



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

AD INFEROS

Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci





N. 02

La collana intende raccogliere i contributi presentati nel contesto delle iniziative organizzate dall'Associazione Culturale Rodopis - Experience Ancient History, da anni impegnata a promuovere lo studio dell'antichità classica grazie ad attività di disseminazione, divulgazione e public engagement rivolte di volta in volta a un pubblico specializzato e generalista, in Italia e all'estero. I volumi hanno per oggetto studi e ricerche relative all'antichità classica e al vicino oriente antico, con un approccio multi- e interdisciplinare, dando spazio tanto ai contributi di giovani ricercatori quanto a quelli di studiosi affermati, italiani e stranieri.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO



AD INFEROS
Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci

AD INFEROS. Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di Caterina Pentericci

Comitato editoriale

Anna Busetto, Fiorella Fiocca, Marta Fogagnolo, Alessandro Magnani, Lorenza Natale,
Fabio Sassella Sergenti

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

PRINT ISBN 9788831205849

PDF ISBN 9788831205825

EPUB ISBN 9788831205832

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2024

© Urbino University Press per la presente edizione

Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche
e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

9

PREFAZIONE

Caterina Pentericci

15

MORTI, COPROFAGI E MASSACRATORI: I DEMONI TRA ALDILÀ E VITA QUOTIDIANA NELLA RELIGIONE EGIZIANA

Gabriele Mario Conte

31

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

Francesco Morosi

45

I TERREMOTI COME VIA PER GLI INFERI: OMERO, L'EPICA LATINA E LUCREZIO

Leonardo Galli

59

CLAUDIO LO "ZUCCONE" ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*: CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO

Elisa Migliore

75

L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE: VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO

Rosanna Capiello

89

DISCESA AL PARADISO: L'ORFEO EPICUREO DI COLUCCIO SALUTATI

Enrico Piergiacomini

113

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

Chiara Cortese

133

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCI* DI FEDERIGO TOZZI

Alberto Fraccacreta

147

UN'ERUDITA CATABASI DANTESCA:
IL RACCONTO ILLUSTRATO "PAPERDANTE" DI MACCHETTO,
PERISSINOTTO, CAGOL

Valentina Rovere

169

ALBERICH TRA PROTEO E ADE NEL *RHEINGOLD* DI WAGNER

Michele Napolitano

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCI* DI FEDERIGO TOZZI

ALBERTO FRACCACRETA

*Fili, sic dicas in omni re: Domine,
si tibi placitum fuerit, fiat hoc ita.*

De imitatione Christi

*La strada di Pescaia cala girando sotto una poggiaia
dirupata e sterposa, sempre più alta; e Siena si ritira
e si nasconde sempre di più dietro ad essa.*

Tre croci, IV

1. *Tre croci*, terzo romanzo di Federigo Tozzi (ma ultimo in ordine di ideazione), fu pubblicato da Treves nel 1920, poche settimane prima della morte dell'autore. La stesura – rapida e diegeticamente ‘lineare’ – occupò lo scrittore toscano dal 25 ottobre al 9 novembre del 1918, stando almeno a quanto riportato nell’occhiello della prima edizione.¹ Lo sfondo della narrazione che, com’è noto, riprende la vicenda dell’antiquario Giulio Torrini e dei suoi fratelli,² è ovviamente Siena. Ferruccio Ulivi ha notato che, procedendo *per emblemata*, Tozzi nell’intero corso della sua letteratura è attratto dall’«atmosfera di Siena, con gli incubi e le superstizioni che nessun avvenimento può oscurare».³ In cosa consista precisamente questa ‘atmosfera’ è ben illustrato da Marco Testi in *Altri piani, altre valli, altre montagne*.⁴ Specialmente per *Con gli occhi chiusi*, lo studioso individua un archetipo materno, meduseo, «equoreo»⁵ che conduce l’io scrivente in un non remeabile *descensus*

1 Cfr. *Nota ai testi*, in Tozzi 1987, p. 1337. Le citazioni del romanzo sono tratte da questa edizione. Glauco Tozzi ci informa, inoltre, che sono pochissimi i segni di cancellatura nel manoscritto (cfr. Tozzi 1973, p. 241).

2 Cfr. Cesarini 1982, pp. 222-224.

3 Ulivi 1962, p. 94.

4 Cfr. Testi 2006.

5 Così Fabio Pedone nella stimolante recensione al libro di Testi, apparsa su filidaquilone.it: «L’indagine di Marco Testi sul mondo simbolico di Tozzi parte dall’origine, e dunque da Siena, città di archetipi

ad inferos, talora illuminato da squarci di funzioni lariche impersonate da Santa Caterina e San Bernardino, e soprattutto dalla Vergine.⁶ A tale schema simbolico minimo va aggiunto psicologicamente, sulla linea delle ipotesi di Debenedetti,⁷ la netta opposizione al Padre – *metus ab extrinseco* –, il sentore di essere quasi orfano metafisicamente, e quindi la tensione (di Pietro, ad esempio, in *Con gli occhi chiusi*) all'autolesionismo, all'autopunizione e il generale straniamento di tutti i personaggi.

Giustamente Franco Petroni ha sottolineato come «il Tozzi cristiano coesista con il Tozzi arcaico e precristiano, che ne costituisce il substrato».⁸ Il *discrimen* assiologico tra le due forze in contrasto è proprio Siena nella sua specificità ideale e materiale, al contempo 'città della Vergine' e *locus* contornato di energie ctonie, maliose nebbie cognitive che producono quei singulti stilistici così affini al carattere dissociativo dei protagonisti. Mario Specchio ha fatto leva, peraltro, sull'«inferno delle parole»,⁹ cioè sul dato infero già evidente nel rapporto con il *logos*, formato da discese e risalite, flussi e storture, ritorni e distanze. Siamo dunque nell'ambito di una sostanziale binarietà non soltanto del simbolo, ma anche della rappresentazione stessa, del modo di concepire il romanzo e l'analisi dell'*espace du dedans*. La preliminare «totalizzazione conoscitiva», rilevata da Pasquale Voza,¹⁰ si avvale così di un'articolazione doppia, provando a riunire in un unico guizzo epistemologico il demonico e il celeste (più sfumato, lieve, incorporato).

materni ed equorei (le Madonne delle fonti che appaiono precocemente nella sua opera), spazio infantile presto invaso dalla violenza estranea del Padre. Sono le immagini le vere protagoniste del libro: l'immagine è crocevia di emergenze dell'inconscio che diventano nella scrittura testimonianza di una psiche lacerata in disperata ricerca di un acquietamento, facendo appello al lettore con un'energia che raramente si trova in altri autori a questo livello di compressione. Per esempio la classica metafora dello specchio subisce in Tozzi una significativa deformazione che aiuta a spiegare la sua condizione di partenza: ormai non più neutro denotatore di un mondo lucido e limpido, lo specchio, rimandando il volto del soggetto, vi apre l'abisso, divenendo a un tempo metafora dell'io e della scrittura. Una linea *disforica* la cui successiva tappa simbolica – sulla traccia del Baudelaire studiato da Starobinski – sarà l'impietramento malinconico, la medusea condanna all'inazione e al perdersi in un mondo di immagini interiori. Il ripiegamento della coscienza su sé stessa diviene caduta nell'*espace du dedans* e discesa agli inferi dell'io, in un fondo oscuro abitato da fantasmi annichilenti». L'articolo è reperibile all'URL: <http://www.filidaquilone.it/num007pe-done.html>. Consultato il 25 agosto 2024, ore 09:43.

6 Si veda particolarmente il poemetto dedicato a Maria in *Specchi d'acqua*, Tozzi 2020.

7 Cfr. Debenedetti 1971, pp. 125-256.

8 Petroni 2006, p. 200.

9 Cfr. Specchio, *Tozzi nell'inferno delle parole*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, pp. 375-378.

10 Cfr. Voza 1974, pp. 81-138.

Il presente saggio intende far emergere l'«*opacité descriptive*»¹¹ di Siena in *Tre croci*, delineando una possibile presenza salvifica – oltre la determinazione ctonia e infera – che è in definitiva rifiutata dai protagonisti.

In tale direzione, per la verità, più che di *descensus ad inferos* sarebbe corretto parlare di *praesentia inferi*, mettendo così in risalto l'aspetto simultaneo del tema. Va detto immediatamente che le citazioni dell'antico, se ci sono, paiono molto ben nascoste e Tozzi insiste più che altro su un 'clima classico ipogeo', cioè su una *latinità sensoriale*. Le primissime battute di *Tre croci*, infatti, non lasciano spazio all'ipotesi di un percorso graduale, rendendo orizzontale e consentanea la verticalità locativa:

*Giulio chiamò il fratello:
– Niccolò! Déstati!*

*Quegli fece una specie di grugnito, bestemmio, si tirò più giù la tesa
del cappello; e richiuse gli occhi.*¹²

Pare abbastanza evidente l'*hic et nunc* del dato infero: lo stato psicologico dei fratelli – Giulio, Niccolò ed Enrico Gambi nella *factio* del racconto – è già dentro un lembo di terra acherontica. Benché Debenedetti abbia evidenziato il superamento del «romanzo positivistico, deterministico e borghese»,¹³ è possibile osservare una forma preordinata, quasi naturalistica, degli accadimenti, del castigo ben prima del delitto, per dirla in termini dostoevskiani (sempre Debenedetti considera i tre protagonisti inetti perché diminuiti dal potere del padre perso). Ciò dipende dalla psicologia funzionale e dal pragmatismo dello statunitense William James che ebbe un'influenza decisiva su Tozzi, il quale lesse *Le varie forme della coscienza religiosa* sin dal 1904.¹⁴ In particolare, da James lo scrittore senese trae l'idea di azione concreta rivolta a un fine concreto. Molti personaggi tozziani, infatti, compresi i protagonisti di *Tre croci*, ragionano secondo schemi mentali puramente utilitaristici e la loro attività psichica

11 Fratnik 2002, p. 3.

12 Tozzi 1987, p. 161.

13 Debenedetti 1970, p. 215.

14 Per gli importanti rapporti tra James e Tozzi rimando al denso volume di Martini 1999, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, particolarmente pp. 19-44. Ma si veda anche Marchi 1993. La cultura psicologica di Tozzi si spinge oltre e abbraccia il pensiero di autori come Henri Bergson, Théodule Ribot, Pierre Janet, Gabriel Compayré. A questo proposito il rimando va a Benucci 2018, 157-171.

riflette una posizione di verità individuale racchiusa nel *cash value*, nel suo valore ‘in contanti’.

2. La trama di *Tre croci* si può riassumere in poche battute: i Gambi, legati al commercio di libri e in serie difficoltà economiche, incassano le cambiali del cavaliere Orazio Nicchioli, imponendo firme false. Scoperto il raggiro, le conseguenze e gli eventi – come Furie tripartite – sono inarrestabili: Giulio si impicca per la vergogna, Niccolò muore per un colpo apoplettico; stessa sorte per Enrico all’Ospizio di Mendicità. Nel finale Modesta, moglie di Niccolò, con le nipoti Chiarina e Lola porgono le tre croci sulla tomba dei fratelli come fossero *charun* etruschi, psicopompi che trasportano i defunti su un carro verso l’oltretomba. Se Baldacci ha individuato un’«ideologia del sacrificio» combinata all’«indecifrabilità»¹⁵ del cospetto esperienziale, Maxia si spinge su posizioni cristologiche (precipuamente per la figura di Giulio) nell’idea del capro espiatorio girardiano rovesciato e di una «metafora del peccato originale».¹⁶ L’inappuntabile verificabilità di tali letture riguarda la sovracoperta allegorica del testo.¹⁷ Dal punto di vista pragmatico, appunto, in una sorta di interpretazione parallela, antifrastica e letterale, che vada di pari passo all’affresco cristico, si è portati invece a toccare con mano quel Tozzi ‘precristiano’ capace di costruire la logica abrupta dei suoi romanzi con spietato rigore tragico, per stati mentali entro compartimenti stagni. Il contatto con il mondo classico è tutto orientato alle atmosfere, alle fluttuazioni visive ed eidetiche, a un’indiretta presa di coscienza della frantumazione del soggetto¹⁸ e così del riuso mitico teso a riassetare i fragili interstizi delle strutture di senso. Il realismo modernista dello scrittore toscano¹⁹ tocca forse la sua curva apicale in questo solco di

15 Baldacci 1993, p. 57.

16 Cfr. Maxia 1971.

17 Per un’analisi allegorica di *Tre croci*: cfr. Palumbo 1997, pp. 57-80.

18 Così Rossi, Tozzi: *la forma del narrare*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, p. 112: «Dunque Tozzi fa centro sul proprio io, la propria anima, scandagliata nel rapporto con l’altro (cose, paesaggi), con gli altri (persone). Alla resa dei conti siamo davvero meravigliati dalla *summa* di sensazioni, di mistero che è riuscito a scarcerare da un’esperienza di vita qualsiasi (presto troncata), dalla risonanza che è riuscito a evocare da particolari che difficilmente potevano sembrare degni di essere verbalizzati. Tutto dipende dal punto di osservazione che con rigore Tozzi ha adottato di volta in volta, dai filtri che ha usato nella restituzione delle sue vicende».

19 Cfr. Castellana 2009.

ripresa allucinata, e non deve sorprendere che la tipica «scenografia»²⁰ tozziana presenti antropologicamente due termini irriducibili: *Siena* e *ombra*.

Si tratta a questo punto di operare una differenza necessaria per intuire la prospettiva con cui è guardata dall'autore la città: Siena 'paesaggio' e Siena 'spettatrice', alle cui etichette è sovrapponibile la disarticolazione, se non la scepsti, di un Tozzi classico(-modernista) e un Tozzi cristiano(-esistenzialista). Ecco il primo stralcio di *Tre croci* in cui appare l'eventualità di una Siena 'paesaggio':

*Andarono fino a Porta Camollia e poi in Pescaia, per rientrare in città da Fontebranda. La strada di Pescaia cala girando sotto una poggiaia dirupata e sterposa, sempre più alta; e Siena si ritira e si nasconde sempre di più dietro ad essa. La campagna, a destra, divalla dentro un collinetto lunghissimo e avvignato. [...] Il cielo era tinto di una nebbiolina rosea; e il Monistero, su un'altura più ritta e più lontana, pareva dello stesso rosso, con due cipressi accanto; scuricci e acuminati. Un torrente affossato, strosciando giù per le gorate, veniva dalla sua collina fino alla strada, tra un arruffio tremolante di pioppi storti e arrebbati; impolloniti.*²¹

Lo scenario è contrassegnato da termini 'comici' (in accezione dantesca) e volutamente arcigni: «dirupata e sterposa», «avvignato», «nebbiolina rosea», «ritta», «cipressi», «scuricci e acuminati», «affossato», «strosciando giù per le gorate», «arruffio tremolante di pioppi storti e arrebbati; impolloniti». Sembra che lo scrittore voglia calcare in un addensamento di referenti, in un'aspra *enumeratio* l'aria grave e opprimente del paesaggio sul modello del vestibolo dell'Ade in Verg. *Aen.* 6, 264-294.²² La durezza

20 Cfr. Jeuland-Meynaud 1991, pp. 38-39.

21 Tozzi 1987, p. 181.

22 «*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late, / sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro / pandere res alta terra et caligine mersas. / Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis uacuas et inania regna: / quale per incertam lunam sub luce maligna / est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra / Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem. / uestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci / Luctus et ultrices posuere cubilia Curae, / pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus, / et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas, / terribiles uisu formae, Letumque Labosque; / tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis / Gaudia, mortiferumque aduerso in limine Bellum, / ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens / uipereum crinem uittis innexa cruentis. / In medio ramos annosaeque brachia pandit / ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo / uana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent. / Multaque praeterea uariarum monstra ferarum, / Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes / et centumgeminus Briareus ac belua Lernae / horrendum stridens, flammisque armata Chimaera, / Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis*

e la crudeltà della valle si riverbera su Siena, ritirata e nascosta, come se effigiasse un *Tartaro psicologico*, inerme e interiore. Nell'introduzione al Meridiano Giorgio Luti ravvisa in *Tre croci* «il ritratto economico-morale del piccolo ambiente provinciale» dal quale proviene Tozzi. E prosegue:

*Qui vive Siena ostile e inclemente che Tozzi conobbe negli anni della sua 'patologica' gioventù. Così le forzature dei caratteri (Giulio, Niccolò, Enrico, la cognata, le nipoti, il cavaliere Nicchioli, il Nisard) hanno una loro realtà precisa, un loro esatto marchio di riconoscimento: personaggi assurdi di un'umanità spettrale, prigionieri di un lager da cui non si esce se non per colmare la fossa sotto la croce comune.*²³

La realtà a cui accenna Luti è una 'realtà infera', cristianamente uno *status naturae lapsae*,²⁴ ma morfologicamente un *inamoenum regnum*, in cui Siena «vive una sua vita autonoma, personaggio primo fra gli altri».²⁵ Tale autonomia inospite fa sì che si allarghi la disarmonia con il luogo e gli attori stessi del romanzo vivano distacco e alienazione come condizioni esistenziali consuete, benché neglette. Nell'interruzione dei processi comunicativi Siena si torce in un'impenetrabile cortina di insignificanza. È dalla sua chiusura e, quindi, dal suo lento personificarsi in puntuta alterità che sorge la possibilità dell'osservare. Il paesaggio senese, serrato, depressivo, diviene l'occhio impietoso che guarda di riflesso l'astante. Si ponga attenzione a questo rapido passaggio di colore:

Quando Chiarina e Lola si soffermarono lì, ad aspettare la zia, il cielo era tutto cinereo, ma chiaro; e il sole faceva doventare abbagliante la nebbia dove restava ficcato. La campagna, sotto il Monte Amiata, sempre più sbiadita e uniforme. I contorni dei poggi si attenuavano, quasi sparendo. Anche i cipressi si velavano; meno che quelli vicini. Le mura della cinta cascano dentro la terra gialla, tra l'erba delle grosse greppaie. E Siena strapiomba su un rialzo alto, separata dalla sua cinta che in quel punto è quasi dritta; mentre, verso

umbrae. / Corripit hic subita trepidus formidine ferrum / Aeneas strictamque aciem uenientibus offert, / et ni docta comes tenuis sine corpore uitas / admoneat uolitare caua sub imagine formae, / inruat et frustra ferro diuerberet umbras».

23 Luti, *Introduzione*, in Tozzi 1987, p. XXIX.

24 Sul senso del peccato e della colpa si veda anche Carabba 1972, p. 38.

25 Luti, *Introduzione*, in Tozzi 1987, p. XXX.

*la Porta San Marco, stramba a saliscendi. Dalle case della città esce fuori soltanto il campanile del Carmine; a punta.*²⁶

È difficile non notare un minimo, semiologico (cioè legato alla semiosfera dell'ombra e della nebbia) contatto con Ov. *Met.* 4, 53 sgg.²⁷ quando Orfeo nell'ansia della salita tra la fitta nebbia si volta verso Euridice. «Siena strapiomba» nel suo «rialzo alto» sembra quasi ruotare e puntare la vista ai «contorni dei poggi» che spariscono nel velame «abbarbagliante», lì a imprigionare il sole. La città è così spettatrice di uno scenario bestiale e umano che si accapiglia nella tregenda. Da tale contrasto nasce quello che Ulivi ha definito «stupore», ovvero la «costernazione prodotta da quei fatti»,²⁸ che è ciò che muove Tozzi alla scrittura del romanzo. Debenedetti ne aveva anticipato la portata, con la celebre formula: «Il naturalismo narra in quanto spiega. Tozzi narra in quanto non può spiegare».²⁹ L'autore vede l'*intus* attraverso i suoi personaggi spiati dal muto esserci di Siena, presenza adesso d'altezza spirituale ma inappagante, lontana, separata dai suoi stessi contorni, *eidōs*, velatura, nebbia metafisica. Nel gorgo dell'inseminato, della vacua sterilità Tozzi si occupa di *religare*: «Ricerca e osservazione di *numina* – nota Ottavio Cecchi – della presenza e della volontà di una divinità inconoscibile. Essa si rivela solo attraverso quei segni (*numina*) e quelle tracce che il narratore e il poeta riescono a vedere con gli occhi chiusi».³⁰

D'altra parte, già Debenedetti aveva ravvisato in *Tre croci* il «dramma psichico della mutilazione».³¹ Dramma che però ha un suo risvolto mistico nella perdita del Padre celeste di ascendenza biblica, ossia nel cocente abbandono (l'heideggeriana *Gelassenheit*) delle cose dell'aldilà, della dolcezza dell'ulteriorità, donde il linguaggio 'petroso'. La valenza psichica della mutilazione sarebbe, secondo questa ipotesi, un derivato, un feticcio, ovvero una conseguenza diretta della perdita del Padre che ha costretto l'autore

26 *Ivi*, p. 193.

27 «*Carpitur adclivis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca, / nec procul afuerunt telluris margine summae: / hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi / flexit amans oculos, et protinus illa relapse est, / brachiaque intendens prendique et prendere certans / nil nisi cedentes infelix arripit auras.*»

28 Ulivi 1962, p. 94.

29 Debenedetti 1970, p. 95.

30 Cecchi, *I racconti*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, p. 29.

31 Debenedetti 1970, p. 100.

a una discesa nell'Averno dei suoi presupposti artistici. E il legame con l'infero di tradizione classica, come già anticipato, avrebbe il significato di una rilegatura stilistica di modulazioni perdute, secondo il rilievo modernista. Descrivendo un mondo abbandonato da Dio – o meglio, un mondo in cui Dio è serrato nella coltre della stupidità umana, incapace di leggere la presenza nell'invisibile –, Tozzi lascia emergere l'opacità dell'ultrasensibile classico. La selvosità cinerina e la gravidanza stigia dei contorni cittadini sono indicati ancora una volta, poco più avanti, nel VI capitolo:

Dalla finestra della loro camera, si vedeva la campagna, tra Porta Ovine e Porta Pispini. Ma era già troppo buio, e la campagna diventava di un colore cinerognolo tutto eguale. Soltanto dove cominciava, il cielo rimaneva come un lungo taglio più chiaro; che, però, affievoliva. Il vento frusciava nei giardini e negli orti, a piè delle case; dentro la cinta delle mura di Siena. Si sentiva chiudere qualche persiana, sbattendo; e c'era un piccolo eco affilato e rauco, che ripeteva pazientemente in fondo agli orti quel rumore; come se andasse ad appiattarsi laggiù; dove gli archi della fonte di Follonica s'interrano fino a mezzo; impiastricciati di muschi, che si sfanno con il tartaro dell'acquiccia. L'erta delle case, silenziosa, morta, non sentiva le foglie di un gran tiglio, sotto la finestra della camera, staccarsi l'uno dopo l'altra; senza che potessero smettere più.³²

3. L'elemento ricorrente di questi sondaggi è l'aria afflitta, derelitta, «morta», che non si concilia con la normale sinuosità del tramonto. L'ora tarda non pacifica. Anzi, il senso di *décadence* («senza che potessero smettere più») aumenta vorticosamente. È qui che si individuano meglio, con Rossi, le «rispondenze simboliche» e la «legge di similarità, che riguarda tutto il settore analogico»,³³ nel nostro caso di una *sinestesia ipogea*. Non siamo ancora lontanissimi dai riti per gli dèi dell'Averno di Verg. *Aen.* 6, 236-263,³⁴ toccati di sghimbescio dal riferimento piranesiano al «tartaro

32 Tozzi 1987, pp. 197-198.

33 Cfr. Rossi 1972, p. 38.

34 «*His actis propere exsequitur praecepta Sibyllae. / Spelunca alta fuit uastoque immanis hiatus, / scruposa, tuta lacu nigro nemorumque tenebris, / quam super haud ullae poterant impune uolantes / tendere iter pennis: talis sese halitus atris / faucibus effundens supera ad conuexa ferebat. / [Unde locum Grai dixerunt nomine Aornum.] / Quattuor hic primum nigrantis terga iuuenos / constituit frontique inuergit uina sacerdos, / et summas carpens media inter cornua saetas / ignibus imponit sacris, libamina prima, / uoce uocans Hecaten caeloque Ereboque potentem. / Supponunt alii cultros tepidumque cruorem / suc-*

dell'acquiaccia». Romanzo né naturalista, né espressionista – come ha messo in luce Antonio Zollino³⁵ –, *Tre croci* annida in sé trafile intertestuali e tecniche narrative in qualche modo discordanti, se non oppositive. A Siena 'paesaggio' e Siena 'personaggio' (o 'spettatrice') si sommano, secondo il giudizio (negativo) di Luperini, «la logica dell'inconscio e le sue spinte centrifughe»;³⁶ certo è che l'immaginario, lo junghiano *animus* e la funzione inferiore dell'archetipo d'ombra si fondono nell'occorrenza di uno spazio teriomorfo, in cui «la morte è sempre vicina» (come lo scrittore toscano scrisse per il mondo di Pirandello).³⁷

Il cosiddetto «primitivismo tozziano»³⁸ – strenua ricerca di una sechezza formale ed emozionale – ha una sua ragione nel combattuto profilo esistenziale dell'autore: come scrive Palumbo, il crollo della fede³⁹ «sospinge il soggetto all'indietro, alle soglie della sua identità elementare». ⁴⁰ L'evidenza di una società tragica e violenta conduce stilisticamente Tozzi a scelte che potremmo definire 'drammaturgiche': l'intero andamento del romanzo procede per botte e risposte, dicotomie, discorsi dialettici con sparse descrizioni della realtà circostante. Questo perché l'uomo è un «abbozzo di Adamo» e si aggira in una «specie di crepuscolo», nel «fango, quasi rosso» che «splende come l'oro». «L'estate è tutta nera, fatta di tenebre calde in vece che di sole». ⁴¹ L'Ade è già qui sulla terra. ⁴²

Un ultimo elemento potrebbe aggiungere qualcosa all'atmosfera demonica di Siena. È la mattina della morte di Giulio.

cupiunt pateris. Ipse atri uelleris agnam / Aeneas matri Eumenidum magnaue sorori / ense ferit, sterilemque tibi, Proserpina, uaccam; / tum Stygio regi nocturnas incohatur aras / et solida imponit taurorum uiscera flammis, / pingue super oleum fundens ardentibus extis. / Ecce autem primi sub limina solis et ortus / sub pedibus mugire solum et iuga coepta moueri / siluarum, uisaeque canes ululare per umbram / aduentante dea. "Procul, o procul este, profani" / conclamat uates, "totoque absistite luco; / tuque inuade uiam uaginaque eripe ferrum: / nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo". / Tantum effata furens antro se immisit aperto; / ille ducem haud timidus uadentem passibus aequat.»

35 Cfr. Zollino 2005.

36 Luperini 1995, p. XIII.

37 Cfr. Tozzi 1993, p. 274.

38 Cfr. Esposito 1982, pp. 391-406.

39 Sul tema della fede in Tozzi si veda Saccone 1989, pp. 151-188.

40 Palumbo 1997, p. 80.

41 Tozzi 1988, pp. 800-801.

42 Cfr. Camporesi 2018. Per un ulteriore approfondimento sul tema rimando a Natale 2008, pp. 354-370.

*Ed escì di casa. La mattina era umida e fresca. Si fermò a vedere una sciancata; che, aiutandosi con il bastone e appoggiandosi anche con una mano alla sporgenza della balaustrata, cercava di salire le scale della Chiesa di San Martino. Egli non aveva mai visto un'altra ostinazione così vogliosa e nello stesso tempo un'altra impazienza forse così piena di gioia. Egli sentiva che quella donnàcchera poteva significare una cosa, che cercò in vano. E la sua disperazione crebbe. Il giorno dopo, la legge avrebbe fatto mettere i sigilli alla libreria; ed egli aveva dinanzi a sé soltanto poche ore, per prendere qualche risoluzione che potesse essere definitiva.*⁴³

La certezza di un ritorno alla luce esiste, è nascosta nella faticosa grazia ricevuta dalla «donnàcchera», emblema di un'esistenza povera ma compiuta, in cammino sulla scala di Giacobbe. La risalita orfica risiede così nell'«ostinazione vogliosa» e in un'«impazienza» altra: la «gioia». La pienezza della gioia: *kekaritomène*. Qui Siena lascia indietro l'architettura di Dite e torna a essere per un attimo la 'città della Vergine', qui sembra che Tozzi additi ancora la «sporgenza» di una desiderata salvezza. Giulio è del tutto autonomo, non manovrato da forze condizionatrici: dostoevskianamente libero di accettare le conseguenze nella gioia conseguita ed evitare che la ruota delle azioni maligne si arresti. Si esce dal puro determinismo: accade lo «sbaglio di Natura» montaliano, il miracolo. E nel cattolico Tozzi l'eventualità dell'uscita dalle catene di necessità ha un nome preciso: gioia, *plenitudo essendi*. Ma Giulio, soggetto franto e divorato da sé, è presto ricacciato tra le ombre: l'imitazione di Cristo non è riuscita, cresce nuovamente la vertigine della sua «disperazione». Siena, fedele all'umana insipienza, si ritira nella sua grammatica acherontica. Il *punctum saliens* non è risolto. Il possibile resta irrelato.

*Siena è come tante strisce dritte di tetti e di facciate, della stessa altezza; che si alzano invece all'improvviso dove le case vengono più in fuori, pigliando un poco di poggetto. Ma San Francesco e Provenzano, con spicchi di case in mezzo, da un'altra parte della città, taglierebbero quelle strisce quasi ad angolo retto se in quel punto la pendenza non fosse più ripida. E le mura della cinta, trattenute dalle loro torrette smozzicate e vuote, lasciano un gran spazio libero; venendo fin giù alla strada; come una corda allentata. Poi, la strada gira troppo sotto la cinta; e Siena non si vede più.*⁴⁴

43 Tozzi 1987, p. 236.

44 Ivi, p. 218.

Salite e discese. Pinnacoli, tetti, strisce in un concerto di acuminatezza, di graffio. «Torrette smozzicate e vuote». La «corda allentata». La strada ruota troppo, lo sguardo cessa di vedere. Euridice è celata dalle ombre blanchotiane del trapasso. La «città odiosa-amata», ha notato Fini, è «ora immersa in una cupa ombra di tristezza, ora accarezzata nel fascino splendente delle sue irripetibili architetture».⁴⁵ Il Tozzi classico lotta con il Tozzi cristiano, il modernismo con l'esistenzialismo, l'ombra con la luce. Siena è sprofondata negli inferi. «Ma dopo un poco ritorna».

45 Fini, *La ricerca poetica di Tozzi: premesse e sviluppi*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, p. 245.

BIBLIOGRAFIA

- Baldacci 1993 = Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, 1993.
- Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985 = Luigi Baldacci – Ottavio Cecchi – Marise Jeuland-Meynaud – Giorgio Luti – Giuliano Manacorda – Geno Pampaloni – Aldo Rossi, *Per Tozzi*, a cura di Carlo Fini, Roma, 1985.
- Benucci 2018 = Alessandro Benucci, *La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi* Gli egoisti e Ricordi di un giovane impiegato, «Narrativa» 40 (2018), pp. 157-171.
- Camporesi 2018 = Piero Camporesi, *La casa dell'eternità*, prefazione di Gian Mario Anselmi, Milano, 2018.
- Carabba 1972 = Claudio Carabba, *Federigo Tozzi*, Firenze, 1972.
- Castellana 2009 = Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa, 2009.
- Cesarini 1982 = Palo Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano, 1982.
- Debenedetti 1970 = Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, 1970.
- Debenedetti 1971 = Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, 1971.
- Esposito 1982 = Edoardo Esposito, *Tozzi naïf*, «Belfagor» 37/4 (1982), pp. 391-406.
- Fratnik 2002 = Marina Fratik, *Paysages. Essai sur la description de Federigo Tozzi*, Firenze, 2002.
- Jeuland-Meynaud 1991 = Marise Jeuland-Meynaud, *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Roma, 1991.
- Luperini 1995 = Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, 1995.
- Marchi 1993 = Marco Marchi, *Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, 1993.
- Martini 1999 = Martina Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Firenze, 1999.
- Maxia 1971 = Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, 1971.
- Natale 2008 = Alberto Natale, *Percorsi infernali in Piero Camporesi*, in M. Belpoliti (cur.), *Piero Camporesi*, «Riga» 26, Milano, 2008, pp. 354-370.
- Palumbo 1997 = Matteo Palumbo, «Forza lirica» e mondo allegorico. «Tre croci» di Federigo Tozzi, «Modern Language Notes» 112/1 (1997), pp. 57-80.

- Petroni 2006 = Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federico Tozzi*, Lecce, 2006.
- Rossi 1972 = Aldo Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. «Il potere»*, Padova, 1972.
- Saccone 1989 = Eduardo Saccone, *Le cambiali di Tozzi*, «Modern Language Notes» 104/1 (1989), pp. 151-188.
- Testi 2006 = Marco Testi, *Altri piani, altre valli, altre montagne. La deformazione dello spazio narrato in Con gli occhi chiusi di Federico Tozzi*, Lecce, 2006.
- Tozzi 1973 = Federico Tozzi, *I romanzi*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, 1973.
- Tozzi 1987 = Federico Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, 1987.
- Tozzi 1988 = Federico Tozzi, *Novelle, a cura di Glauco Tozzi*, Firenze, 1988.
- Tozzi 1993 = Federico Tozzi, *Pagine critiche, a cura di Giancarlo Bertoncini*, Pisa, 1993.
- Tozzi 2020 = Federico Tozzi, *Specchi d'acqua, a cura di Gianfranco Lauretano*, Rimini, 2020.
- Ulivi 1962 = Ferruccio Ulivi, *Federigo Tozzi*, Milano, 1962.
- Voza 1974 = Pasquale Voza, *La narrativa di Federigo Tozzi*, Bari, 1974.
- Zollino 2005 = Antonio Zollino, *La verità sul sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, Pisa, 2005.