

# ALTRE RICERCHE SU TOZZI

di

Fernando Tempesti

« Se verso il 1910 si fosse domandato alla gioventù artistica, quella del Borgese, del Papini, del Tozzi, del Pirandello: “ Chi è il maggior scrittore italiano vivente? ” c'è molto da scommettere che quei giovani non avrebbero risposto col nome del D'Annunzio, ma con quello del vegliardo quasi settuagenario, il quale, per giunta, già da lunghissimo tempo non scriveva più ».

Queste parole, lette in un volume che raccoglie scritti verghiani di Federico De Roberto (*Casa Verga*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 268) risalgono al 1923 e sono, tradotte dallo stesso De Roberto, del critico letterario e storico dell'arte Louis Gillet, un francese evidentemente bene informato su Verga, ma anche, in complesso, su certi schieramenti letterari del ventennio — allora — appena trascorso.

Su Federigo Tozzi che può essere uno scrittore difficile, ma non era uno scrittore isolato — lo sapevano anche in Francia, almeno nel '23 — sono usciti in questi mesi due libri: *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, di Gino Tellini (Pisa, Nistri Lischi); e di Aldo Rossi: *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il potere* (Padova, Liviana Editrice). Due libri di tematica complementare che solo in pochi tratti si sovrappongono, trattando il primo del Tozzi novelliere e il secondo, come discrimine, di uno dei due romanzi esemplari di Tozzi, *Il potere*.

Evidentemente i nostri anni non facili sono anni tozziani: il 1970 si aprì nel nome di Federigo Tozzi con un importante convegno a Siena nel cinquantenario della morte dello scrittore, occasione, fra l'altro, del saggio di Luigi Baldacci stampato col titolo *Le illuminazioni di Tozzi* (« Il Bimestre », nn. 9/10, pp. 18-26). Nel 1971 esce postumo *Il romanzo del Novecento* di Giacomo Debenedetti, che tanta parte fa ai romanzi di Tozzi, ma anche a quelli di Pirandello.

E intanto a partire dal 1961 cominciava ad uscire, stampata da Vallecchi, l'edizione delle *Opere* di Tozzi, curata esemplarmente dal figlio dello scrittore Glauco Tozzi e da lui arricchita di stringatissime note, che hanno un valore di chiarificazione non soltanto filologico

ma anche critico. E ci auguriamo che presto l'edizione sia completata secondo il piano previsto e, ai *Romanzi*, alle *Novelle*, al *Teatro*, seguano gli *Scritti vari* e le *Lettere*.

Nel 1972, su Tozzi, i due libri di Rossi e di Tellini e, non ultimo, quello di Sandro Mascia.

Aldo Rossi apre il suo saggio affermando che « Sul nome di Federigo Tozzi si sta attualmente giocando una grossa partita »: può darsi che abbia ragione; come può darsi che l'*incipit* gli sia venuto un po' da romanzo giallo.

A questo punto, dato che è del libro di Gino Tellini e di quello di Aldo Rossi che ci stiamo occupando, potremmo anche sforzarci di riassumerli, col risultato, temiamo, di annoiare coloro che hanno la lodevole voglia di leggerli, questi libri; e di restare incomprensibili per quei pochi che Rossi e Tellini non leggeranno mai. Preferiamo perciò, qui di seguito, pianamente « metter giù » quegli appunti che la densa lettura dei due autori ci ha indotto a raccogliere.

### **Dal frammento al romanzo**

Gli anni di lavoro di Federigo Tozzi vanno dal 1908 al '20; e il suo percorso di scrittore va, come intitola un suo paragrafo Aldo Rossi, « dal frammento al romanzo ». Negli anni delle prime prove tozziane, nella prosa andavano le illuminazioni, le messe a punto, i fogli di diario della generazione vociana, sprezzante e irridente verso le lungaggini del romanzo. E le prime prove di Tozzi sono, puntualmente, « frammentistiche ».

Il rapporto di Tozzi col naturalismo — che è anche « la scuola del romanzo » — è stato illustrato dal Baldacci (nel saggio cit.) con una immagine, quella del Paguro Bernardo, che si appropria di un guscio non suo e ci vive dentro, estraneo ma non indifferente; e il Rossi ha chiarito — in un paragrafo esemplare: *L'uso del Verga* — quanto dell'esempio del grande catanese si ritrova nel Tozzi, avendo implicita ma ben presente l'osservazione del Debenedetti che « il naturalismo narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non può spiegare »: che è la formulazione precisa di un importante dato differenziale.

Ora, sulla scorta del lavoro di Gino Tellini centrato sulle mille pagine dei racconti di Tozzi, ci domandiamo: che posizione occupa la novellistica tozziana nel percorso « dal frammento al romanzo »? Tellini propone i racconti come un anello intermedio fra il frammento e il romanzo: la proposta è ragionevole ma non ci convince. È proprio per quelle ragioni inerenti al « genere racconto » che Tellini definisce molto bene nel suo primo capitolo: la novella a quei tempi era un prodotto che « andava » molto e imponeva regole ferree; e le imponeva a tutti, indipendentemente dalla personalità stilistica dello scrittore che « si dava » a quel genere. Per queste ragioni del tutto esterne, ma determinanti, dato che Tozzi anelando alla pubblicazione le accettava, a nostro avviso *Le novelle* di Tozzi stanno piuttosto a sé nello sviluppo dell'attività dello scrittore. Non per dati tematici, ma, temiamo, per più determinanti motivi strutturali.

Una spia di questa situazione ci viene dal linguaggio, che è in sostanza quanto di meno tozziano si possa immaginare.

Prendiamo una novella come *Lo zio povero*, la cui tematica è la stessa de *Il podere*: i contadini che fanno come vogliono, le cambiali, il podere che va in malora, l'isolamento del protagonista. A parte la macchietta dello zio senza denti che mangia carne come un lupo, è la lingua che è lontana dall'impasto e dalla concentrazione della scrittura tozziana com'è, per esempio, ne *Il podere*:

A pena seduti a tavola, egli non aspettava; ma con la sua forchetta pigliava il più grosso pezzo di carne. Se io lo rimproveravo, non si arrischiava più ad alzare la testa. Voleva mangiare tanto che quasi tutti i giorni prendeva l'indigestione. Io lo guardavo e scotevo la testa.

Ma non volevo dirgli che anch'io ero quasi povero come lui e che almeno in cinque banche avevo per ognuna più d'una cambiale. (*Le novelle*, p. 360).

E non è, si badi, che nei racconti certe parole tozziane non compaiano, si trova *ciabare*, « chiacchierare » (*Le novelle*, p. 368); si trova *scheggiale*, « cintura » come ha chiarito il Rossi (*Le novelle*, p. 812); si trova, mai incontrato nei *Romanzi*, *bòmbero*, cappello bombé, « bombetta », che non ha niente a che fare con *bòmbero*, registrato da Petrocchi e Giorgini-Broglio, « uomo sciocco » (*Le novelle*, p. 742); e molte altre: ma sono, nel contesto dei racconti, così isolate, così spaesate, che non hanno nessuna forza, nessuna grinta espressiva, stanno lì, a far la parte umiliante del colore locale.

Sulla lingua di Tozzi (problema che anche Tellini affronta, ma restando necessariamente nell'orizzonte dei racconti) ci sembrano molto nette le pagine di Rossi. A queste abbiamo da fare una sola aggiunta: nei confronti della lingua c'è una perfetta coincidenza di atteggiamento fra Tozzi e Domenico Giuliotti: è identico, nell'uno e nell'altro, il modo di mettere a frutto le possibilità espressive del linguaggio popolare e contadino, di quello senese in Tozzi, di quello fiorentino e chiantigiano nel Giuliotti. Non occorrono nemmeno letture estensive, basta *L'ora di Barabbà*, il più noto dei libri di Giuliotti (citiamo dalla quinta ed. Firenze, Vallecchi, 1946):

E se qualcuno dei giovani risponde alla stracca e storcigna, lui si volta e ronchia: « Finché son vivo io si fa così » (p. 263).

Sulla porticciola della pieve, tinta di bigio, è imbullettata una piccola croce. Un pezzo di sverzino, con un cappio in fondo, ch' esce e pende da un bucherello nel muro, al disopra della soglia, sembra voler dire a chi arriva che c'infilò il dito e poi tiri perché il campanello, nell'interno, squilli (p. 268).

Tanto per dare qualche esempio dal libro chiave del Giuliotti, pubblicato la prima volta nel '20 ma fatto di brani che risalgono agli anni della prima guerra mondiale, in gran parte: un libro che dovremo ancora tirare in ballo quando, ripercorrendo la « fortuna » di Tozzi, c'imbatteremo nei « selvaggi » di Strapaese.

## Il punto e virgola

A parte le pagine su « l'uso di d'Annunzio » — e quelle del Rossi, nel confronto, ci appaiono risolutive — un altro tema sul quale i due libri che abbiamo davanti inevitabilmente si sovrappongono è la questione del punto e virgola.

Già osservato da Bonaventura Tecchi (su « Solaria » nel '30) e ribadito da Eurialo De Michelis (nel suo saggio tozziano del '36), l'uso del punto e virgola in Tozzi ha una frequenza intensiva con evidenti, e vittoriose, finalità stilistiche.

Anche qui la casistica esaminata da Rossi è completa e ineccepibile: se abbiamo qualcosa da aggiungere è a proposito della situazione del punto e virgola in Italia negli anni che Tozzi scriveva (1908-'20, si è detto). Da alcuni assaggi in questa direzione è risultato, e in modo abbastanza macroscopico, che il « boom del punto e virgola », in quegli'anni, non era qualcosa di specificamente tozziano.

Ma data la minuzia della questione non sarà inutile stabilire prima alcuni patti, o accordi di metodo: per i quali ci hanno molto giovato i consigli del filologo e amico Giancarlo Breschi, dal quale — cerchiamo di comprometterlo — potremmo avere quella *Storia della punteggiatura dell'Italia unita* o anche solo, ma sarebbe già tanto, quella *Storia della punteggiatura del Novecento* (mettiamo dal « Leonardo » a « Solaria »), di cui sentiamo la necessità. Con questo non vorremmo che qualcuno pensasse che sottovalutiamo l'elegante e serio libro di Iole Tognelli (*Introduzione all'Ars Punctandi*, Roma, Ateneo, 1963) che per ora è l'unico disponibile sull'argomento: semplicemente ci piacerebbe, e servirebbe, per il periodo in questione, avere anche qualcosa di più dettagliato, di più ravvicinato ai testi.

E veniamo agli accordi di metodo: abbiamo ricercato per i diversi autori, divisi in due gruppi, condizioni redazionali, a livello editoriale, possibilmente omogenee, perciò il primo gruppo di esempi è tratto solo dalla « moderata » « Nuova Antologia » e il secondo solo da « Lacerba », in modo che autori diversi si trovino in condizioni editoriali eguali. Naturalmente ci siamo basati sulle edizioni originali dei testi guardandoci dalle ristampe, perché in queste, quanto alla punteggiatura, come avviene con la virtù dei poveri, tutti fanno a confidenza (il concetto critico è di Giancarlo Breschi, l'immagine è nostra).

E veniamo agli esempi. Intanto in clausole come questa, nella quale Tozzi usa il punto e virgola con criterio di obbligatorietà:

Allora, si scostò dal letto; e si mise a sedere nell'ombra che faceva una scatola vuota accanto alla lucernina. (*Il podere*, p. 288).

Anche Luigi Pirandello nel *Si gira...*, romanzo che è del 1915, più noto in seguito col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, occorrendo la stessa clausola, usa il punto e virgola con rare eccezioni; qualche esempio:

Io non lo conosco. Lo vidi da ragazzo una volta sola, quando facevo da ripetitore a Giorgio; e mi parve fatuo. (« Nuova Antologia », 1915, p. 380).

Ma non si mostrò lieto di quelle nozze; mi disse anzi che Aldo Nuti non gli pareva un compagno adatto per Duccella; e, agitando in aria le dita delle due mani, uscì in quell'esclamazione di nausea... (*Ibidem*, p. 372).

Qualche altro esempio, dallo stesso romanzo, di punto e virgola in situazione diversa:

Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure; mani affaccendate su le [*anche qui la scrizione analitica delle preposizioni, cara a Tozzi*] bacinelle; mani, cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale. (*Ibidem*, p. 574).

*Si gira...*, sarà superfluo ricordarlo, è il romanzo di Pirandello sul mondo del cinema, a Roma, negli anni appena precedenti l'uscita del romanzo che, ripetiamo, è del 1915.

In fondo al corridojo un uscio; innanzi all'uscio, su la guida, un pajo di scarpette: quelle de la signorina Luisetta. (*Ibidem*, II semestre, p. 208).

E sempre la scrittura analitica di *su la, de la*, cara a Tozzi e, prima, a D'Annunzio.

Ma già nel *Fu Mattia Pascal* che è di undici anni avanti (1904) la situazione quanto ai punti e virgola ci sembra grosso modo identica:

E scaraventai il libro per terra. Ma poi lo ripresi; e — sissignori — mi misi a leggere anch'io, e anch'io con un occhio solo, perché quell'altro non voleva saperne. (« Nuova Antologia », 1904, p. 614).

Non mi sentivo più le gambe; non sapevo più da qual parte pigliare; e mentre correvo, non so come, « Un medico! Un medico! » andavo dicendo; e la gente si fermava per via, e pretendeva che mi fermassi anch'io a spiegare che cosa mi fosse accaduto; mi sentivo tirare per le maniche, mi vedevo di fronte facce pallide, costernate; scansavo, scansavo tutti: « Un medico! un medico! ». (*Ibidem*, p. 615).

Ora, se invece prendiamo un testo di uno scrittore « più antico », Giovanni Verga, a parità di condizioni esterne, cioè sulle pagine della stessa rivista, in uno scritto come la redazione in prosa di racconto del *Dal tuo al mio* (1905) la situazione quanto ai punti e virgola è molto diversa: scorrendo quelle pagine, pur ricche di punteggiatura, abbiamo dovuto convincerci che il punto e virgola è il segno d'interpunzione di gran lunga il più raro.

Passiamo, restando negli stessi anni, dai fascicoli di una rivista « moderata » come la « Nuova Antologia » a quelli di « Lacerba ». Qui, ad apertura di pagina, ci si trova davanti a delle piantagioni di punti e virgola. Cominciamo da questo esempio di Giovanni Papini (« colui che aveva già detto tutto »):

Bisogna chiudere le scuole — tutte le scuole. Dalla prima all'ultima. Asili e giardini d'infanzia; collegi e convitti; scuole primarie e secondarie; ginnasi e licei; scuole tecniche e istituti tecnici; università e accademie; scuole di commercio e scuole di guerra; istituti superiori e scuole d'applicazione; politecnici e magisteri. (« Lacerba », anno II, n. 11, p. 164).

Quanto a Marinetti, se nel '12 aveva proposto, nella prefazione a *Zang-Tumb-Tum*, la soppressione della punteggiatura, nel '13, pubblicando su « Lacerba » il suo manifesto sul teatro di varietà, non si sottrae né ai punti, né alle virgole, né ai punti e virgola. Nel teatro di varietà, dice:

Vi si trovano ad un tempo: delle caricature possenti; degli abissi di ridicolo; delle ironie impalpabili e deliziose; dei simboli avviluppati e definitivi; delle cascate d'ilarità irrefrenabile; delle analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico; degli scorci di cinismo rivelatore; [*e tante altre cose, cioè quasi tutto*]. (« Lacerba », anno I, n. 19, p. 209).

Ma non ci sembra meno istruttivo questo brano a firma del più mite Arrigo Levasti:

Cominciaste un po' tentennanti; volevate, ma qualcosa vi tratteneva; ogni timore ora però è gettato: bene! (« Lacerba », anno II, n. 20, p. 280).

E ripetiamo: sono esempi trovati ad apertura di pagina. Che cosa dobbiamo concludere? Semplicemente che il punto e virgola di Tozzi prospera in un'epoca che predilige il punto e virgola. E che se mai, anche da questi dati, si può dedurre che l'idea di un Tozzi scrittore isolato è piuttosto imprecisa — e ci dispiace per Gino Tellini che la ripete in apertura del suo saggio.

### **Educazione religiosa e invettiva dissimulata**

Per spiegare « la logica delle azioni » ne *Il potere* Aldo Rossi propone una formalizzazione preliminare dei personaggi del romanzo, distinguendo fra gli « opposenti », gli « aiutanti » e i « neutrali » nei confronti del protagonista. Il procedimento formale non esclude la successiva « animalizzazione » dei personaggi, già proposta in alcune osservazioni del saggio di Baldacci e precedentemente dal Debenedetti. L'argomentazione del Rossi, pur complessa e sottile, francamente non finisce di convincerci.

Per andare in cerca di una risposta alla domanda: com'è fatto *Il potere* (e *Con gli occhi chiusi*)? a titolo di prova preferiamo seguire un'altra traccia — anche questa, a dire la verità, segnata dal Baldacci nel suo saggio là dove fruga gli scritti di Tozzi alla ricerca di indizi di una religiosità che si sa, dai dati biografici, esserci stata nell'uomo Tozzi, ma che nei suoi scritti, almeno in superficie, appare assai poco, per non dire niente.

Che questo dato religioso sia da ricercare nella narrativa di Tozzi, Baldacci non ha dubbi: « il punto di vista di Tozzi non è laico, non è ideologico, ma è bensì religioso » (p. 26). D'accordo. Ma se il dato religioso a livello di argomento, di tematica, in Tozzi non appare, se non in quantità e in qualità trascurabili — qualche rintocco di campane, qualche contadino che va alla messa, e fermi lì — se c'è, non può essere che a livello di struttura, e la sua presenza, ammesso che esista, determina la forma, non la « sostanza » di certi suoi scritti.

Se prendiamo Pietro e Remigio, i protagonisti chiaramente autobiografici di *Con gli occhi chiusi* e de *Il potere*, non sono degli *inetti* (Russo) o degli *inatti* (Bigongiari), nozioni laiche di una mancanza di vitalità; ma sono personaggi dotati di una macroscopica, ridondante, vita interiore, che dilaga ogni momento sulle circostanze e sul paesaggio. E la colpa di Ghisola — e per quella, alla fine, si perde — non è il suo anedddotico scarso dogmatismo in materia di costumi, ma il fatto che non capisce, non può capire — povera creatura innocente — le ragioni oscure, i dogmi spirituali dell'interiorità di Pietro, che il lettore si trova messi davanti ogni momento. E lo stesso, a nostro avviso, si determina, secondo una casistica solo un po' più complicata, nei rapporti fra Remigio Selmi e « gli altri », siano essi contadini, parenti, avvocati, testimoni spergiuri, ecc.: la loro colpa, più che morale — religiosa, appunto — è di non capire, di non accogliere, le ragioni della indecifrabile interiorità di Remigio.

Con questo abbiamo individuato una premessa che può aspirare a farsi credibile solo esplicitando le sue conseguenze formali, strutturali.

Proviamo a ripercorrere le pagine di *Con gli occhi chiusi* e de *Il potere*: il primo narra « senza spiegare », come dice Debenedetti, una vicenda che si conclude con la distruzione di Ghisola; e procede per accumulazione di dati, a spire, martellando particolari su particolari tutti negativi per Ghisola, evidenziati dal punto e virgola, come una lunga invettiva, che si sa come va a finire. L'altro, anche. È una requisitoria contro « tutti ». Questi romanzi di Tozzi insomma « non spiegano » ma attaccano, demoliscono, hanno la *vis* dell'invettiva, il *cur sas* martellante e stranito del litigio — e che di litigi siano fatti anche i loro nodi narrativi a questo punto è un dato frastornante che possiamo trascurare.

Il passaggio « dal frammento al romanzo », dunque, in Tozzi avviene perché certi motivi profondi — essenzialmente religiosi, di quella religiosità che si esplica nei rapporti affettivi, economici, « carnali », e non nell'astrattezza irrelata dell'opinione — perché di fatto questi motivi profondi diventano forma nella sua coscienza di scrittore, quella forma martellante, avvolgente, implacabile, che non perdona la colpa di chi non capisce

la sua — dei suoi personaggi che rimandano a lui — incomprensibile e inesplicabile interiorità religiosa.

Del resto la forma media della predica dal pulpito, se vogliamo segnare in margine qualche « fonte » di suggestione, il suo *cursus*, non è quello dell'invettiva? Contro i peccati, ovviamente.

Pertanto se dovessimo rispondere alla domanda sgarbata: com'è fatto *Il podere* (e *Con gli occhi chiusi*)? Risponderemmo: sono invettive dissimulate, ma neanche tanto, da certi indugi paesistici, da certi episodi collaterali.

È pur vero che ne *Il podere* c'è una complicazione, in primo piano, che ci può confondere le idee: ed è la morte del protagonista, che si intuisce fin dal principio e che avviene puntualmente alla chiusura del romanzo. Questo fattaccio di sangue (vero e proprio appello alla repressione del torvo bifolco, notiamolo per inciso; e notiamo per inciso anche la data abbastanza sintomatica: 1918) chiude una narrazione altrimenti destinata per sua natura a rimanere aperta: l'omicidio campeggia per tutto il romanzo, ma, come dice Aldo Rossi (p. 142): « è come depompato, né tragico, né ironico: pura clausola letteraria ». È insomma un catenaccio « di repertorio » che si sovrappone alle ragioni più autentiche della narrativa di Tozzi, che sono diverse.

Riemergendo da quanto ci siamo sforzati di dire, ci torna alla mente un nome, quello di Domenico Giuliotti, già evocato a proposito delle analogie linguistiche di certi suoi scritti con gli scritti di Tozzi: che c'entra a questo punto? Giuliotti era un maestro di invettive: certo non dissimulate.

I rapporti di amicizia fra Tozzi e Giuliotti, che nel '13 e nel '14 fecero anche una rivista insieme: « La torre », « organo della reazione spirituale italiana », non sono un mistero per nessuno: ricordiamo le stimolanti osservazioni in merito di Luigi Baldacci; le notizie raccolte da M. G. Parri nel suo *Domenico Giuliotti* (Roma, Volpe, 1971); e il rigoroso *Indice de « La Torre »* (Siena, 1972) della giovane Lorenza Giorgi.

Come conclusione provvisoria, se dovessimo tracciare una mappa schematica della dislocazione delle opere di Tozzi, metteremmo al centro, allineati, *Con gli occhi chiusi* e *Il podere*, come le sue riuscite più necessarie, oltre che più tipiche; porremmo i *Ricordi di un impiegato* e *Gli egoisti* dalla parte delle sue origini frammentistiche — ma sono romanzi maturi, va detto; e *Le novelle* le vedremo a parte, in una specie di *dépendance* o vero e proprio limbo imposto dal genere e dalla sua codificazione vessatoria negli anni che Tozzi scriveva. Resta fuori *Tre croci*: da mettere sulla linea che unisce i racconti all'asse dei due romanzi centrali, ma molto ravvicinato a questi.

A dir la verità resta fuori anche tutto *Il teatro*, che essendo fuori dell'orizzonte dei miei Virgili — Rossi e Tellini — non è rientrato nell'orizzonte di questa recensione.

## Gli amici, i nemici e il mito di Tozzi

Tutta una sezione, la seconda del libro di Aldo Rossi, è dedicata a « il mito e la scuola di Tozzi »; e non sono di certo le pagine meno stimolanti del lavoro.

La fortuna di Tozzi è sempre stata piuttosto « fortunosa », anche perché i suoi libri, non disponendo di un riconoscibile entroterra di lettori comuni, sono giunti a noi sbalottati sugli scudi e sulle forche dei « lettori di professione »; i quali hanno scritto senza avere davanti quella massa, anonima sì, ma volta a volta minacciosa o rassicurante, che sono « i lettori » senz'altro attributo, di uno scrittore affermato. Non è, a dire la verità, che la critica italiana in genere si curi molto dei lettori di un autore che prende a trattare; ma se questi non compaiono, ovviamente se ne cura anche meno.

Seguire dunque la fortuna di Tozzi nei suoi andirivieni e nei suoi sobbalzi, e fuor di metafora negli scritti di gente poco nota o malnota, oltre che nelle pagine dei « classici della critica », non era un lavoro facile: e i risultati di Rossi sono notevoli.

Detto questo, com'era doveroso, possiamo « metter giù » le nostre schedine: la prima, oltre che minuta, è addirittura un resto, che si riferisce alle pagine precedenti di Rossi, esattamente alla p. 39. Qui, parlando dei « migliori lettori dell'epoca » (intorno al 1930), insieme a Pancrazi, Montale, Angioletti, Ferrata, Pavolini, Aldo Rossi nomina Oppò. Di Cipriano Efisio Oppò, sardo, pittore neanche detestabile, capintesta della corporazione dei pittori durante il fascismo, conoscevamo una qualità non proprio comune e variamente testimoniata: che pur essendo un potente (lo nominavano col titolo di Eccellenza) era e rimase un brav'uomo, un sardo tozzo e di buona pasta, un po' come la sua modesta pittura. Ma che fosse uno dei « migliori lettori dell'epoca », questa è una notizia che francamente ci coglie di sorpresa, anche se Roberto Longhi lo ricordava come uno dei primi amici e sostenitori di Tozzi.

Un paragrafo molto esauriente, in questa seconda parte del libro di Rossi, è quello dedicato alle tracce, evidenti, della narrativa di Tozzi, più precisamente de *Il podere*, nel romanzo di Borgese *I vivi e i morti* (1923), mentre nel *Rubè* (1921) secondo Rossi la presenza di Tozzi è « pressoché nulla », secondo noi nulla. Ma forse vale la pena di spendere qualche altra parola.

Intanto, se questi che viviamo sono anni tozziani, i giorni di Borgese sono di là da venire.

Su Giuseppe Antonio Borgese critico abbiamo letto alcune pagine di Luigi Baldacci delle quali gli siamo grati. Purtroppo confinate in un libretto (*I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 45-52) quasi clandestino; se chi, seguendo il nostro implacabile consiglio, l'ha cercato, ha dovuto faticare a trovarlo.

Su Borgese narratore — autore di un solo grande libro, *Rubè* — a parte quanto ora ci dice Aldo Rossi sulle ascendenze tozziane de *I vivi e i morti*; e a parte le « classiche » stroncature alla Gargiulo, di recente, fra molti silenzi, ricordiamo una breve monografia letta

ne *I contemporanei* del benemerito editore Marzorati, un saggio tutto teso ad asserire il culmine narrativo di Borgese ne *I vivi e i morti*: una lettura angosciante.

Ci permettiamo dunque di trascrivere l'inizio di una recensione, firmata da Emilio Barbetti nel lontano 1924 sulla « Rivista di Firenze » (anno I, n. 5-6, p. 28):

Dire d'una nuova fatica di Borgese in una spiccia recensione è quasi una pretesa d'originalità; soprattutto a vedere i fiumi di dottrina e d'acume sparsi dai critici italiani, per ricercare i profondi scopi simbolici di *Rubè* ch'è soltanto un bel romanzo e gli occulti significati metafisici dei *Vivi e i morti* ch'è soltanto un libro noioso.

Semplice, ma chiaro, ci sembra. Chi era Emilio Barbetti? Uno studioso che pubblicava, in quegli anni, in compagnia, fra gli altri, di Alberto Savinio e di Giorgio Castelfranco; e del quale meriterebbe saperne di più.

Rossi documenta le varie fasi del mito di Tozzi fra i « selvaggi » di Strapaese, e di quell'immagine dello scrittore senese un po' « genio e sregolatezza », « cattolico ma non santo, narratore senza moralismi » che i « selvaggi » prediligevano. Bene, questa immagine del Tozzi, che gli strapaesani accoglieranno senza riserve, era già stata tracciata in una nota di stile lapidario da Domenico Giuliotti almeno fin dal 1922: « Morto! Soffrì, peccò, brancolò, poi *vide* ». (Il corsivo è nel testo de *L'ora di Barabba*, II ed. accr., Firenze, Vallecchi, 1922, p. 51). Nota che era già nella I ed. del libro e passò senza varianti nelle edizioni successive.

Sui rapporti di Giuliotti con Strapaese non abbiamo molte informazioni: sospettiamo, senza sforzarci troppo, che lo scrittore di Greve in Chianti, più anziano, per i « selvaggi » avesse molti tratti da prendere a modello — a parte quella precisa immagine di Tozzi — quali l'amore per la campagna e per tutto ciò che è « nostrale », l'enfasi per le cose fatte in casa e, non ultimo, il barabbismo.