



scrittura/lettura/ascolto

Le novelle tozziane come *Fallgeschichten*: un'ipotesi di ricerca

GIULIA PEROSA

Alexander von Humboldt-Stiftung / Humboldt-Universität zu Berlin
giulia.perosa@hu-berlin.de

Abstract. This essay employs the concept of Case to investigate the re-appropriation of psychological theories in Federigo Tozzi's short stories, as well as the broader dialogue between literature and psychology. The introduction outlines this approach and discusses it in relation to Tozzi's works. The following section provides an overview of the features of the novellas which can be read as *Fallgeschichten*; then, a close analysis of a selection of Tozzi's texts is presented. This analysis highlights the similar dynamics of case representation between psychology and Tozzi's works, and shows how the strategies developed for narrating clinical cases affect the form of the novella.

Keywords: Federigo Tozzi, short stories, experimental psychology, *Fallgeschichten*, case.

Riassunto. Questo saggio utilizza il grimaldello teorico del Caso per interrogarsi sulle modalità di ripresa e deformazione del sapere psicologico nelle novelle di Federigo Tozzi e, più in generale, sul dialogo tra letteratura e psicologia. L'introduzione è dedicata alla presentazione di tale approccio e a una sua discussione in rapporto alla novellistica tozziana. La sezione successiva offre una panoramica delle caratteristiche delle novelle che si configurano come *Fallgeschichten* (storie di casi), cui segue un'analisi ravvicinata di alcuni testi. Tale analisi mette in luce le simili dinamiche adottate per la rappresentazione del caso in ambito psicologico e nelle novelle tozziane, e mostra altresì come le strategie elaborate per la resa dei casi clinici incidano sulla forma della novella.

Parole chiave: Federigo Tozzi, novelle, psicologia sperimentale, *Fallgeschichten*, caso.

Le novelle tozziane come *Fallgeschichten*: un'ipotesi di ricerca¹

A partire dagli anni Novanta negli studi di area tedesca e francese si è cominciato a riflettere sul concetto di *Fallgeschichte* come modalità di scrittura al servizio della conoscenza.² Nucleo di questo modello è il “caso” (*Fall*), cioè quell'eccezione che disattende una norma e al tempo stesso richiede la creazione di un nuovo quadro normativo che la riasorba e la contempra. Si tratta di una modalità di scrittura che, grazie al suo situarsi al crocevia tra particolare e generale, ha costituito, e rappresenta tuttora, una strategia fondamentale di argomentazione, costruzione e circolazione del sapere, tanto nel diritto, quanto nella medicina, tanto nella psicologia, quanto nelle scienze sociali. È una modalità che, nel suo corredo genetico e dunque a prescindere dalle discipline, contempla sempre il ricorso alla narrazione e si sviluppa in un continuo scambio con le forme narrative: lo schema del caso prevede infatti il *racconto* di un'esperienza umana nel tempo, di cui vengono individuate, articolate e messe in luce le caratteristiche che rendono quell'esperienza una deviazione rispetto a quanto inizialmente previsto, una deviazione che rappresenta al contempo la «smentita» a una previsione e la «necessità di una norma».³ Tale modello condivide con la narrazione di ambito letterario una serie di proprietà fondamentali – la struttura narrativa, l'attenzione a specifici snodi della vita dell'individuo, l'eccezione rispetto alla norma, l'esemplarità⁴ –, e si configura così come una strategia altamente produttiva e similmente adattabile tanto alla comunicazione scientifica quanto a quella letteraria. Lo schema narrativo del caso sfuma infatti i confini tra i registri discorsivi della scienza e della

¹ Questo contributo nasce nell'ambito di un finanziamento della Humboldt-Stiftung per un soggiorno di ricerca biennale presso la Humboldt-Universität di Berlino. Desidero ringraziare anzitutto Marie Guthmüller, per avermi generosamente accolto nell'Institut für Romanistik, per la lettura critica e per i suggerimenti che mi ha fornito in questo primo anno berlinese. Sono inoltre grata a Silvia Contarini, a cui devo l'idea originaria del progetto, per l'ascolto prezioso e il dialogo mai interrotto, e a Federico Francucci per le recenti e ricche discussioni su novellistica e psicologia.

² Si confrontino almeno *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*, hrsg. U. Stuhr, F.-W. Deneke, Heidelberg, Asanger, 1993; *Penser par cas*, dir. J.-C. Passeron, J. Revel, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005; *Der ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*, hrsg. R. Behrens, C. Zelle, Wiesbaden, Harrassowitz, 2012; *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, hrsg. S. Düwell, N. Pethes, Frankfurt a. M., Campus, 2014; B. Marquer, *Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire?*, in *Belle lettres, sciences et littératures*, éd. A.-G. Weber, Épistémocritique, 2015, pp. 178-186; N. Pethes, *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz, Konstanz University Press, 2016; *Le Cas médical. Entre norme et exception*, dir. P. Tortonese, Paris, Classiques Garnier, 2020.

³ S. Contarini, *Il Caso fra medicina e letteratura: un grimaldello teorico. Conversazione con Paolo Tortonese*, in «Between», XI, 21, 2021, pp. 327-336: p. 332.

⁴ J. Passeron, J. Revel, *Penser par cas. Raisonner à partir de singularités*, in *Penser par cas* cit., pp. 9-44.

letteratura attraverso una intersezione costante tra le rispettive forme di rappresentazione e i rispettivi interessi.⁵

Anche in quest'ottica, e nell'ambito di un discorso condiviso intorno alla costruzione di una soggettività moderna,⁶ psicologia e letteratura dialogano ininterrottamente scambiandosi conoscenze, strumenti e strategie comunicative.⁷ Sul fronte medico-psicologico questo dialogo non si esplica soltanto nella chiamata in causa di personaggi letterari come rappresentanti di una patologia – casi, appunto – all'interno della comunicazione scientifica (si pensi solo alla *Madame Bovary* di Charles Richet),⁸ ma, più significativamente, nell'adozione di un simile schema narrativo ed ermeneutico, che prevede la documentazione di una vita individuale, segnata da uno stato di crisi, di cui vengono osservate, raccontate e interpretate alcune caratteristiche particolari al fine di elaborare riflessioni di ordine generale rispetto al rapporto normale-patologico.⁹ Senza giungere alla celebre affermazione di Freud nei suoi *Studien zur Hysterie*¹⁰ e ripercorrendo la dorsale tra letteratura e psicologia, basti pensare alla casistica esemplare e affascinante di Pierre Janet, nei cui interventi il racconto del caso diventa «une histoire à péripéties dans la quelle le thérapeute est narrateur et protagoniste».¹¹ Più in generale le forme testuali della medicina devono molto, storicamente, alle forme della letteratura: l'ha ricostruito, per l'area francese, Juan Rigoli che ha mostrato come la medicina ottocentesca «si appropria delle risorse retoriche della tradizione letteraria, ingaggiando con

⁵ Cfr. N. Pethes, *Epistemische Schreibweisen. Zur Konvergenz und Differenz naturwissenschaftlicher und literarischer Erzählformen in Fallgeschichten*, in *Der ärztliche Fallbericht* cit., pp. 1-22: p. 19 («Poes gezieltes Verwechslungsspiel und Büchners dokumentarischer Realismus zeigen, wie das Erzählschema des Falls die Grenze zwischen den diskursiven Registern der Wissenschaft und der Literatur aufgrund der immensen Schnittmenge der jeweiligen Darstellungsformen und -interessen beider zu verwirren vermag»).

⁶ Su questo si veda B. Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, Milano, Meltemi, 2018, in particolare pp. 137-160.

⁷ Mi limito a rimandare, per l'Ottocento, al fondamentale J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, Paris, Fayard, 2001 e a Y. Wübben, *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2013.

⁸ C. Richet, *Les démoniaques d'autrefois*, in «Revue des Deux Mondes», XXXVII, 1, 1880, pp. 340-372: p. 346.

⁹ Sul simile rapporto particolare-generale e sull'importanza della «crisi» nella *Fallgeschichte* e nella novella cfr. M. Krause, *Zu einer Poetologie literarischer Fallgeschichten, in Fall – Fallgeschichte – Fallstudie* cit., pp. 242-273: pp. 257-258.

¹⁰ Scrive Freud: «es berührt mich selbst noch eigentümlich, daß die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind» (S. Freud, J. Breuer, *Studien über Hysterie*, in S. Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt, M., Fischer, 1999, p. 277; [«sento ancora io stesso un'impressione curiosa per il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggono come novelle», S. Freud, J. Breuer, *Studi sull'isteria*, in S. Freud, *Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, ed. it. a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1982, vol. 1, p. 313]).

¹¹ J. Carroy, *L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIXe siècle-début du XXe siècle)*, in *Penser par cas* cit., pp. 201-228.

quest'ultima una rivalità sul piano stesso della scrittura». ¹² Sul fronte opposto, non pare troppo diverso il discorso in ambito letterario, dove il dialogo con la psicologia non solo fornisce un repertorio vasto e vario di figure patologicamente connotate, ma, come emergerà nelle prossime pagine, incide anche sulle strutture della narrazione, svuotando a poco a poco le precedenti modalità di messa in scena dell'esperienza – anch'esse frutto di uno scambio di lunga durata con la scienza ¹³ – e contribuendo al costituirsi di nuove strategie rappresentative che mettono al centro l'interiorità, per lo più patologica, del soggetto.

Il paradigma che si pone alla base della *Fallgeschichte* ottocentesca e che diventa il punto di partenza di qualsiasi scrittura *par cas* (e della stessa psicologia al momento della sua nascita) è il paradigma dell'osservazione: scrive per esempio Théodule Ribot in un testo fondativo, *La psychologie anglaise contemporaine* (1870), che, nell'atto dell'osservazione clinica, i passaggi necessari sono «observation extérieure, perception de signes et gestes, interprétation de ces signes, induction des effets aux causes, inférence, raisonnement par analogie» e, infine, seguendo quanto già indicato da Taine nel *De l'intelligence*, trascrivere ciò che è emerso. ¹⁴ Ciò presuppone «qu'existe ou ait existé effectivement un rapport d'observateur à observé ou de thérapeute à patient, ou encore une investigation sur soi», ¹⁵ un rapporto tra chi racconta e chi è attante della vicenda, tra narratore e personaggio (o, quando l'osservazione è diretta sul *moi*, un rapporto tra un sé narratore e un sé osservato). Pare allora evidente che la pratica medica dell'*observation clinique* non soltanto offra un motivo che viene variamente declinato in tutto l'Ottocento letterario – si pensi, per limitarsi a due esempi in area italiana, a Tarchetti e a Capuana ¹⁶ –, ma condivida con la narrazione simili strategie di costruzione e rappresentazione della materia narrata.

¹² J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle* cit. Riprendo la citazione da R. Behrens, F. Bouchard, S. Contarini, *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, in «Between», XI, 21, 2021, pp. I-XIII: p. II.

¹³ Cfr. almeno M. Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im Französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, Narr, 2002 oltre che il fondamentale J.-L. Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

¹⁴ T. Ribot, *La psychologie anglaise contemporaine* [1870], II édition revue et augmentée, Paris, Librairie Germer Baillière, 1875, p. 27. Su questo cfr. J. Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 5-8.

¹⁵ J. Carroy, *L'étude de cas psychologique et psychanalytique* cit., pp. 201-228.

¹⁶ S. Contarini, *Le «fuggevoli cose dell'anima». Profili di donne di Luigi Capuana e la psicologia ottocentesca*, in *Le Désir de nouvelle. Tarchetti, Capuana, Verga*, dir. C. Frigau Manning, Paris, Classiques Garnier, 2023, pp. 141-159; C. Murru, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème, Scapigliatura*, Firenze, Cesati, 2024. Sul paradigma dell'*observation clinique* cfr. R. Behrens, *"L'éloquence de la nature". Strumenti retorici di rappresentazione dell'observation clinique nel primo ottocento*, in *Parole e immagini dal manicomio. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, a cura di R. Panattoni, Milano-Torino, Mondadori, 2011, pp. 277-298.

La questione su cui ci si vuole qui interrogare è relativa alle modalità di ripresa, ricezione e deformazione di queste strategie nell'opera di Federigo Tozzi.¹⁷ Adottando questa prospettiva, si può infatti provare a leggere una parte consistente delle sue novelle come uno sviluppo del repertorio ottocentesco di *Fallgeschichten* a confine tra letteratura e psicologia,¹⁸ un repertorio di casi clinici che idealmente non è troppo distante, nella varietà, dalle micro-narrazioni presentate in più occasioni da Pierre Janet. È la fisionomia della produzione di Tozzi a suggerire l'opportunità di adottare questa prospettiva: nel *corpus* novellistico dello scrittore si contano infatti una quarantina di novelle che presentano almeno una figura (narratore o personaggio) caratterizzata da atteggiamenti riconducibili o perlomeno avvicinabili alla sintomatologia patologica.¹⁹ Non si tratta sempre di figure connotate patologicamente in tutto e per tutto, ma senz'altro – come la critica ha rilevato sin da subito – nella narrativa tozziana si riscontra una vera e propria invasione di figure caratterizzate da disturbi della memoria, preda di idee fisse o allucinazioni, incapaci di comprendere la realtà circostante e di rapportarsi con essa, di reagire adeguatamente agli stimoli esterni.²⁰ Proprio per

¹⁷ Le opere sono citate da F. Tozzi, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987, d'ora in avanti *Op*; da Id., *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa, ETS, 1993, d'ora in avanti *PC*; da Id., *Novelle postume*, edizione critica a cura di M. Tortora, Pisa, Pacini, 2009, d'ora in avanti *NP*; da Id., *Giovani*, a cura di P. Salatto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, d'ora in avanti *Gio*.

¹⁸ Già Jolles, nel suo *Einfache Formen* aveva segnalato la possibilità che il caso sconfinasse in una forma artistica e in particolare nella novella attraverso l'aggiunta di informazioni che appaiono «superficiali e secondarie, per nulla essenziali», che però ne accrescono «l'impatto emotivo»; cfr. A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 386-387.

¹⁹ Le novelle a cui mi riferisco, suddivise per edizione (cioè tra *Giovani, Novelle postume* e le due sezioni pubblicate nell'edizione dei «Meridiani», *L'amore e Altre novelle*), sono: da *Giovani - Pigionali*, *La casa venduta, Miseria, Un giovane, Una recita cinematografica, Una figliuola, Mia madre, I nemici, Marito e moglie, Una sbornia*; da *Novelle postume - La madre, Storia semplice, La sorella, Lettera, Gli olivi, Gli amori vani, Un ragazzo, La fame, L'adultera, La paura degli altri, Una polmonite, La vera morte, Una giovinetta, Contrasti, Donata, Colleghi, L'allucinato, Il nonno e il nipote, Novella sentimentale, Un'allucinazione, Il poeta, La specchiera*; da *L'amore - La mia amicizia, La vendetta*; da *Altre novelle - Tregua, Una donna, La cognata, La scuola di anatomia, Il miracolo*. Su temi, stile e poetica delle novelle si vedano almeno l'introduzione e il commento di Romano Luperini in F. Tozzi, *Giovani e altre novelle*, Milano, BUR, 1994; R. Castellana, *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002, pp. 81-89; E. Saccone, *Narrative di crisi. Sulla forma di alcuni romanzi e novelle di Federigo Tozzi*, in «MLN», 118, 1, 2003, pp. 194-208; «*La punta di diamante di tutta la sua opera*». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*. Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012, a cura di M. Tortora, Perugia, Morlacchi Editore, 2014. Per una lettura di una selezione delle novelle alla luce della psicologia, cfr. P. Ureni, *Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, in «Nuova Antologia», 2223, 2002, pp. 249-271; G. Biondi della Sdriscia, *Psicologia e scrittura nelle novelle di Tozzi*, in *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, a cura di M. Marchi, Firenze, Cesati, 2021, pp. 199-217.

²⁰ Riprendo qui una riflessione di Giacomo Debenedetti, che per primo ha messo in rilievo quel «fenomeno della bruttezza fisica dei personaggi» proprio del romanzo moderno, sintomo «di una sofferenza personalmente patita dal personaggio», ma anche di un «malessere» collettivo. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 2015, pp.

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

A fronte della presenza decisiva e capillare di personaggi con disturbi patologici, è invece rarissima la figura del medico. Si tratta di un cambiamento decisivo tanto rispetto alla narrativa ottocentesca, in cui il medico è onnipresente ed è figura di interlocuzione privilegiata (anche quando, con Tarchetti e Capuana, comincia a perdere la sua "aura"), quanto rispetto all'operazione di raccordo che Svevo compie rispetto a questa tradizione attraverso la parodia.²¹ Nell'opera di Tozzi, anche quando è in scena, il medico riveste un ruolo assolutamente minore, a tratti irrilevante e, in ogni caso, mai connesso all'interpretazione o alla guarigione dei disturbi mentali, guarigione che sembra in qualche modo esclusa a priori dall'universo tozziano, dove a ben vedere manca, ancora in un raffronto con Svevo, la dimensione dell'ironia. Emerge allora una prima differenza fondamentale di cui è necessario tener conto se si vuole comprendere, a un primo livello, come muta la rappresentazione della patologia nella novellistica di Tozzi e, più in generale, se si vuole provare a interpretare alcune delle particolarità della sua scrittura narrativa: quando in queste novelle scompare la figura del medico,²² chi descrive e interpreta i sintomi? È possibile attribuire questo ruolo al narratore, che seleziona, descrive e talvolta – ma solo talvolta – interpreta gli eventi più importanti dei casi di cui intende raccontare? In che quadro epistemologico si colloca? Con quali paradigmi dialoga?

442, 452. Sulla questione della bruttezza e della caricatura cfr. anche V. Baldi, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 145-202.

²¹ *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, a cura di R. Cepach, Trieste, Museo sveviano, 2008; S. Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Cesati, 2018.

²² Non voglio con questo postulare un cambiamento storico o storico-medico riflesso nel campo letterario (ipotesi che sarebbe del resto improponibile pensando anche solo unicamente all'operazione coeva di Svevo), piuttosto mi pare utile marcare la scomparsa di questa figura nell'opera di Tozzi, che così facendo si discosta, direi consapevolmente, dai modelli ottocenteschi e, come Svevo, ne mette in crisi, pur adottando soluzioni diverse, alcune delle strategie narrative portanti.

Nel tentativo di rispondere a queste domande si può anzitutto osservare che sono diverse le modalità di costruzione del discorso narratologico: in alcune novelle, come in *L'allucinato*, l'io narrante descrive la propria condizione patologica rivolgendosi, forse in un dialogo immaginario, a un indefinito "voi"; in *Il poeta*, invece, un primo narratore omodiegetico presenta l'amico «pazzo» e il loro rapporto in quella che potrebbe vagamente sembrare una sorta di anamnesi, ma lo fa secondo un vocabolario che, salvo forse in un caso («seconda fase»), non è quello della scienza e anzi risente di un altro ambito cui Tozzi guarda assiduamente, e cioè quello delle scritture religiose:²³

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

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

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

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

Il narratore cede poi la parola all'amico attraverso l'inserzione di sette scritti in cui il «pazzo» si auto-osserva e descrive i sintomi di un vero e proprio sdoppiamento; il primo narratore riprende infine le redini della narrazione per chiudere il racconto e annunciare il suicidio dell'amico. Dunque, diversamente da quanto accade nel caso precedente (*L'alluci-*

²³ Lo dimostrano anzitutto i libri oggi conservati nella sua biblioteca privata e le consultazioni presso la Biblioteca degli Intronati di Siena (cfr. C. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001; L. Anderson, *Tozzi's Readings, 1901-1918*, in «MLN», 105, 1, 1990, pp. 119-137). È in particolare l'opera di Caterina da Siena a interessare lo scrittore, come testimonia, tra l'altro, l'edizione Santa Caterina da Siena, *Le cose più belle*, a cura di F. Tozzi, Lanciano, Carabba, 1918. Cfr. M. Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2021, pp. 199-213 (è il capitolo «Tozzis Lektüren II: Caterina da Siena (*Le cose più belle*)»); sul modo in cui Tozzi coniuga questo filone con la psicologia, cfr. Ead., *Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federigo Tozzi und William James*, in «ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 1, 2021, pp. 119-132.

nato), il dispositivo dell'auto-osservazione è inserito all'interno di una struttura narrativa più articolata,²⁴ in cui gioca un ruolo importante anche lo sguardo dall'esterno. In altri casi ancora, come in *Un'allucinazione*, è un narratore etero-extradiegetico onnisciente a raccontare la storia del personaggio e viene allora a mancare quel dispositivo dell'auto-osservazione impiegato nelle altre due novelle. Si riscontrano del resto anche casi in cui chi racconta non possiede alcuna capacità analitica e tende a configurarsi come un narratore inattendibile; o altri ancora in cui colui che narra è un personaggio della storia e la sua onniscienza è difficilmente giustificabile: se ne vedranno a breve alcuni esempi.

Riperco-ro questi aspetti prima di soffermarmi nel dettaglio su una delle tipologie più emblematiche perché mi pare si possa anzitutto rilevare come Tozzi sperimenti diverse possibilità narrative che mettono al centro l'(auto-)osservazione e la rappresentazione della patologia. La dinamica non pare troppo diversa, sul piano della sperimentazione narrativa, da quella rilevata da Rudolf Behrens per le varie versioni di *Le Horla* di Maupassant (pubblicato nel 1886 e, in una seconda versione, nel 1887), dove tra l'altro si riscontra una simile messa in scena di un sé altro da sé, ancora in dialogo con le teorie psicologiche dell'epoca.²⁵ Questo per dire che, sebbene alcune strategie e alcuni motivi sfruttati da Tozzi appartengano alla tradizione letteraria, senz'altro nascono da un dialogo a più voci anche con il *côté* scientifico o perlomeno ne condividono una simile problematica. Si tratta di strategie che sembrano porsi in un crocevia assieme alle questioni maggiormente discusse nel dibattito psicologico contemporaneo e che contribuiscono ad avviare un profondo cambiamento delle strutture e dei codici letterari. Per limitarsi a un unico esempio, se in un primo momento nel romanzo ottocentesco «l'un de procédés les plus commodes pour insérer les matériaux médical dans les textes romanesques consiste à doter le narrateur d'un savoir absolu»,²⁶ questa tecnica, messa in discussione nel secondo Ottocento anche in uno scambio con la medicina e la psicologia dell'epoca, viene rivoluzionata definitivamente nella narrativa che oggi definiamo modernista, in cui tanto il narratore rinuncia al privilegio dell'onniscienza e spesso si configura come una voce inattendibile, quanto i personaggi sono incapaci di comprendere la realtà circostante e risultano sempre più alla mercé di disturbi, allucinazioni e automatismi.

²⁴ Per quanto, dopo aver introdotto i primi tre scritti (con formule quali: «questi scritti li ho io; ed eccone uno:»; «Lo ricopio»; «Il terzo scritto che mi fece leggere, fu questo»), gli altri quattro vengano disposti uno di seguito all'altro separati da un asterisco senza intercalari narrativi.

²⁵ Cfr. R. Behrens, «Le Horla», un cas?, in *Le Cas médical* cit., pp. 99-116.

²⁶ J.L. Cabanès, *Le Corps et la Maladie* cit., p. 226.

I. Tra normalità e patologia:²⁷ i personaggi e la quotidianità

Che la quotidianità sia al centro delle novelle di Tozzi non è certo una novità, né che la sua rappresentazione, per la quale si è parlato di «epica del casuale»,²⁸ sia da mettere in relazione con la ormai celebre poetica dei “misteriosi atti nostri”, secondo cui «è ugualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede e poi prosegue per la sua passeggiata» (*Come leggo io, PC*, p. 328). Ciò che forse vale la pena approfondire è il modo in cui si possa effettivamente parlare di «epica del casuale» per le novelle che vedono come protagonista un personaggio patologicamente connotato. In questi testi, infatti, paiono essere condensate in maniera paradossale due accezioni potenzialmente opposte della parola “caso”: quella legata appunto all'«epica del casuale», che ha a che fare con l'oggetto della narrazione, e che denota un avvenimento fortuito, accidentale, ma tale perché mosso da un *quid* che risulta misterioso e incomprensibile nella percezione dei personaggi (e talvolta del narratore); e quella che invece riguarda le modalità narrative e che, seguendo il modello della *Fallgeschichte*, prevede che quel frammento casuale diventi un caso, cioè un esempio deviante rispetto a una legge generale; tale esempio, come spesso accade nell'opera tozziana, non trova una spiegazione completa, ma assurge a oggetto della narrazione. Per entrambe le accezioni riveste un ruolo fondamentale il rapporto dei personaggi con la quotidianità e, più in generale, con la dimensione del tempo: l'evento, la *tranche de vie* che il narratore seleziona e narra, si staglia su una quotidianità reiterata, priva di avvenimenti significativi, sostanzialmente piatta.

Da un punto di vista strutturale si riscontrano grosso modo due modalità attraverso cui Tozzi costruisce queste novelle: una tipologia prevede una serie di sequenze iterative, generalmente all'imperfetto, che restituiscono la trita quotidianità entro cui vivono i personaggi; a queste seguono alcune sequenze singolative,²⁹ caratterizzate dall'adozione del perfetto o del presente, dove a svolgersi è l'evento che rompe o dovrebbe rompere la *routine* (è per esempio il caso di *Pigionali, Un giovane, Una figliuola*); l'altra modalità prevede un unico evento singolativo che si accampa nell'intero racconto, come accade, per limitarsi ad alcuni

²⁷ Il titolo riprende il fondamentale saggio di Georges Canguilhem, *Il normale e il patologico*, trad. it. Di D. Buzzolan, Torino, Einaudi, 1998.

²⁸ R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 97-118.

²⁹ La categoria è naturalmente genettiana (cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, p. 163).

casi, in *Marito e moglie*, *Miseria*, o *Il nonno e il nipote*. Si tratta, in entrambe le modalità, di eventi – la morte di una inquilina, un litigio, un attacco di paralisi, un matrimonio mancato e così via – che si innestano e complicano una quotidianità spesso già malata. Problematico è infatti il legame che questi personaggi instaurano con la dimensione del tempo: cristallizzati in un passato da cui non riescono a uscire, o in un presente ripetitivo, in cui il passato, recente o remoto, è dimenticato, molte delle figure che abitano l'universo tozziano vivono nei loro automatismi abitudinari, provano, per dirlo con Janet, un persistente “sentiment d'incomplétude” da cui non riescono tuttavia a sbrigliarsi perché deficitari di volontà, incapaci di uscire da una condizione che li fa vivere a tutti gli effetti in un *continuum* tra normalità e patologia, un *continuum* in cui, con Ribot, è impossibile distinguere dal punto di vista psicologico «une différence positive entre le cas normal et le cas morbide». ³⁰ Marta e Gertrude di *Pigionali*, per esempio, vivono in un eterno presente, in cui gli anni «erano sempre uguali» e «[il] loro tempo passato s'era staccato tutto da loro» (*Gio*, p. 213); il protagonista di *Un giovane*, Alfonso, si sente al contrario «lontano ed estraneo a tutto ciò che gli era intorno», agisce e reagisce sempre «per effetto dell'abitudine» (*Gio*, p. 267); Fiammetta «non credeva né meno che il tempo passasse» (*Una figliuola*, *Gio*, p. 288). Vittorio e Giulia, protagonisti rispettivamente di *La madre* e di *Gli olivi*, sono costantemente invasi dai ricordi del passato, ³¹ mentre Costanzo Baretti, della novella *Colleghi*, «non credeva più a niente: non era né meno sicuro di esistere. Aveva [...] il ricordo del tempo scorso; ma egli non ci faceva più caso, e questo ricordo si affievoliva come una cosa che non ha più motivo di restare» (*NP*, p. 349). Talvolta il rapporto malato col tempo non si configura come un basso continuo della vita dei personaggi, ma rappresenta l'evento scatenante, il *turning point* di un'esistenza: ciò accade per esempio in *Il nonno e il nipote* (*NP*), in cui un'allucinazione sorta durante un gioco col nipote riporta Domenico Bernardoni nei campi di battaglia e lo *choc* emotivo gli provoca una paralisi; o in *Marito e moglie* (*Gio*), in cui in una sorta di crisi psichica Vittorino Landi perde la concezione del tempo, non riconosce la moglie, smette di amarla e comincia a vivere senza avere alcuna presa sulla realtà. La stessa novella *Pigionali* incastona un'alterazione temporale all'interno

³⁰ T. Ribot, *Qu'est-ce qu'une passion?*, in «Revue Philosophique», 5, mai 1906, pp. 472-497: p. 483. Sull'importanza di Ribot per la poetica tozziana, in un'indagine limitata alla lettura di quest'unico articolo e con presupposti e conclusioni solo in parte condivisibili, cfr. F. Bocaccini, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologia del primo Novecento*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana, I. de Seta, Roma, Carocci, 2017, pp. 143-148.

³¹ «E le immagini de' ricordi correvano rapide, mescolandosi con le realtà che vedeva dinanzi; con una calda e febbrile rapidità» (*NP*, p. 6); «ella dovette abbandonarsi ai ricordi» (*NP*, p. 106).

di una temporalità che – lo si è detto – è malata: morta Gertrude, Marta vive all'interno di una dimensione allucinatoria entro cui la scomparsa dell'amica-nemica viene rimossa e «la morta [...] era più viva di prima; e tra loro avvenivano conversazioni di una lunghezza snervante» (*Gio*, p. 217). Come viene spiegato dal multiforme narratore di questa novella,³² la morte della pigionale altera il modo in cui Marta percepisce il tempo, riportandola a un passato «artificiale»:

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

Marta sentiva una vecchia anima, che parlava invece di lei; e non glielo poteva impedire. Perché i suoi ricordi avevano una vita artificiale indipendente. (*Gio*, p. 216)

Insomma, a trovare spazio nelle novelle, spesso attraverso un processo di narrativizzazione che in parte deforma e riscrive la teoria scientifica, paiono una serie di sintomi e disturbi che sono al centro dell'attenzione in quei decenni. Faccio per esempio riferimento ai disturbi della memoria, a cui Ribot dedica un saggio imprescindibile per gli studi successivi, *Les maladies de la mémoire*, presente nella biblioteca di Tozzi in traduzione italiana. Al centro dell'indagine di Ribot, che sulla scorta di Taine vede l'io frammentato, si stagliano gli stati della coscienza, la cui alterazione può produrre una serie di disturbi: a provocare le diverse forme di amnesia si riscontra una debolezza degli stati di coscienza, mentre nei momenti di eccitazione, rileva Ribot, «une grande masse des souvenirs sourgit dans toutes les directions».³³ Assieme alla memoria, al centro di molte novelle tozziane pare anche quello che Janet chiama «allontanamento del reale» e che Janet stesso mette in relazione con i disturbi «a proposito del senso del tempo»: il presente, scrive, «“fa l'effetto dell'intruso”» mentre il passato è maggiormente accessibile, e dunque la percezione della realtà, la capacità di agire su di essa, la «credenza», «sono diventati impossibili».³⁴ Ciò che però è ancor più significativo a fronte di questo repertorio di personaggi malati, di cui si è reso conto per sommi capi, ma in modo rappresentativo, è che in alcuni casi, per raccontare la loro quotidianità patologica, Tozzi non si limita a tematizzare il caso clinico, ma lavora sulla fisionomia della voce narrante e lo fa rinnovando dall'interno alcuni moduli variamente

³² Sulla novella si veda l'importante saggio di Massimiliano Tortora: *Marta lotta contro la morte. Lettura di «Pigionali» di Federigo Tozzi*, in «Diacritica», VI, 6, 36, 2020, pp. 107-119.

³³ T. Ribot, *Les maladies de la mémoire* [1881], dix-huitième édition, Paris, Alcan, 1906, p. 140.

³⁴ P. Janet, *Le nevrosi* [1909], ed. it. a cura di F. Ortu, G. Craparo, Milano, Raffaello Cortina, 2022, pp. 280, 286.

sperimentati nell'Ottocento:³⁵ se ne vedranno due casi emblematici nel paragrafo che segue.

II. Coesistenze narrative: voci sdoppiate, sfilacciate o incoerenti

Tra gli esiti più interessanti della sperimentazione tozziana spetta un posto di rilievo a quelle novelle il cui sviluppo narrativo è segnato da un'alterazione nella modalità enunciativa. Ciò si verifica grazie all'uso di procedimenti che contribuiscono a differenziare, sdoppiare o almeno sfumare le voci che abitano il testo, e che in tal modo rendono la narrazione sfilacciata, inattendibile o sospesa. Non si tratta di procedimenti del tutto nuovi – basti pensare al doppio narratore di *Fosca*, che si chiude con le parole di un medico del tutto inattendibile, o ad alcuni simili espedienti dei racconti tarchettiani –, ma trovano un ulteriore sviluppo o perlomeno altre declinazioni nella novellistica tozziana, in cui, come emergerà a breve, il particolare rapporto che si instaura tra narratore e personaggio restituisce una sorta di narrazione doppia del sé e sfuma i confini tra racconto biografico e autobiografia.³⁶

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

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

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

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

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

³⁵ Naturalmente molte novelle del corpus qui individuato presentano una narrazione più tradizionale o comunque meno significativa rispetto ai casi presi in esame, per quanto siano piuttosto frequenti la presenza di un narratore multiforme (o di un doppio narratore), o il ricorso a strategie narrative particolari, come la scelta di una narrazione esclusivamente al presente (in *Una recita cinematografica* e in *Marito e moglie*). Mi pare che ciò sia in generale segno della sperimentazione tozziana e della necessità di lavorare ancora e più nel dettaglio sulla sua novellistica a partire da un'indagine dei procedimenti formali e narratologici utilizzati.

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

Protagonista del racconto è Anselma Viti, una ragazza orfana di madre, uscita dal convitto in cui ha studiato e vissuto per qualche anno, e in cui, in una sorta di passato cristallizzato, continua a vivere nei pomeriggi trascorsi nella limonaia: chiusa lì dentro la giovane spende la maggior parte del tempo preda di allucinazioni che la riportano al passato.³⁷ Ma anche quando è altrove, oltre a ripensare continuamente al periodo del convitto,³⁸ l'atteggiamento di Anselma si distingue per una predisposizione che pare analoga a un tratto tipico delle isteriche, e cioè la tendenza alla suggestività: qualsiasi idea, anche insignificante, si trasforma nella protagonista in «*sentimenti* che la tenevano giornate intere; dai quali non avrebbe potuto liberarsi»,³⁹ dove pare risuonare la definizione di suggestione elaborata da Janet, secondo cui «l'idea si sviluppa completamente fino a trasformarsi in atto, in percezione, in *sentimento*, ma sembra svilupparsi da sola, isolatamente, senza partecipazione né della volontà, né della coscienza personale del soggetto».⁴⁰

Se, su un piano narrativo, incipit ed explicit sembrano mostrare una certa debolezza nella coesione tra chi racconta e la vicenda narrata, quasi venisse utilizzato un espediente "posticcio", ancora non abbastanza rodato da Tozzi, vale la pena soffermarsi proprio sulla fisionomia di chi questa coesione non riesce a crearla: il narratore.

³⁷ «Qualche volta riprendeva addirittura una conversazione e la continuava dentro di sé: qualche volta accompagnava i suoi pensieri gesticolando e smovendo un piede come se una compagna le si avvicinasse. Pensava che aveva ancora da imparare le lezioni; e né lei né le sue compagne cambiavano mai. Qualche volta, si metteva anche a ridere; nel mentre ricordava una giornata gioconda. Qualche volta piangeva, piangeva; e tutto il lavoro si bagnava. Riudiva ancora i rimproveri e le voci delle insegnanti: ella abbassava la testa, e nel suo cervello quelle voci non smettevano più. Tornando in convitto avrebbe avuto una cuffia con i nastri di seta rossa anche lei, non avrebbe più fatto sciocchezze e sarebbe doventata tanto felice. / Quando tornava in sé, il sole non c'era più; anche dentro la limonaia faceva quasi freddo; e allora si avvolgeva un'altra volta lo scialle attorno al collo, e stringeva le gambe insieme» (NP, p. 292).

³⁸ «Confusamente, cercava di spiegarsi se i pensieri hanno nessuna influenza nella vita; e allora le pareva di essere stata troppo poco tempo in convitto; e non si decideva a convincersi che ormai n'era staccata irrimediabilmente» (NP, p. 296).

³⁹ «Ora, anche le cose più insignificanti che passavano a traverso la sua anima o che le avvenivano da vero, le destavano sentimenti che la tenevano giornate intere; dai quali non avrebbe potuto liberarsi. Se si buca un dito con l'ago, ella credeva di non doversene dimenticare mai più. Le poche stille di sangue erano come quantità enormi. E anche il giorno dopo, quando il dito era assolutamente guarito, il ricordo del dolore bastava a darle la paura che quel fatto non avesse cessato di avvenire; e aveva l'illusione di sentire ancora il dolore al dito. Ella lo avrebbe scritto a qualcuna delle sue amiche, se ne avesse avuta una. E lo diceva a suo padre. Se le si rompeva la catinella, non cessava mai di pensarci; e vedeva sempre la catinella andare a pezzi» (NP, p. 295; il corsivo nella citazione a testo è mio).

⁴⁰ P. Janet, *Le nevrosi* cit., pp. 236-237, corsivo mio.

Si tratta, come si è detto, di un narratore-personaggio che prende la parola dichiarando sin da subito l'incapacità di ricordare il proprio passato e, attraverso una congiunzione coordinante avversativa che denota tutta l'estemporaneità dell'idea, menziona quello che il lettore scoprirà essere il luogo principe della vicenda (la limonaia dove Anselma è solita passare le giornate). Dunque sulla pagina si accampa una voce narrante che dichiara di essere soggetta a un qualche disturbo della memoria e il cui flusso discorsivo segue l'involontarietà e la casualità dei propri pensieri, che però muovono, ed è significativo, da una forma di empatia nei confronti del personaggio di cui parla. L'aspetto interessante è che l'inattendibilità dell'istanza narrativa viene contraddetta dalla fisionomia che essa assume nelle pagine successive, quando a parlare è una voce che non sbaglieremmo a definire onnisciente: a raccontare la storia della giovinetta è un narratore che si sofferma nel dettaglio sulla vita, anche interiore, della protagonista e ne ricostruisce la vicenda in quella che, per certi aspetti, potrebbe essere paragonata a un'anamnesi accurata. Tale modalità sembra porsi allora all'incrocio e sostituire due modalità tipiche della narrativa dell'Ottocento e cioè, da un lato, la voce del medico che racconta e commenta un caso clinico basandosi sull'osservazione oggettiva e, dall'altro, la figura del personaggio-testimone che si trova di fronte e descrive un soggetto patologico.⁴¹ Si riscontra, in altre parole, un cambio di statuto del narratore la cui doppia fisionomia incide sulla sua attendibilità, che risulta immediatamente problematica e richiede di conseguenza una continua messa in dubbio da parte del lettore. Se le cose stanno così, si può anzitutto osservare come il discorso psicologico non interessi soltanto il tema delle novelle, ma anche la fisionomia di chi parla e, di conseguenza, la modalità enunciativa del racconto: la narrazione del caso spetta a un narratore in qualche modo sdoppiato, le cui due "personalità" non sono in alcun modo assimilabili tra di loro.

Un procedimento analogo aveva caratterizzato anche la struttura della novella *Un ragazzo* (1908-1913), in cui Tozzi sembra mettere alla prova un'altra strategia narrativa, che forse reca traccia della lettura della novella di Verga *Lacrymae rerum* (1882), almeno per la messa in scena di uno sguardo esterno verso l'interno di una casa, salvo poi rimodulare il meccanismo *camera eye*⁴² per restituire, attraverso un narratore onnisciente con focalizzazione perlopiù fissa e in una prosa che

⁴¹ J.L. Cabanès, *Le Corps et la Maladie* cit., p. 227.

⁴² Per una lettura narratologica di *Lacrymae rerum*, coniugata alla questione del *camera eye*, si confrontino le importanti riflessioni di Paolo Giovannetti in *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 230-260.

risente dell'influenza dannunziana, l'interiorità del protagonista. Sono ancora una volta le soglie della novella a testimoniare:

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

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

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

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

Sul piano della vicenda, il protagonista è di nuovo un personaggio patologicamente connotato: Cesare «si crede idiota» (*NP*, p. 152), non è in grado di relazionarsi con la realtà esterna (realtà che spesso non comprende perché preda di allucinazioni o di atti involontari), ha un deficit di volontà e una serie di disturbi fisici (tremori, difficoltà a gestire alcune parti del corpo).⁴³ Anche in questa novella, però, la tematizzazione del caso clinico va messa in dialogo con le strategie narrative: se l'introduzione del personaggio muove in un primo momento da un moto empatico del narratore, la parentetica – «(sono io?)» – pare alludere a una sorta di sdoppiamento della figura della voce narrante, che insieme racconta e si guarda dall'esterno come fosse un altro da sé. A favore di questa lettura può essere utile riprendere una prosa della raccolta *Cose*, in cui, attraverso una metafora, la casa viene chiamata a rappresentare la coscienza:

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

Talvolta, ho anche paura a muovermi perché la realtà diviene trasparente, e vi si sostituisce la realtà del mio passato; e io ho paura che una cosa non mi si cambi in un'altra mentre la tengo in mano. (*Op*, p. 637)⁴⁴

⁴³ Difficile e forse poco utile far rientrare il caso di Cesare in una patologia ben definita: Tozzi sembra coniugare alcuni sintomi dell'idiotismo con quelli della psicastenia.

⁴⁴ Un simile paragone si riscontra anche nella prosa [21] della stessa raccolta, dove si legge:

Se, con un procedimento intertestuale, si riprende l'uso metaforico e lo si usa per leggere il passo della novella, allora la «casa» in cui sta «quel ragazzo pallido e magro» non è che la coscienza di chi parla, una coscienza propria di un sé che il narratore osserva e descrive. È tenendo conto di questa interpretazione che il lettore fruisce del racconto sino al finale, quando torna in scena il primo narratore e in qualche modo confuta questa ipotesi alludendo a un intreccio di storia sentita e immaginazione che avrebbe dato vita al racconto.

Ciò invita a due considerazioni di ordine diverso.

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

Sul piano della sperimentazione narrativa, invece, l'effetto generato dalla «congiunzione» tra la parentetica iniziale, che insinua il sospetto che il personaggio di cui si parla in terza persona sia in realtà il narratore stesso, e l'adozione pressoché esclusiva del tempo presente, che esclude la possibilità che questo personaggio sia un «io» del passato, restituisce l'impressione di una coesistenza di due coscienze, di due personalità diverse, vale a dire un io che racconta di un altro sé, entrambi presenti. Questa modalità consente di avvicinare la novella a un testo che, pur adottando strategie proprie della narrazione, non è né letterario né finzionale, e cioè il resoconto in prima persona di una paziente di Morton Prince affetta da disturbi della personalità, pubblicato in due parti tra il 1908 e il 1909 in «The Journal of Abnormal Psychology»: *My Life as a Dissociated Personality*.⁴⁵ La prima parte dell'articolo è narrata da una delle tre personalità della paziente, C, creata da Prince attraverso

«E certo la stanza e la mia anima sono proprio due pazze» (*Op*, p. 625).

⁴⁵ B.C.A., *My Life as a Dissociated Personality*, in «The Journal of Abnormal Psychology», October-November 1908, pp. 240-260; A Personality (B) claiming to be conscious, *An Introspective Analysis of Co-conscious Live (My Life as a Dissociated Personality)*, in «The Journal of Abnormal Psychology», December 1908-January 1909, pp. 311-334. Due anni prima Prince aveva pubblicato una sorta di romanzo biografico dove raccontava una vicenda in parte analoga, in cui la protagonista era la paziente Miss Beauchamp, cfr. M. Prince, *The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology*, New York, Longmans, Green & Co, 1906. Su questo cfr. B. Chitussi, *Lo spettacolo di sé cit.*, pp. 181-220.

l'ipnosi e auto-definitasi normale; C racconta in prima persona di essere stata le altre personalità, diverse e contemporanee, in cui è scissa la paziente (A e B), e lo fa adottando una formula – «myself as A» (*vel sim.*) – che, nota Barbara Chitussi, sfuma la possibilità di parlare di un racconto propriamente autobiografico, considerato che chi narra – e la considerazione sembra valere anche per la novella di Tozzi – «non parla in realtà di sé stessa, racconta piuttosto la storia di alcuni personaggi». ⁴⁶ Si tratta in altre parole di una sorta di narratrice che ha consapevolezza delle altre personalità e racconta una parte della loro storia. La consapevolezza di A e di B viene però fornita a C da Prince al momento della sua «creazione» e anche tale strategia sembra convergere con ciò che si legge nel finale di *Un ragazzo* quando il narratore parla di «storia sentita» come matrice del racconto.

Prima di trarre qualche ultima considerazione a tal proposito, è forse interessante aggiungere alla costellazione di testi un'altra novella, *Contrasti* (1916), in cui il meccanismo narrativo non risulta troppo diverso da quello appena descritto. Il racconto si apre con un narratore in prima persona che, dopo qualche riflessione relativa al proprio passato, all'affidabilità della memoria e all'amore (dove tra l'altro emerge qualche disturbo legato alla percezione del tempo), ⁴⁷ racconta «[facendo] conto d'essere» un amico (*NP*, p. 300, corsivo mio), cioè narra la vicenda dell'amico utilizzando ancora la prima persona, ma mettendo in scena un narratore autodiegetico differente dal primo. Anche in questo caso, dunque, la prima voce narrante possiede una doppia natura, quella di narratore e di personaggio narrato, in un meccanismo che, anche per la formula utilizzata, non è troppo diverso dal «myself as» adottato dalla paziente di Prince.

Non abbiamo contezza della conoscenza da parte di Tozzi di questi due articoli e non si vuole qui supporre un debito filologico nei confronti di uno dei testi più affascinanti della letteratura psichiatrica di inizio Novecento (conoscenza che pure non è da escludere considerato che Morton Prince è citato da William James, attentamente letto da Tozzi, e che i suoi testi hanno una risonanza significativa). ⁴⁸ Piuttosto credo im-

⁴⁶ Diverso invece il caso della seconda parte dell'articolo, dove chi parla, B, può dire «io» e riferirsi a una sé del passato, e dunque il racconto può definirsi autobiografico. Cfr. B. Chitussi, *Lo spettacolo di sé cit.*, pp. 209-220.

⁴⁷ «Bisognerebbe che io potessi rifare all'indietro la mia giovinezza; ma è quasi impossibile, o addirittura. Io, ormai, non vedrò che segni di scorcio o scancellature. Ma, stamani, si tratta di un'altra cosa: io prendo interesse ai miei ricordi, li discuto ancora, come fatti che mi avvengono adesso. E perché? Così non troverei strano se mi mettessi a scrivere un'altra lettera a una signora, della quale sono stato innamorato cinque anni fa. E, questa signora, non solo non l'ho più veduta da quel tempo ma non ho né meno continuato ad amarla dopo quel mese che io tentai di esserne corrisposto» (*NP*, p. 299).

⁴⁸ La stessa «Revue Philosophique» gli dedica alcune recensioni. Su Tozzi e James si veda

portante rilevare come letteratura e psicologia continuino, anche a inizio Novecento, a mettere in campo strategie di costruzione del caso che sono notevolmente simili e che contribuiscono, certo in modi differenti, sia a far circolare in contesti diversi le più importanti novità del campo psicologico, sia a proseguire un dibattito, quello rivolto alla definizione di una soggettività moderna, che è fondamentale in questi decenni tanto nell'ambito scientifico, quanto in quello letterario. In questo dibattito, con modalità che sono piuttosto diverse da quelle messe in campo da Svevo, ma altrettanto incisive e moderne, si inserisce, a conti fatti direi consapevolmente, anche Tozzi e lo fa lavorando su quella che risulta essere la vera novità della sua opera, su cui sarà necessario riflettere ancora: la figura del narratore.

almeno M. Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, Firenze, Olschki, 1999.