



HAL
open science

Una fantasticizzazione accidentata. Senso e non-senso in Bestie di Tozzi

Giovanni Salvagnini Zanazzo

► **To cite this version:**

Giovanni Salvagnini Zanazzo. Una fantasticizzazione accidentata. Senso e non-senso in Bestie di Tozzi. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca, 2024, XIV (49), pp.45-61. <hal-04677254>

HAL Id: hal-04677254

<https://hal.science/hal-04677254v1>

Submitted on 25 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Una fantasticizzazione accidentata Senso e non-senso in *Bestie* di Tozzi

L'articolo intende indagare la tangenza della raccolta *Bestie* di Federigo Tozzi con il genere fantastico. Sebbene l'apparizione seriale degli animali in ciascuno dei frammenti rimandi senz'altro ad aspetti perturbanti, l'io narrante non appare incline a svilupparne le premesse, rimanendo chiuso su se stesso in un egotismo privo di evoluzione. In questo senso la comparsa delle bestie, più che un'allegoria vuota, sarebbe una non-allegoria, poiché la 'disposizione fantastica' del protagonista viene meno all'interrogazione ermeneutica, trascurata in favore della resa stilistica. Lungi dal costituire un freno all'inquietudine, questa separazione 'a tenuta stagna' fra senso e non-senso aumenta il quoziente straniante del testo.

The article intends to explore the relationship between Federigo Tozzi's prose collection Bestie and the fantastic literary genre. Although the serial apparition of animals in each fragment certainly refers to perturbing aspects, the first-person narrator doesn't appear inclined to develop its premises, remaining closed in on himself, in an egotism without evolution. In this sense the occurrence of the bestie, more than an empty allegory, would be a non-allegory, since the protagonist's 'fantastic disposition' lacks in hermeneutic questioning, which is neglected in favor of stylistic rendering. However, this airtight separation between sense and non-sense, far from avoiding disquiet, increases the text's distancing quotient.

Senza voler sconfinare in una divisione come quella di stampo crociano tra poesia e non poesia, pare utile, trovandosi a indagare la dimensione fantastica nella raccolta di prose brevi *Bestie* (1918) di Federigo Tozzi, impostarne l'analisi in termini di forze o istanze contrapposte: rappresentanti rispettivamente di ciò che è fantastico e di ciò che non lo è. Tale operazione permette di valutare, saggiare l'effettiva portata di quel fenomeno di «fantasticizzazione» (Ceserani, 1996: 101 sgg.) retorica e concettuale cui la voce narrante sottoporrebbe l'esistente, nell'ottica della paziente costruzione di una sua profondità 'oscura', opaca. La fantasticizzazione è qui intesa come il trattamento trasformativo del mondo in chiave perturbante, particolarmente saliente nel caso di un *récit* tanto polarizzato fra esterno e interno, io e non-io. Scavare in questa fondazione può aiutare a risolvere il circolo ermeneutico di una prima lettura dove alterità e inquietudine sembrano genericamente rimandare l'una all'altra, senza soluzione di continuità. Si potrà imbastire in tal modo una proposta critica che dia conto dell'effettivo quoziente perturbante dell'opera, ma situandolo al contempo all'interno della geografia del sistema testuale.

1. *Le bestie*

Vettore del fantastico sono naturalmente proprio quelle «bestie» alle quali la raccolta è intitolata, e che fanno la loro comparsa in ognuno dei suoi sessantotto componimenti. Si tratta di animali comuni, appartenenti alla sfera del quotidiano: animali «di casa, d'orto e di campagna», «bestioline» insomma (Cerami, 1987: XLVII). Già con questa sottolineatura ci si colloca nel regime del fantastico tradizionale, quello definito sin da Todorov come l'affiorare di presenze a vario titolo inquietanti all'interno di «un mondo che è sicuramente il nostro» (1977: 26): perché si tratta appunto di incisioni, crepe, sospetti aperti nella sostanza stessa del realistico e dell'ordinario.

La presenza animale contiene già per propria costituzione un portato latamente perturbante in quanto rappresentante del non-umano, espressione di un «paradigma di alterità» radicale (Palladini, 2009: 91). In più, nel caso specifico di Tozzi, l'elemento naturale è connotato per lo più in chiave non lirica, se non proprio maligna e inquietante, coerente in questo con la rappresentazione persecutoria e ostile di tutto il reale esterno ai confini dell'io, riconosciuto come “nemico” (Saccone, 1993: 102; Sturli, 2023: 37).

In diversi casi le bestie entrano nel perturbante in quanto collegate a eventi violenti che sfociano in un'evocazione di morte. Il paesaggio di *Bestie* è intriso di una violenza pervasiva e «contagiosa» (Saccone, 1993: 103; cfr. Jeuland-Meynaud, 1991: 370-374, e Bacchereti, 2021: 81), leggibile come espressione dell'esigenza umana di scaricare verso l'esterno il peso della propria nevrosi (Toscani, 1985: 77-78). A volte si tratta di violenze gratuite commesse dall'io contro gli animali:

Una cicala, sopra il nocchio d'un olivo, canta: la vedo. Mi ci avvicino [...] La stringo. Le stacco la testa. (Tozzi, 1987: 594)

Un giorno glielo portai via [il canarino del prete]; e, piuttosto che ritrovarlo in quella gabbia, lo schiacciai con il tacco delle scarpe. (606)

I miei carri non mi destano più; e il gallo, benché duro, l'ho mangiato. (617)

Altre volte invece è l'io che assiste alla morte dell'animale, come sostando di fronte a un evento impercettibile:

Vidi una lucertola morta, con le gambe aperte all'insù, così sottile e pallida che singhiozzai. (592)

Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto? (598)

Oppure contempla il massacro dell'animale da parte di altri uomini: è il caso del capitolo sui rospi (581-583), dove si elencano in sequenza le più disparate maniere impiegate dai compaesani dell'io per ucciderli.

Questo componimento incrocia un'altra possibile tipologia: nel momento della

notazione le bestie possono essere descritte con intrusioni esplicite della sensibilità del narratore – lo stesso insistito uso “assoluto” (Mengaldo, 2003: 35-36) del verbo ‘parere’ è indice di un’invasione o sconfinamento dello sguardo e delle categorie del narratore sulla fisionomia e sul comportamento dei suoi personaggi. Il rospo presenta infatti, di fronte allo sguardo alterato dell’io, degli «occhi di ragazza brutta, forse più acuti dei miei» (Tozzi, 1987: 583): è un esempio di ciò che Baldacci chiama «soggettivismo da drogati» (1993a: 13); un’allucinazione psichica (Dedola, 1986: 49) non elaborata, che si interpola nella visione pretesa naturalistica del mondo, amalgamandosi con essa. Qui l’accostamento fra gli occhi del rospo e quelli di una «ragazza» rompe i confini tra umano e inumano (Sturli, 2023: 39), insinuando attraverso il paragone diretto il dubbio di una vicinanza molto più stretta rispetto a quella apparente; oltre a gettare una luce ancor più macabra sull’efferato sterminio di questi rospi-ragazza.

Dopo un tale primo spoglio sembrerebbero quindi intuitivi se non auto-evidenti i motivi che spingono a prendere in considerazione per *Bestie* l’etichetta di ‘fantastico’. In realtà, quelle presentate rimangono comunque categorie minoritarie. L’alterità animale, è stato detto, è veicolata nel testo per lo più sotto forma di allegoria vuota (Fratnik, 2002: 16), vertigine del senso. Annamaria Cavalli Pasini sottolinea la coesistenza dei livelli iconico e discorsivo nella rappresentazione del reale tozziano: l’esser-qui e l’immediatezza della «visività» (1984: 10) combattono con la resistenza intrinseca della parola alla chiarezza. Alla limpidezza della denotazione si somma un alone di mistero irrisolto, «allusività subdola della scrittura» (11). L’interpretazione simbolica delle descrizioni è difficile da tentare (Fratnik, 2002: 8; Luperini, 1995: 108-110) proprio perché esse si attengono assolutamente alla datità materiale, senza fornire appigli né gerarchie fra dettaglio e dettaglio, oggetto e oggetto; da questo accatastamento di segni (spesso segni ‘distorti’) si diramano le tipologie di «opacità descrittiva» individuate da Fratnik (2002: 3-70). Il testo non orienta l’interpretazione del lettore, la bestia non prende significato dal contesto in cui appare, e non mostra di possederne nemmeno a livello simbolico (Petroni, 2006b: 162), come confermato anche dal minuzioso spoglio di Giudicetti (2012); pure, nei casi in cui questo retroterra simbolico sembri poter essere rintracciato, esso risulta comunque un «elemento [...] non privilegiato» rispetto agli altri: «il processo di significazione [...] non si fond[a] principalmente su di esso» (Petroni, 2006a: 143).

L’indecidibilità e inafferrabilità della rappresentazione coinciderebbero allora con uno «spossessamento» (Mirone, 2019; cfr. Luperini, 1995: 116-119) dell’oggetto rappresentato rispetto alle mire dell’io, inscenando quella crisi del dominio che Puglia individua come humus ed elemento combustivo del processo di “fantasticizzazione” in atto nel primo Novecento: «l’io coglie la rivelazione [...] della propria impotenza e vulnerabilità di fronte al mondo che vorrebbe dominare, della finale inconsistenza di ogni pretesa sovranità del soggetto sugli oggetti che lo circondano e finiscono per sopraffarlo» (2020: 289). L’origine della paura

risiederebbe nella presa di coscienza di uno scacco.

2. L'io

Eppure, se di una tale crisi si tratta, l'io non si interroga su di essa ed essa non lo scalfisce.

Serve in effetti tenere presente che tutte queste riflessioni, queste ricezioni del senso incrinato – che si indichi, ad esempio, lo «spunto animalista» (Mainardi, 1997: 415) secondo cui le bestie mettono in discussione la superiorità anche conoscitiva dell'uomo; oppure che si consideri il loro non-senso come una funzione di mediazione che permette all'anima di raccontare la propria malattia (Martini, 2000: 163); o che si attribuisca loro la funzione di «ricordare all'io l'impossibilità dell'idillio» (Castellana, 2009: 57) e il ruolo di stimolatori di domande irrisolte (58) – sono interpretazioni che si scatenano al di fuori del testo, ma che l'io narrante non dà o comunque non tematizza:¹ sono intrusioni interpretative del lettore, effetti che il testo scatena, non cose che avvengono al suo interno. La funzione e lo statuto delle bestie non vengono posti come problema o enigma: al protagonista «manca la possibilità della presa di coscienza» (Dedola, 1986: 54), quella che gli consentirebbe di oggettivarsi dando avvio a un discorso razionale all'interno del quale, guardandosi dall'esterno, accumulare riflessioni sul senso delle proprie esperienze vissute. Il privilegio concesso alle bestie dal testo sembra davvero poter risiedere solo in un fatto di «posizionamento retorico» (Moe, 1993: 119); già Debenedetti ne metteva in rilievo la funzione innanzitutto strutturante: «la calce, la malta [...] un regolare ritornello [che] unificava tutto» (1998: 67).

È impossibile allora proiettarvi d'ufficio un paradigma anti-antropocentrico o panico che pure non è estraneo ad altri testi di Tozzi; in «Paolo», nota Cavalli Pasini, esiste un'aspirazione alla comunione con la natura (1984: 13), altrove il desiderio di una sinergia con l'universo (17), pur trattandosi di una presenza disomogenea nell'opera complessiva dello scrittore (18).

Il discorso dell'io e l'emersione delle bestie nel testo corrono spesso come binari paralleli; valga in questo senso la nota di Baldacci su *Con gli occhi chiusi*, romanzo la cui dichiarata protagonista femminile, Ghìsola, è una presenza vuota e quasi fantasmatica rispetto all'importanza che dovrebbe rivestire nell'economia della narrazione: è «piuttosto un refrain che un personaggio» (1993a: 8). Nel caso di *Bestie* è addirittura il titolo ad annunciare un soggetto: eppure questo titolo corrisponde solo in minima parte al contenuto effettivo, verificando un «assioma fondamentale del romanzo [...] di crisi» (8), vale a dire l'insufficienza dello scrittore a narrare la storia che vorrebbe. Egli non tematizza il proprio titolo, lascia l'elemento fantastico

¹ È il caso dell'inciso citato da Mainardi (1997: 415) sugli occhi del rospo «forse più acuti dei miei» (Tozzi, 1987: 583), la cui pur presente quota di animalismo non ha valore esaustivo (Luperini, 1995: 110), in quanto non estendibile ai casi degli altri frammenti.

svolgersi in una zona periferica, à côté dell'io, in un rapporto di vicinanza spesso parallela.

Non fantastico, non 'fantasticizzante' è quindi l'atteggiamento con il quale per lo più l'io accosta le bestie. All'interno del monologo in prima persona di cui si compone tutta l'opera, il ruolo egemonico dal punto di vista discorsivo è infatti occupato dalla trattazione dell'interiorità umana del narratore, tema del tutto slegato rispetto a un coinvolgimento con il mondo animale. L'«instabile equilibrio dell'io» (Tomasi, 1997: 340) non è dovuto allo scacco di una qualsivoglia impresa conoscitiva, bensì mima il movimento altalenante delle minime faccende ed esigenze umane (344) verso le quali il narratore è ripiegato: così, nella prima persona dei *Ricordi di un impiegato* – dove, come in *Bestie*, si «rinuncia a ogni filtro critico» tra autore e personaggio –, «la coscienza si autorappresenta nel momento del suo sorgere: coglie se stessa nel suo aspetto contraddittorio e caotico» (Petroni, 1984: 51); se stessa, e nient'altro. Va inquadrata in questo egotismo anche la ricorrenza insistente del sintagma «la mia anima», che compare in *Bestie* ben 32 volte e che assume un «ruolo ontologizzante» (Jeuland-Meynaud, 1991: 188) nei confronti dell'interiorità altrimenti sparsa del narratore, operando una sorta di vistosa *reductio ad unum* delle sensazioni e dei pensieri espressi, ricondotti al prominente contenitore dell'io. Uno spoglio dei principali temi di queste 'vicende' ne dimostra il carattere saldamente antropocentrico: si va dall'altalena del rapporto di coppia (Moe, 1993: 116-117), bilanciato dall'anelito indefinito verso un femminile ideale – «la donna da amare, che non amavo mai» (Tozzi, 1987: 587); all'ambizione letteraria di scrivere un libro nuovo, diverso da tutti, reale tanto quanto i pampini trasportati dal vento (Debenedetti, 1998: 70); fino al conflitto col padre, tema tipico di altro Tozzi (si pensi alla novella «Un giovane») e qui esplicito almeno in uno dei frammenti (1987: 592).

Il soggetto di Tozzi è continuamente senziante, irradiante, mai arreso, tenta di imporre «vistos[amente]» (Mirone, 2019) il proprio controllo volontaristico e possessivo (Luperini, 1995: 118) sul reale («Lo lascio stare: io sono Dio», afferma la voce narrante nel secondo capitolo, rivolgendosi a un tarlo scovato nel legno, Tozzi, 1987: 574): importa poco, o comunque meno di quanto si sia portati a pensare trovandosi nell'ambito di una narrativa «della crisi» (Zinato, 2021: 67) come quella primonovecentesca, che il tentativo fallisca, che la natura non risponda più con una forza romantica (Hadot, 2004: 95-101; Vidali, 2022: 78-82). Perché lo slancio a esercitare la propria volontà, estrinsecata nell'azione violenta, non decade nel prosieguo del testo (il frammento sul gallo mangiato è il quartultimo); e nemmeno l'orientamento *self-centered* della focalizzazione interna (il pronome «io» compare tre volte nel penultimo frammento). Non si attiva alcuna metamorfosi nell'impianto mentale dell'io: nessun evento testuale ha il valore di un'epifania o di uno stimolo che possa indurlo al cambiamento; l'io non corre rischi di metanoia psicologica di fronte all'apparizione di questi squarci sull'extra-umano.

La mancanza di evoluzione non si realizza in termini di staticità quanto piuttosto nel

comportamento freneticamente scostante dell'io, che, anche nei confronti delle bestie, alterna atti violenti a slanci di commozione, donandosi a un'alternanza senza criterio di bene e male, di euforia² e disforia. Anche sulla scorta della sua aggiornata cultura psicologica (Baldacci, 1993b: 70-73; Marchi, 2004: 55 sgg.), Tozzi rappresenta letterariamente un io "schizofrenico" (Dedola, 1986: 41), dedito al mutamento psichico continuo fra stati mentali spesso opposti (53-54), e che non riesce mai a costituirsi come entità stabile o a riconoscersi in qualche costante: «la discontinuità è il tema principale di *Bestie*» (Giudicetti, 2012: 186). La rapidità e la mutevolezza di questo paesaggio mentale fa sì che ogni slancio distrugga il precedente, condannando il personaggio a un continuo movimento sul posto, in cui la variazione superficiale, epidermica, nasconde uno stallo insuperabile a livello profondo (Benucci, 2018). Ciò influenza il trattamento del tempo, che anche sul piano grammaticale (Cavalli Pasini, 1984: 20; Mengaldo, 2003: 42) risulta stabilizzato su una dimensione di eterno presente. Ugualmente, in ambito di *dispositio* macro-strutturale, la giustapposizione dei frammenti non è pensata per obbedire a una «sequenzialità crono-logica» (Tomasi, 1997: 341), quanto piuttosto organizzata secondo un gioco di ripetizioni e variazioni (Saccone, 1993: 98) che riproduce mimeticamente le difficoltà dell'io. Le stesse sono testimoniate anche dall'inseppimento della sintassi (Mengaldo, 2003: 39), frequentemente turbata da incisi che sono ripensamenti, deviazioni, evidenziati dall'abbondanza (36) della punteggiatura: «Anche con la mia fidanzata parlavo, sì e no, tre volte il mese, di nascosto, fuori di città, perché...» (Tozzi, 1987: 575). Su questo tessuto uniforme lampeggiano le apparizioni, accostate secondo un funzionamento metonimico (Petroni, 2006b: 143) e simmetrico (147) analogo a quello dei sogni, dunque precedente all'organizzazione razionale: diventa naturalmente impossibile per il lettore ricomporre la loro sequenza nell'ordine di una fabula coerente (149). Baldacci scrive che nel dettato del Tozzi romanziere «tutto ha un peso, tutto ha un veleno. E ciò nonostante niente ha una funzione» (1993a: 23), intendendo con *funzione* la "finalizzazione" (Casadei, 2018: 113) dei singoli elementi alla costituzione di un intreccio. La pur esistente compattezza interna della raccolta è assicurata da espedienti di natura stilistica e "atmosferica" (Tomasi, 1997: 333), ma non da una macchina narrativa funzionante votata a un qualche sviluppo. Lo stesso meccanismo creativo alla base della struttura di *Bestie* è costruito secondo il continuo reiterarsi di un movimento perpetuo ma sempre a grado zero, retto da una regola semplice e definita come quella della «presenza dell'animale in ogni singolo racconto», dall'apparenza «esterna e in qualche modo "meccanica"» (Tomasi, 1997: 333). Questo carattere di arbitrarietà sottesa al dire (Petroni, 2006a: 139) può rimandare a un'artificiosità combinatoria di ascendenza manierista (Hocke, 1975: 23-25), con una vocazione non a concludere il gioco quanto piuttosto a continuarlo «all'infinito» (62), germogliando sopra «il deserto umano nascosto da tanta lussuria verbale» (Martini, 1982: 38): così, la conclusione di *Bestie* ha piuttosto le sembianze

² Si veda ad esempio, per il campo pur minoritario della gioia, il frammento in cui compare una rondine frastornata dal temporale: al vederla, annota l'io narrante, «provai tanta gioia che battei le mani» (Tozzi, 1987: 604).

di un «*da capo*» (Moe, 1993: 123) che può ripetersi *ad libitum*. La natura evidentemente generativa e ricorsiva della trovata che la regge fa sì che il momento dell'interruzione non possa avere nulla di definitivo (perché proprio sessantotto frammenti?), rassomigliando in questo alla vita del narratore di Proust: al quale essa appare «qualcosa cui la morte avrebbe potuto porre termine in un punto o in un altro senza minimamente concluderla» (Proust, 2012: 183), e che si concede interamente al caso in mancanza di criteri migliori.

La radicalità di questa assenza di sviluppo non comporta soltanto una messa in crisi della narrazione lineare tradizionale, ma pone anche un veto sulle possibilità di una progressione cognitiva del soggetto lirico. Le apparizioni bestiali non conducono *progressivamente* (Gasparini, 2004: 249) a una follia del narratore come poteva accadere in un classico del genere sul tipo di *Le Horla* (1887), dove un altro io solitario si confrontava con sensazioni e visioni inspiegabili che finivano col debilitarlo, dal momento che la sua immaginazione si mostrava disposta fin da subito a concedere loro un'attenzione, un credito meditativo:

12 maggio. Da qualche giorno ho un po' di febbre: sono indisposto, o meglio, triste.

Da che provengono questi influssi misteriosi che mutano in scoraggiamento la nostra gioia e in delusione la nostra fiducia? Si direbbe che l'atmosfera [...] è piena d'inconoscibili Potenze delle quali subiamo la vicinanza arcana. (Maupassant, 1983: 171)

Il protagonista di Maupassant non si limita a rendere conto dei fenomeni che percepisce, ma tenta fin da subito di darsene una spiegazione, sia compiendo esperimenti in proprio che intraprendendo una vera e propria ricerca nello spazio per documentarsi sulle loro possibili cause, visitando monaci e spiritisti. A questo *côté* pseudoscientifico il personaggio maupassantiano affianca l'annotazione minuziosa, di giorno in giorno attraverso la forma diaristica, delle reazioni emotive che i fenomeni appercepiti producono su di lui – «*18 maggio.* Sono andato a consultare il mio medico, perché non potevo più dormire. [...] *25 maggio.* Nessun mutamento! Il mio stato è veramente bizzarro» (172) –, dispiegando così tutte le risorse autoriflessive in suo possesso.

In Tozzi, invece, si compie una “fuga dal senso” (Mirone, 2019) che non va intesa come l'esito di un ragionamento sistematicamente e spietatamente decostruttivo, ma piuttosto come la constatazione di tutto un percorso ermeneutico riflessivo che il narratore trascura di esplorare. Se anche gli capita di lanciare sequenze di proposizioni interrogative, si tratta più di lamentazioni retoriche, sospese, che non innescano come conseguenza una vera ricerca di senso (Luperini, 1995: 113); e che soprattutto ricadono precisamente nel punto di partenza – come testimonia la possibilità della loro ripetizione pressoché immutata da un frammento all'altro – godendo di una sorta di mobilità attraverso i confini permeabili e non temporalmente lineari dei singoli frammenti.

Le domande ripetute adombrano la crisi di un modello interpretativo vetusto, ma non ne elaborano le conseguenze, non spingono all'estremo la macchina inquisitoria,

tenendosi alla larga da un modello esplicitamente saggistico, forse poco congeniale anche rispetto all'elemento "antico" e tradizionale (Luti, 1987: XI sgg.; Bacchereti, 2021: 74) della novellistica dugentesca, che convive con la spinta all'innovazione nella formazione tozziana e che punta con forza sulla valorizzazione stilistica della "parola" (Luti, 1987: XII).³ In questo senso già Maxia si premurava di evidenziare come in Tozzi non si abbia a che fare con un «*processo*, qualcosa come un itinerario analitico: i [suoi] personaggi non scompongono se stessi, *si colgono come scomposti*»; pertanto, «la novità autentica di Tozzi sta non tanto nella forza dell'invenzione psicologica, quanto nel rigore stilistico con cui ha saputo rendere l'immagine del mondo filtrata da un simile personaggio» (1971: 65-66). Il fallimento della richiesta di senso è dunque mostrato come datità grammaticale (il punto interrogativo), ma non tematizzato da riflessioni: «il simbolismo di *Bestie* documenta una crisi dell'io, ma la affronta unidimensionalmente, rifiutandosi di conoscerne le radici psicologiche e le ragioni sociali» (Castellana, 2009: 59).

Il narratore di *Bestie* non mette insomma in campo, pur di fronte alla medesima questione dello scacco del senso (Saccone, 1993: 87), un'attitudine cogitante 'alla Pirandello'. Tozzi stesso dichiara la sua distanza da un tale modello, la cui prosa «non [...] prende vita dalle parole, ma sono le parole che prendono vita da quel che è dentro» (1928: 253), vale a dire dai concetti, le tesi, l'elettricità dell'indagine che porta anche a soluzioni espressive tipicamente non-artistiche quali l'elenco puntato, sintomo dell'esigenza di mettere a sistema i dati raccolti nell'osservazione:

Ecco una prima lista delle riflessioni rovinose e delle terribili conclusioni derivate [...].

RIFLESSIONI:

1° – che io non ero per gli altri quello che finora avevo creduto di essere per me;

2° – che non potevo vedermi vivere;

3° – che [...]. (Pirandello, 2020: 253)

L'io di Tozzi, al contrario di Moscarda, non appronta alcuna rinegoziazione delle proprie categorie in direzione di un ipotetico relativismo filosofico. Il luogo di concentrazione massima delle facoltà dell'io è la percezione, non il ragionamento su ciò che si è percepito: l'io è «attent[o] a quel che succede e tuttavia nell'impossibilità di stabilire un legame causale tra ciò che si vede e ciò che si sente», «schiacciato com'è in una condizione di presente assoluto» (Dedola, 1986: 51) la quale esclude qualsiasi processo di astrazione rispetto alla condizione attimale. Tale processo richiederebbe infatti un preventivo distanziamento del soggetto guardante dall'oggetto del suo sguardo, movimento che in *Bestie* è invece «mancato» (Jeuland-Meynaud, 1991: 8). Saccone parla a questo proposito di un «eccesso di sensazioni» di Tozzi (1993: 88; non però da associare al sensazionismo concettualmente vertiginoso di Pessoa, Petrelli, 2013), opposto appunto al cogitante Pirandello: *in questo senso*

³ Si ricordi l'autorecensione tozziana a *Bestie*: il libro è scritto «con uno stile capace di definire il valore schietto d'ogni vocabolo adoprato» (Tozzi, 1918: 7).

Tozzi ‘non pensa’, e le sue fantasie, il suo ‘soggettivismo’, sono materiali creativi senza la coscienza (cioè autocoscienza) dell’attività creativa che li ha prodotti («fantasia», Baldacci, 1993a: 13). Noto è il giudizio di Debenedetti, secondo cui le bestie *non* fungono da «stimoli per un brillante virtuosistico esercizio dell’occhio che [le] osserva» (1998: 86): niente a che vedere, ad esempio, con la vocazione scopertamente allegorica dell’apologo sul *Gorilla albino* presente in *Palomar* di Calvino (1983: 82-84). Baldacci parla in proposito di una prima “fase” a-ideologica di Tozzi (1993b: 71), estraneo alle ideologie e dunque estraneo anche a un’ideologia del mistero.

3. *Nel testo*

Si è parlato di *Bestie* come di un testo «pien[o] di domande senza vere risposte» (Saccone, 1993: 106): la nostra provocazione sarebbe di pensarlo piuttosto pieno di risposte senza vere domande. Le bestie non sarebbero allora le teste di un «ponte tra segno e senso», dotate di un’«idoneità a fornire metafore» (Toscani, 1985: 79): bensì segni vuoti, *innanzitutto* perché nessuno li riempie, muti perché nessuno li interpella. Non si tratta semplicemente del fatto che il testo di Tozzi «non spieg[hi]» (Chiurchiù, 2017: 408): perché è una considerazione generica e adattabile a tanti, specie nell’ambito della temperie primonovecentesca (Luperini, 1993: 11). Il primo nome a emergere alla mente potrebbe essere senz’altro Gadda col suo reale aggrovigliato; ma Tozzi è evidentemente un’altra cosa. In *Bestie* non si tratta solo di ‘non spiegare’: ma di non focalizzarsi sull’assenza di tale spiegazione.

Risulterebbe arduo individuare, in passi come i seguenti, un appiglio testuale che incoraggi lo sviluppo di un discorso interpretativo sulle bestie:

O ciliegie, sapore del maggio!

Farei ridere se raccontassi quanto le amo, ora che non ho altro da amare. Ed io per poco non mi crederei sciocco.

Ma la mia bocca è cieca; e non è fatta che per mangiare.

Mettete un piatto grande di ciliegie sopra la mia anima: non le lasciate troppo maturare, perché le passere le beccano tutte. (Tozzi, 1987: 607)

Quel che vedo e penso è come se lo leggessi.

Leggerò, forse, fino a stasera; ma il libro non lo chiuderò: resterà aperto tutta la notte e troverò i sogni su le pagine come se fossero figure.

In vece, no. Allora percepisco solo le cose, che stanno vicine a me: e, perché sono seduto sotto la mia pergola, mi metto a guardare un pampino: forse, uno dei più larghi. Perché non capisco quel che fo, lo strappo dal tralcio e lo butto dietro di me, di là dal pancone verniciato di verde.

Il sole, tra gli altri pampini, taglia gli occhi con i suoi pezzetti di vetro.

Una cavalletta mi salta su una mano. (612)

Il testo non è solidale verso l’interprete: non pone nemmeno la *questione* dell’interpretazione. L’apparizione dell’animale è una massa inoperabile nel flusso

regolare del dettato: dopo una serie di considerazioni autobiografiche o ‘d’ambiente’ del narratore, esso vi viene nominato, notato.

In questo senso, si tratta di scritture che hanno qualcosa dell’haiku giapponese descritto da Barthes: un genere di notazione estremamente breve e a carattere variamente naturalistico, che «le vie dell’interpretazione non possono [...] che sciupare», e la cui unica interpretazione rispettosa sarebbe «semplicemente ed esattamente ripeterlo» (1984: 84). Non è forse un caso se Moe commenta la descrizione tozziana scrivendo che in essa gli animali «appaiono [...] in un certo senso, senza un soggetto che li percepisca» (1993: 120), fatto ancora più peculiare trattandosi di un testo in prima persona e liricamente autodiegetico, dunque estraneo a dispositivi veristi. Si tratta del medesimo plesso interpretativo che Barthes sollecita per rendere conto dello zen giapponese, il quale sarebbe appunto un «atto di conoscenza senza soggetto conoscente e senza oggetto conosciuto» (1984: 13). La pratica della notazione possiede una carica ‘intensiva’ piuttosto che proustianamente ‘estensiva’: «nell’haiku il fiore non è dispiegato [...] resta bocciolo» (92); e Cavalli Pasini parla per Tozzi di «conato epifanico» della rappresentazione (1984: 21). Nel passo sopra citato esso impedisce la dispersione dell’intensità dell’apparizione animale sottraendo addirittura lo spazio testuale necessario perché sorga un’interpretazione o un commento o una ‘distrazione’ qualsiasi: troncandosi immediatamente dopo la ‘vista’ della bestia, facendo saltare di scatto la puntina del giradischi.

Lo stratagemma privilegiato di apparizione delle bestie prevede proprio la loro comparsa nel finale dei raccontini: come una nota a margine, una chiosa straniante e a effetto, rispondente al gusto tozziano di chiudere i propri testi con «finali epigrafici o meglio dei tagli sanguinosi» (Mengaldo, 2003: 41). Di conseguenza, non è mai la bestia il soggetto principale del dettato monologico. In questi casi non si configura un vero incontro con l’estraneità: soltanto, la focalizzazione del dettato si sposta dall’io all’animale, che prende interamente la scena come in un cambio di inquadratura cinematografica, occupando da solo il campo visivo dello sguardo che slitta. L’unica via di interazione è la violenza, che è sì una forma di contatto ma senza essere una forma di incontro. Una volta «abolito l’altro», l’io si costituisce come «soggetto assoluto» (Saccone, 1993: 110): come se, ancora riprendendo la suggestione di Baldacci, l’io tozziano fallisse nell’espone le proprie considerazioni sulle bestie, interrompesse o dimenticasse ogni volta quello che voleva dire, e si congelasse in un’inaggirabile reiterazione di deviazioni verso il sé. Così, per Castellana, già l’alterità umana in *Bestie* è costituita solo da «elementi di sfondo, testimoni fittizi del soliloquio di un io monologante interamente ripiegato su se stesso» (2009: 38). Gli animali sono isole di non-senso che affiorano autonome nel flusso continuo del senso umano, che punteggiano il discorso costruito (tentato) dal narratore. Il loro non-senso, in quanto elementi che rifiutano l’atto della “traduzione” nel linguaggio intellettuale (Valéry, 1973: 551; Agosti, in Valéry, 2002: 123), è limitato a loro e solo a loro: non si irradia nel co-testo.

Essi non assumono pari presenza scenica rispetto allo scarafaggio di Kafka, che pure potrebbero ricordare visto quanto si è detto riguardo la loro vuotezza semantica:⁴ più che ad allegorie vuote, le bestie sarebbero allora assimilabili alla condizione di «non [...] allegorie» (Prete, 2021: 48), perché nessuno si domanda, come Gregor dopo poche righe, «che cosa mi è capitato?» (Kafka, 1976: 15), e neppure ne fa il fulcro di una vicenda narrativa completa, priva di elementi divaricatori e di forze centrifughe. Gli animali tozziani non sono nemmeno le “allegorie zoppicanti” di cui parla Lazzarin (2006) relativamente a Landolfi: esempio principe di una decostruzione del senso svolta all’interno del fantastico italiano, lo scrittore picano, anche nella sua fase più “classica”, tematizza abbondantemente la questione epistemologica, con profluvio di intrusioni e ironie (Lazzarin, 2002: 212).

In Tozzi, invece, il microsistema delle apparizioni, del non-tradotto, vive i propri spazi riservati all’interno del macrosistema del discorso dell’io. In questo bilanciamento di due voci, e non altrove, nasce lo spartito del testo, il basso continuo di questa nenia scandita da fuochi regolari.

Naturalmente anche questo trattamento è lungi dall’essere assoluto. Eppure, forse proprio la presenza di campioni dimostrativi di un atteggiamento differente, con la conseguente variazione di postura da animale ad animale, fa risaltare ancora più vistosamente la manchevolezza semantica, la sottrazione, il silenzio.

Come si è accennato all’inizio, per esempio, il campo semantico della violenza comporta, in generale, una più accentuata semantizzazione dell’elemento animale. Si legga la chiosa finale del capitolo in cui compaiono i maiali:

Cominciano le strida dei porci scannati: ognuno basta ad empire di sangue i due secchi. (Tozzi, 1987: 612)

La porzione di testo concessa all’apparizione è sempre l’ultima lapidaria riga, ma circoscritta e funzionalizzata a un effetto chiaramente patetico, consono al turbamento dell’io (che contemplava il paesaggio di una Siena dai connotati inferi, chiedendosi ad esempio: «le case hanno paura a stare ritte [...]. Ma anche i tetti, a pendere così, non potrebbero cadere tutti giù?», 611-612). Non ci si trova più di fronte alla sfinge neutrale dell’animale in-toccato: l’avvenuto coinvolgimento sotto il giogo del dolore lo catacretizza a maschera della sofferenza, facendolo adempiere compiutamente alla funzione segnica di uno ‘stare per’.

In altri casi,⁵ il tema della violenza condiziona più largamente la *dispositio* microtestuale: come nel già citato capitoletto sui rospi, dove tutto il testo ruota intorno agli stratagemmi impiegati per dare la caccia all’animale, e attraverso l’insistita focalizzazione sugli «occhi» si raggiunge un clima di turbamento emotivo, se non proprio di pietà creaturale (Castellana, 2014). Si tratta di un vero e proprio

⁴ Lo scarafaggio di Kafka è appunto figura irriducibile a un’interpretazione univoca (Orlando, 2017: 85-87): eppure esiste forse una differenza tra un’indecidibilità data dall’accumulo di significati equipollenti e una data dall’assenza di significati adeguati.

⁵ Oltre a quello citato, ad alto tasso allegorico sono i frammenti sulla farfalla morente (Tozzi, 1987: 602) e sulla tortora che becchetta il viso di un amico in agonia (606).

racconto, chiuso da una sentenza riassuntiva retta da un perfetto resultativo, in una postura da narratore classico che riferisce ciò che ha esperito (Benjamin, 2014: 248-249):

Questi sono i rospi che *ho visto* morire, silenziosi, con quei loro occhi che di notte luccicano. (Tozzi, 1987: 583)

Ancora diverso, e nettamente isolato da tutti gli altri (Dedola, 1986: 62; Petroni, 2006a: 150; Moretti, 2017: 121-122), è poi il caso del primo e dell'ultimo capitoletto, entrambi circolarmente dedicati alla figura dell'allodola e testimoni di un rapporto con la natura di stampo più tradizionale: soltanto in essi si dispiega la funzione illocutoria della seconda persona singolare, con cui l'io si rivolge direttamente alla presenza bestiale, rompendo, a livello di intenzione comunicativa, la separatezza fra i due mondi in una velleità di incontro.

I contenuti dell'io si rivolgono qui verso la figura dell'allodola, pur senza cambiare la loro struttura: anche l'uccello viene visto secondo un paradigma di alternanza serrata tra euforia e disforia, tra vita e non-vita. L'immagine conclusiva tematizza compiutamente l'anelito dell'io alla fusione con l'altro da sé, concedendosi proprio *in extremis* ai modi più attesi della comunione naturale come poteva trovarsi, ad esempio, in molte pagine del coevo Slataper. Nel farlo, mantiene intatta la carica perturbante che può essere associata all'immagine di un animale che «pigli [...] l'anima» dell'io (Tozzi, 1987: 618): all'allodola viene così assegnato nientemeno che un potere soprannaturale, sorta di variante su scala ridotta dell'archetipo di Etone, l'aquila che *pigliava* ogni giorno il fegato di Prometeo.

L'invocazione, insomma, affolla e condensa solo in questi due punti del testo i temi che legittimamente avrebbero potuto far parte dell'orizzonte d'attesa di un lettore di *Bestie*: l'incontro con l'alterità come momento di accumulazione dei significati (quando l'Altro aggiunge elementi nuovi al sé) o di paradossale sottrazione (quando il sé 'si toglie' per far entrare l'Altro, inseguendo «la tentazione dell'assenza», Le Breton, 2016: 166). Sull'allodola si affolla la simbologia che gli altri animali evitano. Sembra insomma non potersi dare fantastico senza una qualche 'disposizione fantastica' dell'io del protagonista,⁶ che interpretando in quella direzione fenomeni e apparizioni apponga la sua firma sull'«arduo contratto» che il genere «impone» (Amigoni, 2004: 11), rendendo così possibile l'avviarsi di una macchina narrativa: soprattutto quando si tratta di fenomeni che non hanno statuto soprannaturale chiaro (la trasformazione di Gregor in scarafaggio), ma sono piuttosto scaglie di fantastico *in nuce*, pulviscolo da 'fantasticizzare' attraverso il trattamento retorico.

Nel modo in cui il narratore di Tozzi si accosta alle bestie, questa componente è per

⁶ Come avviene ad esempio nell'ultimo Piovone (*Le Furie, Le stelle fredde*), in cui l'io soppesa lungamente i «fantasmi» che gli appaiono (1975: 16 sgg.), cercando di definirne le caratteristiche; o, più recentemente, in *Solenioide* di Cărtărescu – dove è citata peraltro la lezione delle *Stelle fredde* (2021: 463) –, il cui narratore decifra sistematicamente le proprie visioni oniriche e definisce l'idea di realtà come «l'invenzione più fantastica della mente umana» (482).

lo più mancante. Ciò risulta ancora più sorprendente e ‘strano’ dal momento che elementi perturbanti nel suo monologare non mancano affatto: si veda l’insistenza sul tema, tipicamente suo (Menicacci, 2021) e tipicamente fantastico (Ceserani, 1996: 87), della morte, la propria (Tozzi, 1987: 590) e quella della madre (617-618); oppure la sua sottigliezza nel cogliere l’alterità muta degli oggetti nella stanza, che a sera «doventano pugnali che affondano nella mia anima» (615); nonché stratagemmi figurati come la personificazione del cielo di Siena che arriva a sembrare «cattivo» (578), solo un esempio estratto dal campionario di un’iconografia in cui «gli alberi, le strade, le nubi e le suppellettili si comportano come vere e proprie persone [...] cospirando ai danni dell’io» (Sturli, 2023: 36).

4. Conclusioni

Ogni *manque* letterario apre davanti al lettore la biforcazione tra la possibilità di interpretare questo silenzio – psicoanaliticamente rivelatore; misticamente «profondo» (Barthes, 1984: 86; cfr. Cometa, 2012: 220-221); istintivamente “saturabile” di significati (Doležel, 1995) in virtù delle implicazioni corporali dell’atto della lettura mostrate dagli studi cognitivisti (Caracciolo, 2020: 5-16) – oppure di attenersi alla datità del linguaggio. Brian McHale «direbbe forse che è proprio l’omissione [...] a permetterci di “accedere” al mondo della storia, ovvero che l’interesse del brano sta nell’impossibilità di penetrare la sfera interiore del personaggio» (Pennacchio, 2021: 174).

Più che prendere posizione all’interno di un simile dibattito (posizione che, in questo caso, sarebbe peraltro incline alla seconda opzione), ciò che importava in questa sede era sottolineare la particolarità del meccanismo ‘a tenuta stagna’ secondo il quale *Bestie* tiene insieme il detto e il non-detto: non mescolandoli in un unico discorso, ma assegnando a ciascuno una porzione testuale chiaramente delimitata.

Il carattere enigmatico di questo testo è *rafforzato* dall’atteggiamento del narratore, che si lascia scorrere il mistero a fianco senza tentare un’interpretazione o una massima filosofica, esibendo un’indifferenza che può sembrare anche confidenza. Ciò provoca lo spaesamento del lettore, portato per vocazione alla spiegazione o quantomeno alla domanda esplicita e tormentosa. Invece quel compito resta a lui, eluso dal testo che «gioca con le aspettative del lettore» (Moe, 1993: 118). È come vedere qualcuno che rimane impassibile di fronte ad apparizioni di fantasmi – più impassibile ancora rispetto al dispositivo della litote kafkiana, che nel suo ostinato minimizzare teneva comunque ben presente, come presupposto pur disatteso, la necessità di fornire una spiegazione al fenomeno, giocando ma all’interno di un paradigma che restava pur sempre quello della ricerca di senso: «Un lieve malessere, un capogiro mi ha impedito di alzarmi» (Kafka, 1976: 23) è la spiegazione che Gregor, appena trasformato, si affretta a fornire al procuratore della propria ditta. Volendo, si potrebbe proiettare in *Bestie* una sfumatura quasi ironica sul dispositivo

di quelle domande inevase con cui si chiudono svariati frammenti, formulate in partenza senza lo scopo di essere risolte nel testo. L'io, fin lì perfettamente ragionante, arresta l'esercizio delle proprie facoltà mentali proprio nel momento in cui indica l'animale, lasciando rintoccare la nota sospesa dell'interrogativa. L'interruzione preserva intatta la separatezza fra i due sistemi: il rimuginare (Jeuland-Meynaud, 1991: 326) o secernere senso dell'io; e il non-senso delle apparizioni. Separati ma a contatto, come a voler esibire l'intreccio irriducibile tra fili di significato e non-significato cuciti assieme senza essere per questo mescolati, nel tessuto della realtà così come in quello del testo. Questa figura può assumere le sembianze di una coppia dove convivano rappresentanti di entrambe le istanze: come la povera donna insieme al «canettaccio bastardo» che la segue (Tozzi, 1987: 578), come il ciabattino Fonfo che fa saltare per aria, meccanicamente, la sua «gazza spennacchiata» (581).

Bibliografia

- AMIGONI, Ferdinando (2004): *Fantasmî nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BACCHERETI, Elisabetta (2021): «Rappresentare, non spiegare. Le bestie di Tozzi», in Marco Marchi (a cura di), *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, Cesati, Firenze, pp. 69-89.
- BALDACCÌ, Luigi (1993a): «Le illuminazioni», in Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, pp. 3-31.
- (1993b): «Una discussione», in Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, pp. 64-84.
- BARTHES, Roland (1984): *L'impero dei segni*, trad. it. di Marco Vallora, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN, Walter (2014): «Il narratore», trad. it. di Renato Solmi, in Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, pp. 247-274.
- BENUCCI, Alessandro (2018): «La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi *Gli egoisti* e *Ricordi di un giovane impiegato*», *Narrativa*, nuova serie, 40, pp. 157-171.
- CALVINO, Italo (1983): *Palomar*, Einaudi, Torino.
- CARACCILO, Marco (2020): *Embodiment and the Cosmic Perspective in Twentieth-Century Fiction*, Routledge, New York-London.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2021), *Solenioide*, trad. it. di Bruno Mazzoni, il Saggiatore, Milano.
- CASADEI, Alberto (2018): *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano.
- CASTELLANA, Riccardo (2009): *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma.
- (2014): «Il realismo creaturale di Tozzi: una lettura di *Giovani*», in Massimiliano

- Tortora (a cura di), *“La punta di diamante di tutta la sua opera”*. Sulla novellistica di Federigo Tozzi, Morlacchi, Perugia, pp. 35-70.
- CAVALLI PASINI, Annamaria (1984): *Il mistero retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, Pàtron, Bologna.
- CERAMI, Vincenzo (1987): «Presentazione», in Federigo Tozzi, *Bestie*, Theoria, Roma-Napoli, pp. 7-13.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- CHIURCHIÙ, Luca (2017): «Federigo Tozzi e la poetica dei “paurosi atti nostri”», in Francesco Bianco e Jiří Špička (a cura di), *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Cesati, Firenze, pp. 407-415.
- COMETA, Michele (2012): *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, di passaggio, Palermo.
- DEBENEDETTI, Giacomo (1998): *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- DEDOLA, Rossana (1986): «La malattia dell’anima: lettura di *Bestie* di Federigo Tozzi», *Studi Novecenteschi*, XIII, 31, giugno, pp. 37-63.
- DOLEŽEL, Lubomír (1995): «Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference», *Style*, 29, 2, pp. 201-214.
- FRATNIK, Marina (2002), *Paysages. Essai sur la description de Federigo Tozzi*, Olschki, Firenze.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, Paris.
- GIUDICETTI, Gian Paolo (2012): «L’apertura distorta al mondo: *Bestie* di Federigo Tozzi», *Interval(le)s*, VI, 6, automne, pp. 176-187, <https://www.cipa.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2021-05/giudicetti.pdf> [ultimo accesso 12.11.2023].
- HADOT, Pierre (2004): *Le voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de nature*, Gallimard, Paris.
- HOCKE, Gustav René (1975): *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica. Contributo a una storia comparata della letteratura europea*, trad. it. di Raffaele Zanasi, il Saggiatore, Milano.
- JEULAND-MEYNAUD, Maryse (1991): *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Bulzoni, Roma.
- KAFKA, Franz (1976): «La metamorfosi», trad. it. di Ervino Pocar, in Franz Kafka, *La metamorfosi e altri racconti*, Einaudi, Torino, pp. 15-65.
- LAZZARIN, Stefano (2002): «*Dissipatio Ph. G. Landolfi*, o l’anacronismo del fantastico», *Studi Novecenteschi*, XXIX, 63-64, giugno-dicembre, pp. 207-237.
- (2006): «Vipistrello, colombe, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano», *Italies*, 10, ottobre, pp. 271-291, <http://italies.revues.org/634> [ultimo accesso 12.11.2023].
- LE BRETON, David (2016): *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*, trad. it. di Maria Gregorio, Raffaello Cortina, Milano.
- LUPERINI, Romano (1993): *Federigo Tozzi. Frammentazione espressionista e*

- ricostruzione romanzesca*, Mucchi, Modena.
- (1995): *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari.
- LUTI, Giorgio (1987): «Introduzione», in Federigo Tozzi, *Opere*, Mondadori, Milano, pp. IX-XXXII.
- MAINARDI, Nicoletta (1997): «Uomini e rospi. Le nature morte di Tozzi e Viani», *Italianistica*, XXVI, 3, pp. 413-422.
- MARCHI, Marco (2004): «Un unico romanzo (per una “vita scritta” di Tozzi)», in Marco Marchi, *Novecento. Nuovi sondaggi*, Le Lettere, Firenze, pp. 49-92.
- MARTINI, Alessandro (1982): *Introduzione*, in Giovan Battista Marino, *Amori*, introduzione e note di Alessandro Martini, Rizzoli, Milano.
- MARTINI, Martina (2000): «Metafore del profondo. Per un confronto Tozzi-James», in Marco Marchi (a cura di), *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, Le Lettere, Firenze, pp. 143-189.
- MAUPASSANT, Guy de (1983): «L’Horlà» [versione del 1887], trad. it. di Egidio Bianchetti, in Guy de Maupassant, *Racconti fantastici*, Mondadori, Milano, pp. 170-194.
- MAXIA, Sandro (1971): *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Liviana, Padova.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2003): «Appunti linguistici e formali sulle novelle», in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Tozzi: la scrittura crudele*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, pp. 33-45.
- MENICACCI, Marco (2021): «Tozzi, la morte e i morti», in Marco Marchi (a cura di), *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, Cesati, Firenze, pp. 51-67.
- MIRONE, Luisa (2019): «Perché (ri)leggere *Bestie* di Federigo Tozzi», *Laletteraturaenoi.it*, 1 febbraio, <https://laletteraturaenoi.it/2019/02/01/perche-ri-leggere-bestie-di-federigo-tozzi/> [ultimo accesso 12.11.2023].
- MOE, Nelson (1993): «Observations on *Bestie*», *MLN*, 108, 1, January, pp. 113-124.
- MORETTI, Manuela (2017): «Il Tozzi delle bestie», *Rivista di Studi Italiani*, XXXV, 3, pp. 111-125, <http://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=2232> [ultimo accesso 12.11.2023].
- ORLANDO, Francesco (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Einaudi, Torino.
- PALLADINI, Irene (2009): «Draghi, grifoni e altri animali fantastici», in Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Carocci, Roma, pp. 88-97.
- PENNACCHIO, Filippo (2021): «Fra natura e convenzione. Sulle *fictional minds* e sul loro studio», *Diacritica*, 7, 3, 39, 31 luglio, pp. 162-181, <https://diacritica.it/lettere-critiche/fra-natura-e-convenzione-sulle-fictional-minds-e-sul-loro-studio.html> [ultimo accesso 12.11.2023].
- PETRELLI, Micla (2013): «Cose che accadono a qualcuno. Biografia e spersonalizzazione in Fernando Pessoa», in Micla Petrelli, *Il progetto che è l’io. Studi*

su identità, sguardo, scrittura, Mimesis, Milano-Udine, pp. 11-22.

PETRONI, Franco (1984): «L'“anima” e la morte», in Franco Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Manzuoli, Firenze, pp. 43-56.

— (2006a): «*Bestie*: logica simmetrica e reversibilità temporale», in Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Manni, Lecce, pp. 137-154.

— (2006b): «La funzionalità narrativa della descrizione in *Bestie*», in Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Manni, Lecce, pp. 155-174.

PIOVENE, Guido (1975): *Le Furie*, Mondadori, Milano.

PIRANDELLO, Luigi (2020): *Uno, nessuno e centomila*, Newton Compton, Roma.

PRETE, Antonio (2021): «Sulla prosa breve di Tozzi», in Marco Marchi (a cura di), *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, Cesati, Firenze, pp. 43-49.

PROUST, Marcel (2012): *Alla ricerca del tempo perduto. VI. Albertine scomparsa*, trad. it. di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

SACCONI, Eduardo (1993): «Le allegorie di Tozzi», *MLN*, 108, 1, January, pp. 87-112.

STURLI, Valentina (2023): «Introduzione», in Federigo Tozzi, *Bestie*, edizione critica di Valentina Sturli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 9-80.

TODOROV, Tzvetan (1977): *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano.

TOMASI, Franco (1997): «Leggendo *Bestie* di Federigo Tozzi», *Studi Novecenteschi*, XXIV, 54, dicembre, pp. 331-352.

TOSCANI, Claudio (1985): *Federigo Tozzi. Con gli occhi dell'anima*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

TOZZI, Federigo (1918): «Autorecensione a *Bestie*», *L'Italia che scrive*, 1, p. 7.

— (1928): «Pirandello», in Federigo Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Alpes, Milano, pp. 247-262.

— (1987): «*Bestie*», in Federigo Tozzi, *Opere*, Mondadori, Milano, pp. 571-618.

VALERY, Paul (1973): *Cahiers. I*, édition de Judith Robinson, Gallimard, Paris.

— (2002): *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, seguito da *Nota e Digressione*, a cura di Stefano Agosti, Abscondita, Milano.

VIDALI, Paolo (2022): *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*, Mimesis, Milano-Udine.

ZINATO, Emanuele (2021): «Frammento e autobiografia», in Marco Bazzocchi (a cura di), *Cent'anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino, pp. 55-71.