

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell'inconscio in *Bestie* di Federigo Tozzi

Valentina Sturli

Bestie è una raccolta di prose brevi, ed è la prima opera di Tozzi che abbia modo di arrivare al grande pubblico anche in virtù della prestigiosa pubblicazione per Treves (1917), tanto desiderata quanto faticosamente raggiunta grazie alla mediazione di Antonio Borgese.¹ Chi parla è un io narrante che mescola riferimenti autobiografici e finzione:² è sposato, abita a Siena, è in conflitto con i familiari e soprattutto col padre, ha una moglie e un'amante, ha ereditato delle proprietà ma ha continui problemi economici, vuol fare lo scrittore, ha avuto un'infanzia e una giovinezza malinconiche, è irresoluto, velleitario e passionale. Benché siano evidenti elementi che possono rimandare al Tozzi in carne e ossa, si segnalano sin da subito non solo discrepanze rispetto alla vita dell'autore, ma anche vere e proprie contraddizioni e deliberate sovrapposizioni cronologiche: eventi che in una biografia reale³ – non solo quella di Tozzi, ma di chiunque – avrebbero dovuto manifestarsi in sequenza, o escludersi a vicenda, qui sono tutti presenti in un medesimo istante, riferiti in una successione che non segue alcuna linea temporale ma piuttosto una trama di associazioni idiosincratice che restano per lo più alluse e latenti.

1 Antonio Borgese è stato fondamentale, soprattutto nell'ultima parte della brevissima carriera letteraria di Tozzi, per promuoverne l'attività artistica e in particolare per mediare con l'editore Treves; per i rapporti tra i due si veda I. de Seta, *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Carocci, Roma 2017, pp. 91-106.

2 Come ha scritto M. Marchi, *Immagine di Tozzi*, Le Lettere, Firenze 2007, p. 168: «Tozzi non ha mai scritto un'autobiografia, ma un'opera in cui l'autobiografismo è un elemento fondamentale».

3 Per la quale si rimanda alla *Cronologia* di M. Marchi, in margine al «Meridiano» di Tozzi, Mondadori, Milano 1987, pp. XXXV-LII.

I personaggi sono còlti con pochi tratti dal valore fortemente espressionistico⁴ (il tisico col volto giallo e il naso paonazzo nella prosa [6], il ciabattino coi capelli a zazzera e una gamba sola nella prosa [9], la ragazza bionda dalla faccia rossa nella prosa [4]), e appaiono per lampi slegati anche quando sono connessi all'io narrante dai vincoli più profondi e viscerali. Così la madre, la moglie, il padre, i fratelli (questi ultimi, nella biografia reale di Tozzi, non esistono se non come una lunga lista di morti in culla) ci vengono descritti soltanto attraverso un gesto, una battuta, un oggetto che appartiene loro. L'amante sadica intrappola una vespa col ventaglio dentro a un bicchiere, e si rifiuta di farla uscire nonostante le insistenze dell'io [41]; la moglie litiga per la minestra e minaccia una denuncia dal procuratore del Re, ma poi fanno la pace perché toglie in tempo una formica che stava per cadere nel fiasco [45]; la madre – morta da anni ma allucinatoriamente viva e presente – possiede una crocetta d'oro, ama i fichi maturi e taglia le ali ai piccioni perché non volassero via [67].⁵ Intuiamo che tutti questi personaggi, a cui va aggiunta l'ombra sempre persecutoria e sempre cannibalica del padre,⁶ compongono una trama di senso che non ci verrà mai rivelata, hanno motivazioni imperscrutabili, oscure prima di tutto a chi descrive. Anche i più significativi, infatti, si muovono come nei sogni, in cui un'azione può essere compendiata da un singolo elemento che si carica di senso, che a sua volta può coprirne un altro o rimandare a significati profondi e solo allusi.

Anche il tempo, in *Bestie*, non ha un andamento lineare, proprio come in molta tradizione modernista europea. Non segue il calendario degli uomini, bensì quello dei moti psichici interni, delle emozioni e delle associazioni improvvise; ma anche – e questo è l'elemento idiosincratico di un Tozzi arcaico e innovativo – dei cicli delle stagioni, dei cambiamenti atmosferici, dell'alternarsi di giorno e notte. L'io narrante racconta per lampi una vita fatta per lo più di stati interiori, angosce, impressioni sempre cangianti sullo sfondo della città e della campagna; e a loro volta gli elementi che affollano il paesaggio, riempiendo le case, le botteghe, le piazze, le aie, le stanze, non sono semplici cose, luoghi e

4 Sull'espressionismo di Tozzi si veda R. Castellana, *Il realismo creaturale di Tozzi: una lettura di «Giovani»*, in *La punta di diamante di tutta la sua opera. Sulla novellistica di Federico Tozzi*, a cura di M. Tortora, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 35-70, dove è tra l'altro presente un nutrito compendio bibliografico. In particolare, per quanto riguarda i procedimenti di focalizzazione sul dettaglio creaturale, perturbante, brutto, si vedano le pp. 54-57. Sullo stesso argomento si rimanda anche all'ottima serie di contributi contenuta nel volume miscelaneo *Tozzi, la scrittura crudele*. Atti del convegno internazionale di Siena, 24-26 ottobre 2002, a cura di M.A. Grignani, Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma 2004.

5 Sulla triplice declinazione della figura femminile (madre, moglie, amante) nella narrativa di Tozzi, rimando a R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 11-15.

6 Per una disamina articolata sulla figura del padre nella narrativa di Tozzi si veda *Ivi*, pp. 7-11.

oggetti, bensì entità brulicanti animate da una segreta volontà, da loro leggi imperscrutabili e ignote. E infatti, come su un allucinato palcoscenico, gli oggetti bisbigliano, si alleano, esercitano la loro tirannia su chi si illude di possederli: non è l'individuo a servirsi di loro o a muoversi dentro il paesaggio, bensì il paesaggio a muoverglisi intorno e a minacciarlo.

Ben presto in effetti ci si accorge che è al lavoro un'evidente sovrapposizione di caratteristiche che nella comune enciclopedia di lettori siamo abituati a concepire come distinte: non solo animato e inanimato si confondono, così come accade al paesaggio e al personaggio, alle cose e alle persone; ma questa deliberata confusione dà luogo a una vera e propria inversione di ruoli. Nel testo è infatti molto frequente, per esempio, che un elemento naturale venga descritto ricorrendo a un aggettivo o un verbo che è predicabile esclusivamente di esseri senzienti o umani.⁷ Può trattarsi di piccole sequenze narrative in cui gli oggetti prendono vita e il mondo sembra animato da forze di cui non si comprende l'origine,⁸ oppure di singoli attributi inseriti all'interno di una frase. Lo stesso dicasi per le case, le vallate, i lampioni, i muri che cadono, si aggrappano, si avvicinano o allontanano, hanno paura, corrono.⁹ Come ho notato altrove,¹⁰ è evidente che l'interferenza deliberata tra i piani di attivo e

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell'inconscio in *Bestie* di Federico Tozzi

- 7 Per comodità, dal momento che non esiste una numerazione originale delle sessantanove prose di *Bestie*, indico con un numero di servizio, tra parentesi quadre, il numero della prosa nella sequenza della raccolta, seguito dalla pagina del passo nell'edizione Treves (1917), che è quella filologicamente conforme all'ultima volontà dell'autore, e quindi quella da cui citerò. Gli usci sono taciturni («erano taciturni gli usci rossi delle capanne» [10, p. 37]), i fiori ostili («ma pareva che i fiori le fossero ostili e non ne volessero sapere» [31, p. 92]), le violette «malcontente» [31, p. 92], il silenzio «folle» [36, p. 104], il cielo di Siena «cattivo» [5, p. 17], la primavera di volta in volta «disperata e terribile» [16, p. 59] o «paziente» [31, p. 94], l'azzurro del cielo «rintontito» [32, p. 97]; le campagne «si mettono stese per stare più comode» [1, p. 9], la terra sta «zitta per forza» [7, p. 22], la città «si chiude sempre di più» [1, p. 3]; un pendio vuole «precipitare la mia anima nell'oscurità silenziosa» [19, p. 66], le nuvole vengono «per ruzzare, ma senza mai urtarsi o trattenersi dubitando della strada» [11, p. 41], i peschi sfioriscono «quasi per far piacere al vento» [31, p. 92], le margherite «fanno di tutto per darvi nell'occhio» [32, p. 97].
- 8 Le corone da morto di un funerale «si comportavano così bene che ciascuna s'appoggiava su le braccia dei due uomini come se non avesse potuto più resistere al pianto della musica. I ceri cercavano di cadere» [8, p. 26]; tra le stanze della casa c'è «un'intesa e un accordo di non dirmi niente: qualche parola che se la passavano quand'io voltavo le spalle. I miei libri facevano di tutto perché non li prendessi in mano; le stoviglie nel salottino da pranzo erano mute e così tristi» [68, pp. 174-175]; «pareva che anche il mio campo si travolgesse come me, nel vento; come mi volesse portar via tutti gli olivi. I muri della camera si facevano sempre più stretti, accostandosi insieme» [16, p. 60], l'azzurro del soffitto di una cappella si muoveva e si apriva; gli angoli venivano fuori come se fossero stati sospinti dall'infinito» [20, pp. 69-70], «la pioggia è il giocattolo con il quale ruzzano le fontane del giardino; anche il mio sorriso è un giocattolo [...] la mia ombra è il giocattolo del sole» [63, p. 161], le cose della stanza «questa sera hanno atteso tutte d'accordo» [64, p. 163], «diventano pugnali che affondano nella mia anima: maniche che mi attendono» [64, p. 163], «la carta delle pareti aveva un'aria di silenzio quasi timido; non canzonatore o vispo, come altre volte» [68, p. 174].
- 9 Le case devono farsi «un poco a dietro» oppure «mi si butteranno addosso» [1, p. 2], i lampioni che «parevano acchiapparsi al muro per non cadere dalla stanchezza» [15, p. 53], i muri che «si spalancano» [25, p. 82], le «case hanno paura a stare ritte tra questi precipizi» [57, p. 148], pareva «che la vallata si sollevasse su, attratta dalle due colline piene di oliveti e di vigne» [40, p. 111].
- 10 Mi permetto di rimandare a V. Sturli, *Il laboratorio di «Bestie»*, in F. Tozzi, *Bestie*, edizione critica a cura di V. Sturli. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, in fase di pubblicazione.

passivo, raggiunta tramite verbi e aggettivi che rimandano – in relazione a oggetti inanimati – al campo della volontà e dell'intenzionalità, risponde a una precisa strategia di rappresentazione del mondo, che serve a turbare e a disorientare il lettore. Le strade, le case, gli orti, i campi, gli alberi, le suppellettili sono altrettanti personaggi; anonimi, ma dotati di una loro insidiosa autonomia.

Secondo termini freudiani, potremmo affermare che le prose di *Bestie* – come del resto molta parte della produzione tozziana – sono infiltrate di pensiero onirico:¹¹ si avverte infatti la presenza di meccanismi di spostamento, proiezione, scissione, condensazione in virtù dei quali gli enti, proprio come nei sogni, nei sintomi o nei deliri, non rappresentano più solo sé stessi, ma classi più ampie di significato, possono essere contemporaneamente sé stessi e il loro contrario, condensare mediante un solo elemento caratteristiche di altre entità.¹² Per inciso, è importante notare che la presenza nel testo di fenomeni di questo tipo prescinde dalla conoscenza diretta che Tozzi potesse avere o meno dell'opera di Freud. È probabile che avesse avuto tra le mani almeno un articolo del padre della psicoanalisi e, come è ampiamente attestato, la sua cultura psicologica era tutt'altro che dilettantesca, formatasi com'era sulla lettura di una notevole quantità di testi tratti proprio dal *milieu* scientifico, soprattutto francese (Janet, Ribot, Compayré ma anche, in ambito anglosassone, William James), in cui anche Freud si era formato.¹³ Ma appunto, con ogni evidenza non è necessario postulare la conoscenza diretta di teorie psicoanalitiche più o meno coeve per individuare nella prosa di un autore meccanismi tipici del funzionamento dell'inconscio, a maggior ragione – come in questo caso – se l'autore si colloca appieno

- 11 Come ricordano V. Baldi, P. Cataldi, A. Ginzburg ed E. Zinato, *Introduzione. Emozioni e Letteratura*, in «Moderna», XVII, 2, 2015, *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, a cura di A. Ginzburg, R. Luperini, V. Baldi, pp. 11-25: p. 13: «Nel sistema enunciato da Freud, si riscontrano [...] già le cinque principali caratteristiche dell'inconscio a suo tempo proposte nell'*Interpretazione dei sogni*: l'atemporalità, l'assenza di mutua contraddizione fra gli impulsi, la condensazione, lo spostamento e la sostituzione della realtà esterna con quella psichica».
- 12 Per una panoramica sulle potenzialità di lettura del testo di Tozzi attraverso la teoria delle emozioni di Matte Blanco, si vedano Petroni, «*Bestie*»: *logica simmetrica e reversibilità temporale*, in *Ideologia e scrittura: saggi su Federigo Tozzi*, Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 137-154; R. Luperini, *Tozzi e le emozioni*, in *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 19-24; F. Tozzi, *Emozioni e temporalità: lettura matteblanchiana di una novella di Tozzi*, in «Moderna», XVII, 2, 2015, pp. 65-76; A. Ginzburg, *Tozzi: capire come un ragazzo*, in Ead., *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011, pp. 161-172.
- 13 In M. Marchi, *Freud a Castagneto*, in Id., *Immagine di Tozzi*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 190-197, si può trovare una panoramica delle letture di Tozzi in materia di psicologica del suo tempo. L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino 1993, p. 96, ha giustamente osservato che «Tozzi ci si rivela così, più che un prefreudiano, un autore di cultura specifica ben fondata su quei testi che stabiliscono la saldatura tra il positivismo e Freud». Sulla cultura psicologica di Tozzi si veda anche F. Boccaccini, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologica del primo Novecento*, in *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 135-148.

in una stagione letteraria, come quella del modernismo, che sulle associazioni, le scissioni, le improvvise epifanie fonda la propria poetica.

I medesimi meccanismi a lavoro nel testo possono del resto ancora meglio essere decritti sulla base di quella che Ignacio Matte Blanco, teorico della psicoanalisi ben successivo a Freud e a Tozzi, ha definito logica dell'inconscio o logica simmetrica, ovvero un funzionamento caratteristico delle manifestazioni inconse (sintomo, lapsus, sogno e motto di spirito) che non conosce principio di identità e non contraddizione, e opera mediante la formazione di classi che inglobano un numero crescente di entità accomunate da una medesima funzione proposizionale, rendendole indistinguibili e interscambiabili anche per quanto riguarda gli altri aspetti. Secondo Matte Blanco è infatti possibile distinguere tra quella che siamo abituati a concepire come logica *tout court* (logica aristotelica), che funziona articolando distinzioni tra gli enti e tenendo conto del principio di identità di ciascuno e che egli definisce asimmetrica, e quella simmetrica, che procede per generalizzazioni sempre più ampie ed è caratteristica dei processi di tipo emotivo.¹⁴ Come spiegano Baldi, Cataldi, Ginzburg e Zinato, l'inconscio secondo Matte Blanco

si struttura attraverso due principi fondamentali: il principio di generalizzazione e il principio di simmetria. Il 'principio di generalizzazione' non viola la logica bivalente ma descrive come nell'inconscio (e anche nell'emozione) il soggetto non conosca individui ma soltanto classi o insiemi che via via vengono raggruppati in categorie sempre più generali ed onnicomprehensive, fino ad arrivare, potenzialmente, ad un'unica realtà indivisibile. Invece il 'principio di simmetria' si presenta come radicalmente alternativo alla logica bivalente, in quanto rende simmetriche tutte le relazioni, anche quelle più asimmetriche. L'azione simmetrizzante del principio di simmetria annulla qualunque successione spaziale e temporale, così come ogni negazione e principio di non contraddizione, rendendo perciò compatibili anche realtà incompatibili come la vita e la morte; ma soprattutto tratta qualunque somiglianza come un'identità a tutti gli effetti: all'interno di una classe dove opera il principio di simmetria, tutti gli elementi sono considerati fra loro identici ed interscambiabili, e addirittura appaiono identici alla classe a cui appartengono.¹⁵

Il mondo di *Bestie*, basato su una continua tendenza alla simmetrizzazione, è spossessato e scisso prima di tutto perché è scisso e spossessato chi lo racconta, dando conto degli eventi del mondo come se fossero fenomeni inspiegabili; allo stesso tempo, anche quel che accade

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell'inconscio in *Bestie* di Federico Tozzi

14 Il testo di riferimento è I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 1981.

15 Baldi, Cataldi, Ginzburg, Zinato, *Introduzione. Emozioni e Letteratura*, cit., p. 14.

al suo interno viene registrato come alieno, per lo più incomprensibile e quasi come se fosse un accadimento che arriva dall'esterno. Non è un caso che nel testo sia frequentissimo, da parte di chi parla, il riferimento a un'entità che è insieme sé e qualcos'altro, che ha una vita almeno in parte imperscrutabile: l'anima. Si ingannerebbe chi pensasse che per 'anima' si intenda solo un'entità di natura religioso-spirituale, perché a questo significato (pur presente), se ne affianca almeno un altro, ben più inquietante. 'Anima' in Tozzi è anche sinonimo di quello che nella metapsicologia freudiana si definirebbe l'inconscio;¹⁶ e non solo perché si fa ricettacolo di contenuti repressi e aggressivi, ma anche perché è trattata come un'entità in gran parte autonoma rispetto all'io del soggetto, che infatti ne osserva i moti e le reazioni da una posizione che è in gran parte esterna. L'io ne parla sempre in terza persona, e come qualcosa di cui non si conoscono fino in fondo la natura e le reazioni.¹⁷

Se ciò che dovrebbe per sua natura stare fermo si muove, minaccia, si comporta come qualcosa di vivo, a sua volta quel che dovrebbe essere vivo ha spesso caratterizzazioni che lo avvicinano al minerale o all'inorganico. Su questo sfondo, come è stato notato, le bestie rivestono un ruolo importante, quello di un'epifania negativa.¹⁸ La loro manifestazione non porta a nessuna rivelazione, non ha quasi mai alcun valore sim-

16 Si veda per esempio G. Bertoni, «Bestie»: *la corrente della coscienza*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pacini Fazzi, Pisa 1996, pp. 101-114; pp. 107-108: «occorre aver presente che 'anima' nel sistema lessicale tozziano è un lessema di plurime e talora coesistenti valenze semantiche, da specificare di volta in volta, in rapporto ai singoli testi e anche alle diverse epoche dell'attività dello scrittore, poiché, se non esclude una connotazione spiritualistica o anche propriamente religiosa, figura però in certi testi e in certi momenti come equivalente di 'inconscio'; e questo è il caso di opere come *Adele*, *Barche capovolte*, e *Bestie*».

17 Ecco alcuni esempi, tra i più significativi: «La mia anima è cresciuta nella silenziosa ombra di Siena» [5, p. 16]; «la tristezza stava sopra la mia anima come una pietra sepolcrale» [5, p. 18]; «Mi ricorderò sempre dei bei prati verdi che cominciavano dalla mia anima» [7, p. 22]; «Io sono soffocato dal mondo; e, quando parlo, mi pare che la mia anima riesca ad escirne fuori» [7, p. 23]; «In campagna mi fermavo sotto un albero che aveva i rami troppo schiacciati, e gli offrivò di sorreggerli con la mia anima» [15, pp. 55-56]; «Ma i tetti erano là, cominciando dal mio davanzale, come un pendio che volesse precipitare la mia anima nell'oscurità silenziosa» [19, p. 66]; «Alla mia anima appiccavo i miei fratelli e mio padre» [21, p. 72]; «Ecco che la mia tristezza veniva ad oscurare definitivamente la mia anima» [24, p. 80]; «Quante volte il freddo del mio cadavere fa le veci della mia anima!» [30, p. 91]; «E la mia anima sopra quell'odore s'ingrandiva fino a sentirmela dentro i miei occhi» [31, p. 94]; «La mia anima, per aver dovuto vivere a Siena, sarà triste per sempre» [36, p. 103]; «Camminavo piano, e sempre di più la natura mi pareva un sogno immenso della mia anima» [38, p. 109]; «Mettete un piatto grande di ciliegie sopra la mia anima» [50, p. 131]; «Tutta la strada era piena di persone, come un incubo trasparente e leggero, che si movesse anche ad un altare di vento; come si moveva la mia anima» [56, p. 146]; «E la mia ombra è il giocattolo del sole; la mia voce è quello della mia anima» [63, p. 161]; «Ecco la sera, quando le cose della stanza doventano pugnali che affondano nella mia anima» [64, p. 163]; «Ho imparato a vivere con la mia anima!» [67, p. 173]; «La mia anima, dunque, sapeva di qualche funerale che io non so. La mia anima è stata a qualche funerale» [68, p. 174].

18 Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 114: «Gli animali significano solo in negativo: significano lo spossessamento dell'io. Lo possono significare anzitutto apparendo al di fuori di ogni gerarchia e di ogni ordine umano, e quindi in un modo del tutto gratuito».

bolico (almeno non immediatamente definibile, come è invece il caso dei bestiari medievali o della simbologie di certi *contes animaliers*) né sfocia in un qualsiasi portato di conoscenza; la bestia appare, sovente in situazioni quotidiane, per portare con sé una nota di distonia idiosincratca, per far sentire osservato, minacciato, disperato chi parla – senza che si possano rintracciare le cause di questi stati d’animo. È del resto il soggetto stesso che, quasi sempre nel finale della prosa, tematizza una domanda sul perché certe manifestazioni lo turbino così nel profondo, e ovviamente non trova risposta. Si pensi a passi come i seguenti:

Quasi annoiato e intristito a star lì, appuntellai le mani sull’erba e feci per alzarmi. Allora un grillo, così vicino che non raccapezzavo dove, comincio a cantare. Era tra le mie ginocchia, forse? Era dietro a me? Né meno. M’era saltato addosso? Mi scossi tutto: no. Dovetti andarmene, e mi misi a pian-gere [18, p. 64]

Ma tutto m’ero arso di me stesso, con una cenere che mi faceva lacrimare. / Perché quel pesce rosso, nascondendosi sotto le alghe, guizzò? [31, p. 95]

Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto? [32, p. 97]

Perché la gatta miagola e si spenzola dalla grondaia? [55, p. 144]

Queste apparizioni non hanno, almeno secondo logica asimmetrica, alcuna relazione di consequenzialità rispetto a quel che le precede, eppure hanno la facoltà di turbare profondamente il soggetto: il maggiolino della prosa [32] viene trovato morto proprio mentre la campagna mostra il suo lato primaverile e più rigoglioso; la gatta miagola dalla grondaia [55] mentre l’io narrante rientra in casa di notte, sotto un cielo stellato dalla bellezza quasi insostenibile; il pesce rosso guizza nella fontana [31], andandosi a nascondere, mentre intorno comincia una primavera tiepida e dai tratti apparentemente benevoli, ma anche foriera – si rilevi l’ossimoro – di una «scontentezza piacevole»; il grillo comincia a cantare [18] mentre l’io pensa che quando vuol bene a un amico gli piace fumare in silenzio. In apparenza, secondo un tipo di logica che tende a distinguere gli enti sulla base del principio di identità e non contraddizione, c’è poca o nessuna relazione tra quel che accade nella prosa e l’apparizione dell’animale, ma si può invece notare come spesso l’apparizione della bestia porti a uno stato di scacco emotivo, di interrogativo, di malessere o di sconcerto che – proprio perché sono privi di fondamento razionale o giustificazione rispetto a quanto detto subito prima – sono tanto più inquietanti e misteriosi dal punto di vista emotivo.

In casi come quelli appena citati, per esempio, il grillo e il gatto fanno sentire all’improvviso, nel silenzio, il loro verso; quest’ultimo può suonare come una forma di avvertimento o di allarme del tutto indeterminata,

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell’inconscio in *Bestie* di Federigo Tozzi

e perciò tanto più sinistra, rispetto a uno stato di quiete apparente. Il pesce rosso, a sua volta, guizza a nascondersi mentre tutto intorno la primavera sembra essere tutt'altro che minacciosa. Infine, il maggiolino fa da contraltare all'esplosione della primavera: là dove tutto dovrebbe fiorire, e l'io può allucinare un'espansione vitale illimitata, l'insetto morto ha la funzione di introdurre una nota distonica e luttuosa. Ma basta un maggiolino morto a sconfessare la potenziale euforia di una primavera incipiente? Nel mondo di *Bestie*, dove l'immensamente grande (spazi del cielo, campagna, immutabile ciclo delle stagioni) e l'immensamente piccolo si toccano e si confondono proprio grazie a processi di generalizzazione crescente, un maggiolino morto può rappresentare la morte di qualsiasi essere – e virtualmente di *tutti* gli esseri. È qui, come si vede, a lavoro una logica di tipo simmetrico, che equipara il membro di una classe, per quanto piccolo e trascurabile, alla classe nella sua interezza. Un maggiolino morto, allora, può rappresentare simmetricamente la morte di tutti gli esseri, e la sua sola morte contraddire, nella fulminea chiusa della prosa, la primavera – che a sua volta può farsi emblema di qualsiasi processo di espansione vitale.

Altrove l'io ferisce o uccide la bestia di sua propria volontà, e anche qui non sembra sussistere alcuna motivazione per l'azione violenta, se non una rivolta che non è diretta tanto contro il singolo animale, bensì all'esistenza medesima, di cui l'animale è – dal punto di vista asimmetrico – una minima parte ma con cui, dal punto di vista delle classi logiche inconse, coincide integralmente:

Quando fui presso un pino, sentii un usignolo; io feci un grido, e poi gli tirai un sasso. Avessi avuto un fucile! [17, p. 62]

Una cicala, sopra il nocchio d'un olivo, canta: la vedo. Mi ci avvicino, in punta di piedi, stando in equilibrio dall'una zolla all'altra. La stringo. Le stacco la testa [23, p. 78]

E di là, a pochi metri di distanza, il sole chiaro e caldo; e le farfalle che quando si son prese in mano bisogna ucciderle! [27, p. 86]

Un giorno glielo portai via [*scil.* il canarino del prete]; e, piuttosto che ritrovarlo in quella gabbia, lo schiacciai con il tacco delle scarpe [46, p. 125]

Perché chi parla decide che il canarino del prete dev'essere schiacciato sotto le suole della scarpa? Perché non si vuole vederlo ancora in gabbia o perché, come si dice poco prima nella prosa, l'uccellino fissa l'io narrante, che si sente giudicato e pieno di un'irrazionale vergogna davanti a lui? E perché bisogna prendere a sassate l'usignolo, nella prosa in cui si racconta il ritorno a casa dopo l'incontro con la donna infida e amata? L'usignolo, la cicala, la farfalla, il canarino sono vite minime, ir-

risorie, insulse, ma dal punto di vista dei processi di tipo simmetrizzante rappresentano la vita *tout court*. Ogni manifestazione aggressiva dell'io contro di loro è dunque l'espressione di un odio verso l'intera esistenza: dal momento che ciò che caratterizza l'io di *Bestie* è un'aggressività punitiva etero e auto diretta, violenza contro l'animale sta per violenza contro il mondo e la vita; sofferenza immotivata del medesimo sta per denuncia silenziosa e impotente del dolore, per lo più immotivato e senza scampo, di tutti gli esseri (compreso l'io).

Ci sono poi momenti in cui il narratore, del tutto incongruamente rispetto a quel che ha appena affermato, dice di comprendere il senso – naturalmente senza spiegarlo – dell'apparizione di un animale. Oppure dà come consequenziale la sua comparsa rispetto a quel che viene prima, senza che in effetti ci sia, almeno a livello asimmetrico, alcun legame logico. Anche in questo caso, l'effetto che si produce nel lettore è quello di una distonia causata da un interrogativo sul senso che è ben lontano dall'essere risolto:

Tutte le volte che ho visto orsi veri, ho sempre pensato a quello; e come, guardandolo, per un bel pezzo mi scuotevo e mi smuovevo tutto [1, p. 7]

E, quando, affievolita, fu per sparire, io mi sporsi dalla finestra: le stelle mi parvero più belle, e lì ad aspettarmi. / E capii perché un gatto, accovacciato su la porta di casa mia, fosse scappato quando gli fui vicino [15, p. 58]

Una canzone che forse canterebbe qualcuno andandosene; il respiro del tempo, che io sento lo stesso quantunque tanto lontano che c'è da impazzirne; la mia giovinezza che non è più con me; quelle rose vere che, se doventassero grosse e larghe come le voglio io, ne proverei sollievo; e quella mosca che si move, sopra il tavolino! [25, pp. 82-83]

Il sole, tra gli altri pampini, taglia gli occhi con i suoi pezzetti di vetro. / Una cavalletta mi salta su una mano [58, p. 152]

In ognuno di questi casi la frase finale, spesso composta da poche parole isolate dal resto dopo un punto a capo o altro segno di interpunzione, dovrebbe dare un senso a quel che viene prima, fornendo una spiegazione, ma in realtà non spiega niente e si limita a giustapporre un elemento che contribuisce a mantenere oscuro il senso del testo; ad articolare una domanda che per statuto non può ricevere una risposta, almeno non secondo buona logica aristotelica. Perché, guardando un orso sulle pagine di un libro, l'io narrante dice di «smuoversi tutto», e qual è il senso di questo movimento: tristezza, agitazione, un'emozione di qualche altro tipo? Perché il gatto scappa, se le stelle in cielo sono belle? Perché si dovrebbe provare sollievo se le rose diventassero grosse, e in che relazione stanno le rose con la mosca sul tavolo? La cavalletta che

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell'inconscio in *Bestie* di Federigo Tozzi

salta sulla mano è ostile o amichevole? In che relazione è posta rispetto al sole i cui raggi, invece che risultare benefici, tagliano gli occhi con i «pezzetti di vetro»? Il testo è concepito in modo tale che non ci possa essere risposta a nessuna di queste domande; e proprio il genere prescelto, ovvero la serie di frammenti giustapposti, permette di costruire un'impalcatura narrativa percorsa da una fitta rete di richiami senza dover però attribuire una coerenza di superficie alla successione dei testi. Ho già mostrato altrove¹⁹ come alcune delle prose più lunghe e narrativamente articolate della raccolta – quella dell'uccisione dei rospi [10], quella del tifo da bambino [43], della rondine morente [44], dell'amico moribondo [47], del melo [52] – siano fittamente intessute di richiami e parallelismi che possono essere colti, per l'appunto, solo mediante il ricorso a concetti come la logica simmetrica e le classi matteblanchiane. In questa sede vorrei proporre l'analisi di una breve serie di passi, che implicano anch'essi un funzionamento simmetrico, concentrandomi sull'interpretazione di una specifica spia lessicale, l'uso a inizio di paragrafo della congiunzione avversativa *ma*.

Le prose di *Bestie*, come abbiamo detto, sono per lo più molto brevi – dalla mezza pagina alle tre nell'edizione Treves, che stampa con caratteri ariosi e margini piuttosto ampi, raramente superiori alla pagina o due nelle edizioni Vallecchi e Mondadori –, a loro volta articolate in piccoli paragrafi, generalmente di due o tre frasi al massimo. Ora, è frequente che all'interno di queste prose uno dei paragrafi cominci con la congiunzione avversativa *ma*, che dovrebbe stabilire un legame di opposizione logica rispetto a quel che precede. In realtà, solo in alcuni casi si riscontra un vero e proprio contrasto, mentre in molti altri questa funzione non sembra essere presente. Come ha notato Mengaldo in relazione a un campione di dieci novelle, ma con risultati generalizzabili all'intera produzione di Tozzi,

la transizione fra periodi – anche tra frasi – [...] tende ad essere poco elaborata, affidandosi ai nessi congiuntivi minimi, tanto frequenti quanto necessariamente desemantizzati. [...] così è del *ma* (qualche volta *tuttavia*), che Tozzi può caricare di senso [...], ma che, viceversa, è adoperato bene spesso in forma indebolita e irrazionale, come semplice passerella.²⁰

Proprio a partire da questa affermazione, cioè che il *ma* possa essere usato in forma indebolita e *irrazionale* – ovvero, nei nostri termini, rispondente ad un tipo di logica diverso da quella asimmetrica –, come

19 Mi sia permesso rimandare ancora una volta alla mia *Introduzione*, in corso di stampa, all'edizione critica di *Bestie*.

20 P.V. Mengaldo, *Appunti linguistici e formali sulle novelle di Tozzi*, in Id., *La tradizione del Novecento* (quinta serie), Carocci, Roma 2017, pp. 145-162; p. 159.

punto di snodo tra due frasi non necessariamente legate da un nesso logico stringente, mi propongo di analizzare una breve campionatura delle occorrenze in *Bestie*. La mia ipotesi è infatti che l'uso di questa specifica congiunzione serva sovente ad articolare legami di natura simmetrizzante tra le frasi, che scompaginano deliberatamente l'articolazione razionale del discorso e lo infiltrano con fenomeni di natura emotiva e per lo più perturbante. Per comodità, prendo in analisi in questa sede non tutte le attestazioni della congiunzione avversativa a inizio frase, ma solo a inizio di periodo, là dove lo stacco è più marcato. Nel testo di *Bestie* sono attestate in tutto venticinque ricorrenze di questa eventualità, classificabili in tre gruppi: 1. casi in cui il *ma* ad inizio di frase è riconducibile a un'opposizione logica rispetto a quel che precede; 2. casi in cui questa opposizione logica è molto debole; 3. casi in cui sembra del tutto assente.

Nel primo gruppo rientrano le attestazioni (tutti i corsivi in nota e di seguito sono miei), in cui è abbastanza evidente la consequenzialità logica tra quanto viene detto nella frase immediatamente precedente e l'avversativa che apre il periodo successivo.²¹ Al secondo possono essere ascritti gli esempi in cui – tranne nell'ultimo caso, dove la rondine che stride, tramite l'avverbio *soltanto*, è posta in evidente opposizione alla donna amata, che non si trova – è più difficile (anche se non impossibile) intuire il collegamento tra quel che viene prima e l'avversativa che segue. A volte, come nel primo caso citato in nota 6, l'affermazione principale («mi compravano pochi libri») e ciò che l'avversa («la mia donna si decise a comprarmi [...] quel libro del Verne») sono separate da diverse righe di testo, che rendono meno evidente il legame. Anche nel quarto caso, il legame tra i fiori di petrarchesca memoria sognati ai tempi dei primi amori e i fiori di adesso, quando si sogna di abbracciare un fantasma di donna nell'orizzonte, è allentato dalla presenza – nel mezzo – della descrizione della donna ideale. Nel secondo caso il legame tra bruttezza della perpetua che apre l'uscio del prete e le tende polverose

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell'inconscio in *Bestie* di Federigo Tozzi

21 «Allora, una giornata trascorsa non mi pareva un'altra ruga della mia fronte; e non avevo voglia di piangere, come ora, anche per piccola cosa e anche per niente. / *Ma*, forse, mi pentirei io di piangere?» [7, p. 23]; «Potrei raccontare con precisione come sei pettinata, come tieni le mani. / *Ma* ecco sento chiacchierare da vero; e un piccione, beccando a un vetro della finestra, ti strappa da me.» [12, p. 45]; «E c'è modo, del resto, per tutti di far qualche cosa. / *Ma* perché, proprio ora, un maggiolino morto?» [32, p. 97]; «Chi non ricorda come si trascina una farfalla ferita, toccando la terra con le ali tremanti! / *Ma* chi può vedere, ne' suoi occhi, l'espressione del suo dolore violento e improvviso?» [39, p. 110]; «Per altri tre o quattro anni non lo vidi più [*scil.* il melo]. / *Ma* quando ripassai di lì, s'era fatto irriconoscibile: una buccia lucida e tenera che veniva via a toccarla con l'unghia [...]. // L'avevano potato e i suoi rami facevano una specie di circonferenza un poco vuota nel mezzo. / *Ma* uno dei suoi quattro rami che venivano su dal gambano era gobbo e un poco più corto perciò. [...] // Furono uccisi con il coltello [*scil.* i bachi nel tronco], a pezzi; e la pianta si riebbe. / *Ma* di mele n'ha fatte sempre meno.» [52, pp. 135-138]; «Così come quella fonte che ho ritrovato morta, ed io non lo sapevo. / *Ma* l'aria, oggi, è gaia; e mi sento bene» [62, p.159].

da un lato, e dall'altro il colore vivace del canarino in gabbia sembrano giustificare solo in parte l'uso della congiunzione avversativa, e solo se si presuppone un contrasto tra questi elementi, che non è affatto esplicitato dal testo. Nel quarto caso, il contrasto tra amore per le ciliegie, e conseguente desiderio di mangiarle, è separato sia dall'affermazione del crederci quasi sciocco, che da quella – piuttosto idiosincratICA – dell'averne una «bocca cieca».²²

C'è però un terzo gruppo, piuttosto nutrito, dove la congiunzione *ma* non rimanda ad alcuna opposizione logica evidente rispetto a quel che è detto prima. Vale la pena analizzare queste occorrenze nel dettaglio, provando ad operare alcune distinzioni. Ci sono casi in cui la congiunzione sembra del tutto pleonastica, perché la frase o il periodo che introduce non avversano niente rispetto alla precedente. In una sintassi normalizzante, la congiunzione potrebbe essere eliminata e il testo, dal punto di vista sintattico, scorrerebbe perfettamente:

Ora c'è rimasta la madonna e il bicchierino del lume che invece d'olio è pieno di polvere nera. / *Ma non so definire l'effetto* che mi produce Fonfo quando fa saltare in cima alla gamba di legno [...] la gazza spennacchiata [...]. [9, pp. 30-31]

E poi che ella mi guardava con quei suoi occhi di ragazza brutta, forse più acuti dei miei, mi sentii venir male. / *Ma* due anni fa, dopo il vespro, per tornare a casa, io dovevo camminare lungo un viottolo fatto sul margine di un torrente, scansando a ogni passo i salci e i pioppi. *La mia scontentezza cresceva* come le ombre [...]. [10, p. 37]

Ecco che il mio libro doventava la vita stessa, la gente cioè che conoscevo! / *Ma soffrivo e sentivo una specie di malessere vertiginoso*; e m'invogliavo di pigliare a sassate, per scherzare. [56, p. 147]

Queste pareti riconoscono la mia voce; e la loro fedeltà è profonda. / *Ma* guardando, dalle mie finestre, chiuse o aperte, la fila degli orfani che escano a prendere aria, *capisco che i miei occhi non vedono tutto*. [...] // Se sento cantare i vagabondi e gli ubriachi, *io mi rattristo*; se guardo gli orti, mi piacciono le campane che fanno finta di annaffiarli; e cambierei di posto volen-

22 «Da ragazzo, mi compravano pochi libri. [...] / *Ma*, un capodanno, la mia donna si decise a comprarmi per regalo [...] quel libro del Verne [...]» [3, p. 6]; «E quella zoppa che m'apriva l'uscio! Certi occhi che mi facevano pensare alla panna inacidita. / *Ma* tra le tende, tutte polverose e sbiadite, c'era una gabbia appesa, con un canarino così giallo che pensavo fosse colorito con i tuorli dell'uova che si davano al prete quando veniva a benedire le case.» [46, pp. 124-125]; «Farei ridere se raccontassi quanto le amo [*scil.* le ciliegie], ora che non ho altro da amare. Ed io per poco non mi crederei sciocco. / *Ma* la mia bocca è cieca; e non è fatta che per mangiare.» [50, p. 131]; «E, qualche volta, rileggendo le nostre lettere, dovevamo sospirare insieme. / *Ma* i fiori ci sono anche quest'anno e forse di più, perché il tempo è stato meno secco; e allora mi vien voglia di correre verso l'orizzonte per vedere se mi riesce d'abbracciare questa donna che mi apre più viva di prima. / *Ma* c'è soltanto una rondine che stride.» [14, pp. 51-52].

tieri con le stelle. / *Ma* la luce della luna *si diverte a farmi sentire le civette*. [60, pp. 154-155]

Il senso di averli e loro stessi [*scil.* alcuni oggetti della casa] sono una cosa sola. Ed una sola realtà. / *Ma*, a pena mi sono seduto a tavola per il pranzo, sento cantare, da un ragazzo, una canzone che io conosco senza averla ancora imparata. / *Mi vengono i brividi*. / Portava gli agnelli a vendere. [62, p. 160]

Mai, in nessun modo, sono riuscito ad essere indipendente dinanzi a loro [*scil.* le cose della stanza]. / *Ma* questa sera *hanno atteso tutte d'accordo*. [64, p. 163]

In tutti questi casi il *ma* è, a rigor di logica, non solo pleonastico, ma introduce un vero e proprio inceppamento nella sintassi: perché la visione della madonna appesa al muro e la conseguente menzione dell'effetto che fa Fonfo sul narratore dovrebbero essere collegati? Lo stesso avviene, nella prosa dei rospi [10], quando si tratta di connettere la menzione degli occhi di una rospa maltrattata con la descrizione di una passeggiata in campagna dove l'io narrante ascolta la voce di migliaia di rospi nei fossi. E perché, nella prosa [64], il fatto che l'io non sia mai riuscito a sentirsi indipendente dalle proprie cose, e l'accordo delle cose medesime contro di lui, dovrebbero stare in contraddizione reciproca?

A ben guardare, tutte le frasi citate sopra hanno una caratteristica comune: l'avversativa apre una frase o un periodo fortemente carichi di valenze emotive, invariabilmente di segno negativo. Si pensi all'effetto perturbante che fa il ciabattino Fonfo, sboccato e malizioso, sul narratore; all'angoscia e alla scontentezza provate nell'attraversare una campagna buia e umida invasa dal gracidio di rospi invisibili; alla sofferenza e il malessere percepiti nello scrivere un libro che parli della vita; alla visione degli orfani e la percezione inquietante di non veder tutto, insieme al suono luttuoso della civetta; ai brividi provati perché un ragazzo porta gli agnelli al macello; all'angoscia cospiratoria che suscitano le cose della casa che attendono tutte d'accordo nell'ombra (poco prima si dice delle medesime che sono «maniache che mi attendono»). Altrove, ad essere introdotte dal *ma* sono domande, esclamazioni o desideri che a tutta prima non sembrano connessi con la frase che li precede:

E respingevo da me l'ultima donna, la cui nudità mi faceva un poco di ribrezzo. / *Ma* perché, dunque, quando due briachi cantarono io non chiusi la finestra? Perché la loro voce mi dava una gioia irrefrenabile, una contentezza che non mi faceva star fermo? [15, p. 57]

Ecco che la mia tristezza veniva ad oscurare definitivamente la mia anima. / *Ma* ora avrei voglia di scrivere una novella, i cui personaggi fossero burattini di legno. [24, p. 80]

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell'inconscio in *Bestie* di Federigo Tozzi

E tutte quelle ragazze, forse ora madri, e non le riconosco, di cui ero un poco innamorato! / *Ma* quanto piansi quando mi confessai per la prima comunione! [34, p. 100]

La mia anima, per aver dovuto vivere a Siena, sarà triste per sempre: piange, pure ch'io abbia dimenticato le piazze dove il sole è peggio dell'acqua dentro un pozzo, e dove ci si tormenta fino alla disperazione. / *Ma* i miei brividi al tremolio bianco degli olivi! E quando io stavo fermo, anche più d'un'ora, senza saper perché, allo svolto di una strada, e la gente mi passava accanto e mi pareva di non vederla né meno! [36, p. 103]

Ci si può chiedere che relazione ci sia tra il disgusto per la nudità di una donna e l'atto di chiudere la finestra per non sentire il canto di due ubriachi che provoca, altro effetto piuttosto incongruo, una gioia irrefrenabile; e come possa essere legata al desiderio di scrivere una storia di burattini la tristezza che oscura l'anima. Perché poi il ricordo delle ragazze viste in chiesa da giovane è legato mediante l'avversativa al ricordo del pianto alla prima confessione? Lo stesso accade tra una frase che parla della disperazione provata nelle piazze di Siena e i brividi al tremolio degli olivi, legate da una relazione che ha poco di asimmetrico. È evidente anche qui che il *ma* non ha alcuna precisa funzione logica di tipo avversativo, ma unisce piuttosto due frasi cariche di connotati emotivi, spesso ambigualmente oscillanti tra angoscia e sollievo, tra disperazione ed euforia immotivata. Lo si vede bene in due passi come i seguenti, dove il *ma* sembra addirittura congiungere, piuttosto che disgiungere, due frasi che hanno la medesima valenza emotiva:

E nel tempo delle vacanze, non mi voltavo né meno verso il mio scaffale pieno zeppo dinanzi alla scrivania inclinata; della quale avevo contato scrupolosamente, con angoscia, tutte le macchie d'inchiostro. / *Ma* i tetti erano là, cominciando dal mio davanzale, come un pendio che volesse precipitare la mia anima nell'oscurità silenziosa e diaccia della campagna. [19, pp. 65-66]

Troppa luce e troppo sole, che però mi facevano dimenticare meno le mie giornate fredde e tristi quando non si riesce né meno a immaginarlo più il sole! / *Ma* se guardavo l'acqua della fontana, di marmo, a poligono, piena di alghe che si staccavano dal fondo per andare a galleggiare, un poche alla volta, quasi salissero ad amoreggiare con il tepore del sole che combaciava con la superficie liquida, io vedevo e sentivo la primavera come forse mai più. [31, p. 93]

Nel primo caso [19], la prosa si apre con l'io che afferma di essersi convinto, a diciannove anni, che sarebbe morto presto. Da lì una serie di impressioni luttuose, che si coagulano intorno all'azione di contare «con angoscia» tutte le macchie d'inchiostro del proprio scrittoio. L'io guarda, preso da un sentimento di amicizia nei confronti delle cose, si prepara

a salutarle e guarda i tetti dalla poltrona su cui si è convinto che morirà. «Ma» i tetti sono là, pronti a precipitare l'io nel buio scuro e freddo della campagna, come una sorta di anticipazione di morte. Lo stesso accade nella prosa [31], dove «troppa luce e troppo sole» dovrebbero far dimenticare *meno* le giornate tristi, «ma» all'acqua della fontana è associato un sentimento primaverile mai provato prima.

Con un'affermazione che si dimostra assolutamente valida anche per le prose di *Bestie*, Mengaldo scrive, a proposito delle *Novelle*, che

frammentazione, aggregazione, sconvolgimento dei piani sintattici, inversione e cambiamento di marcia sono tra gli indici fondamentali della sintassi di Tozzi novelliere [...]. È uno stile, ancora una volta ossimoricamente, insieme spezzato e compatto [...]; e che perciò mettendo in rilievo (emotivo) ogni singolo spezzone, non ne mette in particolare rilievo (logico) nessuno: insignificanza e irrazionalità della vita, ma emotività di ogni suo singolo passaggio.²³

Se prendiamo in considerazione alcuni termini del saggio critico appena citato, ci rendiamo conto che essi possono facilmente essere declinati in un'ottica di logica simmetrica: la frammentazione, sia a livello micro-lessicale che di macro-sequenze narrative e tematiche, rimanda a processi di scissione e proiezione; l'aggregazione ricorda la condensazione freudiana, così come lo sconvolgimento dei piani, tanto sintattici quanto più latamente semantici e cronologici, apre il varco all'inserzione nel testo di una logica che non segue le regole che siamo abituati a considerare "normali". Ma mi sembra che il punto centrale dell'affermazione di Mengaldo sia proprio l'insistenza sul portato emotivo della rappresentazione del mondo di Tozzi, un'emotività sussultoria che acquista risalto proprio dal ricorso costante – sia a livello micro che macro-narrativo – a procedimenti di tipo simmetrizzante. E dunque, come abbiamo visto, l'inversione di domini semantici come attivo/passivo, organico/inorganico, vivente/non vivente, agente/inattivo; ma anche la costante elisione dei piani temporali, con conseguente sincronia di eventi che non possono che essersi presentati in successione; e ancora, sul piano della micro-sintassi, che però si riverbera sul senso generale del testo, l'allentamento dei nessi di coordinazione tra le frasi, di cui l'analisi dell'uso di *ma* ha voluto fornire solo un primo esempio.

Come ha scritto Luperini, accostando apertamente certi procedimenti retorico-formali e narrativi di Tozzi alla concezione delle emozioni nel pensiero di Matte Blanco:

«Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto?». Pensiero simmetrico e logica dell'inconscio in *Bestie* di Federigo Tozzi

23 P.V. Mengaldo, *Appunti linguistici e formali sulle novelle di Tozzi*, cit., p. 160.

la narrazione di Tozzi è sempre intessuta di emozioni. Si potrebbe dire che l'aspetto puntiforme della scrittura, la sua qualità profonda, dipenda proprio dall'esigenza di dare forma al predominio delle emozioni e di fare della pagina, segnata da procedimenti paratattici e da una successione di impuntature e di cesure, una sorta di sismografo dell'anima dei personaggi.²⁴

L'emozione, intesa in senso matteblanchiano come emersione di un tipo di logica alternativa a quella aristotelica, e caratterizzata dai principi di generalizzazione e simmetria, significa prevalenza della sensazione sulla percezione, atemporalità, sincronia, ripetizione, continua sovrapponibilità tra classi semantiche che dovrebbero restare distinte, disarticolazione dei più comuni nessi logici, come nel caso dell'impiego idiosincratico della congiunzione avversativa. Tutte queste caratteristiche, come abbiamo cercato di mostrare, costituiscono il reticolo su cui si regge l'architettura semantica, sintattica e stilistica di *Bestie*; un'opera tanto apparentemente marginale nella stagione del grande modernismo europeo, quanto in realtà capace di intercettare e dare forma alle vertigini della logica inconscia.

24 R. Luperini, *Tozzi e le emozioni*, cit., p. 21.