

Romano Luperini

Maxia e Tozzi

Quando agli inizi degli anni Settanta cominciai a insegnare all'università di Siena, conoscevo pochissimo Tozzi e la sua opera. Ricordo che avevo preso *Bestie* alla biblioteca comunale di Pontedera, dove allora ero professore di liceo, e di averlo letto senza particolare entusiasmo. Ma arrivato a Siena le cose cambiarono. Nel 1970 proprio in questa città si era tenuto il convegno di studi tozziano con una relazione di Baldacci, *Le illuminazioni di Tozzi*, che già conteneva *in nuce* la tesi poi pubblicata col titolo *Tozzi moderno* (1993), che distingueva un Tozzi giovane e "moderno" da uno più attardato prigioniero di una ideologia religiosa. Sempre a Siena trovai come collega Aldo Rossi il cui saggio tozziano era uscito alla fine del 1970 su rivista e poi nel 1972 in volume (*Modelli di scrittura di un romanzo tozziano. Il potere*). Ma fu decisiva poi la lettura di *Il romanzo del Novecento* di Debenedetti, pubblicato nel 1971, in gran parte dedicato appunto allo scrittore senese. Insomma era un momento, quello, particolarmente propizio alla fortuna di Tozzi. In questo clima lessi subito, con avidità, il libro di Maxia *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi* (Liviana, Padova 1972) che usufruiva dei precedenti contributi ma con un taglio già diverso. Maxia si ispirava sì alla narratologia e alle tecniche strutturaliste che allora apparivano una novità imprescindibile, ma senza oltranzismi, anzi con pacato equilibrio. Dal libro usciva un Tozzi nuovo, di cui, soprattutto nella prima parte del volume, si sottolineavano anche i limiti provinciali, ma che poi, particolarmente nella seconda parte, veniva presentato facendo ricorso non solo alla narratologia, ma anche alla antropologia, particolarmente nella analisi, fortemente innovativa, del *Podere* e della figura di Remigio come 'capro espiatorio' sacrificato da una intera comunità. Il libro di Maxia chiude un periodo e ne apre uno nuovo. Utilizza gli strumenti della narratologia e dello strutturalismo (dai formalisti russi a Barthes, Todorov e Benveniste) ma, particolarmente nella sua seconda parte, si apre a un orizzonte diverso e a nuovi metodi di analisi.

Secondo Maxia, *Con gli occhi chiusi* sarebbe composto con una tecnica «aggregazionale» che volutamente ignora la evoluzione narrativa e tende invece a inceppare la macchina romanzesca puntando sull'annichilimento del tempo narrativo e su una narrazione volutamente episodica, divagante e labirintica, secondo un modulo che preannuncia già l'opera aperta modernista (come si direbbe oggi). La logica romanzesca è rifiutata coerentemente, secondo una tecnica «anticostruttivistica» perennemente centrifuga, che privilegia l'accessorio rispetto al funzionale. Il paesaggio interessa all'autore solo come oggetto di una ricerca percettiva, con un

effetto di «spazialità da incubo». Le descrizioni, nelle quali il particolare si rivolta e si emancipa dall'intero, rispondono a questa ottica distorta e anomala che riflette la patologia percettiva del protagonista. Così i paesaggi diventano «collezioni di attimi emozionali». La sineddoche allude a un tutto che di fatto viene ignorato. Di qui l'oltranza stilistica di un'opera che vuole rappresentare il mondo come viene percepito da chi sta "con gli occhi chiusi" e lo vive come un incubo o una allucinazione. Si avverte ovunque come una presenza minacciosa, una violenza incombente. Anzi, secondo Maxia, la violenza non è solo un tema ma anche un modo percettivo ed espressivo. Di qui la tensione espressionista che anima il romanzo. Di più il riferimento frequente all'espressionismo segnala non solo una oltranza della scrittura ma anche un carattere storico che collega Tozzi alla ricerca letteraria fra anni Dieci e Venti.

E tuttavia si sbaglierebbe a pensare che Maxia voglia limitarsi a un esercizio di analisi strutturalista. Questi tratti della scrittura tozziana in *Con gli occhi chiusi* sono ricercati e analizzati anche per segnare un limite. Mentre uno studioso strutturalista avrebbe esaltato questi aspetti della scrittura tozziana vedendo in essi la coerenza di una ricerca formale, Maxia vi scorge anche un limite. Tozzi può destrutturare il romanzo tradizionale ma non sa ancora costruire un nuovo ordine romanzesco. Dà un contributo fondamentale a destrutturare una tradizione narrativa, ma non può ancora costruire un nuovo impianto romanzesco. Si capisce quindi come Maxia possa prendere le distanze anche da Debenedetti che coglie la novità strutturale dei romanzi di Tozzi, ma non questo limite. Insomma si direbbe, riprendendo il discorso iniziale, che Tozzi chiuda un periodo e accenni a uno nuovo, ma si fermi sulla soglia di una nuova costruzione romanzesca.

Di qui la seconda parte del libro dedicata a due romanzi più tradizionalmente strutturati, *Il podere* e *Tre croci*. Qui la sintassi diventa più complessa e articolata, e si ristabilisce una gerarchia dei piani e dei temi del racconto. A condurre la narrazione è una voce narrante impersonale (ma non neutrale), capace di esprimere giudizi e valutazioni di ordine morale. L'espressionismo cessa di essere il risultato di un sussulto emotivo, e diventa la cifra espressiva della intera narrazione che non viene tanto raccontata quanto gestita e urlata dall'inizio alla fine. La voce narrante assume il punto di vista punitivo della comunità intera che individua in Remigio il capro espiatorio da sacrificare. Tozzi porta i suoi personaggi sino al limite estremo della prova finale, la prova della morte. Vuole coglierli nelle loro ultime reazioni a una situazione tragica. D'altronde per Tozzi, scrive Maxia, prassi umana ed esercizio della violenza finiscono per coincidere. Per cui l'intera opera tozziana è «un ininterrotto discorso sulla violenza»; e poiché essa a sua volta si presenta come un evento gratuito e immotivato, ecco che l'intera esistenza si configura casuale e illogica. Il tema dei due romanzi, e particolarmente del *Podere*, non è tanto la inettitudine dei protagonisti quanto la sua causa profonda: la tendenza di ogni comunità a espungere il 'diverso' colpevolizzandolo. Insomma l'inettitudine patologica del personaggio non è che una conseguenza di un meccanismo sociale: «fa

corpo con l'odio collettivo» e ne dipende. Remigio viene ucciso da Berto perché accetta il giudizio collettivo che di lui dà la società, e analogamente Giulio si uccide perché adotta il punto di vista di chi vuole disfarsi di lui. Un processo di colpevolizzazione è alla base di entrambi i romanzi che di fatto raccontano come una comunità individui al suo interno una vittima a cui infliggere ogni tipo di sofferenza, sino alla sua uccisione conclusiva. La morte di Remigio, come quella di Giulio, è insomma un rito sacrificale.

Nella seconda parte del libro i punti di riferimento non sono più gli studi strutturalisti, bensì quelli di Jung, Frye, Sartre, Auerbach, e hanno a che fare più con l'antropologia che con il formalismo. Maxia passa nello stesso libro dalla narratologia strutturalista a una antropologia in cui risuonano echi biblici e religiosi (da Giobbe a Cristo) e influenze dostojevskiane. Non si limita a mostrare i caratteri stilistici di Tozzi ma getta lo sguardo in avanti verso temi e forme del modernismo europeo. Comprende infatti con grande acutezza l'importanza della figura dell'escluso, in cui si proietta gran parte della narrativa moderna e modernista (dal Verga di Rosso Malpelo, 'Ntoni, Mastro-don Gesualdo sino al Tozzi di Pietro, Remigio e Giulio). Non per nulla nella linea Verga-Tozzi è già evidente il senso della marginalità sociale che caratterizza gli scrittori dalla fine dell'Ottocento a oggi. Per Maxia l'esclusione del 'diverso' è il motivo più densamente simbolico, che segna la parte migliore dell'opera di Tozzi; e proprio nell'intreccio fra il tema della violenza e quello della esclusione si realizza la parte più attuale della sua ricerca.