

**Nuove Ricerche Umanistiche**



# INTERRUZIONI E CESURE

Fenomeni e pratiche della discontinuità  
in linguistica, letteratura e arti performative

a cura di Raffaele Donnarumma e Francesca Romoli  
con la collaborazione di Diego Terzano, Martina Turconi  
e Matteo Zupancic

P  S A  
UNIVERSITY  
PRESS

Interruzioni e cesure : fenomeni e pratiche della discontinuità in linguistica, letteratura e arti performative / a cura di Raffaele Donnarumma e Francesca Romoli ; con la collaborazione di Diego Terzano, Martina Turconi e Matteo Zupancic - Pisa : Pisa university press, 2021. - (ILLA : nuove ricerche umanistiche ; 4)

410 (22)

I. Donnarumma, Raffaele II. Romoli, Francesca III. Terzano, Diego IV. Turconi, Martina V. Zupancic, Matteo 1. Linguistica [e] Letteratura

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

### **Collana ILLA - Nuove Ricerche Umanistiche**

**Responsabile:** Roberta Ferrari

**Direzione:** Maria Cristina Cabani, Enrico di Pastena, Paolo Liverani

**Collana fondata da:** Alberto Casadei, Marina Foschi, Mauro Tulli

**Comitato Scientifico:** Albert R. Ascoli (Univ. Berkeley, Ca.), Simone Beta (Univ. Siena), Pietro U. Dini (Univ. Pisa), Francesca Fedi (Univ. Pisa), Maria Letizia Gualandi (Univ. Pisa), Juliane House (Univ. Amburgo), Mario Labate (Univ. Firenze), Irmgard Männlein-Robert (Univ. Tübingen), Guido Mazzoni (Univ. Siena), Paolo Pontari (Univ. Pisa), Biancamaria Rizzardi (Univ. Pisa), Emanuele Zinato (Univ. Padova)



Opera sottoposta a  
peer review secondo  
il protocollo UPI

Volume realizzato con i “contributi per le iniziative scientifiche organizzate dai dottorandi” banditi dall'Università di Pisa.

*In copertina:* Foto ed elaborazione di Luca Zupancic.

© Copyright 2021

Pisa University Press

Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura

Università di Pisa

Piazza Torricelli 4 · 56126 Pisa

P. IVA 00286820501 · Codice Fiscale 80003670504

Tel. +39 050 2212056 · Fax +39 050 2212945

E-mail [press@unipi.it](mailto:press@unipi.it) · PEC [cidic@pec.unipi.it](mailto:cidic@pec.unipi.it)

[www.pisauniversitypress.it](http://www.pisauniversitypress.it)

ISBN 978-88-3339-563-0

layout grafico: [360grafica.it](http://360grafica.it)

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: [info@cleareadi.org](mailto:info@cleareadi.org) - Sito web: [www.cleareadi.org](http://www.cleareadi.org)

## INDICE

INTRODUZIONE. MATERIALI PER UNA COMPARAZIONE <i>Raffaele Donnarumma, Francesca Romoli</i>	7
PARTE PRIMA LINGUISTICA	9
CLITICI E INTERPUNZIONE: PROBLEMI DI SEGMENTAZIONE TESTUALE IN PALEOSLAVO <i>Andrea Di Manno</i>	11
FENOMENI DI ESITAZIONE E FORME NARRATIVE NELLE INTERVISTE DELL' <i>ISRAELKORPUS</i> (2 <sup>A</sup> GENERAZIONE) <i>Rita Luppi</i>	23
LE CESURE DEL PARLATO: PAUSE, RIFORMULAZIONI E <i>CONDUITES D'APPRÔCHE</i> NELLA PRODUZIONE DI DUE SOGGETTI AFFETTI DA PATOLOGIE DEL LINGUAGGIO IN ETÀ EVOLUTIVA <i>Francesca Marra</i>	37
DINAMICHE DI <i>LANGUAGE SHIFT</i> ED EROSIONE LINGUISTICA. IL CASO DEL PALENQUERO <i>Mara Marsella</i>	49
IL RUOLO DELLA PAUSA NELLE FIGURAZIONI RITMICHE <i>Martina Turconi</i>	61
PARTE SECONDA LETTERATURA	75
«UN VERO PERSONAGGIO NELLA POSTERITÀ»: AUTORE E PUBBLICO TRA <i>PARTE PRIMA</i> E <i>PARTE SECONDA</i> NELLA <i>VITA</i> DI ALFIERI <i>Monica Zanardo</i>	77

RIFIORITURE SUI CLASSICI. PENSIERO TEORICO E PRASSI TEATRALE DI LEOPOLD JESSNER <i>Silvia Vincenza D'Orazio</i>	87
«ADELE» O LA POETICA MODERNISTA DEL FRAMMENTO. SUL PRIMO ROMANZO (INCOMPIUTO) DI FEDERIGO TOZZI <i>Ilaria Muoio</i>	99
«MOMENTANEE PROSPETTIVE DI CONCLUSIONE». LA PUBBLICAZIONE SU RIVISTA DEI TRATTI DELLA <i>COGNIZIONE DEL DOLORE</i> DI C.E. GADDA <i>Carolina Rossi</i>	109
DIRE L'INDICIBILE: CESURE E METAMORFOSI NELLA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA DI CLAUDE CAHUN <i>Desiré Calanni Rindina</i>	117
LA CESURA DEL 1945 E LA SCRITTURA COME GESTO ETICO NEI PRIMI TESTI PROGRAMMATICI DI ILSE AICHINGER <i>Matteo Iacovella</i>	127
PAROLA INTERROTTA E AFASIA NEL TEATRO DI JEAN-LUC LAGARCE <i>Antonietta Bivona</i>	139
ПОЗДНЕСОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ОКОЛО: ЦИТРИХИ К ТЕМЕ <i>Guido Carpi</i>	149
PARTE TERZA METRICA	163
SULLA CESURA DELL'ENDECASILLABO <i>Luca Zuliani</i>	165
DALLA FRONTE ALLA SIRMA: PARTIZIONI METRICHE, SINTASSI E RETORICA NELLA CANZONE DEL SECONDO CINQUECENTO. UN SONDAGGIO SUI CALCHI DI <i>RVF 50</i> <i>Sara Moccia</i>	177
MODELLI DI DEMARCAZIONE DELLA METÀ DEL VERSO NEL METRO RINASCIMENTALE ROMANZO <i>Mirella De Sisto</i>	191

RIPETIZIONI E INTERRUZIONI NELLA POESIA DI PASCOLI <i>Marco Villa</i>	201
INDICE DEI NOMI	215
ELENCO DEGLI AUTORI	223



**«ADELE» O LA POETICA MODERNISTA  
DEL FRAMMENTO.  
SUL PRIMO ROMANZO (INCOMPIUTO)  
DI FEDERIGO TOZZI**

*Ilaria Muoio*

***Abstract***

*By analysing his early reception in «La Voce» group or vociani, this paper deals with Federigo Tozzi's first attempt at a polyphonic novel, Adele, which represents an overcoming of the fragmentist writing. In the second part of the article, Adele and Con gli occhi chiusi are compared, in order to prove how the incompleteness of the first one is closely linked to the genesis of the second one.*

***1. Dal frammento all'«impalcatura»: il primo Tozzi tra dialogo e conflitto***

La fortuna critica di Federigo Tozzi appare sin dal principio legata a una dialettica del dialogo e del conflitto delle interpretazioni, alternativamente indirizzata verso i poli della conciliazione-continuazione e della rottura-innovazione: da una parte, il problema del rapporto – inteso ora in termini di distacco e superamento, ora di trasmissione ereditaria e ripresa attardata – con la tradizione del realismo e con il modello Giovanni Verga; dall'altra, la *vexata quaestio* della coesistenza sincronico-diacronica con il frammentismo vociano e, più in generale, con le tendenze avanguardiste degli anni Dieci. Sebbene entrambi gli aspetti siano stati ampiamente e variamente trattati tanto dalla critica accademica degli anni Settanta<sup>1</sup>, quanto, soprattutto, dalla composita e plurale saggistica degli anni Novanta e Duemila<sup>2</sup>, vorrei nondimeno provare a riflettere sull'ambivalente dinamica di assorbimento da un canto e di

---

<sup>1</sup> Il rimando va ovviamente a Debenedetti (1971), qui sempre citato nella più recente edizione (2019).

<sup>2</sup> Cfr. anzitutto e perlopiù Baldacci (1993); Luperini (1995); Marchi (1993); Petroni (2006). Per l'ascrizione di Tozzi al modernismo, rimando invece, tra gli altri, a Castellana (2002; 2009) e a Tortora (2019).

reazione polemica di segno conservatore dall'altro, intercorsa tra il Tozzi degli esordi e il coevo contesto culturale dominante. Mi soffermerò, più nel dettaglio, sulle letture immediate e sulla ricezione della prima produzione poetico-narrativa dell'autore presso i contemporanei.

Se si escludono le sporadiche recensioni alla raccolta poetica *La città della Vergine* (1913), tutte perlopiù focalizzate sul rilievo «monotono» del sostrato dannunziano e della «frequenza di luoghi comuni e d'atteggiamenti conosciuti» (Bodrero 1914: 286)<sup>3</sup>, i primi segni di un certo tangenziale eppure crescente interesse per l'opera di Federigo Tozzi possono e devono farsi risalire all'autunno del 1917, cioè al *terminus a quo* rappresentato dalla stampa di *Bestie*. Per quanto all'eccesso asciutte, impressionistiche e in gran parte riconducibili a un giornalismo mestierante o d'altra parte improvvisato, queste recensioni<sup>4</sup> testimoniano con chiarezza quanto il circolo ermeneutico del primo momento si sia di fatto istituito sul rilievo delle relazioni presunte sussistenti tra Tozzi e i gruppi settari gravitanti attorno alla «Voce» e a «Lacerba». A ben vedere, in effetti, i giudizi critici più attenti a sottolineare la supposta componente frammentista di *Bestie* provengono da una frangia giornalistico-intellettuale d'estrazione (o formazione) impressionista e vociana. Tra l'aprile 1918 e il marzo 1920, Giuseppe De Robertis, Antonio Baldini, Pietro Pancrazi e Giovanni Papini<sup>5</sup> sono fra i lettori specializzati e fra gli interpreti più assidui dell'opera tozziana; non si dimentichi inoltre che proprio alla selezione periodizzante e canonizzante di Pancrazi e Papini si deve l'inclusione di alcuni brani di *Bestie* e *Con gli occhi chiusi* in quella che Giuseppe Antonio Borgese avrebbe poi epigrammaticamente definito l'antologia esemplare del frammentismo e dell'arbitrarietà papiniana<sup>6</sup>: *Poeti d'oggi* (1920). All'indomani della pubblicazione delle sessantanove brevi prose di *Bestie*, dunque, prose «sinteticamente liriche» (Tozzi 1981: 331) per dichiarazione pro-

<sup>3</sup> Al di là delle già note recensioni di Scalia e Paolieri, per i cui riferimenti rimando a Castellana (2008), segnalo in questa sede, in aggiunta al contributo di Bodrero sopracitato, due ulteriori aggiornamenti bibliografici: pareri critici sulla *Città della Vergine* – estemporanei eppure interessanti perché sintomatici di una prima ricezione della poesia tozziana all'insegna esclusiva del dialogo (in negativo) – sono rintracciabili, per quanto mi è stato possibile ad oggi appurare, nella rubrica anonima *Note ed appunti. Quel che si dice in versi* di «Varietas» (1913), e nella rassegna *Fra le muse*, ancora una volta anonima, di «Aprutium» (1913).

<sup>4</sup> Circa una decina, per la firma di noti esponenti dell'industria culturale italiana, tra cui l'editore Mario Puccini e il futuro critico letterario del «Secolo-Sera» di Milano Giuseppe Villaroel.

<sup>5</sup> Cfr. Pancrazi (1918); Baldini (1918); Papini (1918); De Robertis (1920).

<sup>6</sup> Borgese (1924: 83 ss.). Cfr. a proposito Debenedetti (2019: 113-114).

grammatica dello stesso autore, a Roma come a Milano, a Torino come a Parigi, Federigo Tozzi veniva letto e recepito – e più precisamente, diciamo subito, misinterpretato – dalla critica militante di scuola vociana come uno scrittore anti-narrativo e impressionista, dotato della facoltà di condensare sulla pagina «lueurs de poésie» unici e irripetibili (Papini 1918: 133), vocato all'immediatezza autobiografica, capace di strutturare il testo letterario come un insieme scorporato di singoli «brani o momenti lirici [...] considerando il resto come tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica o di pedagogia o di pazienza» (Prezzolini 1960: 24-25).

Ora, per comprendere a pieno quanto giudizi di questo genere fossero in sostanza non solo restrittivi, ma anche implicitamente fondati su un arbitrio interpretativo egoriferito, basterà leggere in ottica comparata – lo ha notato per tempo Riccardo Castellana<sup>7</sup> – gli svariati interventi di esegesi tozziana pubblicati da Emilio Cecchi tra il marzo 1920 e l'aprile 1925: più che uno scrittore dell'adesione indolente, Cecchi seppe riconoscere in Tozzi un narratore dall'inclinazione formalista, un «primitivo del romanzo», per dirla con Debenedetti (2019: 11), per di più in una direzione tutt'altro che attardata, anzi modernamente compromissoria tra i poli del lirismo e dell'oggettivismo. In quest'orbita, Tozzi, tanto nelle vesti dell'acerbo prosatore alla ricerca di un ideale compositivo di *Bestie*, quanto in quelle del romanziere dell'approccio frazionario eppure centrifugo-«aggregazionale» (Luperini 1995: 41 e *passim*) di *Con gli occhi chiusi*, appariva allora come una voce fuori dal coro, uno scarto dalla norma, uno «dei pochi che nell'ondata la quale minacciava di sommergerci tutti sotto la sua violenza idiota, aveva trovato un terreno fermo sul quale tenere i piedi», per «reazione» e per «sanità d'istinto letterario»<sup>8</sup> (Cecchi 1972: 848-852). È chiaro che il «terreno fertile» cui Cecchi qui allude è il romanzo (e, aggiungerei a posteriori, la novella): per Federigo Tozzi l'opera d'arte narrativa è forma contrassegnata per sua stessa natura dalle categorie di continuità e di durata; è struttura, o meglio «impalcatura»<sup>9</sup>, centrata sia sul singolo episodio sia sui connettivi, sia sul momento isolato sia sul ritmo ininterrotto della circolarità e dell'ascendenza; in altri termini: sul superamento netto del frammentismo impressionista,

<sup>7</sup> «Grazie alla sua cultura europea e cosmopolita [Cecchi] comprese che il tema autobiografico poteva trovare anche nel genere romanzo una modalità di sviluppo coerente ma non convergente con le forme della lirica» (Castellana 2002: 96).

<sup>8</sup> Per i riferimenti dei singoli interventi cecchiani rimando ancora una volta a Castellana (2008: 62, 64-66 nn. 396, 402, 433, 456, 476).

<sup>9</sup> Il termine è di effettivo conio tozziano (1918). Si rimanda a Tozzi (1993: 245).



perfino quando – come accade indirettamente in *Bestie* o ben più apertamente in *Adele*, dove la dimensione del «frammento» è addirittura esplicitata in copertina – l'attitudine narrativa passa attraverso l'adesione apparente al gusto frammentista medesimo.

## 2. Effetti di un romanzo interrotto

Pubblicato postumo da Vallecchi nel 1979, per la cura-ricostruzione editoriale di Glauco Tozzi, sia pure incompleto, lacunoso e di fatto mai approvato dall'autore, *Adele*<sup>10</sup> rappresenta a un tempo il primo vero tentativo di romanzo polifonico compiuto da Federigo Tozzi, il primo concreto sforzo di obbiettivazione-solidificazione di un personaggio autonomo inteso come mediazione del sé e non come mera trasposizione autobiografica, la prova narrativa più prossima (per continuità tematica, per contiguità diacronica e per plausibile prelievo di materiale narrativo) al capolavoro *Con gli occhi chiusi*.

Ricostruire con precisione la vicenda compositiva e la storia redazionale del testo è operazione piuttosto complessa: esiste un dattiloscritto<sup>11</sup>, composto da 158 cartelle originarie, dal quale risultano però espunte 82 pagine (mentre 9 manoscritte sono interfoliate alle 76 superstiti e residue); esiste altresì una sorta di copertina artigianale, costituita da un doppio foglio con monogramma inciso e vergata da tre indicazioni manoscritte: a) la dicitura autografa «frammenti», redatta con matita blu; b) una nota con funzione di pretitolo e una didascalia secondaria, entrambe quasi sicuramente apposte da Emma Tozzi, stavolta a matita rossa, che assolvono la funzione di chiarificare il carattere *in fieri* e interrotto dell'opera: «Primo abbozzo di romanzo»; «Cavati dei frammenti»<sup>12</sup>. Dunque, riassumendo: la filologia d'autore dispone di un testimone unico, mutilo e incompiuto<sup>13</sup>, non perché manchi un finale – che di fatto

<sup>10</sup> Le citazioni sono qui tratte dall'edizione postuma apprestata da Glauco Tozzi (Tozzi 1979). Al 1981 risale una prima ristampa nel volume cumulativo *Cose e persone. Inediti e altre prose* (Tozzi 1981: 7-64); una più recente edizione, corredata da un'aggiornata e puntuale *Nota ai testi* – in questa sede sempre citata come 'Marchi (2018)' – si deve infine all'editore Le Lettere (Tozzi 2018).

<sup>11</sup> Cfr. Marchi (1984: 534, scheda 27). Si vedano altresì le *Notizie su «Adele»* apprestate da Glauco Tozzi nelle vesti di curatore dell'opera (Tozzi 1979: 85-96) e Marchi (2018: 158-161).

<sup>12</sup> E non «brani», come erroneamente indicato nelle *Notizie* della *princeps* Vallecchi. Cfr. Marchi (2018: 159).

<sup>13</sup> Nel costituire il testo Glauco Tozzi opta per una resa il più possibile chiara del significato complessivo dell'opera, stampando: in tondo i brani «salvati» dall'autore; tra parentesi quadre quelli originariamente espunti, ma «necessari» per una restituzione

c'è e si risolve nel suicidio bovaristico della protagonista – ma perché svariati «frammenti», inizialmente acclusi al dattiloscritto complessivo, risultano essere stati in seguito soppressi, o meglio, rinviando alle parole di Emma, «cavati» (si può presumere in senso propriamente etimologico e regionalistico, cioè 'messi fuori', estrapolati, anzi forse, come vedremo a breve, riutilizzati e rifunzionalizzati altrove).

Ora, se l'esegesi del testo è di per sé complessa giacché affidata a una tradizione unitestimoniale di tipo misto (pagine dattiloscritte con correzioni e interventi scrittori di varia natura + pagine manoscritte), il quadro risulta ulteriormente complicato sul piano della definizione genetica. Ad oggi, sappiamo con certezza che la macchina da scrivere entrò in casa Tozzi nel 1913<sup>14</sup> e che, pertanto, la battitura del romanzo, ultimato o parziale che fosse, deve essere necessariamente collocata dopo questa data limite. Tale evidenza non colma però in alcun modo l'importante lacuna rispetto al termine *a quo*, che è quello che di fatto più ci interessa, se non altro per capire quando e come la nebulosa vocazione tozziana alla narrazione di ampio respiro si sia concretamente manifestata, scaturendo in un superamento della misura aforistica e della scrittura orfico-sapientziale di *Barche capovolte* così come di *Paolo*. Stando alle *Notizie* fornite dal figlio Glauco, al testo Tozzi lavorò tra il 1909 e il 1911, sospendendo l'elaborazione – a ogni modo, giunta a un livello di compiutezza tale da rendere necessaria la ricopiatura a macchina – poco prima d'intraprendere la stesura di quel «prepotente capolavoro di intelligenza» (Debenedetti 2019: 11) che sarebbe poi stato *Con gli occhi chiusi*. Proprio in *Con gli occhi chiusi* potrebbero allora essere confluiti alcuni o gran parte di quei «frammenti» cosiddetti «cavati», per i quali sarebbe forse corretto a questo punto parlare, più che di espunzioni, all'opposto di selezione/preservazione sospinta da criteri qualitativi e di riconoscimento di un valore estetico – perlomeno è questa la tesi, ben argomentata, circostanziata e qui sottoscritta, avanzata da Giuseppe Sàvoca nel 1980<sup>15</sup>. In quest'ottica, *Adele* si configurerebbe non solo come una tappa cruciale dell'evoluzione letteraria e formale del Tozzi romanziere, ma anche e soprattutto come una vera e propria «operaserbatoio» (Sàvoca 1980: 34) cui attingere di volta in volta, attraverso una destrutturazione mirata dell'unità primitiva, singole micronarrazio-

lineare della trama; infine, in carattere più piccolo e corsivo, una serie di «collegamenti del curatore». Cfr. Tozzi (1979: 2).

<sup>14</sup> Rimando a riguardo alle *Notizie sul teatro* fornite da Glauco Tozzi (1970: 674 e *passim*).

<sup>15</sup> Sàvoca (1980); poi riproposto nel 1989 (113-133). In questa sede si cita sempre dalla prima versione su rivista.

ni e singole sequenze narrative; il che risulta ad esempio plausibile – un caso su tutti, a titolo puramente dimostrativo – dalle consonanze di fatto esistenti tra la scena del funerale di Anna, la madre di Pietro, in *Con gli occhi chiusi*, e quella rimanipolata della nonna «morta maniaca» (Tozzi 1979: 9) in *Adele* (si consideri oltretutto che nella prima stesura a morire era proprio la madre, Zaira, e non la nonna):

(1)

Domenico gli disse:

– Vestiti; tra poco porteranno via la tua povera mamma.

Pietro si sforzò di obbedire. [...]

Discese dal letto; e, fingendo a se stesso, si vestì cercando d'imitare i gesti di dolore che aveva veduti.

In tal modo finì con il sentire una ilarità muta, mista a terrore.

Ma, quando gli fecero baciare la mamma, prima che la mettessero nella cassa, pensò: «Perché non c'entro anch'io? Metteteci me».

Poi l'assalì uno sgomento inaudito. [...]

Restò tra le persone che mettevano il cadavere dentro la cassa; ma non avrebbe toccato né meno il lembo della veste. E si meravigliò che gli altri facessero tutto come se si trattasse di una faccenda qualsiasi [...] (Tozzi 1988: 64-65).

(2)

Il trasporto della nonna avvenne sotto la pioggia di una mattina, dopo un plenilunio nebbioso.

I portatori, appartenenti a una pia congregazione, si erano presentati con le bianche cappe sporche di fango e bagnate. Alcuni di loro introdussero la cassa di legno dentro la bara, mentre gli altri chiacchieravano su per la scala. [...]

Al cimitero, il cadavere fu lasciato dentro una cappellina scialba e fredda, che odorava di crisantemi putridi.

[Ella aveva una gran fretta di andarsene; e non poteva sopportare che il padre si aggirasse intorno alla cassa, lacrimando tra gli amici che lo consolavano. Temette che egli volesse baciare la morta, sì che anche...] (Tozzi 1979: 24-25).

Come si può riscontrare, comune è l'esperienza straniata del lutto; comune è la sensazione d'alterità di fronte alla curiosa e ciarliera indifferenza del rituale funebre; comune, ancor più, è la repulsione per il contatto con il cadavere, quindi la presa di coscienza epidermica del trapasso. In altri termini: Adele sembra trasmigrare se stessa in Pietro, Pietro mutuare se stesso da Adele.

### 3. *Travestitismo, scissione, formalismo*

Per quanto è possibile ricostruire, dato il carattere discontinuo e frammentario del testo, il plot di *Adele* è in realtà alquanto essenziale e per molti versi ancora eminentemente ottocentesco, come si evince, del resto, già a partire dallo stesso titolo mono-onomastico e affatto conformato ai più svariati antecedenti *fin de siècle* di narrativa vertente sul caso di psicopatologia femminile: da *Fosca* di Tarchetti a *Giacinta* di Luigi Capuana, da *Arabella* di Emilio de Marchi a *Teresa* di Neera, per citare alcuni soltanto. Oggetto della vicenda sono i disturbi e le nevrosi di Adele, un'adolescente vittima di quella malattia della giovinezza che d'ora in poi sarà il cruccio distintivo dei personaggi tozziani e che si manifesta sotto forma di abulia e di assenza di volizione, in un'inettitudine che non corrisponde a una precisa stagione anagrafica ma che è condizione peculiare del vivere umano, estesa ed estendibile ben oltre i limiti circoscritti del qui e ora.

Il romanzo si apre su uno scenario senese, con Adele che rientra a casa, e già qui compare un elemento strutturale molto importante: l'incipit è difatti l'unico punto del testo in cui il narratore-testimone si rivela, attraverso un intervento metalettico che preannuncia non solo la ventura istanza narrativa omodiegetica di *Ricordi di un giovane impiegato*, ma anche e soprattutto quello che sarà il tratto più caratteristico di *Con gli occhi chiusi*, ovvero l'incostanza del narratore, l'oscillazione ininterrotta dell'io narrante rispetto alla materia narrata, l'iterato ricorrere a sbalzi di piano narrativo con immissione repentina del discorso del narratore medesimo. In casa, Adele esperisce distacco ed estraneità; si percepisce come vittima sacrificale di angherie domestiche e ripetuti tentativi di avvelenamento; trascorre le giornate isolata e avulsa dal contesto; coltiva un'eccentrica esaltazione mistico-religiosa di marca jamesoniana; vive un rapporto oltremodo conflittuale con il padre, un medico-contadino, una sorta di mastro-don rimpicciolito e trapiantato in terra toscana, insensibile e incapace di stabilire qualsivoglia forma di comunicazione empatica con la figlia. Dopo la morte della nonna, Adele intraprende una relazione con Fabio Belcolori, figlio di un avvocato di provincia arricchito. Segue il racconto di un oscuro e inintelligibile incontro fra i due, a seguito del quale la protagonista si uccide con un colpo di rivoltella. Questa la trama in buona sostanza.

Ora, se i motivi dell'atavismo psicologico e della tabe ereditaria, delle idee fisse e del delirio persecutorio, dell'«esaltazione mistica» dell'esperienza religiosa («ella medesima aveva sognato di essere una Madonna dipinta da Giovanni di Pietro», Tozzi 1979: 15), nonché dell'idiotismo e dell'alienazione mentale rimandano a un *côté* scientifico tardo-positivista e tipicamente pre-freudiano, del tutto moderna

è invece la prospettiva di straniamento attraverso cui la psicologia del personaggio è resa nel testo letterario: con Adele, Tozzi ottiene, per la prima volta nella sua carriera di narratore, «la rappresentazione di una personalità modernamente scissa» e disgregata in una «molteplicità caotica di tensioni contrastanti» (Castellana 2002: 29). Appare dunque rilevante, a questa congetturata altezza cronologica, anzitutto il tentativo di oggettivare un personaggio infine autosufficiente, inteso come mediazione e disvelamento della forma identitaria. Si consideri che si tratta oltretutto di una donna, le cui azioni e i cui pensieri sono scandagliati da uno scrittore notoriamente misogino, senza che tuttavia ciò ne comporti una demistificazione, in un emblematico caso di travestitismo letterario e di legittimazione libertaria del ritorno del represso, che trova forse un suo precedente italiano solo nell'*Illusione* di Federico De Roberto<sup>16</sup>. In seconda battuta, trascendendo il piano tematico, la ricerca strutturale-formale dello scrittore mostra, qui e ora, l'intento forte e risoluto di superare la misura del frammento per approdare a quella del romanzo, tuttavia rifondato e rinnovato nelle sue stesse fondamenta. In tal senso, mi sembra legittimo pensare ad *Adele* come a un incompiuto per necessità e per progressione della *Bildung* estetica tozziana: solo una volta chiusi davvero i conti con l'autobiografismo all'eccesso manifesto e trasparente degli esordi, con la misura breve dell'aforisma e del frammento, salvato il salvabile da quanto già scritto, cavato e recuperato tutto ciò che si rivela funzionale al nuovo corso, l'aspirazione modernista di formalmente tornare una buona volta a concepire la letteratura come mediazione può infine concretarsi. L'abbandono e l'interruzione di Adele segnano la messa al mondo di Pietro. Una cesura per una rinascita.

### Bibliografia

- Anonimo (1913). *Fra le muse*. In: «Aprutium» V, maggio: 259.
- Anonimo (1913). *Note ed appunti. Quel che si dice in versi*. In: «Varietas. Rivista mensile illustrata» 109, maggio: 433.
- Baldacci, Luigi (1993). *Tozzi moderno*. Torino, Einaudi.
- Baldini, Antonio (1918). *Federigo Tozzi*. In: «L'Illustrazione italiana» 7 luglio: 18.
- Bohrer, Emilio (1914). *De Bosis, Lirica, I Giovani*. In: «Nuova antologia» CCLVI: 270-287.
- Borgese, Giuseppe Antonio (1924). *Tempo di edificare*. Milano, Treves.

<sup>16</sup> Rimando in proposito a Ganeri (2005: 21 e ss).

- Castellana, Riccardo (2002). *Tozzi*. Palermo, Palumbo.
- Castellana, Riccardo (2008). *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica 1901-2007*. Con la collaborazione di Paola Salatto e Antonello Sarro, Pontedera, Bibliografia e Informazione.
- Castellana, Riccardo (2009). *Parole, cose, persone. Il realismo modernista di Tozzi*. Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore.
- Cecchi, Emilio (1920). *L'ultimo romanzo di Federigo Tozzi*. In: «La Tribuna», 27 marzo. Ora in: Cecchi, Emilio (1972). *Letteratura italiana del Novecento*. A cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori (da cui si cita).
- Debenedetti, Giacomo (2019). *Il romanzo del Novecento*. Presentazione a cura di Eugenio Montale, testi introduttivi a cura di Mario Andreose e Massimo Onofri, Milano, La nave di Teseo.
- De Robertis, Giuseppe (1920). *Federigo Tozzi*. In: «Il Giornale della Sera», 26-27 marzo.
- Ganeri, Margherita (2005). *L'Europa in Sicilia: saggi su Federico De Roberto*. Firenze, Le Monnier.
- Luperini, Romano (1995). *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*. Roma/Bari, Laterza.
- Marchi, Marco (1984, a cura di). *Federigo Tozzi. Firenze, Palazzo Strozzi, 14 aprile-12 maggio 1984. Mostra di documenti*. Con la collaborazione di Glauco Tozzi, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux.
- Marchi, Marco (1993). *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*. Genova, Marietti.
- Marchi, Marco (2018). *Nota ai testi*. In: Tozzi, Federigo, *Paolo e Adele*. Firenze, Le Lettere: 157-161.
- Pancrazi, Pietro (1918). *Un toscano: Federigo Tozzi*. In: «Il Nuovo Giornale», 26 aprile.
- Pancrazi, Pietro/Papini, Giovanni (1920, a cura di). *Poeti d'oggi*, Firenze, Vallecchi.
- Papini, Giovanni (1918). *Lettres italiennes*. In: «Mercure de France» 489, 1<sup>er</sup> novembre: 131-136.
- Petroni, Franco (2006). *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*. Manni, San Cesario di Lecce.
- Prezzolini, Giuseppe (1960). *Il tempo della Voce*. Milano/Firenze, Longanesi/Vallecchi.
- Sàvoca, Giuseppe (1980). *Testo e storia dell'«Adele» di Tozzi*. In: «Otto-Novecento» IV, 2: 35-40.
- Sàvoca, Giuseppe (1989). *Strutture e personaggi. Da Verga a Bonaviri*. Roma, Bonacci.
- Tortora, Massimiliano (2019). *Un siepone pieno di roghi. Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*. Perugia, Morlacchi.
- Tozzi, Federigo (1913). *La città della Vergine*. Genova, Formiggini.

- Tozzi, Federigo (1917). *Bestie*. Milano, Treves.
- Tozzi, Federigo (1979). *Adele. Frammenti di un romanzo*. A cura di Glauco Tozzi, prefazione a cura di Carlo Cassola, Firenze, Vallecchi.
- Tozzi, Federigo (1981). *Cose e persone. Inediti e altre prose*. In: Tozzi, Glauco (a cura di). *Opere di Federigo Tozzi IV*. Firenze, Vallecchi.
- Tozzi, Federigo (1993). *Pagine critiche*. A cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, ETS.
- Tozzi, Federigo (2018). *Paolo e Adele*. A cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere.
- Tozzi, Glauco (1970). *Notizie sul teatro*. In: Tozzi, Federigo. *Il teatro*. Firenze, Vallecchi: 657-707.

**«MOMENTANEE PROSPETTIVE DI CONCLUSIONE».**  
**LA PUBBLICAZIONE SU RIVISTA**  
**DEI TRATTI DELLA *COGNIZIONE DEL DOLORE***  
**DI C.E. GADDA**  
*Carolina Rossi*

**Abstract**

*This paper traces Carlo Emilio Gadda's closing remarks on La cognizione del dolore by analyzing the very first phase of its compositional history and its drafting process between the 1930s and the 1940s. The article examines the close relationship between Gadda and his editor Alessandro Bonsanti, who was one of the greatest representatives of the network of Florentine journals and publishers through which the author defined his own identity as a professional writer in the literary field of the time.*

La complessa vicenda editoriale della *Cognizione del dolore* riflette una traiettoria autoriale che si articola in due tempi: un primo momento corrispondente alla pubblicazione dei tratti del romanzo sulla rivista «Letteratura» tra il 1938 e il 1941, che segna il riconoscimento di Gadda entro una precisa comunità letteraria; un secondo momento coincidente con la pubblicazione del romanzo per Einaudi nel 1963, che sancisce la sua fama di scrittore in un circuito culturale più ampio.

La genesi del romanzo risale alla fine degli anni Trenta, quando si realizza in Gadda quell'ambizione narrativa che lo aveva animato sin dalle sue prime prove di scrittura (*Racconto italiano di ignoto del Novecento*, 1924-25; *La meccanica*, 1928; *Un fulmine sul 220*, 1937-41)<sup>1</sup>: progetti di romanzo poi abbandonati o smantellati, trasformati in cantieri da cui attingere materiali di natura eterogenea destinati a convivere all'interno delle raccolte pubblicate nei decenni successivi. La *Cognizione del dolore* stessa, pur godendo di un più alto indice di stabilità dato dalla relativa continuità con cui i suoi tratti vennero pubblicati sulle pagine di «Letteratura», non potrà mai definirsi come sistema romanzesco finito e organico: da un lato perché la sua elaborazione e pubblicazione

<sup>1</sup> Sull'«impegno narrativo» di Gadda cfr. Savettieri (2008: 6).