

IL MITO E LA SCUOLA DI TOZZI

di

Aldo Rossi

A Tozzi è toccato uno strano destino letterario: non aveva ancora finito di esordire (incontrando tutte le difficoltà che un *outsider* provinciale deve superare per inserirsi nei quadri della letteratura coeva, difficoltà naturalmente aggravate dal carattere disdegnoso e poco diplomatico), che già si viene delineando il *cliché* elegiaco del « genio incompreso » che perseguiterà lo scrittore dal 31 marzo 1912, quando i due direttori della rivista dannunziano-spezzina « L'Eroica », Ettore Cozzani e Franco Oliva, tracciarono di lui questo ritratto (forse cedendo a qualche istigazione del giovanissimo interessato):

Federigo Tozzi, l'incompreso e incompreso ma geniale senese, che del suo sensualismo e del suo misticismo, nutriti del mistico e sensuale Medio-Evo, che fu così ricco e fecondo in Siena, e della perenne ammirazione dell'arte classica, e della immutabile bellezza della campagna di Toscana, si vien disegnando e colorando una originale e profonda visione poetica, che affina e irrobustisce d'ora in ora, tutto chiuso nella sua fucina squillante di metalli, come un irsuto artiere selvaggio (p. 40)

al 27 dicembre 1970, quando sul « Mondo » Carlo Cassola ha rilasciato questa diagnosi:

È un vecchio vizio nazionale, quello di sottovalutare i nostri poeti, i nostri migliori scrittori. Verga passò quasi sotto silenzio. Svevo lo stesso. Ancora peggio sono andate le cose con Tozzi [...]. La colpa è della nostra cultura letteraria, autolesionista, opportunista e provin-

ciale. Nei confronti di Tozzi, gli addetti ai lavori dovrebbero tutti senza eccezione recitare *la mea culpa*: o perché ostili o perché tiepidi (lo reciterò anch'io) [p. 25: ristampato come presentazione di TC⁽¹⁾ Milano, Longanesi 1971, p. 5].

Vero è che nell'intervallo di sessant'anni si è creato lo spazio per il panegirico e per la stroncatura, nonché per l'equilibrato ridimensionamento, quanto dire per l'iscrizione di Tozzi al limbo degli scrittori minori. In fondo Tozzi ha spesso sollecitato reazioni viscerali come pochi altri: non per niente nell'attraversare mezzo secolo di letteratura nazionale ha avuto modo di creare un « mito » e una « scuola », di divenire testo di esercizio e di giostra per i più importanti lettori, ma anche punto di riferimento ineludibile per gli stessi scrittori che hanno dovuto fare i conti con la sua opera e con tutti i pretesti da essa suscitati.

I due principali sostenitori, in vita, di Tozzi sono significativamente conterranei di Verga: Pirandello e Borgese. Sia l'uno sia l'altro collocavano lo scrittore senese nella discendenza verghiana, anche se ciascuno a suo modo vedeva in lui un superatore del verismo, magari involontario, certo uno scrittore di livello forse inferiore al Verga, ma con qualcosa di più nuovo. Pirandello vedeva in Tozzi uno che rompeva con gli schemi in auge senza parere, mentre Borgese affiancava Verga e Tozzi come i più validi punti di riferimento del « tempo di costruire » in opposizione alle tendenze disgregatrici delle differenti poetiche centrate sul « frammento ». Borgese addirittura giungeva in qualità di editore del postumo *Ricordi di un impiegato* (1920) ad espungere quelle parti del racconto di inquieta introspezione che rischiavano di far fuoruscire troppo la carriera dello scrittore culminante, pur così spezzata, al di là dell'autobiografismo delle altre opere, nell'impersonalità di TC. In altre parole si comportava educatamente, secondo il costume rimproveratogli da Tozzi in un articolo su « La Torre » del 6 gennaio 1914, con l'impaziente richiesta: « noi abbiamo bisogno non di un ingegno solamente analitico, ma di un rinnovatore ». Vero è che l'apertura di credito verso il critico era ingente, con una punta di *captatio*: « Ed egli attende

(1) Per le opere di Tozzi si rimanda all'edizione Vallecchi curata da GLAUCO TOZZI: *I romanzi*, 1961 con le seguenti sigle: *Con gli occhi chiusi* = COC; *Tre croci* = TC; *Il potere* = P; *Gli egoisti* = E; *Ricordi di un impiegato* = R. Per *Bestie* = B rimandiamo all'edizione del '50, per *Le novelle* = LN all'edizione in due volumi del 1963.

dall'Italia molta lana da cardare» (*captatio* che diverrà più visibile nella recensione che Tozzi, ormai romano, pubblicò due anni dopo su *La guerra delle idee* di Borgese nelle «Cronache d'attualità» dirette dal Bragaglia, il 30 agosto 1916).

Anzi, a questo proposito, non sarà da considerare oziosa malignità la circostanza che Tozzi dovette propiziarsi i suoi amici, anche Borgese e Pirandello, con pubbliche dichiarazioni di stima: se non altro si consideri che l'importante studio tozziano su Pirandello del '18 (con alcune osservazioni che si attagliano perfettamente all'arte del Tozzi: «Anche le prose più umoristiche sembrano tagliate in un presentimento tragico; e, accanto alla bontà, c'è sempre la minaccia del male e della cattiveria [...]. È piuttosto capace di dimenticare anche se stesso in quelle magnifiche astrazioni affascinanti, che sono i suoi libri... Sono una specie di vendette morali, scoppiate da sofferenze inaudite; sono perversioni innocue di verosimiglianze reali») precede di un anno la recensione di Pirandello a COC. Si ricordi che Gramsci, nel Quaderno di Turi n. 6 (VIII della vecchia numerazione) risalente al '30-'32 aveva espressioni di sarcasmo verso quel genio «incompreso» che rispondeva al nome di Alfredo Oriani, in verità «sfinge senza enigmi», «vulcano che eruttava solo topolini», un velleitario che voleva essere «riconosciuto» senza sforzo, senza formarsi una scuola, un gruppo di discepoli.

Nonostante l'intensità del suo impegno di letterato, Tozzi non era per niente disattento a certi aspetti di politica culturale; non era nemmeno una mammoletta se non si peritava ad attaccare un articolo del '18 su Panzini con questi enunciati: «Alfredo Panzini, un anno fa, mi rimproverava che io desiderassi che egli scrivesse ciò che a voce aveva detto di un mio libro. Io ho messo in serbo la lezione, e parlo di lui; mortificandomi volentieri nella carne e nello spirito per il mio peccato di vanità e di simpatia».

Da qui anche la necessità di schierarsi, con tutte le conseguenze: intorno agli anni '20 si andavano formando in Italia gruppi di intellettuali che domineranno la situazione successiva, a Roma «La Ronda», a Torino le riviste del giovanissimo Gobetti, a cominciare da «Energie Nuove», con tutto il gioco, certo aperto e non meccanico, delle affinità, delle contrapposizioni, ecc.

Pirandello e il *manager* Bragaglia non erano molto solidali con le esperienze dei rondisti: ancor meno lo era Borgese. Tozzi morì, ma lasciò una eredità: proprio in quegli anni il fedele e potente Borgese stava passando al « tempo di edificare », si riprometteva cioè di diradare i suoi interventi critici a favore di un'attività creativa, per favorire il passaggio dal « meriggio della giornata pascol-dannunziana » al « primo sorgere di un nuovo tempo ». *Rubé*, del '21, rappresenta un punto di svolta nella carriera di Borgese e al tempo stesso un romanzo-chiave, tutto coinvolto nella situazione storica ed esistenziale dell'autore: appare come un lavoro molato dalla lunga gestazione, per cui non desta molta meraviglia il fatto che la presenza di Tozzi sia pressoché nulla, sia nell'architettura generale del romanzo, sia nei particolari. Altrettanto non si può dire del romanzo immediatamente successivo *I vivi e i morti* del 1923: qui la presenza di Tozzi è vistosa, quasi debordante. Nel '20, mentre Tozzi stava morendo, era apparso TC; l'anno successivo, dopo le anticipazioni pubblicate dalla rivista « Noi e il mondo », era stata la volta di P; nello stesso anno 1923 uscivano postumi, a cura e con prefazione di Borgese E e la commedia *L'incalco*: ebbene, in *I vivi e i morti* è rispecchiata a livello creativo tutta questa articolazione critica che in quel giro di anni Borgese stava portando avanti accosto all'esperienza tozziana, incanalata in una direzione personalmente congeniale.

Sul piano dell'allusione inequivocabile sono presenti nel romanzo di Borgese rimandi ai principali romanzi di Tozzi, in una edulcorata trascrizione critica che mostra nel nuovo romanziere un'indistinzione di scrittura riflessiva e di scrittura rappresentativa. Si può averne una prova isolando subito un lacerto iniziale, precisamente la seconda pagina dell'introduzione (p. 12 dell'edizione Mondadori del '23):

[*Eliseo Gaddi, il protagonista del romanzo*]. Guardando un'altra volta dalla persiana, vide la casa dei contadini, e Angela, la figlia del capuomo, scalza, che si pettinava nel portico. Udì muggire una mucca. E subito sentì la pesantezza del compito che da quel giorno sceglieva. Il podere era piccolo, ma vi stavano uomini e donne e bovini e cavalli e i bachi da seta che, certo, fruscavano sui loro letti di canna. V'erano prato, gelsi, frumento. Gli traversò la mente, senza indugio respinto come troppo molesto, il pensiero dei contrasti, forse inevitabili, col fratello. Possedere e coltivare la Cascinetta voleva dire reggere uomini

e animali, distinguere le qualità e i vizi delle piante, governare le acque, conoscere la terra e l'aria, insomma prendere confidenza coi tre regni della natura e coi quattro elementi. Tutto un mondo, tutto il mondo. E non era un po' tardi?

L'equazione fra questo Eliseo Gaddi e il Remigio Selmi di P è fin troppo sottolineata, estendendosi fino alle notazioni più minute:

1) l'affacciarsi alla finestra di Eliseo ricorda l'analoga azione di Remigio, all'inizio di P II 294 (con il « capuomo » che ricorda il « caporale » di Tozzi [LN 933, 940]);

2) il pensiero dei « contrasti inevitabili » riprende anche verbalmente la stessa situazione di Remigio: « Una grande tristezza lo invase, sentendo confusamente quanta ambiguità gli era dattorno; e come, tra qualche giorno soltanto, egli si sarebbe trovato a contrasti violenti e insoliti » (P I 288);

3) tutti i nodi al pettine del neo-agricoltore Eliseo (competenza, autorità sui sottoposti) sono calcati su quelli di Remigio, con la Cascinetta = Casuccia. Addirittura c'è il ricorso allo stesso artificio del « discorso indiretto libero », come avviene per Remigio colto alla fine del cap. X: « ...Con il guadagno che ne avrebbe fatto, contava di viverci qualche mese; finché non avesse venduto i fieni e poi il grano. La raccolta del vino era troppo piccola... » (P x 332). Remigio, a sua volta, è una proiezione di Tozzi, ma al tempo stesso ne è distinto a vari livelli, primo quello culturale: sembra dunque che Borgese abbia operato con la scelta di quella *couche* linguistica la riunificazione del personaggio con l'autore, specie quando parla di Eliseo come di un *gentilhomme campagnard*, con il rimando ad un poeta molto caro al Tozzi, cioè a Francis Jammes: « Eleonora Mancini gli scrisse domandandogli se leggesse molto Francis Jammes per farsi alla vita di *gentilhomme campagnard* » (*I vivi e i morti*, p. 30).

La prima parte del romanzo borgesiano comincia con la descrizione della visita di Ello al mercato di Bedra, che tiene molto presente un'analoga descrizione del Tozzi di una visita dell'« assalariato » Picciòlo alla fiera di Siena (P XIX 388-96, che riprende materiale narrativo usufruito in una novella del '13). Due particolari: il venditore di stoffe tozziano (« Un uomo, ventruto, si scalmanava, battendo la mano aperta su le stoffe che egli teneva

con il pugno dell'altra mano, sopra alla testa » [P XIX 390] e la « rivendugliola » di Borgese (« La rivendugliola di scampoli e di ricami a macchina s'esaltava gloriando la qualità della merce e perorava dalla bancarella... » [p. 84]), il venditore di aringhe del Tozzi (« Li accanto, un giovane, con i baffi biondi e le basette lunghe, vendeva le aringhe di un barilotto da dove le prendeva con la punta di uno stecco » [P XIX 391]) e il borghesiano venditore di acciughe (« E addirittura strepitose, quantunque così quatte nei loro barilotti, erano le acciughe a quaranta centesimi... » [pp. 84-5]).

Lo stesso rapporto difficoltoso di Eliseo con i contadini, diffidenti ed ostili, a cominciare da Angela (p. 28), per finire ai litigi burrascosi con il capuomo e gli altri contadini, una volta che si presentano le disgrazie « naturali »:

Di speculazioni quell'anno Eliseo non tentò che la meno impegnativa, anche per riguardo alla madre. Indennizzò i contadini e prese tutta su sé la coltura dei bachi. Fece fabbricare una baracca e comprò venti volte tanto seme quanto se n'era comprato l'anno prima. Ma siccome era difficile scaldare quel locale, improvvisato, fece schiudere il seme tardivamente. Giuseppe, il capuomo, scrollava il capo. Ma lui si confermò sempre più nella sua opinione adirandosi contro l'ignoranza dei contadini, e acquistò molta foglia di gelso a caro prezzo. Quell'anno ce ne fu tanta che la si regalava quasi. Poi vennero i temporali, la foglia umida, la moria dei bachi. Più e più volte ogni giorno, e ogni giorno più spesso, ispezionava la baracca. Il capuomo e i suoi figli lo guardavano di sfuggita, con un'aria fra di condoglianza e di compatimento beffardo (pp. 111-2).

Tale e quale Remigio alle prese con i suoi « assalariati », con Berto, Tordo, Picciòlo, perseguitato dal fraseggio delle disgrazie (il temporale che fa marcire il fieno, fra le prime), quindi dalle ripercussioni nello stato d'animo dei contadini, un misto di compatimento beffardo per l'inettitudine scontata del « padroncino » e un bieco risentimento più fondo, secondo taluni addirittura « classistico ».

Ed ecco, ancora nel prelude del romanzo, certi scatti di collera del fratello Michele (una collera letale) si rifanno alla delineazione del carattere del più violento dei tre fratelli Gambi di TC, di Niccolò cioè, come del resto una lunga ed estenuata descrizione di fiori (pp. 18-9) ricorda, al di là di d'Annunzio, l'exasperazione sensuale (tattile, olfattiva, visiva) di molto Tozzi,

fra B e COC, al pari dell'ingrandimento di un particolare che si ha a p. 132, a proposito delle reazioni lette nella mano di Illa:

E, nascondendosi il viso con una mano come se si vergognasse sul serio, gli espose la palma dell'altra ov'era qualche ombratura di polvere e qualche piccola spennellata di gomma indurita. Ma Eliseo non vide questi « orrozi », e guardò invece, e si può dire che scoprì, quella palma bianca ignuda con le sue prominenze ben decise e spiccate alla radice d'ogni dito, con le sue linee misteriose, pallida e morbida come un piccolo ventre. Per distrarsi rivolse l'attenzione alle dita, magre ed essenziali, tese da un'intelligenza impaziente...

Ma è il senso generale dell'esperienza di Tozzi, come fu rivissuta dalla cultura borghesiana, ad entrare in gioco nel significato ultimo di *I vivi e i morti*: nella prefazione ad E del '23 Borgese senz'altro prevarica e considera gli ultimi scritti tozziani quasi una palinodia, o almeno una conversione, « un esame di coscienza, una resa dei conti, una riconciliazione »: « Le altre sue opere, fino al *Podere* e a *Tre croci*, sono quasi totalmente in polemica con la vita. Ora egli l'accetta ». Ma Borgese va più in là, propone di vedere nell'ultimo Tozzi un narratore intimista-introspettivo, uno che dà espressione all'« inafferrabile della semicoscienza »:

Certo, Verga e i russi ebbero qualche potere su di lui. Ma si veda a quali ascetiche castigatezze, a quali incomparabili e perfino rarefatte sobrietà giunga lo stile narrativo negli *Egoisti*, un romanzo scarnificato e martirizzato. E si veda come la sensazione e l'emozione, spesso fluttuanti e coloristiche nei russi, siano fissate con fermezza lapidaria nell'*Incalco*, ove anche l'inafferrabile della semicoscienza vuol essere espresso con la sicurezza definitiva dell'arte nostra.

Consequente con queste premesse, Borgese inserisce nel suo romanzo restituzioni di sogni (pp. 281-2), di allucinazioni (pp. 286-7, 349-53), con una tecnica molto elementare, al limite del didascalismo decadente. Si viene sfrangiando così la parete fra i vivi e i morti e da qui il passo è breve verso quel sincretismo di cultura teosofico-spiritico-indiana che ai primi del Novecento aveva già avuto una fioritura a raggio europeo e persisterà negli anni, sia pure con notevoli alti e bassi. Sulla scia dell'inquietante Arianna, il protagonista di *I vivi e i morti* si rivolgerà ai libri teosofici (« — Ecco il fuoco divorante — disse fra sé, ricordando l'espressione che aveva letta nei libri

di teosofia. — Chi dice che io sia senza peccato mortale? L'accidia! [...] — Ormai distingueva fra sé ed i viventi; gli pareva di essere durante la notte e le ore di solitudine nel regno dei morti e di tornare, appena per poche ore del giorno, nella compagnia dei vivi [...] E fantasticava che la follia di Alvise fosse scoppiata su per giù nel tempo che uscivano i primi libri spiritici di Allan Kardec... » [p. 325 e p. 332]: siamo in concordanza di fase con la biblioteca dell'Anselmo Paleari di *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello (1904), che secondo alcuni critici rispecchia appunto la biblioteca e i libri dello stesso scrittore.

Risulta ora abbastanza chiaro lo sviluppo che in quegli anni Borgese intendeva imprimere alla narrativa italiana, anche con l'ausilio della parabola che sosteneva di intravedere nella carriera di Tozzi. Tuttavia Borgese era intellettuale molto sensibile alle fluttuazioni dei gusti e delle richieste: pur fedele ad un nucleo centrale della sua cultura (si ricordi che già nei primi suoi studi dannunziani del 1903 avvertiva come asfittico l'ambito della mitologia greco-latina in cui si muoveva l'Imaginifico e chiedeva decisi slargamenti verso i miti indiani), cercava di tener conto delle montanti istanze che si affermavano in quegli anni turbolenti.

E d'intorno Tozzi, proprio al tramonto della vita, aveva riscosso sì importanti riconoscimenti anche da scrittori di nome (Ada Negri, Salvator Gotta), ma già incominciavano a serpeggiare forti riserve sul suo conto, come quella di Aurelio E. Saffi in « La Ronda » I (1919) n. 5, in una recensione a COC che rimproverava in ultima analisi al Tozzi un atteggiamento di falsa sanità con il quale simulerebbe un fare semplice e forte di narratore di antica razza italiana, ritrovandosi poi « quel po' po' di pretensioni sensibilstiche e psicologiche ». Saffi, all'interno della rivista romana, era specie dal rispetto organizzativo personalità molto più importante di quello che potrebbe far supporre il quasi completo oblio che ricopre attualmente il suo nome. Del resto, anche in questo scritto (pp. 73-4) la condotta critica del Saffi è piuttosto opinabile, specie negli accostamenti di scrittori che ormai sappiamo per certo essere al di fuori dell'orizzonte tozziano. Dopo aver notato, a proposito di B, che

Queste bestie emblematiche, questi amuleti e cocci simbolici e questi caratteri a mala pena decifrabili, recano un'incrostatura di sassi e di terriccio, che, in mezzo alla *camelotte* rilucente ch'è in giro, riposa a tutta prima lo sguardo e lo invita

Saffi sostiene che Tozzi ha gettato un ponte fra la sua esperienza dei « primitivi » senesi (da Santa Caterina e gli altri mistici a Cecco Angiolieri) e certi simbolisti e impressionisti francesi *pince sans rire* (Saffi fa il nome di Jules Renard, non molto congruo), tenendo presente nelle patrie lettere più vicine due personalità che non sarebbero, come tutti si sarebbero aspettati, Verga e d'Annunzio, sì piuttosto Verga e Giovanni Papini. Fin qui la puntata sarebbe alquanto innocua se Saffi non aggiungesse un'osservazione, suggerita forse dalla metafora borgesiana di Tozzi come « palombaro » nell'esplorazione dei sentimenti, specie adolescenziali, che sarà sottilmente e cavillosamente sviluppata dal critico più titolato della « Ronda », da Gargiulo:

Senonché il nostro autore ha un certo suo modo grandioso e insieme sottile di fare l'alocco e di allineare ponderosamente le più imponderabili, monotone e disparate notazioni paesistiche e psicologiche, con l'aria di scavare tesori di lirica autobiografica, che alla fine si pensa non debba presumibilmente trattarsi d'altro che di una privata bisogna in cui è più discreto non entrare (p. 74).

È già tracciata a grandi linee la polemica contro il « profondismo » di Tozzi che scatenerà diversi anni dopo Gargiulo, in un articolo dell'« Italia Letteraria » del 13 luglio 1930, fiancheggiata dalle severe riserve espresse sul *Rubé* di Borgese, già demolito sulle stesse pagine di « La Ronda » da Riccardo Bacchelli, che accoppiava nelle riserve Borgese e Gotta, dando la preferenza a quest'ultimo. Non si può affermare, però, che i rondisti fossero in blocco ostili alla narrativa di Tozzi, se è vero che ad Antonio Baldini risale uno dei primi gesti d'attenzione elargito a Tozzi in « L'Illustrazione Italiana » del 7 luglio 1918 e ad Emilio Cecchi (del resto amico di gioventù del Borgese) reiterati studi critici sull'opera tozziana, a cominciare dalla recensione a TC, in « La Tribuna » del 27 marzo 1920. Specialmente il 1920, anno della repentina ed immatura scomparsa dello scrittore senese, vide il fiorire di una serie notevole di articoli critici e testimonianze importanti ed in un certo senso anche indipendenti dagli schieramenti più rigidi, dall'articolo di Pancrazi su

«Il Resto del Carlino» del 24 marzo 1920 a quello di De Robertis su «Il Giornale della sera» del 26-7 marzo 1920 (ci sarebbero da aggiungere anche le notazioni che Pancrazi stendeva per l'antologia in collaborazione con Papini, *Poeti d'oggi*, a presentazione di alcune pagine tozziane: del resto in quei giorni Pancrazi, Papini e De Robertis erano solidali nella polemica che li opponeva a «La Ronda», come risulta dalla corrispondenza pubblicata da F. Mattesini nella sua monografia su Pancrazi, Roma 1971, pp. 60-1, n. 150), oltre la miscellanea di testimonianze raccolte nelle pagine della rivista romana «Il Compendio» del maggio 1920, che fu così la prima a dedicare un numero monografico a Tozzi.

Parallela all'azione di Borgese, tendente alla valorizzazione della linea tozziana riconosciuta come discendenza di Verga, si situa sul versante opposto la scheda che Luigi Russo dedicò al Tozzi in *I narratori* del '23: qui il giovane letterato appare perplesso dal coro di elogi che ha accompagnato la morte di un talento che sembrava destinato a grandi capolavori (che, secondo lui, non si sa se sarebbero davvero venuti), dubbioso e preoccupato per il confronto con Verga, che in quegli anni stava rilanciando anche a livello accademico, infine certo che sia TC che P, ben lungi dall'essere capolavori, non sono nemmeno veri romanzi, dal momento che Tozzi ha sostituito ai «vinti» verghiani i suoi «inetti» condannati all'immobilità, quindi alla in-azione, con lo scontato risultato che «il romanzo degli inetti finisce non appena comincia». Involontariamente Russo veniva ad allinearsi sulle posizioni di certi rondisti, anche se la rivista aveva pubblicato da poco un'accanita stroncatura di Gargiulo sul suo studio intorno a Salvatore Di Giacomo: non meraviglierà allora che in seguito Gargiulo si serva anche della sua diagnosi per deprimere Tozzi.

Intanto nella società e nella cultura italiana stavano covando fermenti di grande virulenza: il 1922, anno della marcia su Roma e dell'avvento del fascismo non è che sia passato senza conseguenze sulla strutturazione della compagine intellettuale della nazione, specie per quanto riguarda il delicato rapporto fra potere politico e cultura giovanile. Intanto il regime, per consolidarsi, deve ricorrere ad un'azione capillare non solo nei grandi centri urbani, che fino ad allora detenevano in maniera quasi esclusiva tutto il

potere, ma anche nei più sperduti centri provinciali. Si cominciano a dare in mano ai giovani più facinorosi organi di stampa che, come scopo precipuo, hanno ancora quello di diffondere le nuove pseudo-dottrine, ma poi alla lunga vengono destandosi interessi spostati rispetto a quelli programmati all'inizio. Del resto non è che il regime tema la cultura, purché sia una certa cultura. Si viene dunque affermando un tratto « paesano » (o meglio « strapaesano »), antiaccademico, da parte di giovani che hanno contestato il *curriculum* di studi regolari, che sono degli entusiasti autodidatti, molto polemici e molto gaglioffi, sicuri che gli eventi del proprio paese, della propria cittadina siano tanto importanti ed anche più di quelli ormai usurati delle metropoli. Strapaese contro stracittà: per i giovani nati intorno a Siena, poniamo a Colle Val d'Elsa, il nume indigete locale, quel Federigo Tozzi senese, ormai consacrato su piano nazionale, era destinato a divenire in breve tempo un mito generoso. Tagli troppo netti e grossolani ne sono stati perpetrati diversi in questo settore, ma non rischiarano: si tratta di affrontare tutta la complessa vicenda con un certo spirito di finezza, tanto più che ci sono implicate personalità primarie della cultura novecentesca, che non giova sottoporre ad una requisitoria di tipo moralistico.

I fogli culturali e le riviste da prendere in considerazione al nostro scopo sono « Il Selvaggio » di Mino Maccari, « La conquista dello stato » di Malaparte, « L'Universale », « Il libro italiano » di Berto Ricci, « Il Bargello » con Ricci, Pratolini, Vittorini.

Nel n. 8 della sua terza annata « Il Selvaggio » nella quindicina 15-30 luglio 1926 pubblica in prima pagina un duro attacco a Borgese (« Borgese è, letterariamente parlando, un cadavere. Il suo pontificato ha servito a dimostrare la nullità, la vuotaggine e l'impotenza. Ha scritto romanzi idioti, novelle cretine; non capisce un bel nulla d'arte; il tempo ha fatto giustizia di lui... ») e in terza pagina una lunga lettera di Ottone Rosai diretta a Maccari, pubblicata sotto il titolo *L'omino di bronzo*:

Ho letto Tozzi che non conoscevo ancora e mi ha fatto l'impressione di un autore incompleto, non perché non mi piacciono le sue cose, ma perché non finisce mai come comincia; e cioè, mentre in molti punti raggiunge uno stile, un'aristocrazia, un culmine insomma,

poi te lo senti cadere tutt'a un tratto e scendere fino in terra uguali a troppi, troppi senza valore e come questi esser quasi volgare e scialbissimo.

Non so se a proposito tu ricordi la fine o meglio le utime (*sic*) 15 o 20 pagine di *Con gli occhi chiusi* nelle quali si scioglie e si definisce tutto il dramma di Ghisola e Pietro: ebbene, anche tu come me avrai sentito e provato un certo stupore e avrai pensato come mai l'autore di più di 200 pagine belle che precedono in questo libro si lasci a un tratto prendere le briglie e vada a rompersi il collo in tanta volgarità. *Le Tre Croci* sono invece condotte da principio a fondo senza avvallature di tal genere; però è una cosa che ha più del bozzetto che del dramma, e perciò più semplice e più facile.

E tu che ne dici? Sei del mio parere? Senti, caro Mino, la cosa più importante che volevo dirti l'ho serbata per ultima, come il boccone migliore si lascia da una parte del piatto aspettando in ultimo a portarselo in bocca e masticarlo e ingollarlo con tutta la speciale religione dovuta al caso. Dunque ho letto la *Piramide* di Palazzeschi che è una cosa addirittura rara per questi tempi, e tanto mi è piaciuta...

Si deve dire che meraviglia la rara compostezza di questa lettera di Rosai, che in certe riserve coincide addirittura con Borgese per quel che concerne il finale di COC, mentre più discutibile appare l'altro giudizio circa il bozzettismo di TC: ben diverso sarà il tono dei giovani esagitati che prenderanno successivamente la parola. Ma si tenga fin d'ora presente questo progetto di Rosai di tenere unite letteratura e pittura, tanto più che si tratterà di una personalità dedita al proselitismo, che passerà questi libri di Tozzi al ragazzo Pratolini, che vedrà confermata questa sua predilezione per Palazzeschi da Vittorini e che infine introdurrà il numero di « Il Bargello » IX, n. 18 (28 febbraio 1937) in *Omaggio a Palazzeschi* con i suoi amici Abulfeda (= Vittorini) e Pratolini. Un anno dopo tornerà alla carica Berto Ricci, in un colonnino contro Pirandello, « Il Selvaggio » del 30 settembre 1927, p. 69:

E l'Italia non se lo meritava il malanno di quest'italianità novecentesca da treno espresso che non essendo cittadina di nessuna città non è neppure nazionale di nessuna nazione. In sostanza, tutta questa italianità senza paese e senza spina si riduce a un europeismo stinto e bischero: e allora, a non conoscere altro della nostra letteratura contemporanea che Pirandello, Bontempelli e Lucio D'Ambra, ci sarebbe da disperare della patria, e da rifugiarsi in Bourget o in De Vogüé, o in un russo qualunque. Questo, un italiano che non sapesse nulla di Tozzi e di Cicognani.

Nel giovane Berto Ricci, al di là di un illuso chisciottismo, si notano complesse esigenze morali, che verranno alla luce in un più articolato saggio

sul Tozzi apparso sulla rivista della sinistra fascista « Il libro italiano » n. 4 del 1° settembre 1928, che ancora una volta si conclude con una puntata contro Pirandello: « A me dice più cose una persona muta di Tozzi che dieci personaggi parlanti e filosofanti di Pirandello ». Ricci inizia il suo articolo *Idee su Tozzi* con un'implicita polemica anti-dannunziana contro « i facitori della parola », contro la retorica da cui sarebbero immuni solo quattro o cinque italiani di questo secolo, disgraziatamente morti: Serra, Tozzi, Campana e Corazzini (« la generazione di Mussolini »), proponendo un suo progetto di grande scrittore:

Grande scrittore è quello che dà una storia dell'anima, oppure che lascia tipi umani eterni: i due casi si riducono a uno pensando che Leopardi lasciò al mondo il ritratto eterno di se stesso, e Cervantes mise tutto se stesso nelle sue creature.

Anche la descrizione di un paesaggio è, secondo Berto Ricci, un modo di manifestarsi: la Siena di Tozzi non è quella che si vede noi, è quella che vedeva lui, soprattutto un'orma della sua anima. Leggendo Tozzi, si pensa all'affresco dove l'essenziale è l'uomo anche quando non ha grande spazio. Le descrizioni lesionistiche, quelle forme storte di gente inverosimile, ma naturalissima e vera, quelle tinte dense, quelle parole, parole di Tozzi, parole di Siena, che hanno peso e sono leggere al tempo stesso. Niente garbatezza, niente euritmia, roba granducale:

Né l'Etruria né Roma furono euritmie. Furono strappi grandiosi e chiuse tragedie. Dove ce n'è, di cuore: dove ne sbocca di gentilezza inaspettata, da tutta quella forza. Ma tragedie, umanità.

Ed ora qualcosa sulla morale di Tozzi, che in questi anni stava diventando una moneta critica da spendere obbligatoriamente in ogni discorso sugli scrittori. Da una parte si risentivano gli echi della polemica carducciano-crociana contro la « malattia » della decadenza, dall'altro un certo puritanesimo di origine religiosa e provinciale. Nonostante tutto disturbava la perfezione del mito che questi giovani stavano facendo del Tozzi, alcune audacie che trapelavano dalla vita e dalle opere dello scrittore senese: donde la difesa di Ricci e di Bilenchi di certi aspetti della morale di Tozzi, cattolico ma non

santo, narratore senza moralismi ma con fatti che risultano insegnamenti. Infine la proposta deduttiva di un romanzo « visivo », come una rappresentazione teatrale: bisogna che lo scrittore riesca a farci sapere, magari senza esplicitarlo, come un personaggio è fatto, come guarda, di che colore e odore ha l'anima e la carne, tutte cose da diffondere nell'atmosfera del romanzo, dove ogni minimo atteggiamento o avvenimento conferma l'immagine che ci si fa progressivamente delle persone del dramma, rafforzandole, oppure scopre nuovi particolari facendoli valere nell'insieme. Quindi niente nervosismo di contraddizioni, niente delicatezze atte alle sofisticate papille dedite ai misteri della psicanalisi e alle trascendenze dell'arte snob. Si tratta della solita polemica contro stracittà, contro cui aveva tuonato, con ricchezza di referenze europeistiche, il monello Curzio Malaparte, in un articolo su « Il Selvaggio » del 10 novembre 1927, dove non rivela fino in fondo il suo spericolato doppio gioco, fra inclinazione alla letteratura paesana e le sirene dell'arte novecentesca, in un'altalena, del resto molto ingegnosa al limite della spregiudicata genialità, che durerà fino all'esperienza di una rivista importante come « Prospettive » e frutterà certi dati costruttivi di un romanzo non immeritevole fino in fondo della fortuna che ha avuto, *Kaputt*. Mi sembra che Malaparte si sia ben guardato da fare riferimento nella sua opera a Tozzi, ma non sarà un caso che in « La conquista dello stato » del 15 novembre 1928 abbia ospitato uno dei rari articoli di critica letteraria apparsa sul suo periodico del modesto Francesco Bruno, *Itinerario di Federico Tozzi* (uno dei molti interventi tozziani di questo autore) e che abbia intitolato le sei parti di *Kaputt* (nel contrappasso con l'epicedio dell'aristocrazia europea, infarcito del resto da tanti elementi di cattivo gusto) ad altrettanti animali, i cavalli, i topi, i cani, gli uccelli, le renne, le mosche, con una tecnica da *boîte à surprise*, che a Montale, prefatore delle lezioni di Debenedetti sul romanzo del Novecento (1971), nello stesso Tozzi di B « parve sempre artificiosa ». Del resto che Th. W. Adorno abbia sentito il bisogno di far riferimento a questo libro malapartiano, pur sputando veleno, a proposito del suo sopravvalutato Beckett, non mi sembra privo di significato:

L'esistenzialismo francese aveva preso di petto la storia: in Beckett essa ingoia l'esistenzialismo stesso. Nel *Finale di partita* si dispiega un momento storico, corrispondente all'espe-

rienza registrata nel titolo di quel libro da dozzina — tipico frutto dell'industria culturale — che era *Kaputt*. Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione.

In anni a noi più vicini Malaparte si vanterà di avere inventato sia strapaese sia stracittà, per smuovere le quiete acque delle lettere italiane: la verità è che nel tratteggiare l'intellettuale alla moda stracittadino, con entrate mondane, con lunghi e frequenti soggiorni all'estero, con frequentazioni di autori raffinati, ha in un certo senso disegnato un aspetto, una faccia del suo bivalente atteggiamento, ha consegnato una specie di autoritratto dimidiato. Era ancora da venire il *requiem* per l'Europa, che forse era presentito più dolorosamente dagli ingenui giovanotti del « Selvaggio » che dal navigato strapaesano da esportazione.

Su « Il libro italiano » del dicembre 1929 il « selvaggio » Aniceto Del Massa pubblica una recensione ad una raccolta di racconti di uno scrittore che aveva conosciuto personalmente, da ragazzo, il Tozzi, cioè a *Passeggiata con la ragazza* di Luigi Bartolini, con il rilievo: « ...di colpo lo si sente discendere in linea diretta dalla più semplice e robusta tradizione novellistica nostra che da Sacchetti a Tozzi ha dimostrato di sapere essere sempre nuova pur rimanendo di un ceppo unico originario ». Un altro scrittore entra così di pieno diritto nell'area del tiro incrociato su Tozzi, di cui un anello importante è da vedere anche nelle lettere che un giovane d'ingegno, Dino Garrone, noto se non altro per la sua tesi verghiana edita dal Russo, stava scambiando con i suoi corrispondenti, tra il '29 e il '31, lettere pubblicate da Ricci e Bilenchi nel '38 (e per quanto riguarda la sezione dell'epistolario con Edoardo Persico da Marco Valsecchi nel '43). Orbene, per la descrizione che abbiamo intrapreso delle « strutture superficiali » del mito Tozzi negli anni intorno al '30 uno spoglio angolato di questa corrispondenza risulta tutt'altro che inutile, tanto più che spesso si svolge con scrittori. Una lettera spedita da Garrone a Mario Puccini da Pesaro, nel gennaio del '29, dice:

Giusto oggi ò letto la prima parte del *Podere* di Tozzi, e lei immaginerà con che fitte nel cuore. Forse era necessario questo improvviso e tremendo contatto col dolore e con la

terribilità della vita. Così, me ne esco più sereno, e irrigato di quella malinconia profonda che somiglia ad un sonno o, meglio, a una veglia placata in mezzo ad una pianura da odori forti e amari di viole.

Può darsi che da questa alluvione qualche grido di poesia, semplice e sgomenta, ne erompa.

Ad una donna, Mina, sempre nel '29:

Il libro di Tozzi à fatto passare delle « belle ore » a quella là. Ma alla vera, l'avrebbe fatta soffrire, dilaniata l'avrebbe, come il mio cuore, quando grondava su quelle pagine, ed era tenerezza, amore, struggimento, malinconia, invidia. Perché lui l'aveva trovata la sua Emma cara!

Ancora da Pesaro, a Puccini, il 26 marzo 1929, parlandogli del suo racconto *Formica*:

E si avrebbe in esso l'esempio della sola arte italiana degna di stare alla pari di quella che Tozzi ci ha dato nel *Podere* o in *Tre Croci*. E di molto più sana... E credo che l'arte sua sia destinata alla stessa sorte che attende tutto ciò che in Italia è arte davvero: cioè ad essere gustata solo da una cerchia di letterati e di lettori superiori; come si fa di Verga, di Tozzi e di tutti i nostri scrittori senza tramonti.

All'istriano Nino Filiputti, il 7 aprile 1929:

Questo (*di N.F.*) è un volto fatto per chinarsi sui libri forti: per trascolorare a Dante e a Leopardi, e per trafiggere nel nucleo vivo la pagina di Verga e di Tozzi. Lo conosci tu Tozzi? Se no, acquista subito: *Tre Croci*, *Il Podere*, *Con gli occhi chiusi* (tutte edizioni Treves). Ci troverai un mondo appena appena di morbosità, ma ricco straricco di cose e di poesia genuina. Son libri di due trecento pagine che ne suscitano per lo meno mille in testa.

Appunto Tozzi scrittore « arterioso », scrittore nutritivo, scrittore per scrittori: è uno strano potere di suggestione che promana la pagina tozziana a scoprire tesori nascosti di poesia in questi giovanotti un po' teneri e un po' violenti, dalla vocazione ben pronunciata per le lettere. Ed ecco una lettera a Berto Ricci, che batte sul tasto di una specie di affinità segreta nei giovani nei confronti di un certo tipo di scrittori, che ritornerà anche in Bilenchi:

Se mi piace Tozzi? Ma immensamente! Forse c'è in lui qualcosa di torbido, di morboso, di sbigottito e di stravolto che al grosso pubblico non può andar giù. Ma a noi! *Con gli occhi chiusi* e *Il Podere* mi piacciono anche più di *Tre Croci*. E certe pagine di *Bestie* lette, rilette, declamate rideclamate m'han messo la febbre. Averlo potuto conoscere, avergli potuto far sentire un po' di questo bene che adesso ci prende per lui che è andato via tanto presto in punta di piedi! Come Slataper e come Serra e come Boine. Fu uno strano destino questo che allineò vicine quattro o cinque bare non comuni, pesanti di santità.

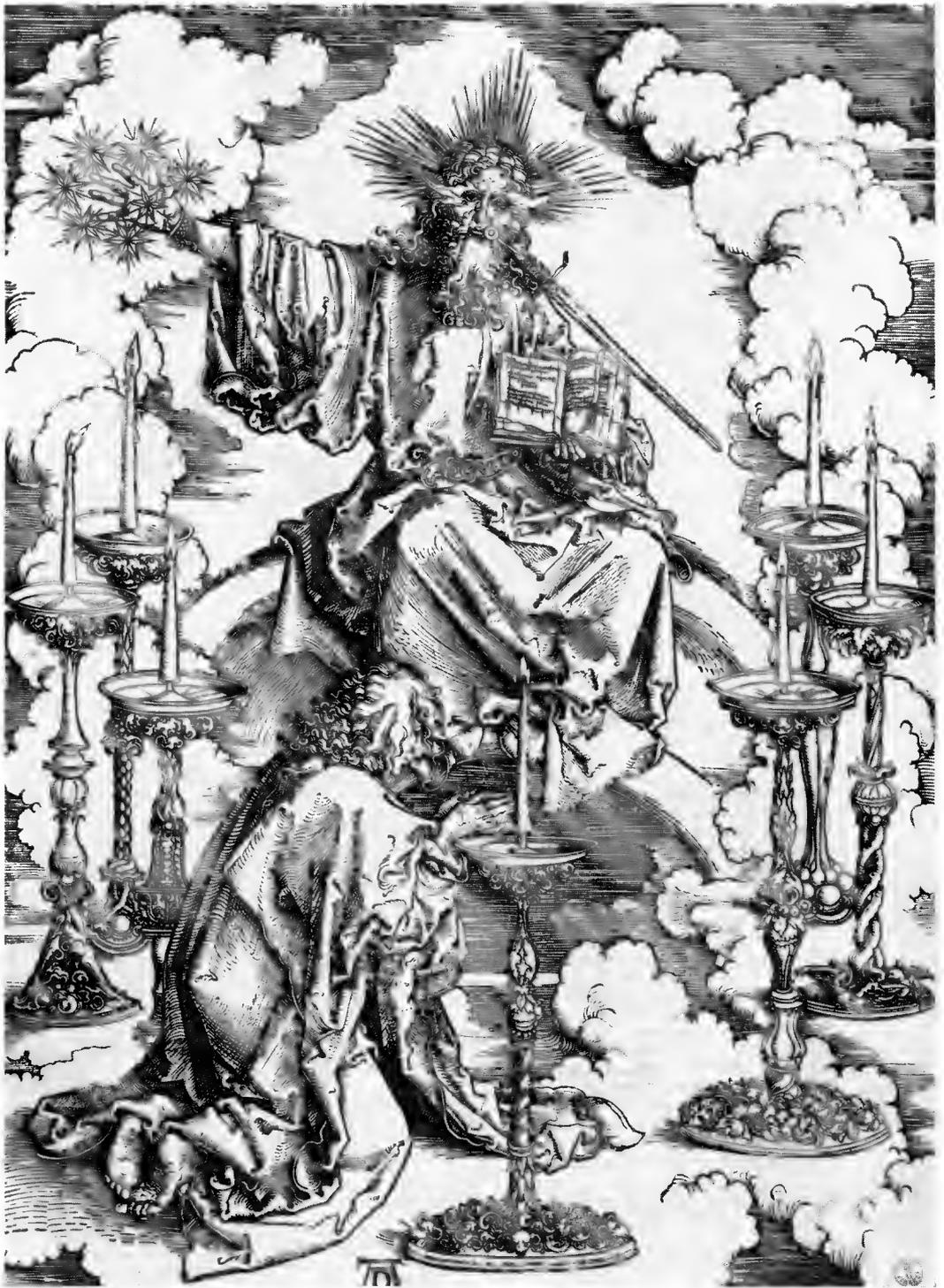
E poi a Bartolini, sempre con lo stesso tono eccitato:

Poi le mie simpatie letterarie gliel dirò: ed è che sono un antidannunziano spaccato e davanti a Verga mi butto ginocchioni e faccio le croci per terra con la lingua. (L'anno scorso è scritto per la tesi di laurea uno studio su Verga che credo sia il più completo). Dopo Verga metto tra i nostri Tozzi che è di una grandezza paurosa.

Dopo un rimbrotto a Bartolini da Bologna, 10 maggio '29, che si era lasciato convincere dai senesi a raffreddare i suoi rapporti con Tozzi, di cui vorrebbe avere « un bottone della giubba » per tenerlo sempre con sé, come una reliquia, in una lettera da Pesaro a Falqui del 30 ottobre '29 insiste sul discorso generazionale, sul fatto che i giovani hanno dovuto fare tutto da sé, a forza di prove e riprove, senza alchimia e spesso con spasimo: « Tozzi e Verga li abbiamo ripescati da per noi, e non c'è stato nessuno a dirci che la grandezza di D'Annunzio era per tre quarti di coccio », discorso che viene ripreso in una lettera a Vero Montebugnoli da Pesaro, 21 settembre 1930, sul Tozzi e Verga che sono dei « pianeti », inutile inseguirli, altrimenti non si scrive più. Ancora due lettere del '31, una al Puccini del 22 maggio che contiene un riferimento all'opera di Piero Gadda (« Macché: cotesto è tempo dei Gadda. Tutti si rompono la gola a gridare *Tozzi*. Ma cosa crede? Se Tozzi fosse ancora vivo, sarebbe nella fame... »), un'altra a Vittorini del 26 luglio, stranamente più cauta, forse perché conosce i gusti letterari del giovane « solariano »: « Quando io ti dirò che è adorato e adoro Tozzi (senza condividere però certi movimenti affettivi, troppo torbidi, e intesi a cavare un effetto da ragioni di smarrimento espressivo) e è fatto la tesi su Verga, ti sarà facilissimo capire cosa volevo dire. (Uscire dal positivismo e dal docu-



1 - Albrecht Dürer: *S. Eustachio* (1501)



2 - Albrecht Dürer: *La visione dei sette candelabri (dall'Apocalisse)* (1496-'98 circa)

mento, beninteso, ma non per entrare in zone offuscate e delusive...)». In ultimo si veda questa postilla ad un passo di una lettera di Persico da Milano, 21 marzo '31 (« Le voglio dire proprio in ultimo una cosa che mi sta sul cuore da tempo, e che è la volta buona di mettere al chiaro con Lei: se per Lei “Strapaese è quello alla Verga o alla Tozzi” bisogna parlare chiaramente di Europa: l'Europa di Massis, per esempio, o quella di Maritain. Mi capisca bene, non faccio una questione confessionale: difendo l'Occidente, “strapaese” è un equivoco, e l'effetto di una colossale incoltura... »):

Per molti è stato così. Per noi lo *stra* significa il paese portato all'*essenza* cioè alla massima vibrazione di umanità: là dove il pescatore verghiano e il mugik di Tolstoj possono riconoscersi. Del resto: basta con le denominazioni. Diventano subito una moda e offrono il buon gioco ai mediocri.

La divaricazione paese-Europa è proverbialmente affidata alla rivista fiorentina « Solaria », che tra il '29 e il '30 presta un'attenzione all'opera di Tozzi di tono differenziato rispetto a quello dei « selvaggi » toscani. Niente resezioni, niente contrapposizioni troppo nette: cominciò Giansiro Ferrata con un saggio tozziano nel numero di novembre del '29, poi venne il numero monografico « nel decimo anniversario della morte », del maggio-giugno 1930. Una analisi approfondita per demistificare un mito, che forse i collaboratori di « Solaria » non conoscevano nemmeno in tutta l'estensione: i riconoscimenti erano impegnativi, ma controbilanciati da forti riserve. In fondo Tozzi non era nemmeno sradicato dalla sua provincia per essere proiettato nei più ampi spazi delle lettere europee, giusto il programma della rivista: semmai passava al vaglio di lettori smaliziati, anche se giovani, cioè non disposti agli entusiasmi immotivati. Siamo di fronte a scritti formalmente abbastanza corretti, forniti di alcune precisazioni che hanno resistito al tempo. Cominciava Orio Vergani che, giovinetto, era stato a Roma amico del Tozzi, con uno scritto *Momenti di una memoria* che, a modo suo, poteva continuare a fomentare la leggenda tozziana, se vi si legge un'affermazione arrischiata, con tutti i possibili prolungamenti romanzeschi, come questa: « Credo non fosse uomo, domani, da rifuggire dal sangue » (p. 19); poi veniva uno scritto di Aldo Capasso, abbastanza confuso, ma con un accostamento a Kafka,

che avrebbe avuto il suo seguito; nella sua *Nota su Tozzi* Alberto Consiglio insisteva sul primitivismo integrale « senza che in questa definizione entrino per nulla quei programmi culturali che, d'ordinario, si accompagnano al primitivismo moderno » (p. 30), mentre Guido Piovene dava una lettura vibratile dei romanzi tozziani, ricondotti nell'area del crepuscolarismo; Raffaello Franchi insisteva sull'autobiografismo sperimentale e Bonaventura Tecchi, che renderà un omaggio allo scrittore senese intitolando *Gli egoisti* un suo romanzo, faceva diverse osservazioni puntuali, rinvenendo « tracce di una specie di sonnambulismo, o, almeno, di fissità estatica, delle anime... » (p. 48).

Le reazioni dei *fans* strapaesani a questa consacrazione ufficiale furono al postutto improntate al ringhio. Luigi Bartolini in un articolo a botta calda su « La Tribuna » del 22 luglio 1930, dal titolo *Carattere di Federico Tozzi* polemizzava senza nemmeno chiamare per nome i suoi avversari « che sono, benché vivi, peggio che morti, mentre il morto si va facendo più che vivo »:

È anche da non omettere l'osservazione che « essi » ne parlano tuttora, come ieri, in tono di contrarietà, se pur non di rimprovero, sì che dicono di lui: *non averlo essi mai potuto amare; non averlo sorretto; non averlo capito; o che: non era uno al corrente con la letteratura del suo tempo; era statico nella propria sfera; pessimista sociale; un primordiale; non si elevava dal primordiale; uno che soffriva e che si annotava; un personalista; con diffusioni retoriche; specie di squilibrato (se la parola non dispiace) sonnambulo e fisso estatico.*

Cotali le affibbiature, magari palliate, o traccheggiate, unte, toccategli in dono anche oggi, nel decimo anniversario della sua morte.

Prima di controbattere le accuse ad una ad una, contrapponendo immagini ad immagini, ci offre un suo ritratto di Tozzi « poeta », di Tozzi che scrive « racconti in poesia »:

E, del resto, Tozzi non ha mai pensato che ad essere poeta; mai ha pensato a fare il Balzac de' suoi tempi, come sarebbe a dire il Proust dei nostri. Costoro, con tutte le loro belle qualità, son più alla moda del tempo di quanto non si creda, e lasciano dei punti interrogativi peggio di prima. Le loro famose scoperte, sondaggi, analisi e sintesi, sono pur più trappole romantiche che altro. Credo meglio alla specie « filosofo » o alla specie « poeta ».

Tozzi è un poeta. I suoi racconti non sono del genere « racconto » secondo la classifica solita ottocentesca, novecentesca, ma sono « racconti in poesia », « poemi in prosa » come li vorrete chiamare. E del resto mal si classificano, nei generi e nelle specie solite, gli scrittori insoliti che creano il genere.

Non sembra che Berto Ricci nell'articolo *Fortuna di Tozzi* di « Il Bargello » del 20 luglio 1930 si riferisse polemicamente a quelli che chiamava gli « ermetici » di « Solaria »: cercava piuttosto di sviluppare le sue precedenti osservazioni, puntando sull'immortalità del Tozzi, depurato dal disamore e dal sospetto dei borghesi:

E come son rimasti del secolo andato Guerrazzi e Verga, per non parlare del Manzoni, così resterà di quest'epoca un romanziere grande, Tozzi... Sta ai giovani, ossia a quei dieci giovani che son giovani, riparare il torto e dare a Federigo Tozzi l'alto posto che gli spetta nella loro stima critica e soprattutto nel loro cuore.

Sempre sullo stesso giornale, pochi mesi prima, il 27 aprile 1930, in un trafiletto dal titolo *La ciambella col buco*, polemizzando con certe esclusioni dall'antologia di « scrittori nuovi » di Falqui e Vittorini (esclusioni, alcune, rimproverate anche dal Ferrata nel suo rendiconto solariano) affermava senza mezzi termini:

mancano certi nomi importanti, ben rappresentativi anche loro dell'ultimo trentennio, e assai cari alla parte più viva della gioventù: Tozzi massimo della sua generazione, Corazzini, Serra, Agnoletti, Binazzi, Giuliotti, Buzzi, Bellini... Ci siamo io e Bartolini per nostra mala sorte...

Qui è significativo il riferimento a Giovanni Bellini come ad un grande poeta, come farà anche nel *pamphlet* del '31 *Lo scrittore italiano* a p. 28: « Così è venuta fuori e s'è moltiplicata quella razza del *produttore di libri*, negazione assoluta dello scrittore. O Serra, o Tozzi, o Bellini, voi non foste di codesta razza: e l'opere vostre restano per questo », e già in « Il libro italiano » del 1° aprile 1929 in *Valore d'un manifesto* (sul « Manifesto del Nazionalismo in arte »):

Certo, chi volesse giudicare questo Novecento dalle lirichette dei pavoni belgi dell'*Anthologie* o dall'anatre italiane di *Bagutta* e di *Solaria*, starebbe fresco. Ma c'è delle poesie di Co-

razzini e di Campana, d'Ungaretti e di Maccari: e delle persone di Morselli; e dell'altre poesie di Giovanni Bellini e di Giacomo Giardina — tutta lirica — che rappresentano a perfezione *gli spiriti* di questo principio di secolo (p. 7).

E per altro Tozzi era equiparato a Foscolo in uno scritto, firmato con lo pseudonimo Il Barbarossa nella stessa rivista del 1° maggio 1929:

Che poi, nell'Italia d'Ugo Foscolo e di Federigo Tozzi, uno debba essere stimato un povero fesso se non ha in bocca a ogni piè sospinto le parole *realizzazione, selezionare, signorilità, austerissimo, valorizzare e indefettibilmente*, è cosa insopportabile: è cosa che deve finire, e che finirà se un grammo di buon senso è rimasto in tavola.

Gargiulo riunisce in un'unica scuola del « profondismo » Tozzi, Borgese, Moravia e Grego: ma agli arrabbiati di strapaese di questi nomi andava a genio solo il maestro, non potevano soffrire Borgese, attaccarono brevemente e duramente (Ricci e Maccari) *Gli indifferenti* di Moravia, probabilmente non ebbero sentore dello « scentrato » (Borgese) Grego, tozziano della prima ora, che nel '30 pubblicò quel suo *Remo Maun, avvocato* che ebbe da Montale in « Pegaso » III (1931) n. 2 questi attestati:

Dal tempo degli *Indifferenti* non si è avuto in quella stessa direzione amara e polemica, romantica e romanzesca, un altro saggio che valga questo del Grego; e poco importa se *Remo Maun* non rischi di incontrare quella vasta e contagiosa corrente di antipatie e simpatie che ha determinato il giusto successo di Moravia. C'è in Moravia un impeto, una felicità che il Grego non dimostra ancora. Pure anche in lui qualcosa forza al rispetto, s'impone all'attenzione [...]. Abbiamo ricordato Svevo e Borgese. Fra l'uno e l'altro, Grego sembra fare, ci si permetta il termine balistico, la « forcella »; s'intende nei risultati, non nelle intenzioni che sono liberissime. Ricorda il secondo quando riesce composito, criticistico, calcolato; fa pensare al triestino dov'è più diretto, primitivo e si risolve tutto nell'efficacia della rappresentazione (pp. 250-1).

Paolo Cesarini annunciava una biografia completa di Tozzi: Bilenchi ne prese spunto per una lettera aperta *Per una vita di Tozzi*, apparsa in « L'Universale » II (1932) n. 10, ottobre, p. 2, dove riprendeva la polemica contro il numero di « Solaria » e rielaborava alcuni spunti etici di Berto Ricci:

La letteratura ufficiale ha creduto di sdebitarsi con dei saggi, ma vedesti a cosa furono capaci di ridurre Tozzi i vari O. Vergani, A. Capasso, G. Piovene, A. Consiglio, G. Ferrata, R. Franchi? [...]

Non possono capire chi ha una vita piena di contrasti, d'incoerenze, di convulsioni: per loro questa persona è un pazzo o un malvagio [...].

Noi amiamo Tozzi perché è violento e scrive: — devo sempre evitare che mi accadano cose spiacevoli, perché io, poi, non le so reggere.

Lo amiamo perché va nei bordelli, si ammala e può amare così puramente Attilia, lo amiamo perché è socialista anarchico e peggio e poi si converte [...].

Poi bisogna dir tutto: la sua malattia, che fu socialista, anarchico quasi, che lesse e postillò Dostojevskij prima di scrivere le sue opere. Il nostro amore verso di lui non per questo diminuirà, anzi lo ameremo di più [...].

Noi della grandezza dei poeti veri ce ne faremo un coltello per sventrare questa mala genia che dà la più bella dimostrazione di sé movendo le natiche ben allenate nelle nostre spiagge, in calzoncini corti e maglietta blu.

C'è qui la mano che ha steso la *Vita di Pisto* (Torino 1931) poi rifiutata, piuttosto che certi racconti, di torva esplorazione di risentimenti fra paesani, amici, padroni e operai, *La fabbrica*, *Terzetto*, *Il capofabbrica*, *Il nonno di Marco*, fra il '30 e il '32. Qui la presenza della lezione tozziana è profonda e trepida: il Giovanni di *La fabbrica* ricorda molto da presso certe attitudini di Remigio di P:

Ma i muri bianchi e nuovi, cresciuti sotto i suoi occhi amorevoli, avevano perduto ogni intesa con lui e più egli li guardava più l'improvvisa tristezza che lo aveva assalito si faceva acuta [...]. A poter tornare indietro non si sarebbe fermato nel piazzale; ora una forza strana gli impediva di muoversi [...]. Era sicuro che le loro facce scrutando l'acqua della gora esprimevano un oscuro compiacimento per la sciagura che aveva colpito il padrone.

Ecco l'attacco di *Il nonno di Marco* («Il nonno, dopo una delle solite liti che sosteneva contro tutta la famiglia, nel voltarsi rabbiosamente rasciugando la saliva che gli colava dalla bocca, si trovò Marco davanti ai piedi...»), ecco il misterioso terzetto che prende alloggio in un albergo del paese, con un finale giallo preparato dagli spiati sentimenti che tenevano unito il triangolo (i due uomini e la donna), e così via: il giovane Bilenchi appare buon lettore anche delle novelle tozziane, oltre che dei romanzi.

Quando, nel '35, la biografia di Cesarini apparve, Bilenchi la segnalò prontamente su « Il Popolo d'Italia » del 13 marzo '35 facendo riferimento alla precedente lettera aperta (« ...io scrissi, sull' "Universale", a Cesarini, senese, giovane, conoscitore delle opere del Tozzi, invitandolo, a nome dei veri giovani, a portare a compimento una *Vita di Federigo Tozzi*, già iniziata »). In questo articolo Bilenchi riprende tutta la mitografia agitata da Ricci, da Bartolini su Tozzi autore per i giovani fascisti « figura virile, spregiatrice dei fessi, artista e sempre artista di razza », non « letterato da salotto, ma un uomo di strada », quindi un tipo che non poteva andare a genio « a coloro che si son formati il "proprio stile su Proust", ai circoletti letterari a fondo ebraico-internazionale ». La leggenda tozziana ormai si atteggia a racconto trasfigurante le gesta dell'eroe:

Tozzi fu uomo che peccò, non simbolicamente, ma nei bordelli, che si ravvide e peccò di nuovo; fu anarchico, socialista, finì attraverso tutte le esperienze, imperialista durante uno dei più vergognosi periodi della nostra storia; odiò la democrazia, i demagoghi, i menestrelli; e tutto questo: passione d'uomo, amori e dolori, e passione d'italiano, non tenne chiuso in sé o ne fece conferenze, ma lo urlò negli scritti, nelle straducole della sua città in faccia ai pecoroni, sempre compromettendosi pubblicamente, sotto la luce del sole. È morto Tozzi, ma purtroppo son vivi diversi di quei senesi che ebbero la ventura di vederlo scantonare da qualche vicolo, coi ricci biondi all'aria e con sulla faccia, chiari, lampanti i suoi odi e i suoi sogni: ancora quei bravi borghesi lo credono un pazzo.

Non passano quindici giorni che sul libro di Cesarini prende posizione anche un altro giovane scrittore fiorentino, Vasco Pratolini, su « Il Bargello » del 31 marzo 1935:

Noi giovani si dovrebbero avere idee chiare, ormai, ed alla voce « romanzo » — messi in pari con Palazzeschi — fermarsi a Tozzi ed a Verga. Con questi contadini e con questi pescatori (*Podere* o *Malavoglia*) c'entra aria sana ne' polmoni e ci giova allo spirito.

Come si vede si è creato un fronte nella cultura giovanile, da Rosai (che passò a Pratolini, in via Toscanella, i romanzi del Tozzi, che furono letti dal giovane in una nottata al lume di una candela rubata alla matrigna) a Berto Ricci, da Garrone a Bilenchi, da Bartolini a Vittorini: anche il riferimento d'obbligo a Palazzeschi, che avevamo già visto straordinariamente

apprezzato da Rosai, tiene conto di una presa di posizione vittoriniana su « Il Bargello » del 17 marzo 1935 a proposito di *Il romanzo di Palazzeschi*, che tuttavia non si mostrava molto convinto dall'ultimo Palazzeschi delle fortunate *Sorelle Materassi*:

Certo Cicognani è uno che impiccolisce le cose che tocca e Palazzeschi è pur sempre uno che le ingrandisce; ma dalle pagine delle *Sorelle Materassi* c'è solo il passo della potenza a dividere da quelle, per esempio, d'una *Velia* o d'una *Villa Beatrice*. Siamo indietro, insomma, da *Perelà* e dalle *Poesie*, e anche dalle *Stampe dell'Ottocento*, dal Palazzeschi, voglio dire, che amiamo e abbiamo amato.

In fondo il Pratolini più maturo non conserverà molte stigmate della sua iniziazione tozziana, ma le prime prove, dal '34 al '38, pubblicate su « Il Bargello » risultano tozziane perfino nell'imitazione dei *tic* linguistici (Tozzi ad esempio preferisce la scrizione *doventare* per *diventare*), come nel caso del frammento di racconto pubblicato il 24 marzo 1935 *Vent'anni di Uno* (*Da un racconto ai Littoriali*):

...L'infanzia di Uno fu movimentata come può esserlo quella del figlio d'un uomo e non d'un prete: aveva sangue rosso e non bianco né blé; ed il suo sangue non era uguale a quello dei tedeschi o dei mongoli come vuole il Vangelo e come, con meno intelligenza, dicevano i socialisti [...] donne prolifiche all'incredibile d'una resistenza e sveltezza nello strazio materno che le fa *doventare* virili.

Si tratta ancora di un tozzismo un po' esterno: proprio di chi ha letto lo scrittore con l'infatuato trasporto di una nottata a lume di candela. Eppure all'altezza dei suoi primi racconti lunghi *Tappeto verde* (1941), *Via de' Magazzini* (1942), *Le amiche* (1943) Pratolini sembra addirittura di aver dimenticato del tutto le stigmate del Tozzi: l'intenerita rievocazione memoriale è veicolata da una prosetta composta, non scevra da alcune eleganze di scrittura proprie del saggismo « ermetico ». Nell'intervallo si situa l'esperienza del quindicinale di « azione letteraria e artistica » « Campo di Marte », compiuta assieme ad Alfonso Gatto, dove più patente appare l'aspirazione del tendenziale « pellirossa » che sarebbe il giovane Pratolini a tener banco insieme

a più titolati « visi pallidi ». Ma Pratolini non contribuisce personalmente al n. 4 del giornale (15 settembre 1938), nel quale è dedicato molto spazio, nelle pagine centrali, alla pubblicazione di alcune lettere di Tozzi a Giuliotti, con la presentazione di Gatto, mentre Giansiro Ferrata e Guglielmo Petroni stendono due note sull'opera tozziana (qui rappresentata con la novella inedita *L'immagine*). Così Gatto rilega le confessioni epistolari all'arte di Tozzi:

La sua confessione resta pertanto attiva e violenta, ma non lascia dubbi — ed è per questo che c'interessa — sulla grande emozione psicologica nella quale Tozzi salvò e compromise la sua arte, riuscendo ad essere scrittore dall'ingegno che prevarica gli stessi risultati raggiunti facendoli dubitare nel mondo delle loro relazioni sentimentali (p. 2).

Dal canto suo Ferrata riprende il discorso svolto quasi dieci anni prima su « Solaria », ma ora sembra che sia stato molto impressionato dalla polemica degli arrabbiati strapaesani, tanto che si convince ad imprimere alle sue notazioni una pronuncia nuova, puntando sul Tozzi scrittore « cattivo », impegolato in « problemi chiusi di linguaggio », quindi anche narratore « ermetico » in quanto distante dalla « letteratura quale esercizio o, anche, come strumento di qualcosa, compresa la bellezza ».⁽²⁾

Un ulteriore passo in questa direzione lo compirà Piero Bigongiari in *Promemoria per Tozzi*, apparso nel n. 5, 1 ottobre 1938, dove in una scrittura

⁽²⁾ A questo punto non sarà supervacaneo notare alcune sviste sfuggite a lettori attenti ed acuti del Tozzi: Piovene nel suo saggio solariano a p. 39, parlando delle pagine in cui Tozzi « raggiunse la grandezza » allude all'« odio irragionevole di Berto o il matrimonio della serva nemica del *Podere* » (in P non si arriva alla narrazione del matrimonio di Giulia con Ciambella: probabilmente Piovene pensa a P xx, 397-405 dove si descrive un picnic che dovrebbe porre le basi di questo matrimonio). Ferrata, giunto quasi al termine della sua nota di « Campo di Marte » scrive: « Remigio (*anzi nel giornale: Remiglio*), di *Con gli occhi chiusi*, avrebbe molto da dirci in proposito. Raccoglie a un palmo da terra quel che la poesia usa trovare in cielo, nel suo cammino più diretto » (il protagonista di COC è Pietro Rosi, non Remigio Selmi che è il personaggio principale di P, a cui sembra voler far riferimento Ferrata). La sostanziale distinzione fra « mezzadro » e « assalariato », che nella logica delle azioni di P riveste discreta importanza, comincia ad essere obliterata nelle pagine di « Solaria » stese da Raffaello Franchi che ci dipinge il Remigio di P ridotto in rovina « non per incapacità, ma per la rete di furberie crudeli, di malvoleri e rancori in cui si trova preso da servi e mezzadri », poi nella « voce » Tozzi del *Dizionario Universale della letteratura contemporanea*, 1962, VI, 893 (quasi certamente di Ferrata): « La vicenda che vi (*in P*) si narra è fondata su un aspro, quasi brutale contrasto tra un mezzadro della campagna toscana e il protagonista, nevrite e neghittoso, in cui non è difficile rivedere, sia pure abbastanza trasposta, la figura morale dell'A. ». Infine nel « cappello » tozziano di G. CONTINI, di *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze 1968 (LIU), per altri versi fondamentale, come diremo: « Nella prima di queste storie senesi (*cioè P*) il protagonista, Remigio, nevrotico e abulico, si logora in una sorda e sordida lotta con l'ambiente contadino, accumulando una tensione che finirà per travolgerlo, ucciso dal nemico mezzadro » (p. 937).

un po' arcana venivano toccati molti nodi di questo « odioso » scrittore, ben al di là del naturalismo, *grande contenutista*, di contenuti tutti formali, con prolungamenti che Bigongiari addita nell'esperienza della Manzini (nome fatto, in seguito, anche da De Robertis). Dunque, si stava recuperando Tozzi nello spazio narrativo fra « Solaria » e l'ermetismo, che, nato e sviluppatosi quasi esclusivamente come movimento poetico, cercava allora di fomentare un progetto strettamente correlato nel campo della narrativa (significativa la proposta di Luzi in *Biografia a Ebe*). Poteva trattarsi di un proselitismo alquanto marginale, come nel caso di Vittorini (che qualche sentore di Tozzi ha senz'altro avuto, come abbiamo sospettato altrove mettendo in relazione un appunto giovanile di Tozzi sulle miniere di Boccheggiano e i fornaciai del *Garofano rosso*), per via di quel titolo *Nome e lagrime* dato alla prima edizione di *Conversazione in Sicilia* del marzo '41 (ma già appartenente ad un breve racconto del '39): con l'avvento, però, di nuovi scrittori o con il precisarsi di vocazioni che pur duravano da anni, si veniva delineando davvero un tessuto connettivo che riuniva esperienze, all'origine magari divaricate, negli esiti piuttosto solidali. Da prima in via antitetica alle proposte emergenti nel recente passato o in via negativa (giusto uno dei moduli più consueti delle poetiche di allora): in prospettiva con un'intenzionalità più costruttiva di quanto apparisse a prima vista.

Ecco l'accoglienza che fece Contini, nel suo frammento di un bilancio dell'anno di letteratura 1942, ai due provocatori libretti di Cassola, *La visita* e *Alla periferia*:

Si pensi a una vicenda non propriamente misurata su un centro sentimentale ma esclusivamente sul proprio « tempo »; e con l'impegno di non porre, innanzi e dietro, tagli sottolineati da una necessità: avrete una narrativa press'a poco solariana, della quale si possono designare chiari esemplari presso un Comisso. È dopotutto il racconto senz'impalcature e smarginato che si caricherà di diversa magia nella Toscana di Lisi, di Bilenchi e del Benedetti più maturo: ma qui va tenuta invece presente la scarnificazione e riduzione che esso subisce, variamente, presso Morovich o presso Zavattini.

A parte alcuni nomi, abbastanza illuminanti ma forse non essenziali (come quello di Comisso, Morovich e Zavattini) Contini già delinea questa

poetica del « nuovo romanzo » italiano, dell'arcano della vita di provincia, del taglio « assurdo » di questa narrativa, che comincia e finisce spesso senza seguire una traiettoria chiusa, e che, dopo una nota differenziale con l'impersonalità flaubertiana (« Che cos'è l'impersonalità del canone flaubertiano, dissolubile nella cosa, in confronto a questa trasferita nella cosa stessa, metafisicamente, puro essere esistenziale? »), riaggancia esplicitamente ad uno dei momenti chiave dell'ermetismo la poetica dell'assenza:

Anche la poetica di Cassola è dunque una poetica dell'assenza, forse la più interessante che sia stata proposta. Che la sua poesia, e il sorprendente è semmai solo qui, le sia rimasto fedele, quanto è possibile esserlo ad una poetica dell'assenza, è ciò che vorremmo aver mostrato anche senza questi soccorsi autoesegetici

del resto, con un'obiezione consona alle sue vedute di quegli anni, a proposito di questo « silenzio » ermetico (su cui è ritornato Bigongiari nella sua testimonianza '71 per Traverso: « ...era il silenzio che gridava, il silenzio che soffriva più acuto nella parola »):

Silenzio (ma non abbastanza silenzio) per eccesso di pudore e paura della parola: quasi che lo stile non possedesse un valore formativo, la grammatica un fondamento di moralità.

I nomi di questi toscani che costituiscono una « scuola » ci sono pressoché tutti i maggiori: Lisi, Bilenchi, Benedetti, Cassola (con Tobino, e poi Leonetto Leoni, Santi, ecc.): manca, però, il nome del caposcuola, il nome di Tozzi, che Contini in quegli anni non doveva amare o almeno frequentare eccessivamente, se lo cita fuggevolmente solo nella presentazione del suo studio sul lessico di Pea (1939), forse perché puntava in maniera esclusiva sullo sperimentalismo linguistico di Gadda e sull'espressionismo di Boine, del resto sospettato di recente dal Prezzolini di inesplicita ammirazione per Tozzi. Fatto sta che solo nella recente antologia della letteratura dell'Italia unita (LIU) Contini, forse sulla scia di « fautori ferventi » (Debenedetti, Arrigo Benedetti, Cassola, ecc.) giunge al riconoscimento:

...quel che più conta, la sua (*di Tozzi*) esperienza linguistica e stilistica appare tuttora attiva in ottimi autori toscani, da Lisi a Bilenchi, Benedetti, magari Cassola e per una sua parte Tobino (p. 937)

riconoscimento rafforzato e precisato nelle dense note premesse a ciascuno degli autori citati e antologizzati:

LISI: A tale « semplicità » dell'animo corrisponde un'estrema semplificazione sintattica e ritmica del discorso, che fa di Lisi un vero « primitivo » e rammenta come ai primitivi toscani s'ispirasse una ventina d'anni prima un altro, per verità tanto più aspro e torbido, narratore cattolico toscano, Tozzi: il suo ricordo specialmente ritmico è infatti sensibile nella pagina di Lisi, anch'essa toccata, con maggior sommissione, di accenti vernacolari (p. 961).

BILENCCHI: Bilenchi è cronologicamente il primo in quel gruppo di valenti narratori toscani che a circa vent'anni di distanza, scevri d'ogni ornamentazione, ripresero la lezione di Tozzi, ma ritrovandola, fuori degli esagitati drammatici contrasti, nell'irresponsabile e come improbabile arcano segreto della vita regionale di tutti i giorni (p. 968).

BENEDETTI: Questo è specializzato nella resa puramente fenomenica, a piccoli e continui scatti, dell'assurdo quotidiano (in particolare della abulica e misteriosa vita provinciale nel colare della sua « durata »): atteggiamento che si potrebbe anche definire di realismo esistenziale; e che perciò, mentre si ricollega almeno simbolicamente, con altri buoni e ottimi toscani, alla tradizione di Tozzi, sembra anticipare certe tecniche della francese *Ecole du Regard* (p. 976).

CASSOLA: Da questo punto di vista Cassola rappresentava come caso-limite, in forma riduttiva, quella poetica toscana dell'assurdo quotidiano che, riconducendosi idealmente a Tozzi, ha così validi esponenti in Bilenchi e Benedetti (p. 980).

TOBINO: La carica lirica distingue Tobino entro il gruppo (uno dei più consistenti nella letteratura contemporanea) dei « primitivi » toscani, che almeno idealmente costituiscono la scuola di Tozzi (p. 984).

A dire il vero non è che sia agevole collazionare lo spartito della prosa tozziana con quella dei successori: la tipologia delle pause ottenuta mediante un uso abnorme del punto e virgola (che incide sul ritmo della prosa, specie nell'accentazione dei polisillabi), la miscela di arcaismi, senesismi, toscanismi centro-occidentali, neoformazioni, restano caratteristiche irripetibili della scrittura di Tozzi. Tuttavia non si può negare che il primo tempo di Lisi guadagna nell'esser letto in un prolungamento dell'azione di Tozzi: le *Favole*,

pur con il loro andamento di antico e sentenzioso incanto mosso da purezza d'anima, conservano il taglio e l'intensità di certe prose liriche di B: così le novelle raccolte nell'*Arca dei semplici*, specie quelle di argomento più specificamente campagnolo (fiere, mercati), sono indubbiamente memori dell'esempio di Tozzi, di COC e di P.

Quando poi Contini parla della « poetica dell'assurdo quotidiano » per Bilenchi, Benedetti, Cassola ci segnala la ripresa in grande stile delle aggregazioni di quelli che abbiamo chiamato in Tozzi i « particolari insignificanti », che hanno lo scopo di ottenere effetti di verosimiglianza. Gli espliciti riconoscimenti degli stessi interessati sono decisivi: già nel '63 Benedetti riconosceva che a Tozzi « si deve essere grati d'avere posto i germi d'una letteratura che in Italia si sarebbe sviluppata dopo il 1930 »:

Lo si deve ammirare per aver saputo liberarsi dalle tentazioni letterarie che lo circondavano. Fosse stato sostenuto da una cultura più libera, sarebbe tra i grandi europei dei primi quarant'anni del secolo. Eppure si pensa lo stesso a Joyce, alla Mansfield.

Cassola, nel '70, è sicuro: « Non ho più paura di esagerare se dico che Tozzi è, con Verga, il maggior narratore italiano; che Tozzi è, con Joyce e Lawrence, il maggior narratore europeo del primo novecento ». Ancor più di recente Benedetti, in un articolo del « Corriere della sera » del 2 luglio 1971, partendo dalle osservazioni di Contini in LIU sul gruppo di narratori toscani discendenti dal Tozzi, ha azzardato un nome a tutta prima inatteso, quello di Giorgio Morandi, la cui pittura manifesterebbe dei caratteri di cui si potrebbe tenere conto, e non per un giudizio di merito, per capire i romanzi e i racconti degli scrittori di quel gruppo e che reciprocamente i giudizi di Contini servano a capire Morandi, di cui la copertina di LIU riproduce una natura morta metafisica del '18.

Prima di aprire l'inchiesta sulla catena di motivazioni che hanno indotto Benedetti a questo parallelo, sarà bene seguire le pezze d'appoggio del suo *excursus*. Come per altri, in gran parte risultano polemiche e negative: questi scrittori ebbero un assillo riduttivo:

Sentivano enfasi non solo in Carducci ma anche in Pascoli. E soprattutto in D'Annunzio; perfino nei prosatori della « Voce » e naturalmente della « Ronda ». Non amavano i toni dimessi

di Gozzano. Su un fronte si scontravano con l'*Alcione* e sull'altro con *Le veglie di Neri*. Diffidavano dell'abbondanza linguistica di cui si compiacciono i toscani; capivano che è una specie di facondia vernacola e che conduce alla genericità e a una odiosa bonomia. Certi, anche perché rifiutavano i caratteri del tempo, s'appartarono. Altri scrissero a intermittenze e alcuni smisero.

È ripreso il motivo della guerra alla retorica (che fu di Berto Ricci), ma qui è svolto nella direzione di una poetica dello sguardo, nell'invariante visualizzazione appunto di oggetti, gesti, paesaggi, di per sé insignificanti: «Invece di bottiglie, gesti umani, tonalità del cielo, magari d'un muro cittadino. Benché represso, qualche ritorno della memoria». In più il rifiuto di correggere persone e cose con l'immaginazione (ma si confronti la progettata raccolta di Tozzi di prose liriche *Cose e persone*), oppure con esercitazioni psicologiche e tanto meno sociologiche:

Paghi del presente, se gli veniva voglia di parlare del passato — anche di quello remoto — era rivivendolo nei loro scritti come fosse attuale, senza le movenze accademiche del romanzo storico italiano. Pudichi, usavano qualche volta l'«io» con discrezione e come se si scusassero di parlare di sé. E lasciavano intendere che lo facevano perché certe vibrazioni e certe visioni le avevano colte coi loro sensi e soprattutto con i loro occhi.

Profondità di superfici e invarianza dell'immobilità sono i due cardini che permette un'analogia a tre termini, tra i toscani legati a Tozzi, la pittura di Morandi, la scuola dello sguardo dei nuovi romanzieri francesi. Consuonano certe osservazioni cassoliane del '42, su *Il film dell'impossibile* (che fra l'altro possono refutare il facile sillogismo del Russo per cui romanzo = movimento, romanzo tozziano degli inetti = immobilità, romanzo degli inetti = non-romanzo):

Il fondamento della bellezza di un quadro, di una stampa, di una fotografia è lo stesso: l'immobilità del personaggio. Immobilità apparente piena di moto sostanziale. Perché il personaggio immobile ha tutte le possibilità di movimento intatte, cioè tutte le possibilità di vita intatte.

Dopo il lancio nell'ambiente bolognese della rivistina letteraria «La Raccolta» di Raimondi e Bacchelli (su cui Morandi pubblicò un'acquaforte

del '15 e una natura morta '18), furono senz'altro gli strapaesani che tennero viva « una specie di fervida attesa intorno al solitario pittore » (Brandi). Basta scorrere le prime annate di « Il Selvaggio » per accorgersi quanto sia stata insistente, quasi petulante l'azione condotta da Maccari nel lancio di Morandi: nel numero del 7 ottobre 1926 appare un'acquaforte inedita di Giorgio Morandi, pittore bolognese; 15 marzo '27, autoritratto del pittore; 30 luglio '27, acquaforte e colonnino del pittore Achille Lega su Morandi, a p. 55:

Attraverso tale esperienza plastica si afferma quella sua particolare gentilezza di spirito, quel senso moderno di composizione, che costituiscono, si può dire, la fisionomia (*sic*) della sua arte; fusione di due elementi (forma-colore) che rivelano in chi la formò una volontà a ritrovare questa espressione ingenua e schietta, la quale è congiunta per stretti vincoli artistici e creativi a tutta la buona pittura italiana.

15 febbraio 1928, trafiletto di Maccari: « "L'Assalto" ha pubblicato un'acquaforte di Giorgio Morandi. Soltanto un giornale squadrista, anzi il primo e più glorioso giornale squadrista, poteva dar quest'esempio di coraggio »; 15 aprile '28 acquaforte; 30 aprile '28 acquaforte; 30 maggio '28 acquaforte; 15 agosto '28, un'acquaforte a prima mezza pagina; 15 dicembre '28 acquaforte; 31 dicembre '28, editoriale di Maccari:

La tessera non dà l'ingegno, ma l'ingegno dà la tessera [...] Infine spadroneggi chi vuole. Noi del « Selvaggio » citiamo all'ordine del giorno i pittori Giorgio Morandi bolognese e Ottone Rosai fiorentino, i due più forti della nostra generazione.

30 aprile '29 acquaforte; 15 maggio '29 acquaforte; 15 giugno '29 disegno; 30 luglio '29 disegno; 15 dicembre '29 acquaforte; 30 dicembre '29 editoriale *Fondi di magazzino*:

Giorgio Morandi è stato nominato titolare della cattedra di incisione a Bologna. Strapaese è in festa! Caro, caro e nobile Morandi, italiano esemplare e puro artista: nell'Italia di Mussolini tu non puoi rimanere ignorato; e questo è un segno modesto, ma di grande significato. Viva Giorgio Morandi, strapaesano della prima ora! Noi ringraziamo Bottai e Oppo di essersi adoperati per questo provvedimento... Noi mettiamo insieme Morandi e Cardarelli e il loro editore Longanesi, e li salutiamo con cuore affettuoso.

Così Morandi, antifascista tranquillo, veniva fagocitato dagli occhiuti selvaggi: non così i suoi amici della prima ora, come Raimondi, antifascista più esposto per le tradizioni familiari, che veniva attaccato sul foglio, specie per il suo saggio sul Magalotti. E la buona stampa continuava su « Il Bargello », eccezion fatta per un'alzata d'ingegno di Vittorini che nel n. 19 del 12 maggio 1935, a proposito della II Quadriennale, in un parallelo fra Morandi e Bartolini, dà la palma a quest'ultimo, che d'altronde è benemerito per avere scritto fra il '30 e il '40 tutta una serie di calorosi articoli su Morandi. Nel '32 « L'Italiano » di Longanesi dedicava al pittore bolognese un numero monografico, al pari di un inserto che « Il Frontespizio », nella serie « Artisti italiani », gli consacrò nel settembre del '37, dedicandogli il numero leopardiano con la riproduzione di 9 quadri a olio, 8 incisioni e 1 disegno, dopo che nel numero di aprile della rivista Betocchi aveva fatto un rapido ed impegnativo riferimento al grande Tozzi, studiando Rebora:

Il richiamo ha la sua importanza: io li ritrovo tutti qui (*cioè in Poeti d'oggi di Papini e Pancrazi*) i nomi che a me importano, nomi dei collaboratori della « Voce » (ho fatto un diligente spoglio delle collaborazioni citate), eccezion fatta del grande Tozzi, che nell'antologia è rappresentato, ma senza militare tra i vociani.

« Campo di Marte » chiude con il numero doppio 11-12 dell'agosto 1939 con i nomi di Morandi e Rosai.

In tal modo ci si rende conto come l'accostamento Tozzi-Morandi sia storicamente giustificato: in entrambi si vedevano due incarnazioni, piuttosto conculcate, del genio italico, tutto dedito al radicamento nella verità locale, nell'immobile realtà quotidiana ricca di tesori nascosti della provincia (fosse Siena o Bologna).

Tuttavia sarà, per concludere, da accennare non tanto alle dilatazioni operate da Cassola negli ultimi anni sulle drastiche ed ellittiche riduzioni dei primi raccontini di *La visita*, da *Il soldato a Tempi memorabili*, da *Ferrovia locale a Paura e tristezza*, quanto ad un eccellente recupero, quasi sicuramente preterintenzionale, delle ragioni narrative di Tozzi, in territorio extra-toscano, per merito di Beppe Fenoglio, autore nel '54 di *La malora*, per la quale

Vittorini temeva il ricollegarsi a Faldella e a Zena, con spaccati di vita non sperimentati personalmente.

La tecnica accelerante del presagio delle disgrazie (la malora appunto), dalla morte del padre a quella del fratello Emilio del personaggio che dice io, Agostino, rimanda, anche per la carica espressiva della lingua usata a P di Tozzi: con in più delle risonanze ingenuamente, ma potentemente epiche, che forse mancano nel senese. Il *tertium comparationis* sarà da ravvisare nella narrativa campagnola di Thomas Hardy, conosciuto da Fenoglio, consonante con Tozzi.

Ci si creda o meno, esistono segrete corrispondenze fra scrittori che s'ignorano, fra pittori e scrittori che non si conoscono, fra scrittori e scienziati che niente sospettano: il caso di Tozzi offre riprove a tutto spiano, per cui non ci sembra molto produttiva la polemica che a più riprese Cassola ha portato verso Moravia (che ha invocato parametri marxisti), verso di me (che ho invocato parametri freudiani), pur « nel lodevole intento di rivalutare questo grande scrittore tanto indegnamente dimenticato » (« Corriere della sera » del 5 febbraio 1971), ma ormai sappiamo che avrebbe dovuto portarla contro le lezioni sul romanzo italiano del '900 di Giacomo Debenedetti, che con affilati strumenti culturali ha scritto il romanzo dei romanzi di Tozzi, chiudendo da par suo in un circolo la scuola di Tozzi, da scolaro e da maestro.