



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Irene Chirico

LA NARRATIVA DI FEDERIGO TOZZI DALLA PAGINA AL GRANDE SCHERMO.
«CON GLI OCCHI CHIUSI» PER VEDERE “I MISTERIOSI ATTI NOSTRI”

L'intricata vicenda del rapporto tra Pietro e Ghisola, ossatura del romanzo *Con gli occhi chiusi*, è narrata, prima ancora che l'opera tozziana prendesse forma, alla corrispondente di *Novale*¹ nella lunga lettera del 30 marzo 1903. In quella precedente del 28 marzo Federigo annunciava, con sgomento, e in modo inferenziale, l'evento che aveva decretato la fine della storia:

... m'è venuta una cosa orribile...

Andando improvvisamente a trovare la mia fidanzata, Mimì, – dopo quattro mesi di assenza – l'ho trovata... l'ho trovata... Ed io l'avevo rispettata sempre come una sorella! Vorrei impazzire piuttosto che credere alla verità di ciò.

In questa narrazione per la prima volta compare con il nome di Isola la donna che fino alla lettera del 28 marzo 1903 era stata chiamata Mimì, nome che il mittente, Tozzi appunto, aveva adoperato assecondando lo scherzo della corrispondente di tutte le lettere di *Novale* (Annalena, al secolo Emma Palagi, la futura moglie di Tozzi), che gli si rivolgeva con il nome di Ridolfo.

Ma già nelle epistole precedenti a quella del 28 marzo 1903 la storia dell'amore per questa donna si sviluppa attraverso una serie di riferimenti che ne descrivono l'evolversi progressivo verso una fine che appare una sorta di epifania, destinata a fare luce su una realtà dapprima sconosciuta all'autore di *Novale* e sulla quale aprirà gli occhi con piena

¹ Si tratta di una raccolta di lettere fondamentale per l'intelligenza della formazione e della personalità complessiva di Federigo Tozzi. Numerose le edizioni, tra le quali cfr. F. TOZZI, *Novale*, a c. di G. TOZZI, introduzione di M. MARCHI, Le Lettere, Firenze 2007. È in corso di pubblicazione la *Edizione nazionale dell'opera omnia di Federigo Tozzi*, con comitato scientifico presieduto da Romano Luperini e diretto da Riccardo Castellana, Edizioni di storia e letteratura, Roma, nella quale è uscito per ora il volume *Tozzi, Giovani*, edizione critica, a c. di P. SALATTO, con prefazione di R. LUPERINI, 2018.

consapevolezza nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, l'opera da Debenedetti² in poi considerata il capolavoro della narrativa tozziana.

In una lettera, raccolta sempre in *Novale*, di circa un anno prima, il 4 dicembre 1902, l'amore per Mimì è paragonato ad un idillio («mi trovavo fuori di Siena a tesser uno dei più deliziosi idillii con la mia... Mimì») e in un'altra di qualche giorno dopo, l'11 dicembre 1902, ore 18, Federigo, nello scusarsi con Annalena per qualche suo comportamento poco garbato, enfatizza l'esclusività di quest'amore: «se mi scappa qualche sgarbatezza mi perdoni, chè all'infuori della mia Mimì non conosco altre donne». Due giorni più tardi, quasi nel tentativo di nobilitare socialmente e moralmente la donna amata, inferiore nel confronto con Annalena, Federigo scrive: «E parlerò ancora di quella Mimì, perché Ella, nel profilo morale, colga gl'incanti di una giovine che non disdegnerebbe ad amica», quella stessa "giovine" gelosamente chiamata «La mia Mimì» che, tentando di alleviarli le pene provocate da dolorosi pensieri sull'ignoto, un giorno gli «chiuse le labbra con un bacio», come riferito nella lettera del 21 dicembre 1902. Insomma, dalla corrispondenza con Emma, nel 1902 la storia d'amore tra Federigo e Mimì forse era ancora in una fase idillica: l'innamoramento è a tal punto straniante che la donna diventa anche moralmente "incantevole". Quel che, però, effettivamente attrae Federigo verso Mimì, come apertamente espliciterà nella lettera del 28 dicembre 1902, non è tanto l'amore per lei quanto la necessità d'amare: «una cosa che ho avidamente provata e sempre provo: il bisogno d'amare», un bisogno non disgiunto da quello «d'essere amati», quasi che l'accensione del sentimento potesse "aprire" i suoi occhi sulla vita. E che, d'altra parte, non fosse Mimì la donna veramente amata lo confesserà ad Annalena successivamente, a qualche anno di distanza, in una lettera del 18 ottobre 1907 quando, nel dichiarare a lei il proprio amore, preciserà: «né mai ho amato una donna in tutta la mia vita». Vero è che nella lettera di *Novale* Mimì rappresenta per Federigo una sorta di realizzazione dell'idea di donna che egli ha in mente, una aspirazione più che un desiderio: «la donna, per me, nuota dentro un infinito di idealità da cui malamente posso togliere il mio spirito», scriverà nella lettera del 7 gennaio 1903, per poi aggiungere «amo teneramente la mia Mimì, ella pure mi ama. Ma la sua bocca è bugiarda... Non so perché», ancora nascondendosi nell'illusione di un amore del quale intuisce indistintamente e vagamente la finzione e l'inganno. Solo progressivamente affiora la consapevolezza che la donna che lo ama non gli «piace tanto quanto» quella che "scorge" «di lontano soffusa dietro il velame desiderato dell'ignoto», come riconoscerà nella lettera dell'11 gennaio 1903. Qui si svela, già nel momento in cui Federigo ne fa esperienza, la natura tutta concettuale

² Fu Giacomo Debenedetti che valutò *Con gli occhi chiusi* l'opera più significativa della narrativa tozziana, in linea con la propria analisi psicoanalitica del romanzo, che fa del suo autore «quello che realmente era stato: l'uomo della demolizione del romanzo naturalista e del personaggio di cui siamo in grado di controllare, dalla nostra specola demiurgica, vita morte miracoli», L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino 1993, p. 37. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi*, in «Aut-Aut», 78, novembre 1963, pp. 28-43, poi ID., *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970, pp. 85-103, infine ID., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, pp. 203-256.

di quest'amore, quasi proiezione di un insondabile desiderio del mistero dell'innamoramento. La realtà è ben altra, tuttavia, come egli stesso, quasi in chiusa della stessa lettera, in un momento di lucidità e di coscienza della verità, lamenterà con dolore, avendo "trovato" Mimì «piena di difetti morali, bugiarda soprattutto». Gradualmente la donna esce dall'aura ideale nella quale l'aveva collocata l'innamorato per rivelare la propria vera natura, quella di una donna "semplice", incapace di comprendere le paure e il dolore di vivere dell'innamorato (*Novale*, lettera del 3 febbraio 1903). A distanza di quasi due mesi (*Novale*, 28 marzo 1903), la scoperta piena della vera Mimì, una scoperta improvvisa, ma già per vari segni preannunciata a Federigo, che in più di una lettera aveva espresso i suoi sospetti. E tuttavia, malgrado la scoperta, Federigo stenta a prendere coscienza della realtà, non vorrebbe «credere a ciò», meglio sarebbe per lui stare "con gli occhi chiusi". La realtà, però, esige d'essere riconosciuta e la lunga lettera scritta solo due giorni dopo l'annuncio fulmineo dell'inganno sofferto, quella del 30 marzo 1903, dimostra un'adesione al reale tale da non consentire nemmeno la *fictio* letteraria: e Mimì sarà finalmente Isola, cioè una contadina al servizio della famiglia Tozzi. Nella lettera del 30 marzo 1903, infatti, dopo avere collocato cronologicamente la conoscenza di Mimì agli anni 1894-1895 («Molti anni fa – possono essere otto o nove anni – avevo conosciuto Mimì»³), la chiama per l'ultima volta Mimì per chiarirne l'identità: «Mimì: era una mia contadina», per poi iniziare il racconto, recuperato dai ricordi, della storia della loro «amicizia forte e passionale». Dal racconto sappiamo che fu il padre, avendo inteso la relazione tra i due «in un senso peggiore», ad allontanare Isola dal podere di famiglia e solo dopo sette anni fu possibile per loro incontrarsi a Siena: un incontro durante il quale la donna mostra a Federigo il ritratto del suo amante e la circostanza non sembra – almeno dalla narrazione della lettera – provocare alcun turbamento nel giovane che, anzi, ammette d'essersi "dimenticato" nei trascorsi sette anni della donna perché la sua educazione e condizione sociale «non la richiedevano». Tuttavia, in Federigo, che è a Firenze per studi, resta il desiderio di rivedere Isola con «una brama insensata», al punto che egli scrive ai genitori della giovane, passata a vivere in «un paesetto del Chianti». I contatti con Isola, pertanto, sono assicurati dallo scambio quasi quotidiano di «cartoline illustrate». Soltanto nel 1902 egli può finalmente incontrare l'amata («un anno fa, detti gli esami a Firenze ed improvvisamente andai a trovarla») e dichiararle il proprio amore, le cui vicende Federigo confessa ad Annalena essere «assai tristi», anche per il poco tempo trascorso insieme: «Non ci vedevamo che una volta al mese, per poche ore». Poi il racconto epistolare ritorna improvvisamente al presente e riferisce di una lettera ricevuta qualche giorno prima nella quale una donna, a Federigo sconosciuta, lo informa della sconveniente condotta di vita della sua fidanzata, notizia che lo induce ad una partenza improvvisa per Firenze. A questo punto della lettera i puntini di sospen-

³ Nelle *Notizie sui romanzi*, in F. TOZZI, *I romanzi*, a c. di G. TOZZI, Vallecchi, Firenze 1973, 25, p. 240, il figlio precisa che «La vicenda reale di Pietro e Ghisola (cioè di Federigo ed Isola) si svolse dal 1899 circa, al marzo 1903: infatti Ghisola è la fanciulla di cui si narra in *Novale*, prima sotto il nome di *Mimì*, poi con il suo, *Isola*».

sione («Senza né pure dirlo a nessuno – feci avvisare mio padre da Empoli per mezzo di un conoscente – partii e...») arrestano il discorso dilatando in enfasi il sentimento di stupore del protagonista al cospetto della scena alla quale assiste nella casa dalla quale “fugge” «gridando di fondo alle scale: “Tornerò più tardi! Non posso! non posso!”». In questo punto, in effetti, la lettera del 30 marzo 1903 continua, in recupero memoriale, la lettera di poche linee del 28 marzo 1903, il cui «l’ho trovata... l’ho trovata...» è in sequenza logica e temporale del «partii e...» della lettera di due giorni dopo: segno di una *fabula* destinata a diventare intreccio.

La narrazione degli effetti alienanti della scena cui ha assistito prosegue, informando del vagare del protagonista in condizione di incoscienza per le strade di Firenze, dell’incontro con un amico che gli offre aiuto, della «gran calma» nella quale “entra”, della sensazione di straniamento che pervade lui e sembra proiettarsi anche su Isola: «Mi pareva che io fossi divenuto un *altro* e che Isola non fosse lei», fino all’ammissione della straordinarietà della sensazione provata, che lo pone in una condizione di vita vissuta “con gli occhi chiusi”: «Sembra impossibile questa incoscienza della propria personalità, ma avviene realmente».

La stessa condizione di inconsapevolezza di sé, delle proprie azioni e finanche del mondo e delle persone ritorna più volte, a circa dieci anni di distanza dalla lettera del 30 marzo 1903, nel romanzo *Con gli occhi chiusi*⁴, che elabora letterariamente la storia raccontata dal mittente delle lettere di *Novale* secondo un criterio non di verosimiglianza, ma di “veridicità” che, come è stato osservato, soprattutto nella costruzione dei personaggi, «è preoccupazione costante di Tozzi [...] per lasciare irrompere nello spazio della scrittura le istanze alogiche della vita profonda»⁵. Ed effettivamente l’universo emotivo di Federigo-Pietro sembra spesso proiettarsi dal protagonista sui personaggi del racconto, tutto sviluppato in un’atmosfera oscillante tra sonno, sogno ed incubo, ma sempre ovattata, per così dire, dalla lontananza del ricordo e dalla vicinanza di una realtà inafferrabile e incomprensibile: «Pietro ascoltava, ma gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni [...]. si chiese perché le cose e le persone intorno a lui non gli potessero sembrare altro che un incubo oscillante e pesante»⁶; ed ancora: «Ghisola [...] per l’oscurità non riusciva a distinguere» era «come se avesse sognato»⁷. Proprio gli incontri con Ghisola, l’Isola di *Novale*, enfatizzeranno questa sua condizione perché, malgrado egli in più di una occasione chieda alla ragazza il motivo del suo

⁴ La stesura del romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1919 (Fratelli Treves Editori, Milano), è da collocarsi nel 1913, come indicato nelle *Notizie sui romanzi*, contenute in F. TOZZI, *I romanzi*, a c. di G. TOZZI, Vallecchi, Firenze 1961, p. 571, sebbene le «testimonianze fornite in occasioni diverse da Emma Tozzi» siano «leggermente discordanti [...] 1912 [...] circa 1914», è proprio lei che nella «lettera all’amica Amalia Balconi Berrini dell’11 dicembre 1913» scrive di «un buon romanzo prossimo a vedere la luce», forse *Con gli occhi chiusi*, cfr. F. TOZZI, *Opere*, a c. di M. MARCHI, introduzione di G. LUTI, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987, p. 1331.

⁵ L. MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze 1991, pp. 41-42.

⁶ TOZZI, *Opere*, cit., pp. 14-15.

⁷ Ivi, p. 17.

comportamento sempre in bilico tra il concedersi al suo amore e il ritrarsi, percepisce che, comunque sia, il vero problema è quello di prendere innanzitutto consapevolezza di se stesso, di riconnettersi alla realtà, nella contezza però di provare «lo stesso effetto di quando siamo sotto l'acqua e non si possono tenere gli occhi aperti»⁸. E la stessa Ghisola sembra agire senza consapevolezza della sua vera natura, «ambiziosa, caparbia, bugiarda, vezzosa, vanitosa, provocatrice, voluttuosa, volitiva»⁹. Per lei, dopo essersi perduta nella ricerca di riscatto sociale ed economico, «L'amore per Pietro era stato [...] il ritorno della coscienza», la coscienza della sua vera natura, ma anche il desiderio di farsi «accettare com'era»¹⁰, nella speranza che «lui [...] abbastanza ricco [...] poteva toglierla alla sua condizione sempre malsicura»¹¹. La sua vicenda si concluderà con l'accettazione, dolorosa, della sua nuova situazione di futura madre e, dunque, con un graduale ritorno di coscienza¹². In lei si legge, completata nei dettagli e arricchita delle sue esperienze dolorose, proprio l'Isola di *Novale*.

La storia di *Con gli occhi chiusi* è, considerati anche questi precedenti epistolari, autobiografica¹³: Pietro Rosi, il protagonista, è figlio di Domenico, padrone, a Siena, dell'osteria *Il pesce azzurro* e proprietario del piccolo podere di Poggio a' Meli, e di Anna, «una bastarda senza dote, piuttosto bella e più giovine»¹⁴ del marito, afflitta da un male che la condurrà a una morte precoce. Il rapporto conflittuale con il padre, autoritario e prepotente, sempre pronto a mortificare i pur deboli e svogliati tentativi del figlio di applicarsi allo studio, a criticare la sua adesione al socialismo, a sottolineare il suo disinteresse per gli affari, sembra essere l'unica situazione nella quale Pietro rintraccia una propria giustificazione d'essere, che è quella di diventare altro rispetto al padre e a tutto ciò che egli rappresenta: «un contadino arricchito, divenuto proprietario e oste,

⁸ Ivi, p. 33.

⁹ L. REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, Mursia, Milano 1975, p. 58.

¹⁰ TOZZI, *Opere*, cit., p. 145.

¹¹ Ivi, p. 146.

¹² A proposito del personaggio di Ghisola vissuta nell'immaginario di Pietro come la donna salvifica, al pari della Beatrice della *Vita Nova*, cfr. G.A. BORGESE, *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1923, p. 28. E nello stesso solco interpretativo: MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, cit., che annota come Ghisola «pur non possedendo dal punto di vista caratteriale gli attributi dell'entità salvifica (semmai l'opposto), [...] finisce tuttavia per rivestirsene nell'immaginario di Pietro», pp. 22-23. Ascendenze dantesche, sia pure sul fronte interpretativo opposto, rintraccia anche F. ULIVI, *Tozzi e la poetica degli occhi chiusi*, in «Studi Novecenteschi», a. IX, n. 24, dicembre 1982, p. 214, che la associa alla bolognese Ghisolabella che fece «la voglia del marchese» d'Este di *Inferno* XVIII, con la quale la Ghisola di Tozzi condivide la sensualità ammaliatrice.

¹³ Tuttavia, «Il fatto che nella narrativa di Tozzi pressoché ogni elemento – dagli scenari alle situazioni emotive – contribuisca a rendere evidente il carattere autobiografico dell'opera, non rappresenta affatto un limite nella ricerca dello scrittore», MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, cit., p. 108. In effetti «l'approfondimento autobiografico, condotto ai limiti del subconscio, è in grado di spostare gli esiti narrativi ben al di là del «frammento» o del «capitolo» e di avviare il narratore alla scoperta di una nuova misura europea per il racconto», LUTI, *Introduzione*, in TOZZI, *Opere*, cit., p. XXVIII. Per la biografia di Tozzi cfr. REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, cit., pp. 17-44.

¹⁴ TOZZI, *Opere*, cit., p. 6.

salendo un notevole gradino nella scala sociale e conquistando un ruolo che mostra di saper vivere con grande competenza e con squisito senso del dovere», un ruolo che il proprio figlio doveva continuare ad assolvere «per la perpetuazione di quella specie umana che Domenico era convinto di interpretare»¹⁵ e al quale, invece, si ribella, opponendosi alla «ferrea legge delle determinazioni ambientali»¹⁶ in obbedienza della quale il personaggio di Domenico vive e agisce. Pietro non ci sta, anzi “chiude gli occhi” impedendosi la visione di un mondo che nella non condivisione diventa “indefinibile” e perciò incomprensibile: «Quel che provava dinanzi alle cose rimaneva troppo indefinibile»¹⁷. Né può essere altrimenti dal momento che egli stesso ignora chi sia: «Gli altri sanno tutto di me. Io, no»¹⁸ e, d'altra parte, in continua oscillazione tra volere e disvolere, tra tentativi di adesione alla realtà e accidiosa neghittosità ad aderirvi: «Perché tentare [...] di essere come gli altri? Come erano fatti gli altri?»¹⁹. Si ripresentano, come ben si vede, interrogativi, sentimenti e atteggiamenti già presenti in *Novale* e che in *Con gli occhi chiusi* si compongono in un romanzo, come lo stesso Tozzi, quasi confidenzialmente, scrive:

A qualcuno [...] non è parso un romanzo; perché io invece di fare molto agevolmente l'istrione, menando i miei personaggi per quelle fila che sono repute indispensabili a un buon romanziere, voglio lasciare inalterati, così come sono e si presentano in qualunque porzione di realtà guardata, tutti gli elementi della vita. E il mio romanzo *Con gli occhi chiusi* ne è il primo caso inventato da me in Italia; senza avere avuto bisogno di imparare niente dagli stranieri. [...] E sostengo sicuro d'averne ottimamente ragione, che il nuovo romanzo, per staccarsi dai troppo giustamente sospetti stampi tradizionali, che non possono nè meno avvicinarsi a un concetto lirico della prosa, deve essere fatto così; e i lettori vi troveranno sugo a pena avranno capito di quel che si tratta²⁰.

E se nei “personaggi così come sono” potrebbe esserci un malcelato riferimento ai canoni della narrativa verista, nel loro presentarsi “in qualunque porzione di realtà guardata” essi diventano personaggio molteplice, in grado di essere non soltanto uno e nessuno, ma anche centomila, a mano a mano che la realtà diventa porzione altra da sé. Ne consegue una narrazione la cui cifra caratterizzante è l'instabilità nel fluire di emozioni, sentimenti, stati d'animo, situazioni, che mutano continuamente dentro e fuori dei personaggi, davvero «resoconto del mondo quale esso appare a chi non possiede i criteri razionali e generalmente accettati per vederlo nei suoi motivi e concatenamenti

¹⁵ REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, cit., p. 47.

¹⁶ Ivi, p. 46.

¹⁷ TOZZI, *Opere*, cit., p. 71.

¹⁸ Ivi, p. 39.

¹⁹ Ivi, p. 97.

²⁰ Queste le dichiarazioni apparse nella rubrica *Confidenze degli autori* del numero di agosto-ottobre 1919 della rivista «L'Italia che scrive» con le quali Federigo Tozzi forniva ai lettori del suo “primo romanzo” alcuni elementi interpretativi della sua narrativa.

naturalistici. Cosicché la sua oggettività [...] si presenta spaventosa, perché l'uomo che la constata non ha imparato a regolarsi di fronte a quegli oggetti»²¹. Anche la passione per Ghisola – come d'altra parte preannunciato in *Novale* – è oscillante e instabile, forse non vera, altra riduzione al concreto di una sua immaginazione²²: ancora ragazzini, al loro secondo incontro nel podere di Poggio a' Meli, Pietro tenta di salvare dalla spazzatura, nella quale Masa (la nonna di Ghisola) l'ha gettata, una bambola «fatta d'un pezzo di stoffa bianca intorno a un mestolo»²³ ma poi, di fronte al dispiacere della ragazza privata di quel suo unico giocattolo, affonda «la bambola a calcagnate, nella melma»²⁴ e, indispettito dall'inutile tentativo di scusarsi del suo gesto nei confronti di Ghisola, ferisce la giovane alla coscia con un temperino. Un mese dopo, incontrandola, le chiederà di punirlo facendogli altrettanto, ma la ragazza sembra non ricordare nemmeno più l'episodio («Ma ella lo guardò sorridendo: – Quando?»²⁵), suscitando meraviglia in Pietro che non si aspettava quella reazione di indifferenza. È così che quando la fanciulla sembra consentire a ferirlo egli non lo desidera più, perché il gesto non ha più alcuna rilevanza sentimentale, generandosi in tal modo un'altalena di sentimenti ed emozioni che approda alla sensazione di «uno spiacere disgustoso a stare con lei»²⁶. Qui la narrazione s'interrompe lasciando spazio ad altri momenti e luoghi della vita di Pietro, secondo una modalità narrativa che «si svolge attraverso un galleggiare di fatti isolati, che sono rimasti particolarmente impressi e molte volte non perché siano i più salienti, ma solo in virtù di una loro particolare incidenza su una memoria organica in quel momento più disposta a conservarli»²⁷. Questi «fatti isolati»²⁸ della vita interiore di Pietro – che si viene strutturando con tutta la sua indicibile conflittualità nei rapporti con il padre, nei sentimenti contraddittori nei confronti della madre, nell'incapacità di perseveranza negli studi, nella sua svagata percezione delle vite altrui e nel suo amore non amore per Ghisola – il narratore registra, recuperando il loro «isolamento» in una trama narrativa tesa alla costruzione di una coscienza, e dunque della conoscenza del mistero dell'agire

²¹ DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 224.

²² La «storia d'amore di Pietro e Ghisola [...] in realtà non è una storia d'amore e non è neanche una storia, bensì un pretesto in cui inserire quella serie di «pezzi» attraverso cui ci è testimoniata qualche «parvenza» della «fuggitiva realtà» di Tozzi» attraverso la visione puntigliosa e deviante di Pietro, REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, cit., p. 50.

²³ TOZZI, *Opere*, cit., p. 21.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 22.

²⁶ Ivi, p. 23.

²⁷ DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 228.

²⁸ L'«isolamento» mi sembra possa ben essere riconducibile a quella modalità di scrittura che già Debenedetti aveva intuito in *Bestie*: un libro solo «in apparenza devoto alla moda e al gusto frammentistico», libro invece «di un vero narratore, che riesce a far passare, attraverso quei frammenti, il suo *animus* narrativo», Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 61. In effetti, ritengo che sia proprio l'esperienza della essenziale e minimale struttura del frammento a permettere a Tozzi la registrazione narrativa dei misteriosi atti nostri, una registrazione che dalla vita esteriore conduce fino ai più nascosti meandri della vita interiore, della psiche e viceversa.

umano, che epifanicamente si svela all'uomo rendendolo alla fine consapevole proprio della sua inconoscibilità. Quando Pietro scopre la gravidanza di Ghisola, riavutosi dalla vertigine violenta provocatagli dalla vista del ventre gravido della ragazza, non potrà che constatare di non amarla più. La chiusa *ex abrupto* del romanzo²⁹ – che riprende la chiusa della lettera del 28 marzo 1903 e perciò recupera un decennale tormento – se induce a leggere l'intera vicenda narrata come storia «di un'esperienza traumatizzante attraverso cui il protagonista [...] prende coscienza di se stesso e apre gli occhi sul resto del mondo»³⁰, conferma anche che la sola possibilità per Pietro di comunicare consiste nel prendere atto delle “cose del mondo”, senza indagare oltre: non occorre fornire spiegazioni dei motivi dei comportamenti umani, il loro palesarsi fornisce già di per sé una sorta di svelamento del loro mistero. In tal senso anche la narrazione di fatti e gesti apparentemente privi di peso narrativo acquista una propria rilevanza nella *intentio auctoris* perché quel che conta per uno scrittore non sono

Gli «effetti sicuri» [...] opposto della forza lirica. Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente. Anzi tanto più lo scrittore si è compiaciuto degli effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che *esteriori* rispetto alla sostanza vera del romanzo) e tanto più egli avrà dovuto trascurare la profondità. Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente 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 la sua passeggiata. Tutto consiste nel come è vista l'umanità e la natura³¹.

Quello che consegue per gli eventuali effetti cinematografici, dunque, non interessa affatto Tozzi. Egli li considera “esteriori” rispetto al vero contenuto del romanzo, vale a dire rispetto a ciò che lo scrittore ha inteso effettivamente raccontare, al di là dello svolgimento narrativo, e perciò per molti decenni è sembrato che *Con gli occhi chiusi* poco o affatto si prestasse alla trasposizione filmica³² di una storia priva di “effetti cinematografici”³³. Eppure a circa settantacinque anni di distanza dalla pubblicazione del romanzo, in tempi ben diversi da quelli nei quali si era svolta la storia tra Pietro e

²⁹ Si ha notizia di altri finali del romanzo, dei quali è dato esaustivamente conto in TOZZI, *Opere*, cit., pp. 1332-1333. Preme, tuttavia, accennare che ciascuno dei finali riprende motivi già presenti *in nuce* nella lettera di *Novale* del 30 marzo 1903.

³⁰ REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, p. 52.

³¹ F. TOZZI, *Come leggo io*, in TOZZI, *Opere*, cit., p. 1325.

³² Intendo con “trasposizione” la «interpretazione di un testo che viene fatto riconoscere, di cui si dichiara la paternità originaria», G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007, p. 71.

³³ Tozzi s'interessò, tuttavia, all'arte cinematografica, cfr. MARCHI, *Tozzi, la morte e il cinema*, in *Catalogo XXXIX Festival dei popoli. Firenze 13-19 novembre 1998*, Piccardi, Firenze 1998, pp. 151-179.

Ghisola, una giovane regista, Francesca Archibugi, già reduce da qualche successo cinematografico³⁴, si cimenta, per la prima volta nella sua carriera, nella sceneggiatura, oltre che nella regia, di un'opera letteraria al cui autore finalmente nel 1987, con l'edizione *Opere* nella collana dei Meridiani Mondadori, è riconosciuto il ruolo di «classico contemporaneo» con la proposta di una «lettura globale dell'opera» per «consentirci oggi di penetrare definitivamente nel complesso sistema del suo lavoro creativo fino a chiarirne quelli che sono i dati più originali e determinanti della sua indubbia modernità»³⁵. Il film *Con gli occhi chiusi, tratto dall'omonimo romanzo di Federigo Tozzi*, esce nel dicembre del 1994³⁶ e, nei circa 110 minuti di visione, rappresenta la storia di un amore contrastato che si risolve nella “perdita” della ragazza e nel “rinsavimento” del giovane. Ambientata tra la campagna e la città di Siena fine Ottocento, la resa scenografica alterna e quasi contrappone ad immagini di idillica dolcezza campestre, scene di miseria fisica e morale, dolore e crudeltà contro cose, persone, animali³⁷. Elementi indiscutibilmente presenti nel romanzo di Tozzi, solo che nella interpretazione filmica dell'Archibugi essi restano slegati e lontani dal significato della storia di Pietro, che non è quella di un personaggio in formazione, quanto piuttosto quella di un giovane alla ricerca di “un senso” in una realtà che percepisce come inconoscibile³⁸. Ed è una storia il cui realismo narrativo prima ancora che essere garantito dal contenuto autobiografico, già documentato in *Novale*, è rintracciabile nella essenzialità del linguaggio, scarno, dialettale, fatto di parole che

³⁴ Nel 1994 Francesca Archibugi conta al suo attivo già due cortometraggi (*La piccola avventura*, 1981; *Un sogno truffato*, 1984) e tre film (*Mignon è partita*, 1988; *Verso sera*, 1990; *Il grande cocomero*, 1993).

³⁵ LUTI, *Introduzione*, in TOZZI, *Opere*, cit., pp. X-XI.

³⁶ È una produzione Italia-Francia-Spagna, alla quale partecipano, per la parte italiana, Fulvio Lucisano, Leo Pescarolo, Guido De Laurentis. Sceneggiatura e regia sono di Francesca Archibugi, aiuto regia Mariolina Zangirolami ed Elisabetta Boni, fotografia Giuseppe Lanci, montaggio Roberto Perpignani, musiche Battista Lena, scenografia Davide Bassan, suono in presa diretta Alessandro Zanon, arredamento Mario Rossetti, costumi Paola Marchesin, direzione della produzione Claudio Gaeta. Interpreti e personaggi principali: Marco Messeri: Domenico Rosi (padre di Pietro); Stefania Sandrelli: Anna (madre di Pietro); Debora Caprioglio: Ghisola, adulta; Alessia Fugardi: Ghisola, ragazza; Gabriele Bocciarelli: Pietro, ragazzo; Fabio Modesti: Pietro, adulto; Ángela Molina: Rebecca (serva della di casa e della trattoria Rosi), zia di Ghisola; Sergio Castellitto: Alberto (amante di Ghisola); Margarita Lozano: Masa (nonna di Ghisola); Laura Betti: Beatrice (la mezzana); Nada Malanima: cantante-girovaga; Raffaele Vannoli: Cicciosodo (il saltimbanco); Rocco Papaleo (il castrino).

³⁷ Questo, in effetti, il contenuto della recensione di G.L. RONTI, apparsa sul «Tempo», 23 dicembre 1994, all'indomani dell'anteprima del film, che riconosce alla Archibugi maestria rappresentativa, attribuendo al romanzo di Tozzi «Lo schema [...] un po' di polvere, i sentimenti gridati, i caratteri molto coloriti, [...] sopra le righe» ed altre vetustà di «un testo così datato», non cogliendo assolutamente il carattere di modernità del romanzo tozziano.

³⁸ D'altra parte, già Baldacci, i cui saggi su Tozzi erano stati raccolti e pubblicati un anno prima dell'uscita del film a testimoniare l'interesse della critica intorno all'opera di Tozzi (BALDACCIO, *Tozzi moderno*, cit., p. 993) criticando aspramente la resa cinematografica del romanzo sottolineava: «L'intimità del romanzo appare stravolta. [...] Altro che scrupolo filologico, altro che humor e finezza. La sospensione è diventata isterismo. Per non parlare dell'ideologia e dell'ossessione sessuale», cfr. R. POLESE, *Tozzi. Con gli occhi chiusi*, intervista a Luigi Baldacci, «Corriere della sera», 8 gennaio 1995.

si raggruppano in una sintassi asciutta e stringata, parole che si addensano in atmosfera fortemente evocativa e producono sensazioni ed emozioni che si concretizzano quasi fisicamente in immagini³⁹. Nel film tale realismo si riduce ad una sceneggiatura – per così dire – di ispirazione naturalistica, che finisce per tradire, tra l'altro, il soggettivismo lirico, il «concetto lirico della prosa»⁴⁰ o la «forza lirica» di un romanzo che sia «l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro»⁴¹. Vero è che la trasposizione filmica di un'opera letteraria, soprattutto quando la si dichiara – come nel nostro caso – «tratto da», è operazione complessa che deve tenere insieme le ragioni del testo – e dunque del suo autore – e la creatività del regista, altrimenti ridotto a mero divulgatore di un'opera letteraria⁴². La Archibugi ha, nella sceneggiatura, anche offerto di fatto una propria interpretazione del romanzo, non lontana da quella alla quale una certa critica letteraria pure aveva voluto assoggettare il romanzo di Tozzi⁴³. Insomma, se nel film «La Natura appare nemica, portatrice di freddo, di sciagure. Il lavoro dei contadini è durissimo; gli eventi della vita rurale (evirazioni di animali, nascita di un vitello) sono descritti nella loro realistica brutalità»; se «violenta, insopportabile è la dipendenza da un padrone prepotente, avaro, arrogante, che usa le contadine come bestie e tratta la moglie come uno straccio»; se «Il ragazzo protagonista è suo figlio: succubo, incapace di studiare, [...] ha soltanto la forza del suo amore per la ragazza contadina il cui destino appare ineluttabile»⁴⁴ è perché questi elementi sono quelli della *fabula* di *Con gli occhi chiusi*, che la regista ricostruisce con esattezza più o meno adeguata, anche nel rispetto degli elementi che rimandano alla biografia dell'autore⁴⁵ e ai «possibili 'dintorni' testuali» del romanzo di Tozzi⁴⁶. In realtà, come è stato rilevato, anche la fotografia di Giuseppe Lanci concorre ad uno «scopo mimetico» nella riproduzione dell'atmosfera del romanzo⁴⁷, così come «il suono in presa diretta curato da Alessandro Zanon contribuisce [...] a creare l'illusione di una 'presa diretta' sul reale»⁴⁸. Tuttavia resta nello spettatore-lettore la sensazione, pur nella contezza dell'alterità dei codici e degli statuti epistemologici della letteratura e del cinema, di un tradimento rispetto al testo, del quale non è resa la verità semantica. Una verità tutt'altro che facile a rendersi in immagini, come aveva avvertito

³⁹ G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1972, pp. 82-86, fa risalire ai Trecentisti il procedimento volto a conferire fisicità alla scrittura di Tozzi.

⁴⁰ «L'Italia che scrive», agosto-ottobre 1919, *Confidenze degli autori*.

⁴¹ TOZZI, *Come leggo io*, in Id., *Opere*, cit., p. 1325.

⁴² Cfr. G. NUVOLI, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, Utet, Torino 1998, pp. 23-24.

⁴³ Si ricordi, uno per tutti, G.A. BORGESE, *Tempo di edificare*, cit.

⁴⁴ L. TORNABUONI, *Con gli occhi chiusi*, in «La Stampa», 23 dicembre 1994.

⁴⁵ Cfr., a proposito dell'esatta corrispondenza al testo delle scene d'interno e d'esterno, D. GAROFANO, *Un caso di 'infilmbilità'? «Con gli occhi chiusi» di Francesca Archibugi dal romanzo omonimo di Federigo Tozzi*, in «Studi Novecenteschi», vol. 35, n. 75 (gennaio-giugno 2008), che rintraccia anche in alcune novelle di Tozzi la disposizione di alcune ambientazioni e di alcune situazioni (ad esempio la morte di Anna) del film, pp. 121-125.

⁴⁶ Ivi, p. 124.

⁴⁷ Ivi, pp. 125-126.

⁴⁸ Ivi, p. 126.

l'autore per primo a proposito degli «effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che *esteriori* rispetto alla sostanza vera del romanzo)». Ebbene il film ritrae, con maestria tecnica e anche interpretativa, proprio questi elementi della trama, ma non rende la vera sostanza del romanzo.

Proprio questo ha inteso dimostrare, nella sua analisi relativa alla trasposizione filmica di *Con gli occhi chiusi* realizzata dalla Archibugi, Delia Garofano, sottolineando anche alcune varianti del film rispetto al romanzo, come il ruolo demiurgico e importante della mezzana (Beatrice), che nel film assume tratti di anche simpatica umanità, appena citata nel romanzo, e il parto della mucca che uccide il proprio nato alla presenza di Ghisola riaccolta da Domenico nel podere come promessa sposa di Pietro⁴⁹, o l'enfasi su altri aspetti del romanzo quali «l'inettitudine e la violenza di Pietro, la barbarie di Domenico, la componente 'rusticale' e popolare del contesto dei personaggi minori, l'adesione squisitamente emotiva e non 'politica' di Pietro al Partito Socialista»⁵⁰. Si tratta di «varianti» che la Garofano interpreta come «diversioni creative», dettate da esigenze di resa cinematografica⁵¹ ma – direi – anche dalla libera creatività della regista, che rivendica il proprio spazio di autonomia autoriale. Tuttavia la Archibugi, effettivamente, non riesce a «scrivere una storia con gli elementi che trova nel testo letterario, che sia al tempo stesso uguale e diversa, [...] inventando uno stile che tenga conto di quello dello scrittore e dei suoi personaggi e sia autonomo rispetto a loro»⁵². È un fallimento, secondo alcuni recensori imputabile all'«infilmmabilità» del romanzo di Tozzi⁵³ e a difficoltà intrinseche alla sua tecnica narrativa: una «tecnica aggregazionale» che procede «per montaggio di spezzoni, senza modulazioni di passaggio»⁵⁴. Ma è proprio in virtù di questa «tecnica» che Tozzi riesce ad esprimere e quasi ad imprimere sulla pagina in immagini il proprio pensiero, i «misteriosi atti» dei protagonisti del suo romanzo, «destrutturato al massimo grado, anche se l'ultimo terzo, da quando Ghisola va a servizio alla Castellina, introduce un ritmo narrativo diverso»⁵⁵, rispettando un più «ordinato» svolgimento narrativo. È proprio in questa particolare struttura «per aggregazioni», che la Garofano individua la «filmabilità» del romanzo, suggerendo però un'operazione di montaggio opposta a quella della Archibugi che aveva, in effetti, «ricomposto», o tentato di ricomporre, lo svolgimento narrativo secondo una logica consequenziale di causa-effetto. Convinta del tradimento, nella trasposizione filmica, delle «strutture narrative profonde»⁵⁶ del romanzo e della mancata resa di «Un'immagine visiva equivalente all'immagine scritta

⁴⁹ GAROFANO, *Un caso di 'infilmmabilità'?*, cit., pp. 120-121.

⁵⁰ Ivi, p. 121.

⁵¹ Ivi, p. 124.

⁵² NUVOLI, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, cit., p. 24.

⁵³ Cfr. T. KEZICH, *Con gli occhi chiusi*, in «Corriere della sera», 23 dicembre 1994; TORNABUONI, *Con gli occhi chiusi*, cit.

⁵⁴ BALDACCI, *Tozzi moderno*, cit. p. 13.

⁵⁵ Ivi, p. 36.

⁵⁶ S. CHATMANN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1978, p. 38.

dall'autore in modo non visivo» e, dunque, dell'«immagine del pensiero dell'autore»⁵⁷, la studiosa compila «un elenco speculare delle scene del romanzo [...] e delle corrispondenti scene del film della Archibugi»⁵⁸, concludendo che la lettura delle «sequenze narrative del romanzo [...] poteva sembrare la sceneggiatura con didascalie di un film. Un film perfetto e, soprattutto, un film decisamente più convincente e 'moderno' di quello realizzato dalla Archibugi»⁵⁹.

Dal confronto si evincerebbe anche la «fedeltà' [...] della regista al romanzo nella prima parte della pellicola, cui subentra invece una rielaborazione molto accentuata, nella seconda, quasi che la vicenda dovesse bruscamente precipitare verso la sua conclusione»⁶⁰. In effetti anche nella prima parte la Archibugi smonta e rimonta il testo in successioni di scene che conducono lo spettatore da una ambientazione all'altra, in interno ed esterno, attraverso i diversi momenti della giornata e attraverso le diverse stagioni e le diverse località interessate dalla vicenda, in sequenze che vorrebbero riprendere lo stile "per aggregazioni" del romanzo. Così si passa dallo scorcio d'interno ed esterno della trattoria, con Anna che conforta Pietro, per poi essere redarguita dal marito, che maltratta anche la serva Rebecca (zia di Ghisola), alla scena di Poggio a' Meli, dove Anna chiede a Masa (nonna di Ghisola) di benedirle il figlio e insegna poi a Ghisola a scrivere, facendola sedere accanto a Pietro che le ferirà la coscia con un temperino. Si prosegue nella stessa località con la scena di Anna che, entrata nella camera del figlio, lo invita alla finestra per osservare le effusioni tra Ghisola e Agostino, figlio di un possidente confinante. Ci si sposta nuovamente a Siena, in Piazza del Campo dove, anche alla presenza di Ghisola, si stanno esibendo una cantante (Nada Malanima) e un gruppo di saltimbanchi, uno dei quali, Cicciosodo, regala alla ragazzina un foglio con scritto uno stornello; e poi si torna ancora a Poggio a' Meli dove, in esterno, Pietro legge a Ghisola lo stornello regalato ma, scoperto dal padre, ne provoca la rabbia e deve lasciare Ghisola. Segue in sequenza la scena cruenta della castratura degli animali, durante la quale Berto (il Carlo del romanzo), sbeffeggiato da Domenico, si scaglia su Pietro, offendendolo. Nuova scena a Siena dove, nella camera da letto di Domenico e Anna, questa chiede al marito di parlare di Pietro, ma riceve un diniego con rinvio al mese successivo. La scena seguente riporta lo spettatore a Poggio a' Meli nella casa di Giacomo e Masa dove Ghisola, che sta nutrendo alcuni uccellini, schiaccia loro la testa non appena Pietro le si avvicina. Dall'interno si riprende poi, in esterno, un temporale durante il quale gli assalariati portano al riparo gli animali. Si assiste quindi alla ripresa del seminario dal quale Pietro è espulso, della madre, che in trattoria lo rincuora, e della sua discussione con Rebecca che, nuovamente gravida, piange. La scena seguente si svolge a Poggio a' Meli, con l'immagine di Ghisola alla finestra, per ritornare subito a Siena in

⁵⁷ S.M. EJZENŠTEIN, *Il linguaggio cinematografico*, in ID., *La forma cinematografica*, traduzione di P. GOBETTI; introduzione di M. VALLORA, Einaudi, Torino 1986, pp. 119-120.

⁵⁸ GAROFANO, *Un caso di 'infilmmabilità'?*, cit., p. 130.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, pp. 133-134.

trattoria con Pietro che svogliatamente legge un libro. Le scene seguenti conducono lo spettatore alternativamente tra Siena e Poggio a' Meli attraverso fotogrammi di crisi epilettiche di Anna, immagini di Ghìsola e passeggiata di Pietro e Anna che annuncia al figlio della loro prossima partenza per Poggio a' Meli. Segue l'arrivo al podere della famiglia e il tentativo di Berto di nascondere a Domenico l'agnellino appena nato: pagherà con lo stupro della moglie da parte del padrone, mentre Ghìsola, alla quale era stata affidato l'agnellino, potrà contare sulla compagnia di Pietro durante la notte trascorsa nella stalla. La scena seguente, stranamente estranea a questo contesto, rappresenta i cori natalizi di bambini in chiesa. Poi lo spettatore è riportato in esterno al podere dove Ghìsola e Pietro sono sorpresi mentre si baciano da Domenico che si infuria. Dall'esterno di Poggio a' Meli si salta all'interno della camera da letto dei Rosi a Siena, dove Domenico vuole finalmente parlare di Pietro, ma Anna lo ripaga rifiutando a sua volta. Si è poi improvvisamente di nuovo a Poggio a' Meli dove Domenico, infuriato, mostra a Ghìsola la testa mozzata di un tacchino, rimproverandola duramente per non essere stata capace di fare la guardia al pollaio: la ragazza è condotta con la forza via dal podere. Con la scena seguente si è di nuovo a Siena in trattoria, dove Anna fa i conti e Rebecca, che accudisce i figli, fa rileggere a Pietro una lettera di Ghìsola inviatale da Radda. Si passa, dunque, a Radda dove Ghìsola durante una processione notturna è violentata dal vedovo Borio. Di nuovo quindi la scena torna a Poggio a' Meli dove Pietro va alla ricerca di uno scorpione richiesto da Ghìsola per ungersi i capelli. Improvvisamente ci si trova davanti ad un Pietro che, ormai adulto, ritorna da Firenze in treno, essendo stato espulso dal seminario. La scena d'interno della trattoria paterna mostra poi alcuni socialisti, mal visti da Domenico, e Anna che vorrebbe che Pietro continuasse gli studi, malgrado il padre lo mortifichi in malo modo continuamente. Intanto Rebecca ha sposato Enrico, reduce dal fronte, mentre Pietro è informato che Ghìsola è a servizio alla Castellina. Lo spettatore è trasportato, poi, in un luogo non ancora rappresentato, Badia a Ripoli, a casa del signor Alberto, amante di Ghìsola che vive con lui assieme ad una mezzana. Poi la scena si apre nuovamente su Siena per assistere alla morte di Anna, accolta con indifferenza dal figlio e disperazione dal marito. La scena seguente cambia ancora totalmente con Pietro che esce da una casa di tolleranza di Siena e incontra Ghìsola che con la mezzana assiste ad uno spettacolo di Cicciosodo. Pietro le confessa di non averla mai dimenticata, ma lei gli ribatte di non averlo mai pensato. Salto di nuovo a Badia a Ripoli, in casa di Alberto, dove la mezzana consegna a Ghìsola, alla presenza dell'amante, una lettera di Pietro: Alberto capisce che Pietro non ha compreso qual sia il mestiere della ragazza e commenta la sua "stranezza", inducendo però Ghìsola a frequentarlo, per liberarsi in parte delle spese del suo mantenimento. Si ritorna a Siena dove Pietro lamenta con Rebecca che Ghìsola non risponde alle sue lettere, intanto dalla scena dell'interno della casa di una vedova che aspetta l'arrivo di Domenico, si arguisce che questi intende riammogliarsi. Anche Pietro si accompagna per le strade di Siena a una ragazza, salvo poi lasciarla per strada. La scena seguente mostra Ghìsola e la mezzana in una merceria dove vengono a conoscenza di un presunto fidanzamento di Pietro con commenti pesantemente volgari della mezzana.

La scena seguente mostra Ghìsola che piomba in trattoria e improvvisamente ci si trova in esterno a Fontenbranda dove Pietro giura a Ghìsola di amare solo lei e di volerla rispettare. Poi lo spettatore è condotto di nuovo nell'interno della trattoria dove Pietro dichiara al padre di volerla sposare, causandone la rabbia che si risolve in un volgare sfogo di impropri. Nuova scena sotto casa di Ghìsola: Pietro ne richiama l'attenzione fischiettando la canzonetta di Piazza del Campo, la ragazza lo accoglie in casa per rimandarlo subito via: è in compagnia di Alberto che le consiglia di sposare Pietro. La scena successiva rappresenta la casa-caverna di una levatrice dove la mezzana e Ghìsola apprendono che la ragazza è incinta, per cui le viene consigliato di farsi sposare da Pietro ingannandolo. La sequenza filmica successiva presenta la ragazza in lacrime e Beatrice che accolgono Alberto in malo modo. Poi si è nuovamente trasportati a Siena prima in strada, con la mezzana che insiste con Ghìsola perché si faccia sposare, e in seguito in trattoria dove la ragazza è accolta anche da Rebecca che si accorge del suo stato di gravidanza. Le scene successive sono girate a Poggio a' Meli dove si rappresentano le invidiose sorelle di Ghìsola venute a farle visita, la nascita di un vitello che sarà ucciso dalla stessa madre, i volgari soprusi di Domenico nei confronti della ragazza. Quindi a Siena, in casa Rosi, le effusioni tra Pietro e Ghìsola sono interrotte dall'arrivo del padre-padrone, mentre in trattoria a Rebecca Pietro confessa di aver sempre rispettato Ghìsola, informandola implicitamente che non è lui il padre del bambino della nipote. Dalla trattoria si è trasportati a Poggio a' Meli dove Ghìsola, spaventata dalla vista di vitellino ucciso dalla propria madre, dichiara a Pietro, lì sopraggiunto, di non credere al loro matrimonio. La scena successiva, sfocando le immagini, mostra Pietro che scarta un pacchetto contenente l'anello di fidanzamento. Comprende che Ghìsola è andata via e che nemmeno i nonni sanno dove sia. Si è nuovamente a Siena in trattoria da dove, disperato, esce, per assistere ad una riunione politica di compagni socialisti. Tra loro ritrova Cicciosodo al quale dice di volere aderire al loro movimento perché sembrano felici e questi lo informa della nuova residenza di Ghìsola. Nella scena successiva, l'ultima, Pietro è a Firenze e raggiunge la casa di tolleranza dove si trova la ragazza che gli si presenta. Egli, accortosi dal ventre rigonfio della sua gravidanza, sviene. Sul pavimento, però, lo spettatore vede il corpo di Pietro ragazzo, mentre sullo schermo campeggiano scritte le parole finali del romanzo di Tozzi: «Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghìsola, egli non l'amava più».

A ben vedere si tratta di sequenze di scene che si susseguono come flash di unità narrative che, credo, intendono conferire alla trasposizione filmica la struttura propria del romanzo tozziano. In realtà finiscono per risultare quadri sospesi ad una parete lunga 110 minuti (!), in una linea talvolta strozzata per difetto di precisa contiguità tematica delle immagini e dei fatti rappresentati. Questi, non chiaramente legati per tema, sembrano soltanto fare emergere la modesta favola di una storia d'amore non riuscita. Il tema vero che unitariamente percorre come un flusso l'opera tozziana, cioè la presa di coscienza del mistero della vita e degli atti umani, rimane estraneo al risultato del film. Il fallimento della resa filmica credo non sia tanto nell'assenza di comprensione dello stile dell'autore, che effettivamente inventa «un nuovo tipo di narrazione, fondata sulla ricerca psicologica

e sulla fedeltà ai movimenti minimi dell'anima [...] una narrazione capace di cogliere i "misteriosi atti nostri" e di creare "più moderne unità psicologiche"»⁶¹ quanto invece nell'incomprensione del significato profondo del testo: questa non è la storia di un amore contrastato né la denuncia sociale delle condizioni delle classi lavoratrici, nemmeno la storia di un conflitto generazionale. Questa è la storia di Pietro e di chi come lui – e sembrano esserlo tanti personaggi del suo romanzo – non comprende più che cosa muove i comportamenti e i sentimenti umani, in che cosa consiste il mistero dei "nostri atti". Non lo vede, e a non vederlo è la sua coscienza che egli, nuda, mette di fronte all'esistente. Ad essere davvero difficile è la resa filmica del magma incandescente dei suoi e degli altrui pensieri, quelli che l'autore non affida ai dialoghi, peraltro pochi e scarnificati nella loro essenzialità. Non è reso, ad esempio, al netto di ogni considerazione di tipo psicoanalitico, non solo e non tanto il conflittuale rapporto con il padre, ma soprattutto quello con la madre: niente, al di là dell'unica scena della morte di Anna alla quale il figlio assiste indifferente, è rappresentativo dell'incapacità di Pietro nei confronti della madre di «sottrarsi a una specie di spavento a cui s'era abituato; subendo quel fascino di allontanamento, che talvolta gli dava un terribile benessere»⁶²; niente dell'«incubo oscillante e pesante» degli altri intorno a lui⁶³; niente della sensazione di Ghìsola di non riuscire a rendere percepibile la propria esistenza in questo mondo e, nel contempo, la sua distanza da esso: «sentiva malvolentieri che tutto ciò che esiste non era soltanto in lei»; niente dei sogni che pure sconvolgono gli animi di Pietro e Ghìsola, *figure* di una realtà ancora più recondita e misteriosa, quella della psiche. Insomma, il film si ferma agli "atti", alla scorza per così dire e, piuttosto che parlare di infilmabilità occorre chiedersi se una più scaltrita regia sappia assumersi l'onere di esprimere tutta la "coscienza" che parla in questo romanzo, come flusso alla ricerca di una manifestazione epifanica della realtà quale essa è, "così come è".

⁶¹ R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma 1995, p. 73.

⁶² TOZZI, *Opere*, cit., p. 14.

⁶³ Ivi, p. 15.

