

Valentina Sturli
Università degli Studi di Pisa

Con Felicita ed Emma: echi flaubertiani
e figure del fallimento femminile nelle novelle di Tozzi

Abstract

The article examines five novellas by Federigo Tozzi (*Una figliola*, *Una donna*, *La zitella ghiotta*, *La vera morte* and *Donata*), analysing the parable of the five female protagonists under the lens of existential failure and the failure of all aspirations. For each of the texts, through precise textual parallelisms, a comparative reading is proposed with two texts by Flaubert, respectively *Un Coeur simple* and *Madame Bovary*, to propose the possibility of a Flaubertian hypotext in the construction of some of the pivotal situations and characters of this part of Tozzi's novelistic work.

Il fallimento è un tema fondante dell'universo narrativo di Federigo Tozzi. Il suo primo romanzo, *Con gli occhi chiusi*, racconta dell'amore infelice dell'inetto Pietro Rosi per Ghisola, nipote di una coppia di braccianti del padre: a ogni pagina è ribadito lo scacco del processo di crescita del protagonista, in un mondo governato da crudeli rapporti servo-padrone. Sotto lo stesso segno è anche la storia dei fratelli Gambi in *Tre croci* e la vicenda di Remigio Selmi nel *Podere*, figura di capro espiatorio (Luperini 1994, 7-11; 21-25) condotto alla morte dall'ostilità di compaesani e contadini, che pure ha sempre cercato di rispettare. Anche nella raccolta di prose brevi, *Bestie*, l'io narrante è posto davanti all'incontro con un animale che promette una qualche forma di significazione che non è mai raggiunta. Il mistero ontologico di cui l'animale si fa manifestazione è connesso all'impossibilità di entrare in sintonia con un mondo che resta non solo inintelligibile, ma ostile (Sturli 2023, 11-39). Non è possibile in questa sede passare in rassegna tutta la produzione narrativa di Tozzi, ma basti evidenziare alcuni punti ricorrenti: 1. protagonista è spesso un giovane posto davanti a una sfida di maturazione che

viene persa; 2. l'universo che lo circonda contempla solo la violenza e la sopraffazione, *in primis* quando si tratta di cambi generazionali; 3. l'unica strada è quella del muto ripiegamento su sé stessi, dell'abbandono della lotta, della sconfitta.

Un interessante rilievo assumono, in questo panorama, le vicende di alcuni personaggi femminili protagonisti di novelle. Ne prenderemo in considerazione cinque (*Una figliola*, *Una donna*, *La zitella ghiotta*, *La vera morte* e *Donata*), le cui trame possono essere riassunte in poche righe. Nella prima, l'unica pubblicata nella raccolta *Giovani*, Fiammetta è una ragazza benestante cui il padre, vedovo e dispotico, impedisce di maritarsi con un impiegato del dazio. Resta prigioniera in casa, sottomettendosi alla volontà del genitore finché anni dopo, invecchiata anzitempo, si rende conto di aver gettato la sua vita, si ammala e muore. La protagonista di *Una donna*, Quintilia, è vedova, si è rinchiusa in casa dopo la morte del marito e vive tra chincaglierie e ricordi, senza più avere contatti col mondo esterno. Si ammala di febbri, rimanendone storpia; dopo anni di reclusione volontaria, impazzisce e viene portata al manicomio. In *La zitella ghiotta* Mariannuccia si consola della sua condizione coltivando un'innocente mania per la preparazione di dolci. Quando finalmente riesce a sposarsi, il marito dichiara guerra alla sua passione tanto da ottenere che smetta di cucinare dolci, portandola alla malattia e alla morte. In *La vera morte* Regina, una giardiniera zoppa, considera un libro dei sogni il suo più grande tesoro. Un giorno, interpretandone uno, si convince di dover morire di lì a poco, sistema le sue cose, si mette a letto e il giorno previsto muore davvero. Protagonista di *Donata* è una zitella che non esce mai, ma vorrebbe trovare marito, si convince che un pizzicagnolo l'abbia insidiata e se ne adonta; lo accusa pubblicamente e quello finisce in galera. Poi, temendo che voglia vendicarsi, viene colpita da una paralisi e non può più uscire di casa. Si noti che le ultime tre novelle – *La zitella ghiotta*, *La vera morte* e *Donata* – sono tutte postume, ovvero non pubblicate in vita dall'autore né in raccolta, né su rivista. Vedremo come questo possa costituire un dettaglio di un qualche rilievo.

In tutte e cinque le novelle il personaggio di cui si segue la vicenda è una donna sola e senza figli, dei cui pensieri e delle cui angosce messi a conoscenza tramite una narrazione condotta con focalizzazione per lo più interna, che privilegia i momenti di introspezione e di speculazione su un dolore che si dà come privato, taciuto e comunicabile. Quintilia e Regina sono vedove. Nel caso in cui si prospetti la possibilità di trovare un marito, come per Fiammetta o Donata, l'unione finisce per non realizzarsi; se si realizza, come nel caso di Mariannuccia, è causa o concausa di morte. Le figure maschili sono invaria-

bilmente evanescenti, maligne o dispotiche: si vedano il padre che impedisce a Fiammetta di sposarsi (e il fidanzato che, indispettito, comincia a calunniarla), il marito che dichiara guerra alla passione di Mariannuccia per i dolci, il pizzicagnolo che aggredisce Donata. In tutti i casi è poi cruciale la dimensione della casa: non solo perché è centrale in molte narrazioni di Tozzi e connessa, come la proprietà terriera, al senso di identità dell'individuo, che perdendole risulterà sprossato della propria esistenza (si pensi all'incubo kafkiano narrato in *La casa venduta*, o alla persecuzione che Remigio subisce nel *Podere*, dove perdere la terra e la vita si equivalgono), ma anche perché per le protagoniste la dimensione domestica diventa al contempo rifugio e prigionia.

In tutte queste narrazioni, inoltre, è presente un momento in cui la donna va incontro a una rinuncia deliberata: Fiammetta decide di non opporsi al padre anche se avrebbe la possibilità di realizzare il suo desiderio, Quintilia stabilisce di non uscire più di casa, Regina si convince di dover morire, Mariannuccia abbandona i dolci per compiacere il marito, Donata si convince dell'ostilità del pizzicagnolo. Il momento che porta verso l'esito infausto è dunque connesso a una privazione, quasi sempre di ordine sessuale e/o orale: si rinuncia alla vita, all'amore, al cibo – in una parola a tutto quello che può in qualche grado essere piacevole e portare verso l'esterno. Dall'esterno, del resto, non solo non viene alcun sostegno, ma un aggravamento della situazione; anche i rari casi in cui qualcuno provi ad aiutare le protagoniste, prendendone le parti, fallisce, spesso per volontà delle medesime, che non collaborano. Tutte inoltre sono caratterizzate da tratti fisici crudamente espressionistici, vera e propria esteriorizzazione di un conflitto psichico che, non articolato e soffocato, finisce per stravolgerne i tratti:

Ella, invece, ingrassava sempre di più, con un nido di neri in una guancia: certi neri cicciolosi e rossi come ciliegie mature (*Una figliola*, in Salatto 2018, 239).

Quando si rialzò, era restata mazza storpia, arrembata, sorda, e con un occhio quasi cieco. Ella sapeva che non doveva guardarsi più nello specchio, né meno per pettinarsi. E non ci guardò più. Sentiva lo stesso la sua bruttezza (*Una donna*, in Marchi 1987, 1104).

Il suo viso di linfatica era ormai come una crosta gialla sempre più grossa: gli occhi rossi, infiammati; e i capelli biondicci e sottilissimi. Aveva un piede un poco storto, e le mani grassocce ma flosce; come senz'ossa (*Donata*, in Tortora 2009, 327).

Donata [...] fu presa da una specie di paralisi; e non poté più escire di casa (Ivi, 334).

A questo proposito, con particolare riferimento a *Giovani*, Castellana ha opportunamente parlato di “realismo creaturale”, ovvero un tipo di descrizione in cui “la fisiognomica della vittima è tratteggiata con grottesca crudeltà” (Castellana 2014, 60), in cui si fa ricorso alla “tecnica espressionistica dello zoom”, all’“ingrandimento perturbante del singolo tratto somatico”, al “particolare ripugnante” (Ivi, 45) per rendere soprattutto “le vittime, i deboli, i personaggi votati a un destino di morte o di autodistruzione sia materiale che morale” (Ivi, 55).

Anche dal punto di vista delle sequenze temporali si possono enucleare elementi ricorrenti: in un primo momento viene presentata la protagonista e la situazione di stallo in cui si trova; poi si fa balenare un’occasione che potrebbe costituire un punto di svolta, spesso evanescente e volutamente trascurabile: Quintilia offre un bicchiere di latte a una lavandaia, e sente che potrebbe stabilire con lei un rapporto umano; Regina compra un libro; Donata si convince da inconsistenti elementi di essere oggetto di attenzioni sentimentali. Una volta tramontata la possibilità di cambiamento – che comunque, come si vede, è sempre in minore, squallida e miserabile – l’unico destino della donna è la malattia e la morte. Ma, appunto, il fatto che l’evento scatenante sia quasi sempre irrilevante corrisponde a una precisa strategia narrativa. Le loro vite, come quelle di molti protagonisti di Tozzi, sono iscritte in un circolo vizioso in cui la possibilità di un evento che generi un reale cambiamento non è prevista, né prima né dopo. Tanto è vero che, nell’unico caso in cui esso avviene (Mariannuccia si sposa), l’esito porta comunque alla morte. Nell’orizzonte di Tozzi qualsiasi vero sviluppo è interdetto: lo scacco non è una possibilità, ma un destino.

E infatti, guardando più da vicino queste novelle, ci si accorge che il fallimento non è solo subìto, bensì anche segretamente desiderato dalle protagoniste. Non si tratta di fare psicologia del personaggio, ma di restare alla lettera del testo, dove è continuamente suggerito che proprio loro siano le prime a non desiderare alcuno sviluppo. Si notino in questo senso due elementi ricorrenti, ovvero la reiterata dichiarazione di non voler uscire e l’ineffettualità dei propri atti:

Quando Fiammetta restava sola in casa, le venivano i nervi. Allora andava in cucina e si faceva, con una macchinetta a spirito, il caffè; ma il più delle volte lo lasciava freddare senza né meno empirsenne una tazza. [...] Poi voleva cambiarsi, per escire; ma, cavati i panni dall’armadio, li stendeva sul canapè; incrociava le braccia e andava alla finestra. [...] Poi cominciava a girare da una stanza ad un’altra, aprendo e chiudendo gli usci; guardando dentro i cassetti e ripassando dinanzi agli specchi, per vedersi. [...] Allora, sbadigliava dalla noia (*Una figliola*, in Salatto 2018, 278).

Ci si stava così bene, in casa! Non sarebbe uscita mai. Dalla mattina alla sera non faceva che pensare alle sue stanze e provvedere per tutto ciò che le ci pareva più bello. [...] Tutti i risparmi li spendeva a quel modo; [...] Quintilia si sentiva così piccola e umile, ora, che specchiandosi la mattina, per pettinarsi, aveva paura di non trovare più i capelli e di mettere le mani come sul vuoto della stanza (*Una donna*, in Marchi 1987, 1100).

Allora pareva che i dolci le dovessero tenere compagnia. Ritiratasi in una casetta di campagna, a pigione, vicino alla parrocchia, per non scomodarsi troppo ad andare tutti i giorni in chiesa, s'era data a questa vita (*La zitella ghiotta*, in Tortora 2009, 435).

Ella non aveva altra ambizione che quella di capire e d'interpretare i suoi sogni da sé. [...] e, dopo aver mangiato, nel riposo del mezzogiorno, sparecchiava lesta lesta; si lavava bene le mani e prendeva il suo libro./ Non andava subito a cercare il suo sogno: c'erano prima tante pagine che la incantavano; specie quelle con le figure (*La vera morte*, in Tortora 2009, 247).

Era difficile che la signora Sderci riuscisse a portarla a spasso. Ella rispondeva:

– Non esco; sto bene in casa.

Rispondeva così, e in vece si sentiva morire dalla mattina alla sera. Per lei destarsi era tornare in un'angoscia insensata e livida. [...] Ella voleva restare chiusa nella sua casa, dove ogni cosa aveva un aspetto di lunga fiducia (*Donata*, in Tortora 2009, 327).

È evidente la sovrapposizione tra dimensione del rifugio e della prigione: gli spazi sono privati e angusti, ma non vengono sentiti soltanto come una limitazione, anzi. Essi sono anche l'unico luogo in cui si svolgono le attività compensatorie, per quanto umili e mediocri: la lettura del libro, la collezione di ninnoli, la preparazione dei dolci. D'altro canto, quando la protagonista prova la tentazione di aprirsi verso l'esterno, non solo essa è vissuta come contraddittoria, ma è sempre foriera di disgrazia. Si veda una scena che si ripete, come nel caso di Fiammetta (cit. *supra*) che prepara il vestito per uscire, perché si sente soffocare in casa, e poi non esce, e di Donata che non sa se fa bene a imbellettarsi:

perché si vergognava di essersi data il belletto; e aveva paura che la sua amica volesse metterla in ridicolo. E, salita in casa, stava un pezzetto ferma, senza né meno togliersi i guanti e il cappello, a riflettere se faceva male o no ad adoprare il belletto e le ciprie. Le pareva di far male; e si proponeva di smettere. Ma, la mattina dopo, davanti allo specchio, ripigliava coraggio; e se ne dava anche di più e meglio. [...] Doveva darsi una buona lavata con l'acqua calda? [...] Quasi era per lavarsi da vero; ma, alla fine, guardandosi fissa fissa, cominciava a sorridersi [...]. Poi, scendendo le scale, si dimenticava che aveva il rossetto (*Donata*, in Tortora 2009, 330-331).

Quintilia, dopo la paralisi, non vuole più guardarsi nello specchio, Donata ci si guarda quasi a voler tenere insieme la propria identità inconsistente, Fiammetta passa e ripassa davanti agli specchi “per vedersi”: una parte fondamentale del fallimento di queste identità sembra essere, prima di tutto, la mancanza di una sostanza interiore, come se queste donne si definissero per quello che *non* riescono a essere e a fare, e per il loro modo ripetitivo, afinalistico di reagire.

È significativo che le loro vite siano coagulate in un gesto che costituisce un nucleo vuoto: si vestono, si svestono, si truccano, cucinano, guardano alla finestra, sognano l'amore, leggono, fantasticano, arredano la casa – senza che tutto ciò porti mai a niente. Non si potrebbero trovare parole migliori, per descrivere questa situazione di asfittica immobilità, di avvistamento su sé stessi, di stallo senza sbocco, di quelle dedicate da Auerbach all'analisi della scena del pranzo coniugale in *Madame Bovary*:

Il romanzo è la rappresentazione di un'intera vita umana senza uscita, e il nostro brano ne è un frammento, che però contiene in sé già tutta la storia. In quella scena non accade nulla di straordinario [...]. È un momento qualsiasi di un'ora che ritorna regolarmente [...]. Una disperazione così vaga ben può esservi stata, ma nessuno per l'addietro aveva pensato di prenderla sul serio in un'opera letteraria. Un tragico così privo di forma, se pur tragico può chiamarsi [...]. Non accade nulla, ma il nulla è diventato qualcosa di pesante, di oscuro, di minaccioso (Auerbach 2000, 263).

Se c'è un elemento per cui alcune protagoniste di Tozzi potrebbero essere accostate alla ben più affascinante e complessa Emma sta proprio in questa “disperazione vaga”, nel “tragico così privo di forma” di una perenne e indefinita insoddisfazione, nell'incapacità di evadere da una sfera domestica che intrappola, dal tentativo (vano) di renderla almeno in parte abitabile riempiendola di oggetti o di attività che però si rivelano una ben misera compensazione. Non si vuole qui necessariamente suggerire una diretta ripresa del modello di Flaubert da parte di Tozzi, ma è innegabile che nel trattamento di alcuni personaggi ricorrano elementi che rimandano all'opera del romanziere francese. Potrebbe trattarsi di un'ascendenza indiretta¹, ma

1 Non è possibile in questa sede rendere conto della ricezione italiana di Flaubert tra seconda metà dell'Ottocento e primi del Novecento; basti ricordare che influenze flaubertiane sono ampiamente indagate in autori come Verga e Svevo. Per ulteriori approfondimenti rimando, senza alcuna pretesa di esaustività, a studi come quelli di Anglani (2004) e Duyck (2014).

è interessante mettere in luce alcuni aspetti che sino ad oggi non sembrano essere mai stati indagati².

Tozzi conosceva le opere Flaubert, dal momento che diversi volumi (compresi *Un coeur simple*, edizione francese del 1909 e *Madame Bovary*, edizione italiana in traduzione di Bideri del 1904, e francese del 1912) sono presenti nella sua biblioteca³. Ora, se pensiamo alle nostre novelle, saltano agli occhi alcune ricorrenze: sono tutti personaggi femminili che difficilmente, per condizione sociale, sesso, irrilevanza, avrebbero potuto venire presi sul serio prima di metà Ottocento e prima appunto della svolta costituita da Flaubert. Le loro sono vite tragiche, culminano in una disperazione da cui non c'è scampo, ma è altrettanto evidente che la loro – auerbachianamente – è la tragedia delle esistenze minime, è quella della “vita umana senza uscita”, di “un tragico privo di forma”, “qualcosa di pesante, di oscuro, di minaccioso”. Si vedano *Una figliola* e *Una donna*: Fiammetta e Quintilia, sepolte in una vita che non hanno scelto ma che non sanno come cambiare, insoddisfatte ma anche prone al loro destino, sembrano sorelle in minore di Emma Bovary. Entrambe sentono, pur senza arrivare ancora una volta alla complessità del personaggio flaubertiano, dotato di un lato fascinoso e desiderante a loro del tutto precluso, che un'altra vita avrebbe potuto essere possibile:

C'era un periodo, prima del suo fidanzamento, che aveva per lei un fascino soprannaturale: dal suo matrimonio in giù, non le importava più di niente, ed era la stessa vita, come ora. Quel periodo, invece, era come la coda della lucertola; che vive anche quando è stata distaccata. Certo, ella aveva vissuto soltanto allora; e tutta l'energia della sua esistenza s'era manifestata allora. Erano ricordi sempre belli, anche se significavano poco. Perché quella differenza da allora a poi? E pure, anche allora, non aveva fatto niente, non le era avvenuto niente; e, se avesse dovuto raccontare, non avrebbe potuto dire altro che viveva con la madre vicino al Colosseo. Ma sentiva che ora viveva soltanto perché aveva vissuto da vero allora. Ora poteva darsi che fosse una specie di aggiunta alla sua vita; un'aggiunta assolutamente inutile. [...] Dal matrimonio ella non aveva fatto che subire la vita. Ma nessuno, all'infuori di lei, avrebbe potuto riconoscere questa differenza; benché, press'a poco, a tutti avvenga lo stesso (*Una donna*, in Marchi 1987, 1103).

2 Il nome di Flaubert non ricorre in modo significativo nello studio bibliografico più completo ad oggi dedicato a Tozzi (Castellana, Salatto, Sarro, 2008).

3 Per l'analisi dei volumi posseduti nella biblioteca dell'autore rimando all'utilissimo studio di Geddes da Filicaia (2001, 128).

Si noti l'insistenza nel brano su termini come "niente" (tre volte), "significavano poco", "inutile", "subire la vita", e la contrapposizione insistita tra un adesso privo di forma e un "allora" (ripetuto cinque volte). Siamo davanti a un doppio movimento che rivela interessanti consonanze flaubertiane: da una parte l'insistenza sulla vacuità dell'esistenza (è appena il caso di ricordare il progetto di "libro sul niente"), ma una vacuità ostile e minacciosa, capace di soffocare un'intera esistenza, proprio come quella che porterà Emma alla morte.

Così come Emma proietta in un futuro sempre rimandato il miraggio di pienezza che insegue e non raggiunge, la sua più umile controfigura tozziana non sa altro che di essere stata felice in un passato che assomiglia a un'allucinazione. In entrambi i casi il cardine è un senso di infinita ed indefinita insoddisfazione. Lo stesso dicasi per Fiammetta, che passa la vita ad attendere: "Quando si accorse che ormai gli anni erano passati, ella conobbe in quale inganno era stata tenuta: fu una rivelazione così brutale, che si ammalò e perse per sempre la salute" (*Una figliola*, in Salatto 2018, 844). Del resto, proprio come Emma, quando la sequela di eventi infausti alla fine presenta il conto, l'ingenuità crolla e porta il personaggio alla morte. Ma anche Donata può essere concepita come una sua controfigura in minore, con il suo eterno scontento per una giovinezza che già irrimediabilmente perduta: "Sentiva che la sua [...] s'era chiusa guastandosi e alterandosi. Ecco perché, giunta a trent'anni, non aveva avuto più voglia di vivere; e s'era tutta avvizzita nella faccia" (*Donata*, in Tortora 2009, 1251). Nel tentativo di risultare piacente si trucca, ma già mentre lo fa è conscia del desiderio contrario, ovvero quello di chiudersi in casa e sparire. Alla fine, avrà la sua storia d'amore, ma grottescamente parodiata: convintasi di essere insidiata, proietta e stravolge il suo desiderio trasformandolo in un'ossessione persecutoria. Come Emma, anche lei resta vittima del proprio desiderio, ed è incapace di articolarlo nel mondo.

Queste sorelle minori (e degradate) di Emma sono, come lei ma senza lo slancio che la caratterizza, intrappolate e private di *agency*⁴, e non da un fattore esterno, che pure esiste ma non è mai dirimente. Sono tutte portatrici di un

4 Il concetto di *agency* viene definito da Bandura (1997, 3) come la capacità delle persone di «exercise an influence on what they do. [...] The power of make things happen»; il concetto è strettamente legato a quelli di *self-efficacy*, *self-esteem*, *self-concept*, *motivation* e *personal control*, ovvero la percezione che un individuo ha sulla sua propria capacità di portare a termine un certo tipo di compito o comportamento a partire dalla percezione del controllo che ha sugli eventi, dalla stima nelle sue risorse e dalla motivazione personale alla riuscita.

desiderio che si inceppa trasformandosi in uno strumento di tortura, e proprio in questo la filiazione è più evidente: un desiderio di evasione che è fin da subito votato allo scacco perché chi lo reca non ha strumenti per renderlo reale, e si contenta di velleità che rapidamente si mostrano inefficaci. Così, mi sembra, è possibile rintracciare una consonanza tra questi personaggi e quello di Flaubert in alcuni elementi che riguardano proprio la dimensione del fallimento: 1. insoddisfazione perenne, che si esplica in movimenti ripetitivi e circolari; 2. desiderio di un altrove che non si concretizza mai (benché, c'è da notare, questo desiderio in Flaubert sia girardianamente mediato, mentre in queste specifiche novelle di Tozzi sembra mancare un meccanismo di mediazione, restando il desiderio per lo più inespresso e quasi indefinito); 3. tentativi di evasione che si ritorcono contro chi li attua; 4. tentativi di riempire il vuoto tramite l'acquisto di oggetti (Quintilia), i sogni d'amore (Fiammetta), le fantasie passivo-aggressive (Donata); 5. consegnarsi alla morte come unica via di uscita allo stallo. D'altra parte, sparsi qua e là nel corpus tozziano – soprattutto, ancora una volta, nelle novelle postume – si trovano ulteriori elementi che potrebbero riecheggiare certi passi di *Madame Bovary*.

In *Storia semplice*, Luisa attende invano il suo innamorato, quando a un tratto uno storpio le passa accanto e la guarda, come un presagio funesto. In *Aspasia* un mendicante cieco suona e annuncia la fine di un amore (Tortora 2009, 423). Com'è noto, nell'ultima parte del romanzo di Flaubert appare per tre volte un mendicante cieco, l'ultima delle quali proprio durante l'agonia della protagonista. Citiamo dalla traduzione di Bideri (1904), posseduta da Tozzi: ad un tratto fu udito sulla strada un rumore di zoccoli, col battere cadenzato di un bastone; ed una voce fu intesa, una voce rauca che cantava: [...] Emma si alzò come un cadavere che si galvanizzi; i capelli sciolti, la pupilla fissa, spalancata;/ - Il cieco! esclamò./ [...] Una convulsione la riabbattette sul materasso. Tutti si avvicinarono. Non esisteva più!" (Bideri 1904, 218).

Quando la protagonista di *Storia semplice* si ammala e si mette a letto, la stanza la soffoca e della sua agonia si dice: "Sembrò che le mani volessero afferrare una cosa apparsa. Ed ella surse a sedere sul letto. Allora le amiche la riadagiarono, coprendola" (Tortora 2009, 31). Anche Emma morente muove le mani: "Emma, col mento sul petto, apriva smisuratamente gli occhi e le povere mani tremolanti brancicavano il lenzuolo, con quel gesto spaventevole e dolce degli agonizzanti, che pare vogliano già ricoprirsi del sudario. [...] Ella girò il volto lentamente e parve tutta compresa di gioia nel vedere ad un tratto la

stola violetta” (Bideri 1904, 216-217) e poi, come abbiamo visto, si alza a sedere quando sente cantare il cieco. Poco dopo la sua morte Charles riceve le partecipazioni di nozze di Léon, come in *Storia semplice* l'uomo che ha abbandonato Luisa passa sotto casa di lei, durante l'agonia, a braccetto con la nuova amante.

In *La Marchesa* si dice dell'adultera Matilde che era “[s]acrificata [...] a quel marito che voleva fare l'impiegato e che forse era troppo rozzo per saperla amare” (Tortora 2009, 275). La stessa inquietudine che pervade Emma: “- Ma perché mi sono maritata?/ E si domandava se non avesse potuto, per effetto di altre combinazioni o del caso, imbattersi in un altro uomo” (Bideri 1904, 30). Anche in questo caso, come Charles Bovary, il marito stravede per lei, la scusa sempre e non si accorge dei suoi tradimenti. La donna peraltro sperimenta lo stesso senso di soffocamento di Emma, definito negli stessi termini di una amarezza opprimente e indefinita: “[t]utte le volte che restava sola nelle sue stanze, andato via il marito, la prendeva una tristezza amara; e credeva di essere in una solitudine tale che ogni parete sembrava che sbarrasse per sempre la sua anima”.

Si confronti questo passo con quello, celeberrimo, cui anche Auerbach (supra) fa riferimento: “Ma soprattutto nelle ore del pranzo essa non ne poteva più, in quella piccola stanza a pian terreno, con la stufa che fumicava, la porta che cigolava, le pareti che stillavano umido sul pavimento, tutta l'amarezza dell'esistenza le pareva di vedersela servita nel suo piatto, e col fumo del lesso pareva che si levassero dal fondo della sua anima altri soffi di insulsaggini” (Bideri 1904, 42-43). Matilde, proprio come Emma, usa l'adulterio come un tentativo di placare la sensazione di inutilità e soffocamento; solo quando parla con l'amante “non sentiva più quel senso di vuoto. Ella aveva bisogno di continuare nella sua vita quel che le aveva portato la giovinezza” (Tortora 2009, 275).

In *Una giovinetta* troviamo passi come il seguente: “soltanto i ricordi del convitto avevano la possibilità di darle il senso di un'esistenza indipendente e migliore” (Ivi, 295), consonanti con l'esperienza di Emma “in seguito prese a noia la campagna e rimpianse il convento” (Bogliolo 1997, 554). E ancora in *Una giovinetta*: “Le pareva di vivere meschinamente perché non aveva più occasione di manifestare un sentimento violento. Non aveva da confessare un pentimento, non aveva da piangere per nessun dispiacere. Allora pensava [...] alle compagne; e si divertiva a inventare interi romanzi per ognuna di loro” (Tortora 2009, 296).

Lo stesso dicasi per i trasporti mistici della protagonista di *La collegiale*: “Ella, pensando alla vita della Santa, avendola tutta letta in un libro di preghiere, credeva di doverla imitare. Santa Agnese era stata martirizzata proprio alla

sua età! E, così, l'indomani della passeggiata, la giovinetta si propose di cominciare digiuni, vigilie, obbedienze cieche" (Tortora 2009, 393), che ancora una volta riprendono da vicino quelli di Emma:

Lungi dall'annoiarsi in convento, essa si compiaceva della compagnia di quelle buone sorelle, e più che nell'ora di ricreazione trovava il suo diletto nella cappella, bene attenta agli esercizi spirituali, pronta a rispondere alle più difficili domande del Vicario, assopita nell'ambiente tiepido della scuola, nel misticismo della vita monastica, intenta, durante la messa, all'amore dell'Agnello, del Sacro Cuore, del Cristo che portava la croce, cercava di compiere qualche voto, tentò infine di digiunare un giorno intero" (Bideri 1904, 26).

In Tozzi, come in *Madame Bovary*, l'identificazione con una figura mistica serve a pascere il proprio narcisistico desiderio di evasione; si noti anche la mediazione di un libro, che nutre la fantasticheria e suggerisce la possibilità di un altrove sublime rispetto alla grigia realtà quotidiana.

Potrebbe inoltre essere utile anche riflettere sul ricorrere di molte scene alla finestra⁵: com'è noto Emma è sovente rappresentata affacciata⁶, in uno spazio per eccellenza liminale tra dentro e fuori; anche le protagoniste di Tozzi spesso lo sono: Fiammetta "voleva cambiarsi, per escire; ma, cavati i panni dall'armadio, li stendeva sul canapè; incrociava le braccia e andava alla finestra" (Salatto 2018, 278); Quintilia guarda dalla finestra le vite degli altri; in *Ersilia e Pia* la protagonista si trova nella consueta situazione di non sapere se uscire oppure no; "si mise a piangere, disperata che le lacrime bagnassero i guanti [...]. Si appoggiò alla finestra, guardando nella strada" (Ivi, p. 307).

5 Sul *topos* della finestra, insieme a quello del muro e nella nebbia, come figura dell'ostacolo nella poesia (ma non solo) nella poesia tra Otto e Novecento, si veda Mengaldo (2018). Nel suo saggio Mengaldo prende in considerazione il macro-tema romantico dell'esclusione – subita o volontaria – dell'io, mostrando come esso abbia infinite declinazioni, tra cui anche quelle delle immagini di una soggettività alla finestra, irrimediabilmente esclusa rispetto alle scene che osserva. Questo a sua volta dà forma a una dinamica di opposizione, attiva anche in *Madame Bovary*, tra individuo e società che lo circonda; questa separazione è di volta in volta (sovente insieme) vissuta da chi la sperimenta con un senso di superiorità o di condanna all'esclusione.

6 Si veda Brombert (1989, 67): «L'atteggiamento tipico di Emma è di affacciarsi o di stare vicino a una finestra. [...] Dopo il matrimonio la sua *routine* quotidiana la porta alla finestra ogni mattina. [...] Ma lo spazio-speranza è ancor più uno spazio-disperazione. [...] Una cronica attesa si trasforma necessariamente in una cronica futilità: gli slanci di Emma verso un "altrove" si disintegrano nel grigiore d'uno spazio indifferenziato».

Ma Flaubert è l'inventore anche di un altro grande personaggio femminile, agli antipodi di Emma: la serva Felicità di *Un cœur simple*, residuo di una concezione di sé premoderna, simbolo teneramente ironico di una santità priva egoismo, con la sua devozione agli affetti, ai padroni, alla religione e al pappagallo Lulù. La sua vita è una vita da niente che, ancora una volta, prima di Flaubert non avrebbe mai potuto essere narrata con lo stesso grado di serietà partecipata e di rispetto. Siamo chiamati a identificarci con le trepidazioni e gli affetti di questa serva di provincia, trattata da tutti come una cosa, incapace di mettere il proprio io davanti a quello degli altri. Si rammenterà, una per tutte, la descrizione della sua stanza ingombra di cimeli di una famiglia che non è la sua: la redingote del padrone, il berrettino di pelo della defunta e adorata Virginia. Anche Emma ha dei feticci, ma che significano esattamente l'opposto: non il ricordo tenero di un passato preso a prestito, ma la promessa di un futuro vagheggiato e impossibile. Felicità si accontenta di tutto, mentre Madame Bovary non può accontentarsi di niente.

Se Emma è l'espressione di un io ipertrofico, velleitario, concentrato nel tentativo di evadere dal proprio angusto spazio per librarsi in una sfera superiore, Felicità è colei che per definizione vive solo per gli altri, senza alcuna coscienza dei propri desideri, con un'agency limitata alla sola sfera materiale; l'unico suo cedimento all'estetica è il bric-à-brac commovente che mette insieme con le reliquie dei padroni e coi regali del nipote; e infatti il trattamento di queste umili cose è tutto serio e affettuoso, ancorché non privo di ironia (Orlando 2015, 31-33).

Si pensi solo all'identificazione, nella scena finale, tra il pappagallo Lulù e lo Spirito Santo: potrebbe apparire grottesco, e in parte lo è, che una vecchia serva ignorante, in agonia, confonda un animale impagliato con un membro della trinità, ma nel momento in cui leggiamo la scena non siamo chiamati né a deriderla né ad avere pena di lei: sappiamo quanto Felicità sia stata costante ai suoi affetti, sappiamo come, nonostante una vita di privazioni, sia rimasta fedele al suo mondo, da ultimo concentrato nel pappagallo. Quest'ultimo è certo un animale parlato, ridicolo, che nella realtà non ha niente a che fare col sacro, eppure è il sacro dell'affetto che Felicità gli tributa e che lo nobilita: il sublime trattenuto si coniuga a un'ironia venata di tenerezza, nonché di segreta nostalgia⁷.

7 Ancora Brombert (1989, 251-252): «Da questi toni teneri e compassionevoli si deve ricavare in larga misura il significato riposto del racconto: [...]. È vero che dapprima la tenerezza

In quest'ottica, pur con le opportune differenze che segnaleremo tra poco, è possibile provare a leggere anche le vicende di Regina (*La vera morte*) e Mariannuccia (*La zitella ghiotta*). In entrambi i casi si tratta di personaggi umili. Regina è, tra tutte le protagoniste fin qui menzionate, l'unica che debba lavorare per vivere. Mariannuccia vive di una piccola rendita, ma si dedica a un'attività manuale con la preparazione dei dolci. Sono le uniche ad avere rapporti per lo meno cordiali con altri: compiono gesti generosi (l'offerta di un dolce, dei limoni), si prendono cura di un animale (gatto e cane)⁸. Che questi due elementi siano importanti per differenziarle dalle altre, condannate a una vita sterile, è che Quintilia, personaggio intermedio tra le due serie, è tentata dalla duplice azione di farsi regalare un gatto e di fare amicizia con una lavandaia, benché poi entrambi i progetti falliscano.

Mariannuccia e Regina sono innocenti, e proprio questo le conduce alla rovina: l'incrollabile fiducia nel potere divinatorio dei sogni, l'incapacità di opporsi ai divieti del marito. Come Felicità sono umili e devote, e con ogni evidenza sollecitano la simpatia del lettore, ma a differenza della protagonista di Flaubert non riescono a raggiungere alcuna (seppure involontaria) grandezza. Anche in questo caso, elementi sparsi di consonanza si ritrovano anche in altre novelle, com'è il caso della gobba Elena (*Una gobba*) che, bistrattata da tutti e dimenticata dai familiari, riversa tutto il suo amore su un canarino, parente prossimo del pappagallo Lulù:

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

appare *in negativo* [...]. Ma Félicité è qualcosa di più di una vittima sottomessa: le sue virtù sono anche virtù positive, a cominciare dalla capacità di amare che rimane inalterabile fino alla fine. [...] A volte la pietosa storia di questa donna semplice si avvicina di molto all'agiografia». E ancora: «il mondo intimo di Félicité rimane chiuso in se stesso, innocente nella generale corrosione causata dal pensiero e dai dubbi. Per questa innocenza [...] Flaubert [...] prova un'immensa nostalgia»

8 Vale la pena ricordare, e *contrario*, che in Tozzi sono frequentissime le scene di maltrattamento di animali, a rimarcare la violenza che pervade i rapporti non solo tra gli esseri umani, ma anche tra questi e gli altri viventi (Maxia 1971). Basti qui menzionare l'episodio dell'uccisione di un cane innocente da parte dei contadini in *Adele* o le tremende scene di uccisione dei rospi in *Bestie*. In entrambi i casi, chi uccide lo fa con un misto di noncuranza e sadismo, mentre la vittima è ancora una volta del tutto privata della possibilità di difendersi, e subisce le torture e poi la morte come fosse già per natura assegnata ad un destino di silenzioso martirio.

vicino alla sua gabbia, dandogli le briciole degli ultimi bocconi di pane. Lo salutava prima di andare a letto e prima di escire di casa; e, quando rientrava, non era contenta finché non aveva sentito la sua voce in quel silenzio così vuoto e melanconico. [...] Non aveva chiesto mai niente a nessuno; e le erano morti i genitori a poca distanza l'uno dall'altro [...]. Ed ella riesciva perfino a sorridere; a sorridere a se stessa; per non piangere e per non aver voglia di morire (Tortora 2009, 413-414).

Che si tratti di seguire Emma sulla strada del desiderio frustrato o Felicità quanto a sacrificio e umiltà, sia in Tozzi che in Flaubert non c'è mai un'alternativa possibile, un qualsiasi modo di esistere al di fuori di una vita ripetitiva, limitante, dove il dolore non ha alcun senso di espiazione o rinascita. Sono ovviamente molto diversi gli scopi e ordini di grandezza. Emma ha una potenza di desiderio, un fascino, un'intensità che nessuna delle sue controfigure possiede, e questo per un deliberato intento narrativo di Tozzi: un tratto tipico della poetica del francese è mostrare quanto il secolo sia pieno di fatuità e di *bêtise*, mentre per il senese si tratta piuttosto di una poetica dell'ottundimento. Allo stesso modo, Felicità diventa un personaggio esemplare nella sua sconfinata, e del tutto anti-egoica, bontà: e niente del genere potrebbe mai essere detto delle sue povere epigone, che ancora una volta hanno qualcosa di limitato e minerale.

Se volessimo azzardare un paragone, potremmo pensare che qui sia all'opera un trattamento analogo a quello della prosa dei rospi in *Bestie*, quando Tozzi riprende la poesia *Le Crapaud*, contenuta nella raccolta *La Légende des Siècles* di Hugo. La situazione ha molti tratti che ricordano il modello, ma a partire dalla moltiplicazione del numero (in Hugo il rospo è uno, dotato di un ben definito 'carattere', mentre in Tozzi sono tantissimi e del tutto anonimi), passando per l'immobilità ottusa con cui subiscono le varie torture (molto diversa dai lamenti del povero animale straziato di Hugo), per finire con l'assenza di qualsiasi riparazione consolatoria, è come se il nostro autore avesse fatto subire al suo modello una torsione decisiva (Sturli, 2022). Fatte le debite differenze, anche soltanto a partire dalle rispettive posizioni nella cronologia letteraria, qualcosa di simile può essere accaduto con Flaubert: ci si è ispirati per alcune situazioni, ma tutte portano impresse un marchio che è di Tozzi e solo di Tozzi.

Del resto, è evidente che pur a partire da elementi consonanti c'è un enorme divario di poetica tra i due autori: rispetto alla tradizione del romanzo realista ottocentesco, di cui anche Flaubert fa parte, interessato di volta in volta a "l'esaltazione dell'individualismo", alla "valorizzazione della psicologia indivi-

duale”, o “al condizionamento da parte del milieu storico-sociale”, in Tozzi “il realismo creaturale respinge [...] la dimensione dell’individualità, della personalità individuale, del self, ritraendo sì la quotidianità, ma in una luce straniente” (Castellana 2014, 42-43). Come a dire che a una sola Emma, e a una sola Felicità, personaggi indimenticabili e ritagliati da una sostanza eccezionale e individuale – come sono eccezionali e individuali le loro vite e le loro passioni – fa riscontro una folla di creature più miti e più vili, con esistenze simili le une alle altre, che dei loro modelli ottocenteschi hanno conservato una lontana impronta, ma come sbiadita e ripetitiva. Il che accentua il senso straniente di vite tutte uguali, tutte uniformi e perdute.

Proprio nelle forme del fallimento le strategie narrative di questi due autori sembrano convergere, seppur portando a risultati diversi: cruciale per entrambi è dipingere la monotonia di un’esistenza che non procede, che si avvita su sé stessa e che però – pur nella sua immobilità – precipita verso lo scacco mediante una serie infinita di micro-eventi: come ha scritto Mengaldo, la cifra è l’“insignificanza e irrazionalità della vita ma emotività di ogni suo singolo passaggio” (Mengaldo 2017, 160). Pur tenendo conto dell’esiguità del corpus preso in esame, potrebbe far riflettere il dato che solo due delle cinque novelle che abbiamo trattato (*Una figliola* e *Una donna*) vengano pubblicate in vita dall’autore; mentre le altre, anche quelle cui abbiamo fatto solo brevemente cenno, ovvero *Ersilia e Pia*, *Una giovinetta*, *Aspasia*, *La marchesa*, *La collegiale*, *Storia semplice* (quest’ultimo titolo potrebbe essere un volontario riferimento al racconto di Flaubert), sono tutte postume. Che Tozzi abbia, in una fase della sua produzione, subito una certa influenza dalla lettura Flaubert – le novelle che abbiamo citato sono nella maggioranza dei casi databili, secondo Tortora, tra il 1914 e il 1917 – ma che poi abbia preferito non pubblicare i risultati di un processo che riteneva non (ancora) del tutto compiuto? Una questione che al momento non può che restare allo stadio di ipotesi, ma che varrà la pena di porsi in maniera più articolata.

Bibliography

- Anglani, Bartolo. 2004. "Verga tra Zola e Flaubert". *Studi Francesi* 142: 33-53.
- Auerbach, Erich. 2000. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, vol. II.
- Bandura, Albert. 1997. *Self-efficacy. The exercise of control*. New York: Freeman and Company.
- Bideri, Ferdinando. 1904. *Traduzione dal francese di Madame Bovary di G. Flaubert*. Napoli: Tipografia editrice Bideri.
- Bogliolo, Giovanni. 1997. *Gustave Flaubert. Opere. Volume Primo (1838-1862)*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Bogliolo, Giovanni. 2000. *Gustave Flaubert. Opere. Volume Secondo (1863-1880)*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Brombert, Victor. 1989. *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*. Bologna: il Mulino.
- Castellana, Riccardo, Paola Salatto, e Antonello Sarro. 2008. *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica (1901-2007)*. Pontedera: Bibliografia e Informazione.
- Castellana, Riccardo. 2014. "Il realismo creaturale di Tozzi: una lettura di Giovanni", in *La punta di diamante di tutta la sua opera. Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, edited by Massimiliano Tortora, 35-70. Perugia: Morlacchi.
- Duyck, Mathijs. 2014. "Il Motore Guasto: Perversione Narrativa Di Svevo e Di Flaubert in Una Vita e L'Éducation Sentimentale", in *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, edited by Giuseppe Stellardi, Emanuela Tandello Cooper, 45-57. Market Harborough UK: Troubadour Italian Studies, vol. II.
- Geddes da Filicaia, Costanza. 2001. *La biblioteca di Federigo Tozzi*. Firenze: Le Lettere.
- Luperini, Romano, 1994. *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*. Roma-Bari: Laterza, Roma-Bari.

Maxia, Sandro. 1971. *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*. Padova: Liviana.

Marchi, Marco. 1987. *Federigo Tozzi. Opere. Prose, Novelle, Saggi*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Mengaldo, Pier Vincenzo. 2017. "Appunti linguistici e formali sulle novelle di Tozzi". In *La tradizione del Novecento*. Quinta serie. Roma: Carocci, 145-162.

Mengaldo, Pier Vincenzo. 2018. "Finestra, muro, nebbia...: figure dell'ostacolo e dell'esclusione". In *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità*, edited by Sergio Zatti. Pisa: Pacini, 145-162, vol. I.

Orlando, Francesco. 2015. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi.

Salatto, Paola. 2018. *Edizione critica di Giovani di Federigo Tozzi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Sturli, Valentina. 2023. *Edizione critica di Bestie di Federigo Tozzi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Sturli, Valentina. 2022. "Inorganico e antropomorfo: i rospi di Tozzi a confronto col modello di Hugo". In *Federigo Tozzi fuori dall'Italia. Traduzioni, ricezione, influenze*, edited by Alessandro Benucci, Ricardo Castellana, e Ilaria de Seta. Milano: Prospero, 135-150.

Tortora, Massimiliano, 2009. *Edizione critica delle Novelle Postume di Federigo Tozzi*. Pisa: Pacini.

Valentina Sturli is Associate Professor at the University of Pisa (Italy). She works on theory of literature and comparative literatures, with particular reference to the Italian-French field. She is the author of essays on the fantastic in literature and on contemporary inter-medial narratives, and of the monographs *Figure dell'invenzione* (Quodlibet, 2020), *Estremi Occidenti* (Mimesis, 2020) and *Professori di desiderio* (Carocci, 2024). She edited the critical edition of *Bestie by Federigo Tozzi* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2023).