprisings. 232 pages, 2016.
ISBN 978-3-0343-1976-8
- Vol. 25** Danielle Hipkins: *Italy's Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940–1965*. 451 pages, 2016.
ISBN 978-3-0343-1934-8
- Vol. 26** Luigi Petrella: *Staging the Fascist War: The Ministry of Popular Culture and Italian Propaganda on the Home Front, 1938–1943*. 266 pages, 2016.
ISBN 978-1-906165-70-3
- Vol. 27** Marina Spunta and Jacopo Benci (eds): *Luigi Ghirri and the Photography of Place: Interdisciplinary Perspectives*. 364 pages, 2017.
ISBN 978-3-0343-2226-3
- Vol. 28** Pierpaolo Antonello, Matilde Nardelli and Margherita Zanoletti (eds): *Bruno Munari: The Lightness of Art*. 434 pages, 2017.
ISBN 978-3-0343-1937-9
- Vol. 29** Fabio Camilletti: *Italia lunare: gli anni Sessanta e l'occulto*. 258 pages, 2018.
ISBN 978-1-78707-462-0
- Vol. 30** Sciltian Gastaldi and David Ward (eds): *Era mio padre: Italian Terrorism of the Anni di Piombo in the Postmemorials of Victims' Relatives*. 284 pages, 2018.
ISBN 978-1-78874-326-6
- Vol. 31** Patrick McGauley: *Matera 1945-1960: The History of a 'National Disgrace'*. 254 pages, 2018.
ISBN 978-1-78874-357-0
- Vol. 32** Federica Mazzara: *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion*. 268 pages, 2019.
ISBN 978-3-0343-1884-6
- Vol. 33** Fabrizio De Donno: *Italian Orientalism: Nationhood, Cosmopolitanism and the Cultural Politics of Identity*. 376 pages, 2019.
ISBN 978-1-78874-018-0

- Vol. 34** John Champagne: *Queer Ventennio: Italian Fascism, Homoerotic Art, and the Nonmodern in the Modern*. 320 pages, 2019.
ISBN 978-1-78997-224-5
- Vol. 35** Maria Morelli: *Queer(ing) Gender in Italian Women's Writing: Maraini, Sapienza, Morante*. 314 pages, 2021.
ISBN 978-1-78874-175-0
- Vol. 36** Gianluca Cinelli and Robert S. C. Gordon (eds): *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*. 416 pages, 2020.
ISBN 978-1-78997-450-8
- Vol. 37** Meriel Tulante: *Italian Chimeras: Narrating Italy through the Writing of Sebastiano Vassalli*. 320 pages, 2020.
ISBN 978-1-78997-702-8
- Vol. 38** Giancarlo Lombardi and Christian Uva (eds): *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*. 558 pages, 2016.
ISBN 978-3-0343-2217-1 (Vol. 1 in Panoramas)
- Vol. 39** Emanuela Patti: *Opera aperta: Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*. 328 pages, 2022.
ISBN 978-1-78997-859-9
- Vol. 40** Carlo Baghetti, Jim Carter and Lorenzo Marmo (eds): *Italian Industrial Literature and Film: Perspectives on the Representation of Postwar Labor*. 568 pages, 2021.
ISBN 978-1-78874-598-7 (Vol. 2 in Panoramas)
- Vol. 41** Alessandro Bosco: *Uno spazio narrativo immersivo: La XIII Triennale di Milano, 1964*. 242 pages, 2022.
ISBN 978-1-80079-832-8
- Vol. 42** Linetto Basilone: *The Distance to China: Twentieth-Century Italian Travel Narratives of Patriotism, Commitment and Disillusion (1898–1985)*. 336 pages, 2022.
ISBN 978-1-78997-510-9
- Vol. 43** Giovanna Cordibella and Martina Mengoni (eds): «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*. 282 pages, 2024.
ISBN 978-1-80079-721-5

- Vol. 44** Damiano Benvegnù, Marta Cariello, Matteo Gilebbi and Graziella Parati (eds): *Waste and Discard in Italy and the Mediterranean: Theories, Practices, Literature and Film*. 314 pages, 2024.
ISBN 978-1-80374-362-2
- Vol. 45** Giulia Perosa: *Federigo Tozzi e i paradigmi del "non-conscio"*. 210 pages, 2025.
ISBN 978-1-80584-105-0