

L'UMORISMO PIRANDELLIANO IN TOZZI

Pirandellian Humor in Tozzi

Franco ZANGRILLI

Baruch College-The City University of New York

Fecha final de recepción: 17 de mayo de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 23 de octubre de 2018

RIASSUNTO: L'influenza di Pirandello sugli scrittori contemporanei è incalcolabile. Lo scopo di questo lavoro è quello di fare un'analisi di una serie di opere di Tozzi che attingono e sono indebitate al mondo pirandelliano; che dispiegano affinità, somiglianze, e comunanze con l'ispirazione pirandelliana; che rivelano imitazioni, reminiscenze, ascendenze, ed impronte dell'arte pirandelliana; nelle quali a volte l'ombra di Pirandello si muove come se fosse uno scoiattolo – al contempo visibile ed invisibile, altre volte il suo spettro opera come se sciorinasse inarrestabilmente una pluralità di maschere identitarie. Si valuta come Pirandello e Tozzi riscrivono più o meno con lo stesso temperamento un fascio di canoni della letteratura di diverse epoche, e mentre si cita di continuo dai testi di Tozzi, spesso si menzionano solo i titoli delle opere pirandelliane, dato che intere citazioni sarebbero potute risultare numerose, appesantire il discorso critico e annoiare il lettore esperto. Si tratta di un ventaglio di elementi, di componenti, di temi che sono stati ignorati o poco esaminati dalla critica quando si è occupata del raffronto Pirandello-Tozzi.

Parole chiave: umorismo; Pirandello; Tozzi.

ABSTRACT: Pirandello's influence on contemporary authors is unmeasurable. The purpose of this article is to carry out an analysis on a series of Tozzi's works which are based and inspired on Pirandello's world. Tozzi's works are similar to Pirandello's inspiration and reveal imitations, reminiscences, heritage and traces of his art. On the one hand, in Tozzi's works, Pirandello's shadow moves quickly, sometimes visible and others invisible. On the other hand, Pirandello's ghost acts like if it constantly distributes a wide range of identity masks. It is considered how Pirandello and Tozzi rewrite a large variety of literary canons of different periods, more or less with the same disposition. However, while Tozzi's texts are continuously quoted, the titles of Pirandello's works are just mentioned, due to the fact that entire quotations might have resulted excessive, burdened

the critical discourse, as well as bored even the expert reader. It is a range of elements, components and topics that have been ignored or not enough analyzed by critics when it comes to comparing Pirandello's and Tozzi's works.

Key words: humor; Pirandello; Tozzi.

Il panorama dell'inizio del Novecento, quando Pirandello sta cominciando a imporsi come autore e quando Tozzi sta cominciando a coltivare il sogno di diventare scrittore, è un vivaio di avanguardismi, di scuole, di mode, e di filoni artistico-culturali. Giovani coetanei di Tozzi si piazzano sulla scena letteraria pubblicando le prime opere inventive e saggistiche, scrivendo sui quotidiani del tempo, impegnandosi a polemizzare e ad animare i dibattiti su un ampio ventaglio di argomenti riguardanti l'innovazione dei generi e dei sottogeneri, degli assunti estetici, degli ingredienti dello scrivere, e finanche delle tesi andanti dalla psicologia all'umorismo. Una delle figure più rappresentative di ciò è Giovanni Papini, che come narratore esordisce nel 1906 con una raccolta di racconti umoristici, *Il tragico quotidiano*, recensito anche da Pirandello (1906: 667-668), a cui seguono altre raccolte della stessa natura (*Il pilota cieco*, del 1907; *Parole e sangue*, del 1912; *Buffonate*, del 1914, ecc.). Non solo Pirandello osserva, legge e scrive sui giovani emergenti (e non mancano quelli che si fa amici e aiuta, come illustra il caso di Ugo Ojetti e di Massimo Bontempelli, che dà vita anche allo scambio di epistole importanti per capire lo stato d'animo infelice di Pirandello attorno al 1908¹), ma essi guardano e leggono le sue opere, accattivati dalle innovazioni delle strategie narratologiche delle sue novelle umoristiche e del suo romanzo *Il fu Mattia Pascal*, del 1904: Tozzi è uno di essi.

Nell'arco della sua breve vita Tozzi mostra un carattere tenace e serio, sempre attento alla pubblicazione di raccolte novellistiche, sensibile all'evoluzione e all'involuzione della composizione novellistica, coinvolto a rinnovare l'arte della novella e del romanzo pur combinando il collage dei frammenti (ad es. *Adele*), così disinvolto con la penna di critico acuto, duro, sprezzante, e non timoroso di stroncare le opere narrative dei suoi coevi e dei suoi amici, incluse quelle novellistiche di Marino Moretti. Tutte cose scovabili e verificabili nei suoi numerosi interventi e scritti saggistici².

A Tozzi indubbiamente non sarà sfuggita la polemica scatenata attorno alla pubblicazione, nel 1908, del saggio sull'umorismo di Pirandello. Il saggio crea un'immediata e contrastante reazione critica. Dalle recensioni si può capire chiaramente che non uno dei critici che si occuparono direttamente o indirettamente del saggio, inclusi quelli che vi reagirono in maniera positiva, capi il suo criterio fondamentale. Anche la recensione di Benedetto Croce sulla «Critica» del 1909 stronca la teoria di Pirandello sull'umorismo affermando che «il pensiero» non può entrare a far parte

¹ Per ulteriori informazioni a proposito si rimanda a ZANGRILLI (1983: 63-68).

² Si veda F. TOZZI (1993).

dell'atto creativo, rimane «estrinseco all'opera d'arte, e allora si avrà critica e non mai arte»³.

In questo saggio si presentano in modo significativo e sintetico tutti gli elementi dell'ispirazione pirandelliana. La minuziosa conoscenza delle componenti convenzionali dell'umorismo nel senso stretto e nel senso largo, l'abilità di articolare sottili interpretazioni di numerose opere della letteratura occidentale, porta Pirandello a stendere un conciso bozzetto di una vicenda umana satura dell'incredibile, di quasi tutti gli ingredienti di un'originale poetica dell'umoristico che batte le vie del fantastico.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andare oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico (Pirandello, 1973a: 127).

La «vecchia signora» è un'immagine simbolica che permette all'autore di osservare con una prospettiva insolita, con una lente umoristica che porta a drammatizzare, a ingigantire e rendere tutto melodrammatico, incredulo, esotico, aberrante, a guardare vicino e lontano, nel noto e nell'ignoto; incrocia e sovrappone, inquadra campi verosimili ed inverosimili, reali ed irreali, possibili ed impossibili, e restituisce tante prospettive insolite, ma sempre ricche di significati e di significanti, di valenze diacroniche e sincroniche, e persino di aspirazioni trascendentali.

Questa lente si scapriccia nel capovolgimento dei piani, delle percezioni e delle contemplazioni che implicano o sviluppano diversi modi di rapportarsi al reale, nel focalizzare una vasta tipologia di inquadrature, da ogni angolo e da ogni punto, appoggiandosi ai mezzi dell'ambivalenza, dell'antitesi, dell'ossimoro. Essa è propensa a inquadrare i fatti lontani della storia per meglio vedere quelli d'attualità, di un presente alla deriva, sprofondato nell'abisso della decadenza, che si proietta verso un progresso spaventoso, un futuro indecifrabile ed oscuro; è incline a contemplare da un altro punto di vista le cose più ovvie e più banali, gli accadimenti della vita che

³ La recensione è riportata in B. CROCE (1950: 45-46). Anni dopo Croce ritorna ad insistere sulla stessa tesi con un saggio su Luigi Pirandello, ne *La letteratura della nuova Italia* (CROCE: 1970: 335-352).

improvvisamente si manifestano ambigui e misteriosi; è orientata a tessere un intricato gioco paradossale delle dolorose assurdità esistenziali in cui vengono intrappolati poveri disgraziati, individui strambi di ogni età e di ogni classe sociale, nei quali si avverte l'immedesimazione e la simpatia dell'autore.

La «vecchia signora» è la musa che accompagna lo scrittore a guardare con un nuovo sguardo i vecchi costumi, comportamenti, pensieri, a indagare una società ancorata a secolari ritmi di vita ed incapace di rinnovarsi. Si tratta di un guardare alla rovescia molto efficace nel dar vita a una nuova visione dell'umorismo. Con questa visione l'autore apparentemente si diverte a mettere a punto gli aspetti ridicoli dell'individuo, a raffigurare l'uomo nella sua infinita piccolezza e nella sua infinita grandezza, nella sua cupa pena esistenziale. L'arte umoristica non si ferma alla superficie, alla raffigurazione della realtà che colpisce l'occhio del contemplatore, vi riflette, la smantella, ne smaschera l'apparenza per individuarne l'essenza, i vissuti desiderati; ha l'abitudine di mirarla con una prospettiva che ricombina il ribaltamento delle cose; di continuo tende ad abbandonarsi alla ricerca verso l'inconoscibile, a trovare la chiarezza nell'oscurità, la logica nell'alogica, di cui lo schizzo della «vecchia signora» è emblematico.

La consapevolezza esistenziale, lo stato d'animo e psicologico, fanno figurare la «vecchia signora» come un'immagine patetica, triste e sofferente, che suscita il sentimento empatico nel suo creatore e nel lettore. L'affermazione della sua intima volontà si pone come una ferma reazione non solo contro le sciagure dell'esistenza ma anche contro le bizze e le ingiustizie, le irrazionalità della natura, del fato, dell'inconoscibile di cui si sente vittima, e questo indica che l'umorismo del poeta Pirandello parte e raccoglie dalla vita per approdare a una rappresentazione emblematica in cui l'individuo di ogni cultura si possa identificare. Tale reazione registra la protesta, una ribellione drammatica e dolorosa, e ciò è un altro motivo che fa della creatura bizzarra di Pirandello e di Tozzi un *eiron-pharmakos*. L'azione della «vecchia signora» si apre a una polisemia di suggestioni e di messaggi referenti all'aspirazione di conoscere e controllare qualcosa d'impossibile, alla realtà metafisica, soprattutto con l'intrecciarsi delle dimensioni cronotopiche, di un tempo che fugge irreversibilmente, di un presente infelice che agogna a un futuro migliore, di un passato lontano che si tenta di recuperare in tanti modi. La figura della «vecchia», come il personaggio tozziano, vuol essere un paradigma della contraddizione, della vita reale ed ideale, del pensiero e della passione, dell'essere e dell'apparire, dell'ilarità e del turbamento, ecc., oltre a un concreto simbolo «dell'espressione fantastica» (Pirandello, 1973a: 132). Il suo comportamento mette in rilievo che l'umorismo pirandelliano è caratterizzato da elementi inusuali, strabilianti, esoterici, rappresenta l'individuo arenato nei meandri delle anomalie, la favola del sentimento tragico della vita, ossia di un essere in rapporto disarmonico con se stesso, con la società, con l'universo. Lo scrittore, come Pirandello e Tozzi, della tempra umoristica segue i sentieri insoliti scomponendo e ricomponendo, calca, facendo apparire bianco il nero e nero il bianco, avvenimenti capricciosi, grotteschi, allucinati; e mentre si rivela conoscitore dei

moti segreti dell'anima, o si occupa di problemi sociali, può farsi un demiurgo con facce cangianti e bifronti, perfino divine e diaboliche.

La «vecchia signora» simboleggia tutto ciò che nella vita, individuale e collettiva, è o appare strano, anomalo, incomprensibile, e di ciò che l'uomo non riesce a spiegarsi con le facoltà della ragione, anche quand'egli si ritrova un fantoccio manipolato dalle forze misteriose dell'universo e del destino nemico.

La «vecchia signora» rappresenta, non diversamente dal portavoce di Tozzi, le forme della fabbricazione fisica e psicologica. È un emblema della creatura motivata dal riflessivo sentire a illudersi ed a illudere, a modellarsi come vuole e a farsi vedere come quello che forse non vuole essere, a fingere ed apparire in tanti modi. È un simbolo della persona che per un motivo e o per l'altro si edifica un'altra, in quella che sogna di essere, in questa e in quella personalità, realizzando con piena consapevolezza una serie di trucchi. Nell'immaginario pirandelliano questa «signora» incarna il concetto del mascheramento, che è una costruzione fantastica elaborata sui giochi della simulazione e della finzione, animata da particolari passioni e obiettivi etici; è anche una forma di occultamento di una realtà più vergine e concreta. Onde Pirandello si rivela maestro di una nuova tradizione, di una schiera di scrittori del Novecento, incluso Tozzi.

Nell'opera di Tozzi sono numerose le vicende in cui le note umoristiche che sostengono le costruzioni, le maniere di atteggiarsi, di adornarsi, e di pararsi del personaggio maschile e femminile. Il personaggio più le attua, più si rivela conforme al personaggio fuori di chiave di Pirandello, e più evidenza come la fine riscrittura del suo creatore crea altri simulacri sul modello della «vecchia signora». Dietro le forme delle costruzioni, le maschere indossate dai personaggi di Tozzi c'è sempre un particolare sentimento tragico delle vita dai contorni distintamente universali. Il personaggio più le interpreta, più mette in rilievo il suo aspetto di alter ego al contempo realistico e fantastico dell'autore, di un Tozzi scrittore umorista anche nel senso che è soggiogato da un fiume di struggenti antinomie, in balia di pensieri semiseri e ambigui quando addirittura non sono contraddittori, di passioni «tristi o liete, dolci o amare, odiose e amorevoli», e di «umori» che fanno apparire irreali il reale (Tozzi: 1984: 24-25).

Uno dei luoghi comuni utilizzati da Pirandello e da Tozzi è quello di nascondersi dietro l'azione del personaggio femminile, a cui affidano una quantità di tratti autobiografici, inclusi quelli connessi al processo della creazione artistica (ad es. *Suo marito*) e (ad es. *La signora Hotte*), ma sovente alterati dalle note umoristiche più eterogenee.

Alla protagonista della novella omonima «Donata» Tozzi assegna, in un incipit che la ritrae con una prose pittorica come un'anziana decrepita e rassegnata a una vita di tristezza, presa da svariati stati umorali, depressivi, tenebrosi, che la rendono un io in disarmonia con sé stesso e con il prossimo tanto che vive rinchiusa in casa (mentre certe protagoniste pirandelliane ci vivono per ubbidienza alle rigidi tradizioni – ad es. *Il viaggio* –): «ella guardava le persone con ripugnanza: vedeva in loro soltanto cose deformi e forse malvagie. Ella voleva restare chiusa nella sua casa, dove

ogni cosa aveva un aspetto di lunga fiducia» (Tozzi, 1988), e a cui piace naufragare nella rievocazione della giovinezza. La rievocazione la avvicina e la identifica con la «vecchia signora» pirandelliana. Soprattutto perché si fa suggestiva di una ricerca che intreccia elementi diversi ed opposti della trama temporale, e che spinge verso il risveglio, verso il desiderio di trovarsi (titolo di un dramma pirandelliano con la protagonista Donata immersa in questo desiderio). A un certo momento della loro vita, «la vecchia signora» pirandelliana e la trentenne Donata tozziana si scoprono diverse. E come se fossero trascinate da un alone di fiaba, catapultate in un cambiamento magico e favoloso, entrambe rifioriscono, si sentono di nuovo giovani, e mostrano tanta voglia di vivere. Anche questa Donata subisce una metamorfosi, una metamorfosi che mette a fuoco una rinascita di carattere umoristico. Tanto che appare una creatura forestiera dato che, in un incontro fortuito, non è facilmente riconosciuta da una sua amica. L'incontro fortuito si costruisce sul canone pirandelliano dell'«avvertimento del contrario» che produce il «sentimento del contrario», a cui si innesta lo sgomento della meraviglia sperimentato dall'amica che per la prima volta vede Donata tutta truccata, imbellettata: «si sentiva che la giovinezza non era svanita [...], ritrovò la sua [...] volontà. E una mattina, scendendo le scale di casa, la Sderci a pena poté riconoscerla tanto s'era cambiata. S'era messo il belletto e s'era tinte le labbra. Aveva un vestito alla moda e quasi di lusso. Inoltre, aveva un paio di guanti in mano. E s'era profumata. La Sderci la guardò per meraviglia; da capo ai piedi. Ma Donata fece finta di non accorgersene; e, stringendo più che poté la bocca, le sorrise» (Tozzi, 1988: 731-732).

Un imbellettamento che registra una consapevolezza non meno profonda di quella della «vecchia signora» e di altre creature di Pirandello. Un imbellettamento che, nei racconti pirandelliani e tozziani, è spesso configurato con il linguaggio del parare, del sorridere, e del guardare, vagliato ed incisivo, pregno di connotazioni e di simbolismi, particolarmente votato a comunicare un'intima realtà morale. Un imbellettamento che apre una «strana avventura» percorsa da una vena umoristica che ha un suo crescendo. In Tozzi ritorna l'avventura della donna che sogna, pur combinando insidie inimmaginabili (ad. es. *La cognata*), di allacciare un rapporto con il sesso opposto, forse appresa dalle tresche di certe trame fantastiche di Pirandello (ad es. *Va bene*).

Come «la vecchia signora» e altre donne pirandelliane, Donata sa quello che vuole e sa come ottenerlo, mettendo in atto una strategia di meccanismi comportamentali, di atteggiamenti, di finzioni, di recite. Desidera la compagnia di un uomo che la liberi dal fardello della solitudine e la riempia di gioia, la faccia sentire una donna nel fiore della vita. Lo stile indiretto libero, tanto preferito dalla scrittura pirandelliana, si rivela adatto nell'incrementare la tensione drammatica della diegesi, sviluppando una Donata che si sente una donna fresca e che è presa da una immaginazione orientata a schizzare il profilo dei possibili contendenti, principi azzurri.

Più o meno sfarzoso, il ridicolo comincia a introdursi quando Donata fantastica su un salumiere che non è tanto brutto ma è sudicio, e si rafforza quando si avventura

nella sua bottega mostrandosi istrionesca e maliarda, conoscitrice dell'arte della seduzione, arte praticata da non poche donne pirandelliane (ad es. *Si gira*):

Quando entrava nella pizzereria, fingeva di non alzare gli occhi; e si metteva zitta ad aspettare che toccasse a lei [...] Fingeva che le dispiacesse se il pizzicagnolo non capiva lo stesso [...] Oppure, prima d'entrare, passava quattro o cinque volte dinanzi all'uscio: come se avesse dimenticato qualche cosa [...], fingendo di cercare il fazzoletto o il portamonete [...], faceva un passo quasi dentro la soglia, tanto per essere sicura che la avrebbe vista [...] Le piaceva di ascoltare il pizzicagnolo e le pareva già che la bottega fosse anche sua (Tozzi, 1988: 732).

Maga del gioco delle parti alla stregua della donna pirandelliana, Donata rivale anch'essa un comportamento umbratile, ambiguo, isterico, oltre che caparbio e determinato. Tanto che non ricevendo la corrispondenza del salumiere, pensa di ritornarci acconciata in un'altra maniera. Portandosi davanti allo specchio, scopre nuove cose del proprio corpo, come fa il personaggio femminile e maschile in Pirandello (ad es. *Trovarsi e Uno, nessuno e centomila*). In particolare scopre di essere una donna più sensual-sessuale di quello che immaginava, e con atteggiamento rituale si dà il «belletto», si plasma una maschera umoristica che poi è quella dell'identità tragica, in un modo che fa capire esplicitamente come «la vecchia signora» e altre creature pirandelliane formano la sua stirpe:

stava un pezzetto ferma [...] a riflettere se faceva male o no ad adoprare il belletto e le ciprie [...] Davanti allo specchio, ripigliava coraggio; e se ne dava anche di più e meglio. Si faceva anche i riccioli. Era proprio contenta di avere imparato da sé e così bene [...] Si metteva a sedere e si guardava nello specchio, mentre continuava a riflettere. Quasi era per levarsi da vero; ma, alla fine, guardandosi fissa fissa, cominciava a sorridersi; e vedeva che la sua bocca, tinta con tanta freschezza e con un colore che pareva naturale, faceva pieghe e certe grinze che erano certamente graziose; e seducevano per fino lei stessa. Chinava il collo da una parte, e continuava a guardarsi; poi con il dito mignolo lasciava ancora le labbra; e si alzava tutta giuliva. Poi, scendendo le scale, si dimenticava che aveva il rossetto (Tozzi, 1988: 734).

Gli attimi euforici di questo camuffamento si alternano a quelli della paura terrorizzante di apparire ridicola, di essere burlata e derisa. Un altro segno della sua sensibilità incline a comprendere e a interpretare i moti interiori degli altri. E non mancano paesani che, vedendola così acconciata, la credono una del vecchio mestiere, credenza enfattizzata da vari stilemi: «Per chi la prendevano quei due?» (Tozzi, 1988: 734).

In altri racconti Tozzi indugia sugli aspetti prodotti dal rivestimento: nelle «Sorelle», per esempio, si serve di Francesco che è molto accattivato, elevato quasi all'esperienza mistica, dalla cognata tutta curata, soprattutto dalla sua bocca «tinta»: «esaminava quella bocca: gli sembrava che dovesse far provare un eccitamento mistico. E poi che essa era il compiacimento esatto di tutto il volto» (Tozzi, 1988: 49); si ha la sensazione che Paola gli parli e gli corrisponda con le fattezze del corpo che riflettono

i moti dell'anima: «egli pensò: "L'anima di lei dev'essere semplicissima". E provò un entusiasmo per tutto ciò che era di Paola: le mani la cui pelle bianca faceva trasparire il bianco delle nocche, e le tempie come gonfie dalla persistenza di una passione» (Tozzi, 1988: 50). Anche nel romanzo *Con gli occhi chiusi* Tozzi presenta un Pietro «esaltato» quando, a distanza di tanto tempo, rivede la sua Ghisola tutta adornata: «come s'era imbellettata da che non l'aveva più veduta! Notò, con gelosia, un nastro rosso tra i capelli, le scarpe lustre di sugna e un vestito bigio quasi nuovo; e fece un sospiro» (Tozzi, 1973: 28); e quando cammina al fianco della Ghisola rivestita sempre diversamente, specie per attirare l'attenzione di altri corteggiatori e futuri amanti: «Ella aveva un cappello di paglia, con un solo nastro di velluto nero: una veletta chiara sul volto, i guanti di filo bianco. Pietro s'accorse di quell'eleganza grossolana; e perché se ne sentì commosso, le toccò la mano. Egli, certo, sposatala, l'avrebbe fatta vestire meglio. Ma tutti la guardavano: ed egli ne era contento» (Tozzi, 1973: 119).

Dal salumiere Donata è addirittura considerata una sciocca, poiché gli spedisce una lettera in cui si lamenta di non averla trattata con riguardo quando è andata a fare la spesa da lui. La missiva prepara lo scioglimento basato sulla commedia degli equivoci che culmina in una chiusa tragicomica: non solo perché il salumiere pubblicizza l'epistola parlandone alla gente e facendola leggere agli amici e ai clienti, ma anche perché, in un incontro fortuito con Donata, si rivela così infuriato che perde il controllo di sé e quando cerca di picchiarla, devono intervenire le forze dell'ordine ed arrestarlo. Ed è una chiusa affine a quella di tante opere di Pirandello che hanno una salda struttura circolare, sia nel senso che la «strana avventura» di Donata si rivela fallimentare come quella di Mattia Pascal e di altre creature pirandelliane, sia nel senso che Donata non si trova in una migliore situazione di quella dell'inizio: si rinchiude a vivere dentro casa e non esce più, avendo una paura terrificante che il salumiere possa svergognarla ancora o vendicarsi, paura sintomatica di un perturbamento da cui non ci si libera, di una «paralisi» incurabile.

Anche la «strana avventura» della protagonista di «*Una gobba*», sviluppandosi sulla falsariga della struttura di tante Novelle per un anno dell'agrigentino, sfrutta una catena di eventi infelici che raggiungono l'apice nel tragico epilogo. Anch'essa inquadra da un'altra prospettiva la concezione pirandelliana dell'angoscia del mestiere di vivere. Una concezione che qui e in altri racconti di Tozzi si permea di timbri paradossali, umoristici. Nell'apertura di «*Una gobba*», mentre l'autore sottolinea l'appassionata voglia di Elena che avrebbe voluto vivere una vita serena, illustra l'opposto insistendo sulla sua sventura di creatura in una realtà sociale che non accetta chi è diverso, sulla sua disgrazia di ritrovarsi con un corpo anormale in un mondo che coltiva il mito estetico della perfezione in ogni senso, il culto della bellezza fisica e dell'edonismo, l'arte dell'apparire come figurini e divi, quelli che non lo sono. Tutti topoi della rappresentazione drammatica dell'agrigentino che spesso, andando oltre la dimensione sociale, presentano una dovizia di argomenti filosofici e metafisici; anche perché per Pirandello i linguaggi del camuffamento e quelli del corpo deformato esprimono messaggi universali, eterni. Più o meno la stessa cosa vale per Tozzi. Nel descrivere la deformità e la bruttezza della protagonista di «*Una gobba*», anche Tozzi vuole illustrare

che la natura di per sé è molto capricciosa, incredibilmente fantastica: «brutta quasi da suscitare ripugnanza: con una gobba aguzza come una punta di ferro che gli potesse sfondare il vestito, con un cappello che non riusciva mai a portare dritto. Elena Spadi invecchiava e insecchiva dall'una settimana all'altra. Quando camminava pareva tutta vuota dinanzi» (Tozzi, 1988: 463). L'autore ne sviluppa queste ed altre caratteristiche avvalendosi di figure del bestiario favoloso di una tradizione che di certo vede riscritta e rinnovata in Pirandello⁴. Per cui il canarino di Elena nella gabbia diviene lo specchio di una padrona imprigionata nella gabbia della vita e della sua deformità, attanagliata nel cavo di una mano nemica e invisibile, intrappolata nella morsa di un destino impietoso. La tensione drammatica e il peggioramento dell'azione intensificandosi rendono Elena una sorta di canarino asfissiato, e un'immagine allegorica dell'individuo che escluso dalla sua specie trova solidarietà in quella animale, che ritrova la propria identità ancestrale nel mondo esotico dell'animale, che si riconosce nell'animale in grado di rivelargli finanche gli acciacchi corporei:

Aveva un canarino, che era brutto come lei; più bianco che giallo, con una zampa storta e con un becco sempre sporco. Questo canarino era per Elena più che una compagnia; e se lo credeva così affezionato che quando lo guardava era convinta che capisse tutto [...] Finiva sempre di mangiare in piedi vicino alla sua gabbia, dandogli le briciole degli ultimi bocconi di pane. Lo salutava prima di andare a letto e prima d'escire di casa (Tozzi, 1988: 463).

Come il personaggio pirandelliano «crocifisso» da una sequela di eventi negativi, scivolato in una condizione incredibile per essere stato bersagliato da una moltitudine di ostacoli, di avversità, di disgrazie, Elena mostra un volto segnato dall'angoscia e dall'amarezza; viene messa alla berlina dalle azioni sinistre della gente; viene a trovarsi sola dopo la morte dei genitori, isolata e respinta da tutti, nel deserto della solitudine; viene considerata un essere malefico da tenere lontano: in questo senso simile al Chiarichiaro della «Patente» e ad altri poveri cristi portavoce di Pirandello.

Ma anche Elena è un'altra meschina tozziana capace di darsi al pianto e al sorriso («riusciva persino a sorridere [...] per non piangere» (Tozzi, 1988: 464) e di coltivare il pensiero chimerico. Vive la viscerale «illusione» di essere adorata e protetta da uno zio che vede raramente perché abita lontano; sogna di andare a vivere e a fare la serva a questo zio sposato ma senza figli. Forse dal punto di vista freudiano lo zio connota l'immagine inconscia, o onirica, di un individuo che portentosamente arrivi a coronarne la vita di felicità e d'amore.

Il primo incontro con lo zio sembra entusiasmarla di uno spiraglio di speranza, animarne alquanto l'accarezzata illusione, renderla quasi più sicura e determinata nel realizzare l'aspirato desiderio, anche se come una cagna malmessa è tenuta a distanza e mai fatta entrare in casa: «Lo zio riusciva ad appagarla con qualche parola detta con conveniente stizzosità, qualche volta con somma fretta; qualche volta persino

⁴ Per ulteriori informazioni a proposito si veda ZANGRILLI (2001).

senza risponderle; senza né meno darle la mano. Ella ritornava a casa camminando più rimpettita» (Tozzi, 1988: 464). L'attività della sua immaginazione illusoria, vissuta con lena e tenacia che ricorda tante creature pirandelliane, non si affievolisce con i continui tentativi di contattare lo zio, per iscritto o di persona, che si rivelano fallimentari l'uno dopo l'altro; anzi riesce a lenire oltre alla frustrazione, lo scoraggiamento e la delusione acuti che subentrano in certi incontri. Incontri che si svolgono sotto la sorveglianza e il controllo della moglie dello zio, descritta con suggestivi tratti corporei: «non bella e anziana [...], aveva un petto ampio e largo» (Tozzi, 1988: 466). Una regista con un animo di ferro, una donna vipera, terribile, che manipola il marito come un manichino tanto da incuterle profondo timore, e che così ha tante sorelle tra le antagoniste delle trame pirandelliane.

Verso il *dénouement* i toni dell'umorismo si intensificano: da una parte fanno sentire come il peggioramento d'ostilità della zia verso Elena sprona il miglioramento dell'ideale di questa di diventare la serva dello zio; dall'altra parte cominciano a rivelare la cupa esasperazione e fragilità di Elena, abbandonata come un cencio inutile ed incapace di «vivere sola». Toni con il compito di aprire il fantastico che enfatizza la condotta melodrammatica di chi non rinuncia a guardare avanti (cfr. anche *La vita che ti diedi* di Pirandello), non smette di sognare quello che non ha e forse non avrà mai (cfr. anche *I giganti della montagna* di Pirandello); di chi immaginando dispera profondamente e nel frattempo cerca di aggrapparsi all'impossibile, alle cose più ambite della vita, anche se covate nell'imo del segreto o dell'inconscio. Allora la disinvoltura della scrittura umoristica di Tozzi attinge ai motivi del contrario, della doppiezza, del rivestimento. Tanto che si ha la sensazione di trovarsi di fronte a una pagina(-rappresentazione) partorita dalla penna pirandelliana:

A giornate non si reggeva né meno in piedi; e pensava alla strada dello zio come se fosse stata lontana chi sa quanto, con desiderio folle di vivere là, e di non essere gobba. Qualche volta credeva perfino di guarire e di destarsi una mattina doventata un'altra [...]

Ella allora s'immaginava di quasi tutti i giovanotti, ma non osava guardarli, per paura che se n'accorgesse qualcuno; benché andasse a passar loro vicino, a rasentarli proprio; ad urtali come se fosse stato per svista. Ella aveva questo sentimento di amore, che non era per nessuno; e qualche volta il suo viso ne era raggianti. La gente rideva; ma a lei non gliene importava. E il primo che l'avesse voluta, ella si sarebbe data. Credette perfino di essere piacente, forse bella; e cominciò a vestirsi meglio, a mettersi fronzoli, a profumarsi; con una fretta esaltata. Ma il suo viso era in vece più scarno. Le ossa del suo volto, del suo volto di gobba, boccheggiavano attraverso il pallore giallo della pelle: gli occhi luccicavano sotto la fronte sporgente. Gli anelli le si sfilavano dalle dita; il vestito doveva tenerlo su a forza di spilli [...]; le scarpe le uscivano dai piedi. Si sentiva che alla sua voce mancava qualche cosa, forse il fiato (Tozzi, 1988: 467).

La realtà dell'immaginazione messa in luce da certe donne tozziane e «la realtà del sogno» messa a fuoco da certe donne pirandelliana, in sostanza sono un canale con cui le donne assaporano ciò che a loro è negato, manca e vorrebbero avere, un

motivo che spinge i mezzi umoristici a intrecciare il verosimile e l'inverosimile, il possibile e l'impossibile, l'illusione e la delusione. La stessa cosa si dica di certi personaggi maschili di Pirandello e di Tozzi quali David Stacchini che da bambino si divertiva a scrivere e a disegnare sul pavimento, segnico dell'ideale artistico che non si realizzerà mai, e anch'egli toccato dalla mano nemica del destino, crescendo sviluppa sempre più una strana fisionomia: «era bianco come un baco, con gli occhi gonfi e un poco torvi [...], sempre magro, con le braccia e le gambe torti» (Tozzi, 1988: 650).

Se nella scrittura di Pirandello si preferisce un umorismo sfarzoso e grottesco, non vuol dire che in quella di Tozzi esso non si affacci così (ad es. *Gli orologi*) e non vi spinga manierismi o iperbolismi che tra l'altro focalizzano il trucco abbondante di una «signorina»: «Marietta aveva sempre le guance troppo incipriate [...], con le guance così rosse come quando ci batte il sole la sera» (Tozzi, 1988: 251); nonostante la sua scrittura si avvalga maggiormente di un umorismo meno sfolgorante, più asciutto, secco, dimesso. Grazie all'arte pirandelliana, Tozzi diventa un maestro di tutti colori dell'umorismo, avveduto nell'usare i registri umoristici che prendono a bersaglio e smascherano, che cedono all'ironia sarcastica e parodica, che piegano da una parte e dall'altra i sovvertimenti, i contrasti, i paradossi, che alimentano il favoloso di atmosfere e situazioni, che danno vita a una folla di personaggi straordinari, finanche con particolari corporature, bruttezze, personalità.

Ed ecco che la novella tozziana de *Gli amori vani* sembra costruirsi attorno al paradossoso filosofico messo in pratica da Perazzetti della novella pirandelliana *Non è una cosa seria* che si sposa per non cadere nel «pericolo di prendere moglie» (Pirandello, 1973b: 372). Paradossale che fin dal titolo di questa novella tozziana, fa trapelare una dose di cinismo. Il protagonista, come Perazzetti, è un'altra immagine dell'uomo insolito: incapace di avvicinarsi e di corteggiare le ragazze che conosce, sogna un amore tutto trasfigurato e astratto, una donna perfetta confacente al suo ideale e modo di essere: «Ripensava a tutte le ragazze che aveva vedute. Ce ne erano delle graziose [...] Una aveva certe movenze nel camminare, come una figura del quattrocento; proprio come quella di un quadro che egli, da giovanetto, aveva veduto in galleria» (Tozzi, 1988: 66). Roberto già la fantastica sposa al suo fianco a fare lunghe passeggiate, regina della casa che lo rende felice e realizzato con famiglia. Come la ricerca della donna ideale da parte di Perazzetti e di altri personaggi pirandelliani, la ricerca di Roberto si fa impaziente e affannosa, incrementa ad ogni passo il grado dell'umorismo fantastico, e viaggia nei meandri del sogno. Come aveva fatto Pirandello anche nei riguardi della protagonista della *Realtà del sogno*, in un colorito clima onirico Tozzi elabora i percorsi delle fisime e delle finzioni di Roberto, come i tratti simulacrali della sua «fanciulla»; insiste sull'attività interiore che produce la turbolenza delle aspirazioni e dei sentimenti, il dramma di un'anima che, ricalcitante a prendere moglie, non sa cessare né di immaginare né di sognare: «sognava tutti i suoi atteggiamenti, i suoi sorrisi [...] Ecco: ella discendeva dal letto. Ed egli udiva il colpo sordo e delicato de' suoi piedi sul pavimento. Ecco: ella si metteva la sottana. Ed egli udiva i fruscii rapidi delle vesti. Poi la chiamava, le chiedeva qualche cosa» (Tozzi, 1988: 67).

Sembrando un sosia di Perazzetti, Roberto diviene sia un altro simbolo dell'immaginazione che mira verso l'oltre, a penetrare nell'ignoto, sia un altro simbolo dell'ipnotizzato, del paralizzato dall'irradiazione magnetica della fanciulla che soggioga «la realtà del sogno» (cfr. anche *Effetti di un sogno interrotto* di Pirandello). Malgrado sia sempre più incerto ed esitante a prendere moglie, Roberto si rinchiude nell'adorazione di questa fanciulla che diventa umoristicamente l'immagine della donna perfetta tanto nello spirito quanto nel corpo; l'immagine di un'amante invisibile e chimerica. E come in Pirandello, in Tozzi a un tratto accelerano i modi dell'umorismo, facendo coesistere e svaporare in un unico colore il sogno e la realtà, mescolando altri colori e realtà, rovesciando sia i miti che i fili diegetici. Lo evidenzia l'operare di Roberto che allaccia contro voglia un rapporto amoroso con Clotilde, una giovane di ricca famiglia, «goffa», «curva», «brutta», che trascura ogni aspetto di sé di cui sono segnici i capelli arruffati «sopra le tempie», che è tutta dedicata ai lavori casalinghi, che è l'opposto delle avvenenti donne sognate da Roberto. Paradossalmente più Roberto porta avanti la relazione con Clotilde, più non rinuncia ad adorare le sue incantevoli donne; le loro immagini voluttuose, provocanti, e soavi dominano i suoi pensieri ed allucinazioni di varia natura.

Se Roberto svela una personalità saldamente incentrata sul narcisismo, il flashback rivela che è inattivo di fronte ai rigidi costumi della classe borghese che si perpetua combinando matrimoni d'affari: «Clotilde non si preoccupava molto se Roberto l'avesse chiesta in sposa. Il matrimonio con lui era un progetto che datava dalla sua adolescenza, quando i rispettivi genitori ne avevano parlato con piacere» (Tozzi, 1988: 70). Con un metodo che moltiplica le sue agitazioni e stramberie Roberto valuta le condizioni favorevoli e sfavorevoli di prenderla in sposa. E anche questi sono elementi che caratterizzano il racconto di Perazzetti e di altri personaggi pirandelliani.

Quando Roberto si reca a casa di Clotilde a chiederle la mano, questa prima di farsi vedere, corre ad aggeggiarsi e a mettersi «un abito migliore» (Tozzi, 1988: 72). E Roberto comunica l'intento dandole inaspettatamente un bacio insolito, impetuoso e irruente sulla bocca. Con atteggiamenti bizzarri non diversi di Perazzetti, si strazia nel convincersi di innamorarsi di Clotilde, nella speranza di trovare in lei le qualità che gli avrebbero permesso d'adorarla e di vederla una moglie esemplare, «come un'eco della sua anima» (Tozzi, 1988: 73). Anche il giorno dello sposalizio egli la vede come una persona senza «eleganza», non la ama neanche per come si è adornata e indossa il vestito «troppo stretto» (Tozzi, 1988: 73). Onde l'umorismo di Tozzi ritorna a sottolineare la filosofia pirandelliana delle infinite assurdità delle cose e quindi dei «misteriosi atti nostri».

Appena spostato Roberto subisce una repentina metamorfosi; in Pirandello ciò capita anche al personaggio femminile: basterebbe pensare alla Mita di *Liola*. Lo fa apparire trasformato dal punto di vista interiore e fisico, avvinto dal destino capriccioso, rassegnato ai ritmi monotoni, abitudinari, e quotidiani dell'«amore matrimoniale». E mentre diventa un marito infedele, Tozzi impasta, come aveva già fatto Pirandello nelle Novelle per un anno, una polemica sferzante contro il matrimonio

sentito non come un vincolo di affetti sinceri tra i coniugi ma come un nodo che soddisfa i personali bisogni e persino quello di un genitore di avere i figli tutti per sé (ad es. *Lontano* di Pirandello). In questa novella Roberto diviene un'immagine pirandelliana che rappresenta l'amore nella dimensione emblematica di un sentimento in continuo mutamento e di «un fatto immenso e inconcepibile» (Tozzi, 1988: 74). E quando Clotilde improvvisamente muore per causa di una acuta scarlattina, Roberto non si mostra afflitto dalla perdita; di fronte alla moglie stesa sul letto, la fantastica come se fosse una creatura orrorosa, illustrandone gli aspetti macabri del cadavere, gli acidi e gli odori cattivi emanati dalla carne decomposta e putrefatta.

Poi l'autore si diverte a pennellarlo, con umorismo variopinto, come un essere bifronte e amante di fare la doppia, come un marito fedele ed infedele nello stesso tempo, come uno sposo responsabile in quanto paga le messe per l'anima della consorte ma mai le attende, e fa portare i fiori sul suo sepolcro ma mai lo visita; e come un padrone sensibile innamorato di una cagna che allegoricamente è lo specchio di una delle sue donne sognate, di una donna che forse miracolosamente arriverà a prendere il posto della consorte scomparsa: «si affezionò talmente ad una cagna che la portava a letto con sé. Da prima evitava che ella andasse dalla parte ove aveva dormita la moglie, ma poi la lasciò fare. E la bestia lo seguiva sempre. Egli la governava a tavola, la accarezzava in presenza di tutti, si faceva leccare le mani e il mento» (Tozzi, 1988: 74).

Echi della fine di «Non è una cosa seria» dell'agrigeno si impongono quando Tozzi sigilla il racconto con Roberto che è immerso nel chimerico vagheggiamento del mai avuto «amore giovanile», e che finisce per essere una compagine emblematica non solo dei suoi portavoce ma anche di quelli pirandelliani che hanno sposato la filosofia degli amori senza sentimenti, vuoti.

In *Non è una cosa seria* e negli *Amori vani* Pirandello e Tozzi presentano l'immagine del cibo, come frequentemente fanno nelle loro creazioni tanto che si sbizzarriscono di pagina in pagina nella descrizione, minuziosa e scientifica, di ricette non solo prelibate ma di parecchi piatti della tradizione gastronomica della Sicilia e della Toscana (ad es. *Tonache di Montelusa* dell'uno e *Tre croci* dell'altro). La novella pirandelliana all'inizio è ambientata in una trattoria romana frequentata da Perazzetti non tanto per rifocillarsi ma soprattutto per osservare come l'uomo si comporta ed è «un porco» (Pirandello, 1973b: 367)⁵ quella tozziana è ambientata a Siena per lo più del mondo agreste: Roberto oltre andare a «mangiare in una modestissima locanda della città» (Tozzi, 1988: 66), si fa servire da una sua contadina, ama cucinare, mangiare e bere: «un giorno sì e uno no, una bistecca; ed egli se la coceva al fuoco della legna [...] Le altre volte si contentava delle uova nel tegame, del salame, o delle palate lesse» (Tozzi, 1988: 66).

Sia in Pirandello che in Tozzi l'immagine del cibo, spesso permeata di sottigliezze umoristiche, ha strategie particolari: rappresenta la miseria e la tragedia (ad

⁵ Nei riguardi della funzione del cibo nell'opera pirandelliana si rimanda a ZANGRILLI (2011).

es. *Il libretto rosso* dell'uno e *La fame* dell'altro); l'opulenza e lo sperpero, il carattere materialistico e aberrante dell'individuo(-società; *Invito a tavola* dell'uno e *Tre croci* dell'altro); una gamma di temi con risvolti eterogenei, antropologici, psicologici, filosofici, ecc. In questi autori ricorrono le descrizioni delle ricette, della preparazione di pietanze, di piatti, di dolci, e allegorizzano il processo della meta-scrittura, l'arte della creazione artistica (*Suo marito* di Pirandello, *Bestie* di Tozzi). Vi ricorrono le situazioni in cui l'abbondanza del cibo danneggia, rende insano e può essere fatale per il corpo (*L'uccello impagliato* dell'uno e *Tre croci* dell'altro, con due personaggi per cui vivere è mangiare, affogare nel piacere del cibo e del bere), arriva in tanti modi a renderlo molto anormale, a sfigurarlo. Vi ricorrono le evenienze in cui a tale corpo, in un modo o nell'altro, si aggiungono le lesioni o gli sfregi impartiti da una natura matrigna, o le ferite seminate da un destino ineluttabile, feroce (*Il fu Mattia Pascal* dell'uno e *Tre croci* dell'altro). Né vi mancano le vicende in cui stilisticamente la sineddoche del «sudore» enuncia i sintomi di un qualcosa che nel corpo non funziona; di un disturbo o di un malessere di chi è pingue; di chi si ristora parcamente o fa un pranzo senza controllo; di chi consuma poco ma è forzato a mangiare oltre alle proprie abitudini da strane circostanze anche di una lieta brigata.

Nella rappresentazione del cibo di Pirandello e Tozzi il comico non è assente, anzi si impone a svelare una pluralità di toni, e anche in quelle scene che l'ilarità anima, gradatamente si fa serio e riflessivo, critico e satirico. In Pirandello le modalità del comico producono il triste e il tetro, individuabili in novelle quali *Un matrimonio ideale*, «Invito a tavola», e *Concorso per referendario al Consiglio di Stato*. Novelle che Tozzi ha in mente, consciamente o inconsciamente, quando scrive certe pagine di *Tre croci*. E in *Ozio* si ritrovano quasi tutti gli ingredienti delle tre novelle pirandelliane appena menzionate.

Anche in *Ozio* ci sono scene di marcato realismo che però non riescono ad oscurare del tutto le note umoristiche della penna tozziana tese a dissacrare le cose, ci sono a pranzo invitati chiassosi e allegri, ci sono i padroni di casa preoccupati che non hanno preparato abbastanza cibo; quasi tutti si sistemano nel miglior modo per realizzare l'abituale rito, per mangiare a loro agio e per satollarsi, e si atteggiavano dispiegando l'apparenza e l'ipocrisia:

Per mangiare con meno disagio Enrico e Gastone si erano tolte le giacche. La moglie e la matrigna di Enrico avevano aperto tre bottoni delle loro camicette [...].

Su i fornelli, pieni di carboni accesi, finivano di cuocersi gli umidi e la minestra. Sotto la cappa del camino, uno spiedo girava; traballando e trascinando seco una fila di pezzetti di lombo.

E l'odore nauseante della cucina si insinuava da per tutto, insieme con il fumo azzurrognolo dell'arrosto.

La minestra nel burro parve buona; e tutti ne ripresero. I polli lessati sparvero in un momento. Soltanto l'arrosto con l'insalata cominciò a calmare l'appetito. Enrico e Gastone si sbottonarono i panciotti, sotto la salvietta che pendeva infilata dal colletto.

Tutte le donne parlavano mangiando e ridendo; interrompendosi per ripulire un'ala di pollo, e per tagliare con attenzione il lombo.

Giovacchina, la moglie di Gastone, esclamava di quando in quando:

– Quanta roba hanno sciupato per noi! Non occorre che si incomodassero così...

– Scuseranno, anzi, se è poca. Non abbiamo avuto tempo per cuocere di più (147-148) (Tozzi, 1988: 147-148).

Anche la tecnica antonimica prediletta da Pirandello nella novella *Un matrimonio ideale* in cui la giovane moglie è descritta grande come «l'Europa» e il marito piccolo come un «topo», si usa nei racconti tozziani nella descrizione della coppia di coniugi: «Eugenia era magrolina e piccola [...] Egli, qualche volta, evitava perfino di urtala col suo enorme ventre» (Tozzi, 1988: 333). E come si fa in diversi racconti pirandelliani quale *Invito a tavola*, anche in *Ozio* si indugia sulla rappresentazione del rito della voracità dei commensali, del loro comportamento baccante:

Gastone, allora, soggiunse:

– Quando verranno a trovar noi, cercheremo di poter ricambiare.

Egli era immensamente grasso, con un adipe enorme. Il viso rosso e rotondo, gli occhi neri, la bocca paffuta. Non aveva punto collo. La moglie era piccola, ma graziosa; quasi esile [...].

– Mangiano quanto vogliono! – incitava Enrico, tra le sue risate gioconde; anch'egli essendo preso dalla ilarità, che ha origine nel benessere e nella soddisfazione degli istinti materiali.

– E bevano! – Egli, allora, prendeva il fiasco e riempiva i bicchieri.

Il vino luccicava, e spariva tra le labbra.

Gaspare propose:

– Facciamo a chi beve di più?

– Perché no? – rispose il padrone di casa, che si sentiva in vena di vincere e di stare allegro [...].

E la gara incominciò [...] E anche l'ospite vuotò, di un fiato, il suo bicchiere.

Il vassoio dell'arrosto fu riportato in cucina. Allora, venne un pasticcio di mandorle pestate [...] Furono tagliati i pezzi; e ciascuno cominciò a mangiarne [...] La serva entrò con una bottiglia suggellata con la ceralacca [...] Fu stappata dopo molti sforzi [...] Quel vino vecchio, in fatti, metteva in estasi (148-149) (Tozzi, 1988: 148-149).

Come in quei racconti pirandelliani sopra menzionati, anche in *Ozio* il mangiare(-pranzo) sembra non finire mai dato che a tavola arrivano continuamente altre vivande (prosciutto, vino, caffè, ecc.). E così si crea una situazione assurdamente grottesca della consumazione. L'atmosfera della viva allegria si avvicina al carnevalesco, specie quando alcuni commensali bevendo ben oltre i limiti, si mettono a ostentare di pasate avventure d'amore, forse mai esistite o vissute come desideri immaginari e mai appagati. Infine il corpo arci-pieno chiede il sonno: «Gastone aveva sonno; e più volte la sua testa grossa batté sopra il piatto. La sua salvietta era caduta, e il panciotto gli si apriva sul petto affannoso. Ed egli sudava. Gli occhiali gli scivolavano dal naso; la faccia più gonfia e più rossa [...] Enrico aveva bisogno di compiere il [...] sonnellino sul letto» (Tozzi, 1988: 151).

Quando Tozzi riprende queste o altri tipi di rappresentazioni, gli accenti dell'umorismo pirandelliano si diramano e si intensificano, arricchiscono il suo stile drammatico. Nelle sue opere essi spingono le descrizioni iperboliche e caricaturali, rafforzano le pennellate espressionistiche e favolistiche, e sostengono il realismo. A volte essi intaccano i racconti di stampo naturalistico tesi a configurare abitudini, costumi, tradizioni, elementi di una particolare località e cultura. Uno di essi è *Collegghi*, con un protagonista senese che ritualmente si reca a desinare alla sua preferita trattoria e con la focalizzazione che si sposta sulla padrona impegnata a servire i clienti:

si fermava con il piatto in mano a dire qualche parola perché la cosa passasse in scherzo; finché dalla cucina non la richiamavano perché c'era da affettare il rosbiffe o da togliere il fritto di padella. La padrona, Concettina, era una donnetta sciancata e con un occhio storto. Con pochi capelli e sempre unta. D'estate non faceva altro che sudare, e a pena era in tempo, parlando, a cavar di tasca il fazzoletto per darsi un'asciugata. Ella parlava poco volentieri con il Barretti, perché lui le rispondeva di rado e non la interrogava altro che delle cose di cucina. Ella, sapendo che era ghiottissimo e aveva piacere di mangiar bene senza badare a pagare qualche soldo di più, cercava di accontentarlo sempre. Una sua ghiottoneria era la carne arrosto con il contorno d'indivia, che si faceva condire dentro una scodella. Prima di mangiarla, la rivoltava foglia per foglia, con la punta del coltello; e se c'era qualche troppo verde, se la faceva togliere. Gli piaceva molto anche la minestra in brodo, purché fosse pasta fina: o capellini o occhi di pernice. Aspettava che si freddasse; e intanto con il cucchiaino levava piano piano il grasso del brodo che veniva a galla. Se qualcuno sbriciolava troppo il pane su la tovaglia, egli si voltava da quella parte quasi con disgusto; e non parlava più a quello. Anzi, egli arrossiva a veder le briciole (Tozzi, 1988: 459-460).

Una scena che rievoca la descrizione fatta da Pirandello, anche nei suoi giovanili racconti in versi, a riguardo dei gestori e dei clienti delle trattorie romane. Simili scene in Pirandello e in Tozzi riappaiono con lievi o marcate varianti; si intridono d'ironia multiforme, cogitabonda, parodica, pungente; e rivelano la predilezione di ritrarre sul filo dell'espressionismo, tante immagini di creature grasse ed obese, con stature gigantesche, che grondano sudano, che ora ridono e ora piangono, che sono incapaci di controllare i tic del nervosismo, le smorfie dell'amarezza, i gesti di vario genere. In Pirandello e in Tozzi il linguaggio del corpo e del gesto è quasi sempre un linguaggio umoristico carico di significati allusivi; un linguaggio teso a sottolineare lo stato psicologico e il lato eccentrico del personaggio; un linguaggio incline a focalizzare la deformazione fisica ed interiore dei personaggi di diversi strati sociali e culturali. Infatti nella scrittura di parecchi racconti pirandelliani e tozziani prevalgono i canoni dell'esagerazione: non solo incrementano la portata drammatica ma sfociano nel barocchismo, e sono efficaci nel dipingere numerosi lineamenti del personaggio pingue, o con corporatura insolita. Si tratta di un personaggio che anche quando allegramente si aggeggia e si camuffa, e vive comodamente nel suo ostinato stile di vita controcorrente, è sempre una maschera patetica, della sofferenza. Per scorgere tutto ciò basterebbe dare un'occhiata pur distratta al racconto *Il matrimonio ideale* di Pirandello e al romanzo *Tre croci* di Tozzi; e al loro stile pittorico che in tante

narrazioni si fa laconico e calzante: ne è probante sia il breve periodo di Tozzi: «Lei non è bella: è corpulenta, ha i denti troppo radi e guasti, ha il naso che pare gonfio» (Tozzi, 1988: 342); «Giustina era una donna alta e grossa, con una viso roseo che pareva anche più tondo per la pettinatura a treccioline strette strette e poi aggrovigliate insieme; quasi come le trecce di paglia dei cappelli» (Tozzi, 1988: 490); sia il ritratto profilato dal ricordo del personaggio che mette in risalto finanche i colori corporei della madre scomparsa: «una donna con la testa piccolissima come la capocchia di uno spillo e i fianchi larghi e rotondi; con le mani così magre e trasparenti che si vedeva il giallo dei tendini; come se fosse stata scorticata. Mentre i suoi occhi avevano una lucentezza turchina; e così biondi di capelli che tutti la guardavano» (Tozzi, 1988: 527).

Ne *La zitella ghiotta* di Tozzi l'adiposa trentacinquenne Mariannuccia, non avendo mai pensato di maritarsi, trascorre il suo tempo a soddisfare la mania di fare i dolci, enumerati con minuti dettagli e precisioni, che è una tecnica tipica dei racconti pirandelliani incentrati sull'arte culinaria e cibaria (ad es. *In corpore vili e I galletti del bottajo*):

era abbastanza ricca da sfogare la sua ghiottoneria per i dolci, d'ogni specie di dolci, specie quelli fatti in casa, che si offrono a fin di pranzo [...], pareva che i dolci le dovessero tenere compagnia [...] Andando in casa sua, già a pena aperto l'uscio di fuori, verniciato di verde, si sentiva odore di zuccheri e di dolci: entrando, poi, nel salottino da pranzo, si vedeva una gran credenza a vetri; ed ogni ripiano, foderato di carta a colori tutta ritagliata a frange fatte con forbici, era pieno di vassoio; ed in ogni vassoio un dolce che aspettava d'esser finito. Dolci gialli, di crema, con la confettura d'argento sopra; pan di spagna rossi di rosolio; pezzi di candito, di tutte le foggie e di tutti gli aspetti (Tozzi, 1988: 479).

Mariannuccia ama non solo consumarli ma anche dividerli con la sua comunità campagnola e con i suoi parrocchiani, mentre in dati racconti pirandelliani operano figure egoiste che non condividono affatto il cibo con il prossimo (ad es. *I galletti del bottajo*, *La liberazione del re*, *Chi la paga*):

tutti quei dolci la zitella li faceva da sé, mandandoli a cuocere nei forni dei contadini, a pena l'avvertivano che qualcuno di loro infornava il pane. E siccome tutti non poteva mangiarli, sebbene ne regalasse di gran pezzi a tutti i bambini e a tutte le bambine quando passavano dinanzi al suo uscio per andare a scuola al parroco, quel che avanzava era di un gatto, grasso, castrato (Tozzi, 1988: 480).

Con somma scaltrezza nel mezzo del racconto Tozzi comincia a far sull'umorismo grottesco ed a spingere il gioco degli opposti che concernano sia la protagonista con un corpo attivo e passivo, duro e fragile, sano ed insano («Del resto Mariannuccia, quantunque avesse un viso piuttosto giallo e come sfinite, era sana [...] – Sono sana come un pezzo di querce!» (Tozzi, 1988: 480), sia Mariannuccia e il deuteragonista, un vedovo che a un tratto le si presenta come un folletto e la vuole sposare. Poco dopo il matrimonio, il marito che soffre di un inguaribile mal di stomaco, la

informa dapprima con parole affettuose e poi con grande durezza di non continuare più a fare i dolci:

la guardava [...] con sdegno, qualche volta alzando la mano su quella povera faccia! E allora si vedeva tremare la bocca della signora Mariannuccia, con quella peluria nera nera sotto il naso di civetta [...]– Non voglio né meno che tu compri lo zucchero. – E il caffè lo beberemo amaro? [...] E Mariannuccia piangeva: egli, allora, la guardava [...], non le toglieva gli occhi da dosso, ma poi sorrideva» (Tozzi, 1988: 481).

Il riso e il pianto anche in questo racconto di Tozzi assumano quella funzione pirandelliana che incrementa la conflittualità. Più Mariannuccia cerca di resistere al marito, più la risolutezza del marito si approfondisce. Più si impone l'animo di ferro del marito, più si delinea l'angoscia della sposa. Egli giunge a «martirizzarla», a farla ammalare gravemente e morire. Una tragedia che rammenta quelle vicende pirandelliane (ad es. *Leonora, addio!*) in cui la consorte è vittima di un marito truce, dispotico, nonostante l'autore prediliga costruire la dialettica del marito che la uccide contro voglia perché deve ubbidire ai codici imposti da una società chiusa e gretta, e quindi anch'egli è una sorta di vittima, di cui è esemplare la vicenda di Tararà della «Verità». In Pirandello (ad es. il dramma *La morsa*) e in Tozzi (ad es. il dramma *La famiglia*) abbondano le situazioni enigmatiche di come il marito rende un inferno la vita della moglie, diviene il nemico di lei. E nella novella tozziana *Lo scultore* Pio Frecci, conquistato dall'amore voluttuoso dell'amante, tratta la moglie tanto anormale che ella teme e vive l'orrore di esserne «uccisa», e per evitare il caso, ella diventa una creatura pirandelliana che mette in pratica l'arte della simulazione e dissimulazione, nascondendogli una profonda esecrazione e ostilità («Un odio sordo [...] la corrode» (Tozzi, 1988: 206), e ciononostante continua a vivere in una vita di morte.

Numerosi sono i personaggi dei nostri scrittori arenati in questo modo di vivere. Tanto che il loro corpo viene a comunicarlo attraverso azioni e immagini sfruttate al massimo da Pirandello e da Tozzi, facendoli apparire come sonnambuli, o in disarmonia con i propri fantasmi e le proprie ombre. In svariate occasioni si ha la solida impressione che Tozzi abbia imparato molto dal racconto pirandelliano (ad es. *Il fu Mattia Pascal, L'ombra del rimorso*) che indugia a configurare il rapporto tra il corpo e l'ombra, e l'aspetto esteriore del personaggio che contrasta o rispecchia il suo mondo interiore. Come illustra anche la vicenda della *Paura degli altri*, in cui Carlo, trovandosi a fare una breve vacanza nella spiaggia di Cattolica, si mette a vagheggiare sulla vita dei vacanzieri: «bella come un sogno» (Tozzi, 1988: 231). Ma si tratta di una vita opposta alla sua. E gradatamente la descrizione dell'autore punta sul suo aspetto fisico: magro, debole, con il volto preoccupato, le labbra flosce, e un occhio strabico; con scatti di movimenti improvvisi ed ambigui; e oltre a non ridere mai e a proiettare un'aura «sinistra», da un momento all'altro pare «quasi irriconoscibile», un'ombra spettrale in cerca di se stessa. Anche in questo senso il corpo del personaggio tozziano appare una sorta di copia di quello dell'universo pirandelliano. E entrambi gli autori, Pirandello e Tozzi, si avvalgono di uno stile figurativo idoneo

a schizzare sfumature e cromatismi, a pennellare i lineamenti somatici, a dipingere gli aspetti buffi, stravaganti, e finanche mostruosi del corpo. Se ciò in Pirandello è individuabile dai ritratti del *Fu Mattia Pascal*, dell'*Invito a tavola*, dell'*Altro figlio*, in Tozzi lo è dai ritratti della *Scuola d'anatomia*, di *Tre croci*, del *Podere*. La cifra macchiettistica è quasi onnipresente nell'arte novellistica di Pirandello e di Tozzi, e punta con ostinazione a mettere in evidenza certe parti più di altre del corpo quale gli occhi. Occhi ciechi o chiusi che in Pirandello (*Berecche e la guerra*, *Il marito di mia moglie*, *Una voce*, ecc.) e in Tozzi (*Il cieco*, *Ricordo di un impiegato*, *Con gli occhi chiusi*, ecc.) paradossalmente vedono l'aspetto orribile di tante «cose e persone».

Nel descrivere le persone di ogni tipo lo stile figurativo in Pirandello e in Tozzi spesso si nutre di elementi semiseri indicativi della coscienza che mentre si dibatte è conscia del proprio essere, e vertendo verso la dimensione del grottesco orroroso, scuote il rapporto tra il corpo e l'anima. Nella novella *Un matrimonio ideale* Pirandello lo presenta per illustrare come l'anima di Margherita Carega è traumatizzata dalla sproorzionata statura dal proprio corpo:

Spettacolosa la corpulenza immane, il volume delle guance e dei due menti e del seno e dei fianchi poderosi.

Nell'esuberanza di tanta carne si aprivano però, come smarriti, due occhi limpidi e chiari, da bambina, che facevano pena a un tempo e paura. Quella pena stessa, quella stessa paura, che forse doveva provare l'anima di lei per il proprio corpo così enormemente cresciuto. A mano a mano che questo era cresciuto fino ad assumere proporzioni mostruose, l'anima atterrita si doveva certo esser fatta dentro di lei piccina piccina [...].

In casa, stava quanto più poteva seduta, per non dare a se stessa spettacolo della sua grandezza, vedendo piccoli e bassi tutti gli oggetti delle stanze. Naturalmente, questa mancanza di moto le aveva appesantito sempre più la grassezza; ma ormai ella s'era rassegnata alla sua disgrazia (Pirandello, 1973b: 1205); invece nella novella *Piuma* lo presenta per evidenziare come Anima allettata è afflitta nel profondo dell'anima vedendo il proprio corpo scemarsi a pelle e ossa («diventava sempre più magra [...], era uno spavento a immaginare a che punto di magrezza si sarebbe ridotta») e vedendo ingigantire il corpo del già «grasso marito» e della sua già «grassa» amante (Pirandello, 1973b: 665). Numerose sono le novelle pirandelliane in cui il rapporto anima-corpo cede alla rappresentazione della sgraziataggine corporea. E nella novella *Il miracolo* Tozzi, mentre rivela la nobiltà d'animo del meschino protagonista Francesco, insiste sulla sua sgraziataggine corporea: il «naso gli va fino al mezzo della testa; ha gli orecchi così lunghi che sono alti quanto la testa; è piuttosto magro e ha tutte le dita pelose. Quando parla, fa l'effetto che la voce gli scenda giù da dentro la fronte» (Tozzi, 1988: 702); su quella di una sua conoscente: «una giovinetta, cieca, con la testa avvolta da una pezzuola rossa e sporca: quel viso senza occhi sembrava anche senza bocca e senza orecchi. Si dimenava, senza smettere mai, con il suo corpo liscio e floscio; quasi privo di ossa» (Tozzi, 1988: 702); su quella delle sue bambine e della moglie, gonfia di enormi «proporzioni»:

ha un viso tale che sarebbe impossibile dire come è fatto; perché soltanto un poco la bocca è restata qual'era una volta [...], è un viso che resta sempre dello stesso colore: solo diventa vermiglio, per qualche ora, dopo mangiato. Non è più possibile che quella carne lasci capire quel che passa nell'anima della signora Emilia Appesi. Il naso, le guance, il mento sono tante aggiunte di carne; che non prendono parte a niente. E così le sue braccia, corte come due monconi: sembra che non possa né meno adoperarle. E non si capisce perché sia così alta (Tozzi, 1988: 703).

È uno stile pirandelliano orientato a sfruttare il piglio combinatorio. Tanto che si accumulano i contrasti, riguardanti soprattutto il protagonista, tra l'anima giovane e il corpo vecchio, tra la ricchezza spirituale e la decadenza fisica, tra la bellezza interna e la bruttezza esterna. E grazie ad altre componenti di questo stile, Francesco rappresenta il dramma della coscienza mai in pace, dell'alienato nel milieu intellettuale («sente che è finita anche l'amicizia con il suo più fedele compagno d'università») (Tozzi, 1988: 702-703) e nel cuore della famiglia. Come tanti personaggi pirandelliani, presto scopre che il matrimonio è un terreno infecondo e la famiglia è un fardello, quasi suggerendo che non sono cose adatte a uno come lui dedicato alla vita contemplativa, dei sogni, dei libri. E come certe donne pirandelliane (ad es. *L'uomo solo*, *Il marito di mia moglie*, *La fedeltà del cane*), sua moglie mostra un carattere scontroso, che lo contesta ed oppone in tutti i sensi: «se le chiede che vada a prendergli un libro, non ci va» (Tozzi, 1988: 704).

In Pirandello e in Tozzi diventa un cliché l'aspetto non «elegante», «brutto», «grasso», «grande» di una folla di macchiette e di personaggi, alcuni dei quali sono paragonati alla «maschera»: «una donna grande, dal volto acceso ed uguale come una maschera sottile, che non si poteva togliere, una maschera di pelle rossa» (Tozzi, 1973: 83). Anche in *Nina* di Tozzi c'è una figlia «vestita male» e i suoi genitori «avevano la stessa obesità; e, camminando accanto, cozzavano sempre insieme; ma era, per loro, una specie di abitudine» (Tozzi, 1988: 761). E come in tante novelle umoristiche di Pirandello, anche in quelle di Tozzi l'adiposità esplica l'aggravarsi dei deterioramenti e delle malattie del corpo, di cui è testimone l'immagine di Donata:

quand'era inginocchiata pareva che le gambe le si fossero staccate dalle ginocchia e che forse non si sarebbe più alzata da sé. Il suo viso di linfatica era ormai come una crosta gialla sempre più grossa: gli occhi rossi infiammati; e i capelli biondacci e sottilissimi. Aveva un piede un poco storto, e le mani grassocce ma flosce: come senz'ossa. Era difficile che la signora Sderci riuscisse a portarla a spasso» (Tozzi, 1988: 731).

E il dialogo tra Donata e la sua amica sviluppa diversi contrasti tra le due donne, la freschezza dell'una e gli acciacchi dell'altra, la magrezza dell'una e la grassezza dell'altra, il lineamento attraente dell'una e quello sgradevole dell'altra:

Donata, allora, le diceva:

– Ma lei è più fresca di me!

– Non me lo dica né meno per scherzo. Io sono piena di acciacchi. E, poi, non sente come respiro male da quanto sono grassa?

E cercava di tirarsi su il petto, che non la faceva mai stare a modo il vestito, specie attorno alla cintola.

– Ma lei è piacente, simpatica. Ha i denti ancora belli (Tozzi, 1988: 733).

Poi Tozzi presenta una situazione umoristica con Donata che, essendo colpita da una grave malattia, è viva solo per la morte, e con una Sderci che continua a vivere affogando nel cibo, al punto che «pesava centoventi chili» e «ingrassava sempre di più» (Tozzi, 1988: 737). Una situazione rivelatrice di un Tozzi che ammicca e rifa le vicissitudini dei due fratelli obesi dell'*Uccello impagliato* di Pirandello.

E non si può non pensare all'influenza di Pirandello quando si osserva un Tozzi che di racconto in racconto affida alla descrizione fisico-corporea lo schema della didascalia teatrale: «La Sderci, che aveva una faccia così grassa che le stringeva sempre di più i buchi degli occhi, specie quando rideva o parlava, con una pelle delicata e rossa, come se avesse dovuto scottare, rossa le labbra untuose, rispondeva tirandosi tutta a dietro» (Tozzi, 1988: 733).

Grassa, con un neo sul mento da cui esciva quattro peli bianchi che parevano fili tagliati. Sbatteva gli occhi e dondolava troppo la testa; ma aveva ancora tutti i denti, e i suoi capelli erano di un bel candido, quasi lucente; folti e simili alla lana (Tozzi, 1988: 284).

Maria di Renzo varcava i sessanta anni. Era grassa; il suo collo aveva la pelle adusta, le sue guance avevano un sorriso indurito con la carne. Renzo era quasi scemo, dal volto glabro e un ciuffo di peli vani sotto il mento come un caprone (Tozzi, 1981: 31).

Tozzi scrive novelle di generi diversi trattando una miriade di temi. In parecchie di esse abbondano ora le nuance ora le sottigliezze ora le cifre dell'umorismo pirandelliano. Questo è evidenziato anche da quelle novelle costruite attorno alle trame d'amore. Nella novella *L'adultera Cecco*, come dei mariti pirandelliani (ad es. *Certi obblighi*), apprende dalle voci dei paesani, che la moglie lo tradisce con un vicino di casa, e scopre che Concetta, avvalendosi a tarda sera del pretesto di andare al pozzo a prendere l'acqua, compie la rituale visita alla capanna dell'amante Boge. Concetta è una sorella delle tante donne pirandelliane dotate della personalità volpina, abilissime nell'arte dell'inganno e della finzione, come nel combinare i giochi magici del mascheramento e della perfidia. L'umorismo, adornato dai contorni favolosi, verte verso l'estremo quando è nell'intimità con Cecco, gli si stringe e lo accarezza come se stesse amando Boge; il pensiero dell'amore di questi le diventa un tarlo memoriale e onirico che consuma, e vagheggia a più livelli: «a letto, ripensava alle carezze della capanna e si accostava di più al marito [...] Così, al calduccio, il ricordo del piacere era più dolce. E desiderava anche di sognarlo» (Tozzi, 1988: 227). È un'altra vicenda di adulterio che in Tozzi si infittisce di note parossistiche, grottesche. Ma con l'imporsi del punto di vista del marito tradito il comico tende a tradursi in meditazione dell'opposto che, pirandellianamente, è sintomatica della sofferenza del vivere: «aveva delle immaginazioni così violente che poi si sentiva debole [...] Dette un'occhiata alla moglie [...] con la voglia di piangere [...] Pareva nel suo cuore che avesse le

vertigini» (Tozzi, 1988: 226, 228). Analogamente al marito cornuto di Pirandello quale Tararà della *Verità*, Cecco ama la consorte e nonostante non voglia perderla, è costretto da ancestrali codici sociali a salvaguardare il proprio onore, a vendicarsi. Portatosi una tarda sera nella capanna con la rivoltella in tasca, vi scopre gli amanti. Sparando a «caso», Boge riesce a bloccarlo e la moglie si dà alla fuga. Nel frattempo arrivano i carabinieri, lo arrestano perché non ha il porto d'armi e non potendo approvare la condotta adultera di Concetta, è condannato a trascorrere parecchio tempo in carcere. Anch'egli, come il Tararà di Pirandello, simboleggia la «verità» condannata, il disgraziato soffocato dalle mani ingiuste della società, il poveraccio di fronte alla giustizia che non è uguale per tutti.

Tozzi, essendo uno scrittore autoreferenziale che paramenti a Pirandello riscrive se stesso, ci dà un'altra versione de *La adultera* con il racconto *Il marito*. In esso torna la sua predilezione non solo per l'ambientazione contadina senese fertile di miti superstiziosi, arcani, e paganeggianti, ma anche per lo stile bozzettistico-ritrattistico che sfrutta la tavolozza dell'umorismo: la caricatura, il ridicolo, il carnevalesco, e un comico spigliato nel farsi cogitabondo, nel mettere in risalto «il tragico quotidiano», pur mentre sfiora o marca il fantastico. Anche qui Mariano è informato da conoscenti che la moglie gli mette le corna. Ma lui non ci crede. Non ci crede perché rispetta, ama, e venera la consorte («tutto quel che ella diceva era giusto, tutto quel che ella faceva denotava una saggezza») (Tozzi, 1988: 712); perché sospetta che tutto ciò sia uno scherzo sinistro intento a danneggiare, a disonorare l'onestà di Càtera. Quando gliene parla, Càtera prima reagisce con indifferenza e poi tutta inviperita si scaglia contro Mariano che non la protegge, non si fa valere da quelli che spargono vergogne e dicerie sulla sua persona. Càtera li aggredisce con linguaggio risoluto, vendicativo. E come un gruppo di donne pirandelliane, soggioga il marito come un burattino. Benché spicchi l'immagine della Càtera che si dà a tutti quelli che la desiderano, l'autore intepretra questa sua abitudine non tanto come una mania, ma soprattutto come un atto di altruismo. Un altruismo umoristico, intriso di note sarcastiche e iperboliche che attingono al linguaggio religioso, specie quando si evidenzia che per Càtera amare chi la vuole è come «dare un pezzo di pane a un povero» (Tozzi, 1988: 712); uno scrittore umoristico, come un Pirandello e un Tozzi, è consapevole che l'uomo può vivere senza il sesso e non può vivere senza il pane.

Se Càtera accudisce con somma cura il marito è soprattutto perché ci trova il proprio tornaconto, la libertà di tradirlo: «le domeniche lo mandava alla messa più pulito degli altri [...] E quando sapeva ch'era uscito di casa tutto contento [...] allora ella cercava di trovare qualcuno» (Tozzi, 1988: 712). E quando un gruppo di giovani decide di far trovare da Mariano la sua Càtera con «qualcuno di loro» a tarda sera in mezzo all'oliveto, Càtera li soggioga mentre seconda i loro piani con quel suo potere di veggente che riesce a sapere le cose a lei tenute nascoste, con quelle sue doti stregonesche – tipiche della donna pirandelliana – di fare il doppio gioco; si rivela una volpe che sprizza ferocia ed astuzia, una creatura diabolica disinvolta nel collaborare alla connivenza: «non volevano far saper niente a Càtera, pensando che non si sarebbe prestata alla burla; ma ella, che da certi discorsi e da certi preparativi aveva

capito tutto, fu contenta lo stesso; e stette anche lei d'accordo con loro [...] era furba quanto tutti loro messi insieme» (Tozzi, 1988: 712-713). Se è una beffa farsesca, essa iscrive eventi anormali, l'assurdo del reale, ed è a danno di un'anima innocua e miopica, Mariano: un marito sciocco molto diverso da quello pirandelliano che ha una coscienza umoristica della propria condizione di cornuto, su cui sviluppa la dialettica della *Verità* e della sopravvivenza (ad es. *Certi obblighi, Il berretto a sonagli*). E se in questa beffa farsesca, Tozzi non si rivela uno scrittore della statura dialettica di Pirandello, questo non vuol dire che in certe rappresentazioni non sia capace di esserlo, anche manovrando spigliatamente i registri umoristici. Ma in modo analogo a certi personaggi cornuti di Pirandello, Mariano è dileggiato e schernito con durezza da un coro di giovani. Mentre li supplica di lasciarlo in pace, essi lo trascinano scalzo nell'oliveto, recuperando il mito dell'inerte caduto prigioniero di un branco di gen-taccia che si diverte e gioisce della pena altrui: «lo presero chi per una manica e chi per il panciotto [...], un altro lo spinse per le spalle [...], gli altri seguitarono a tirarlo e spingerlo» (Tozzi, 1988: 715-716). Arrivati in un punto misterioso dell'oliveto, Mariano fa fatica a riconoscere Càtera e l'«ombra» dell'amante, e dopo averla chiamata forte un paio di volte, ella si manifesta in maniera tutta imponente a consolarlo: «- Sono io, non aver paura [...] - E chi c'era con te? La donna, facendogli la bocca dolce, gli disse: - Il Rosario. Non ci credi?» (Tozzi, 1988: 716-717).

L'amore è un altro racconto tozziano che si cimenta sulla situazione umoristicamente assurda dei rapporti amorosi. Il protagonista-narratore si innamora perdutamente di una vicina di casa, Virginia Secci. Nonostante Virginia e il protagonista non parlino mai, l'amore di questi per lei segue un suo crescendo, trasportandolo in uno stato enigmatico. Quasi magicamente, questa passione, è scoperta dal marito di Virginia, raffigurato da Tozzi come se fosse uno strambo personaggio di Pirandello: pallido, magro, triste, vestito di nero, un morto vivo, traumatizzato dall'idea di essere abbandonato dalla moglie alla quale è molto legato, pur consapevole delle sue avventure extraconiugali. E qui il pirandellismo umoristico di Tozzi segue la propria strada. Anche perché se nel racconto pirandelliano *Il marito di mia moglie* si ha il migliore amico del protagonista che diventa il marito di sua moglie proprio mentre egli si sta spegnendo, in questo racconto tozziano si ha uno sconosciuto che vive in segreto la passione amorosa per Verginia (non diversa dall'avvenente attrice desiderata da tutti e maliarda del romanzo pirandelliano *Si gira*) e si ha un marito che supplica questo sconosciuto di prendersi la moglie e di essergli amico:

- Lei è innamorato di mia moglie [...].

- Non è vero.

- Perché non dire la verità? Lei non è un uomo come tutti gli altri e non le parrà ridicolo come io le voglio parlare. Mi ascolti, invece. Lei non riderà di me; ne sono sicuro. Anch'io sono innamorato di mia moglie. L'amo di più di tutti i suoi amanti. Ne sono sicuro. Ogni anno ella mi tradisce con un nuovo amante. Nessuno, quando l'ha guardata, può fare a meno di non innamorarsene. È bella. Lei solo è bella. Non c'è un'altra donna come lei. Ma quand'io voglio accarezzarla ella mi dice che io sono sensuale e che l'amo soltanto per il mio bisogno ch'ella sia mia. Anche

i suoi amanti li rimprovera con le stesse parole; e tutti la desiderano soltanto per la sua bellezza [...] Mi sia amico, e comprenda la mia amicizia. Non si disguidi da me, e non mi giudichi come farebbe un uomo qualunque. Lei mi deve aiutare. Divenga suo amante e la porti via con sé. Non la lasci mai più. Io voglio avere la certezza che non la vedrò più. Non la dimenticherò mai, ma soffrirò meno. La prenda lei [...] E volli rassicurarlo che potevo sentirmi suo amico (Tozzi, 1988: 238).

Un'altra vicenda del senese che sottolinea quanto siano ingarbugliate ed assurde le relazioni umane. Relazioni che nella sua produzione vengono approfondite di opera in opera e presentano nuove problematiche, incluse quelle relative all'identità dell'io.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CROCE, B. 1950. *Conversazioni critiche*. Vol. I. Bari: Laterza.

– 1970. *La letteratura della nuova Italia*. Vol. VI. Bari: Laterza.

PIRANDELLO, L. 1906. «Novelle e novellieri». *Nuova Antologia*, anno 41, fascicolo 828, 16 giugno 1906. Ora in: PIRANDELLO, L. 2006. *Saggi e interventi*. A cura di F. TAVIANI. Milano: Mondadori.

– 1973a. *Saggi, poesie, scritti vari*. Milano: Mondadori.

– 1973b. *Novelle per un anno*. Vol. II. Milano: Mondadori.

TOZZI, F. 1973. «Con gli occhi chiusi». In: TOZZI, G. (a cura di). *Tutti i romanzi*. Vol. I. Firenze: Vallecchi Editore.

– 1981. «Adele». In TOZZI, G. (a cura di). *Cose e persone*. Firenze: Vallecchi Editore.

– 1984. *Novale*. A cura di G. TOZZI. Firenze: Vallecchi Editore.

– 1988. *Novelle*. Vol. 1 e 2. A cura di G. TOZZI. Firenze: Vallecchi Editore.

– 1993. *Pagine critiche*. A cura di G. BERTONCINI. Pisa: ETS.

ZANGRILLI, F. 1983. *L'arte novellistica di Pirandello*. Ravenna: Longo Editore.

– 2001. *Il bestiario di Pirandello*. Pesaro: Metauro Edizioni.

– 2007. *Pirandello. Presenza varia e perenne*. Pesaro: Metauro Edizioni.

– 2011. *La tavola mascherata. Immagini conviviali in Pirandello*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore.