

Sul teatro di Federigo Tozzi

rivista n.15 sett./dic. 1999 (pubbl. nel febbraio 2000) in "Pubblicazioni" nella rivista-sito Vieusseux

I cultori di Federigo Tozzi possono certamente individuare nella libreria di *Tre croci* (1918) gestita da Enrico, Giulio, Niccolò Gambi, accidiosi protagonisti del romanzo, la tipica funzionalità del palcoscenico. Segno tangibile della passione dello scrittore per la scrittura teatrale sviluppata in un decennio. Il suo teatro non è frutto di genialità repressa, ma costituisce il tentativo di spersonalizzare la sua intima sofferenza; invero, però, si rivela essere un simbolico viaggio circolare dentro l'ossessiva presenza paterna. Viaggio iniziato a Siena, "sessennio di Castagneto" (1908-'14), con l'atto unico *L'eredità* scritto a caldo dopo la morte del padre e concluso a Roma, "sessennio romano" (1914-'20) con *L'incalco* (1919), dramma borghese in tre atti.

Mario Verdone, Giuliano Manacorda, per il loro valido apporto svolto alla comprensione del teatro senese, insieme a Giancarlo Vigorelli per l'interpretazione de *L'incalco* sono, forse, gli unici studiosi a percepire quanto il teatro dello scrittore nasca dai "misteriosi atti nostri" che afferiscono al suo io. La nevrosi di Tozzi, dal morboso rifugio senese o dal più affettato ambiente romano, dà vita a pungenti ritratti umani e costituisce la molla principale di una simbolica cassandra, anticipatrice della sofferta transizione etica e sociale tra le certezze borghesi dell'Ottocento e le insicurezze psicotiche del Novecento.

Paolo Puppa non interpreta i messaggi di Tozzi e nel suo libro *Itinerari della drammaturgia del Novecento* (1968) inquadra Tozzi in un tessuto di opprimente provincialismo rusticano che impedisce un'indagine priva di pregiudizi. Puppa sottovaluta la *Trilogia boccaccesca* composta da: *La Pippa*, tratta da una novella di Anton Francesco Grazzini detto Lasca, *L'uva* e *Le due mogli*, sceneggiatura tratta dalla novella dell'ottavo giorno del *Decameron* di Boccaccio, definendola "erudizione da strambotto". Puppa, forse, non considera Tozzi un vero commediografo e non approfondisce i testi dello scrittore, che precedono e seguono il filone palesemente toscano. Solo Manacorda afferra nella sarcastica tipologia della trilogia gli stessi dissapori affettivi presenti in altri drammi. Tutti i suoi personaggi soffrono e gioiscono al pari dei protagonisti di Eduardo. Non si tratta qui di voler mettere sullo stesso piano le commedie di Tozzi e i drammi di De Filippo, ma semplicemente di annotare come in entrambi vi sia la massima attenzione nel registrare la realtà disastrosa dei nuclei familiari e della società, per poi rappresentarla ognuno con i propri mezzi e le proprie attitudini sia linguistiche che tematiche. Nel teatro di Tozzi non v'è il desiderio di catarsi annunciato nei drammi di Eduardo, è presente solo una dissacrante ironia che assurge ad un emblematico simbolo della sofferenza umana. Lo scrittore, qualunque sia la cornice del suo teatro, da saporosi giochi sessuali ad accessi momenti di violenza sia verbale che materiale, scava nell'irrequietezza umana per rappresentare senza falsi pudori i manifesti scontri-incontri all'interno del nucleo familiare, conforme allo spaccato di una realtà sia provinciale che borghese con i suoi vizi, le sue prepotenze e i suoi piccoli svaghi.

Un ridotto corpus di testi teatrali, se pur inedito nel ventennio, è stato egualmente rappresentato: *Le due mogli* (La Spezia, Firenze, provincia italiana e Milano, settembre-dicembre 1919), *La famiglia* (Firenze, marzo 1924), *Verità* (Roma, novembre 1926), *L'incalco* (Roma, giugno 1930). Le commedie hanno subito la dura analisi dei critici crociani. Lo spessore drammaturgico di Tozzi negli anni '20-'40 è stato addirittura negato da Marco Praga a Guido Piovene, ma ammesso da Umberto Olobardi. Il suo giudizio, però, non tiene conto di una corretta scansione cronologica nella carriera letteraria di Tozzi. I critici crociani, che non tengono conto del pathos della sofferenza narrato dal Tozzi scrittore, non possono captare la tematica di drammi costruiti sulla fenomenizzazione di una palese falsità etica in cui la degenerazione patologica familiare si combina con un'abitudinaria negazione di sincerità.

In un periodo critico post-crociano, dove l'oggettività psicologica è parte integrante del bagaglio culturale e personale di ogni letterato, Verdone, interessandosi al teatro di Tozzi, ha portato alla luce un abbozzo scritto, senza titolo, su un taccuino. Questo schema viene pubblicato su "Sipario" (novembre 1949, n. 43), l'anno dopo su "Fiera letteraria" (aprile 1950, n.5) con l'intestazione provvisoria di "Camilla" scelta da Verdone. Le sue ricerche rappresentano una novità, ma non sono state fonte d'interesse per altri studiosi. Bisogna aspettare la pubblicazione de *Il teatro*, curata dal figlio Glauco (1970) per disporre di una precisa cronologia. La meticolosità delle sue note costituisce, ancora oggi, una base indispensabile per entrare in confidenza con la drammaturgia di Tozzi. L'esegesi de *Il teatro* dello scrittore ha avuto il suo apice nel cinquantesimo anniversario della morte (1970) senza ulteriori sviluppi in anni successivi. Ad ottant'anni dalla morte di Tozzi (marzo 1920) è urgente un rinnovamento critico atto a interpretare i tanti punti oscuri di una critica ormai invecchiata nell'ambito di un criterio più negativo che positivo.

Senza dubbio la narrativa e la drammaturgia del "sessennio di Castagneto" hanno una comune ambientazione contadina e certo fra le commedie e la narrativa esistono correlazioni da prendere in considerazione. Alla forma teatrale, però, non deve essere preclusa una sua indipendenza. Si deve operare una netta cesura fra i drammi *L'eredità*, [*Le due sorelle*] e i romanzi *Con gli occhi chiusi* (1917) e *Il podere* (1920). Oggi va senz'altro abbattuta la negatività della definizione "abbozzo o scartafaccio" detta da Ferruccio Ulivi a proposito di questi due drammi.

Nella premessa di Vigorelli a *Il Teatro* di Tozzi la discussione che questi intreccia con Ulivi è quanto mai amichevole e non tocca palesemente il discorso su [*Le due sorelle*] o *L'eredità*, ma può suggerire un serio rimprovero per la generica interpretazione dimostrata dal suo interlocutore. Ulivi, così benemerito nel saggio dedicato allo scrittore *Federigo Tozzi* (1963), non entra con la scrittura teatrale delle 16 commedie e può solo prender atto del pensiero di Vigorelli.

Ho parlato a lungo, troppo a lungo de *L'incalco*. L'unico testo teatrale che conoscevo dal 1923, a più forte ragione adesso, dovremmo intrattenerci di fronte a ben tredici testi inediti. [...] Il vero lavoro da fare è d'incorporare ormai il teatro di Tozzi ai romanzi, alle novelle, constatando che ne ribadisce spesso i temi quasi li anticipa, riconfermando così la primogenitura della sua vocazione narrativa, su quella teatrale; [...]

Si limita, del resto, a giudicare soltanto come la tematica di questi svicoli dalla specificità dei testi teatrali soffermandosi su *L'incalco*. La diatriba potrebbe suggerire un vivace interesse intorno all'opera drammaturgica dello scrittore, ma i Ulivi e Vigorelli, soprattutto in riferimento a *L'incalco*, presuppongono due opposte concezioni, difficilmente collimabili. Vigorelli, dal canto suo, sembra interessato solo al commento dell'unico dramma pubblicato insieme a *Gli egoisti*. Si può, tuttavia, annotare il suo appello rimasto, a tutt'oggi, inascoltato nel quale Vigorelli auspicherebbe, un approfondimento delle commedie dell'autore senese per colmare un errore intellettuale e onorare un letterato che, tra speranze e delusioni, si è dedicato con impegno al teatro.

L'incalco è un indiscutibile segno di cambiamento radicale dello stile di Tozzi e oltre ad essere il suo testamento morale assume la tipica struttura del dramma di primo Novecento con i suoi valori etici non più rispondenti ai bisogni delle giovani generazioni rendendo la sua tematica simile al teatro di Pirandello e di Ibsen.

E' necessario esporre le differenze tra i due autori e Tozzi. E' evidente, infatti, che mentre Nora, l'eroina di *Casa di bambola* (1879) o Ersilia Drei, angosciata protagonista di *Vestire gli ignudi* (1921) sanno gestire una qualche catarsi interiore, dove le contraddizioni che si riproducono nella loro interiorità e nel mondo circostante non si chiudono mai nella pura e semplice negazione della propria identità, ma faticosamente tendono a ritrovarla nella sofferenza esistenziale, al contrario nel teatro di Tozzi la maggior parte delle protagoniste non possono mettere in discussione l'integrità dell'io. La loro personalità, infatti, sarà schiacciata dalla sopportazione di ("debiti, liti, malattie, egoismo, incomunicabilità, etica della menzogna), un universo tutto oppressivo in cui la dissacrazione dei valori non può rimanere implicita.

I drammi personali di Nora ("Non rivederlo mai più: Mai, mai, mai. [...] E neanche i bambini. Neanche loro Mai, mai, mai"), di Ersilia Drei ("Lacerata addosso, strappata anche questa! No! Morire nuda!") o di Virgilio, anima psicologicamente disturbata de *L'incalco* e controfigura di Federigo ("Quando mi parli così mi fa lo stesso effetto che tu non voglia riconoscere che io esisto"), indicano una tensione metafisica usata dai tre autori per sviluppare e deformare una realtà interiormente tormentata. La loro famiglia non è una "localizzazione meramente topografica", dove si formano soltanto rapporti passivi ma, al contrario, l'autorità del nucleo affettivo può reprimere le individualità dei suoi componenti.

La Pippa con i gustosi e ingenui giochi sessuali, *Gente da poco* e *Verità* precocemente caratterizzate dalla fredda ipocrisia borghese appartengono al "sessennio di Castagneto", ma per Manacorda costituiscono una diversità tematica rispetto alla prima fase del teatro toscano dove è presente una sviscerale istintualità. Nei drammi *Il ritorno* con Carlotta disperata ("Aiuto! sono soffocata") e *La famiglia* l'alta tensione verbale di Alfredo sempre ubriaco ("Vi ammazzo tutti per davvero") vi è il concertato degli orrori contadini, una efferata sovrastruttura atta a sviscerare il carattere nevrotico dello scrittore. L'essenzialità scenica e verbale è la perfetta cornice per conflitti domestici dove odio e rancore verranno gridati con una cruenta irrazionalità. La critica insiste sull'eguaglianza tematica fra il cupo ambiente de *La famiglia* e de *Il ritorno*. Qui, però, la ferocia di Paolo su Carlotta è improvvisa, inutile quanto mai negativa. Ne *La famiglia*, invece, Tozzi decodifica con brevi ma significativi quadri scenici l'incapacità di Assunta e di Alfredo di gestire le problematiche quotidiane. La psicopatologia di Alfredo è una condizione paragonabile solo alla sofferenza di Virgilio. Il dramma di Federigo-Virgilio rappresenta l'alienazione umana, mentre la figura di Alfredo può assurgere a simbolo della nascita di una nuova classe sociale: quella impiegatizia, ancora in cerca di se stessa ed ai margini della collettività.

Il sintetico gergo teatrale di Tozzi è un occhio simbolico interiore che coglie l'insoddisfazione dei personaggi siano essi borghesi, provinciali o contadini. L'evidente "piccineria morale", frase coniata con vivo espressionismo da Ulivi, è il dato grottesco in cui le movenze interiori palesano situazioni caratteriali non rigorosamente subordinate ad ambiti forzatamente regionali. Le battute secche, drammatiche, ironiche, divertenti, rielaborano gli scenari della giovinezza di Tozzi in una personalissima e simbolica ispirazione teatrale. In questa vi è la stessa forza dissacrante di Luigi Chiarelli autore de *La maschera e il volto* e capofila del "teatro grottesco" (1916-'19). Tale avanguardia ha la capacità di rappresentare i simboli di un angosciato mondo claustrofobico eludendo l'immobilità scenico-linguistica del teatro passatista. Il "teatro grottesco" si sforza di emergere accanto alla drammaturgia tradizionale di inizio del secolo che vede il perpetuarsi del teatro tradizionale. I vecchi attori schematizzati nel bozzetto mettono in discussione la loro desueta maniera di fare teatro. Gli ormai ripetitivi canovacci tramandati da generazione in generazione non sono più rispondenti alle esigenze del pubblico. Virgilio Talli, famoso capocomico, comandante, per primo, questo tipo di anacronismo e promuove l'importanza della scrittura teatrale. *Come le foglie* (1900), scritta da Giacosa e interpretata da Talli, è un primo esempio di binomio e mediazione fra capocomico e autore. Nasceranno, poi, altre eccellenti coppie autore-attore, tra le quali Pirandello-Angelo Musco, Pirandello-Ruggero Ruggeri. Capolavori della drammaturgia Italiana come *Liola* (1918), *Enrico IV* (1922) sono ancora oggi validi nella loro emblematica e sofferta realtà interiore.

Tozzi, se pur emarginato dai circuiti teatrali, pensa ingenuamente di scrivere storie consone ai nuovi grandi interpreti. I suoi copioni non sono scritti per risaltare il primo attore o il ruolo del brillante. Sono solo semplici canovacci dove pulsano vicende umane nate da una penna non abituata alla scrittura teatrale, modellata per insigni capocomici. A Roma, comunque, per un eventuale allestimento di *Gente da poco*, primo dramma del "sessennio romano", Tozzi riesce a contattare Annibale Ninchi. Tozzi-Ninchi avrebbero messo in scena la vicenda patologica di Nanna, protagonista del dramma. L'allestimento della triste storia della pazzia ("Intelligente no! Non capisco nulla! [...] Quando sento che mi viene un malessere nell'animo vuol dire...") non sarà mai realizzato in seguito al clamoroso insuccesso milanese de *Le due mogli* (Milano, 16 dicembre 1919).

L'indiscussa ammirazione di Tozzi per *Il Decameron*, dove si evidenzia come la dinamica mimica crei all'interno di un bozzetto un quadro narrativo completo, concretizza la contestualità della *Trilogia boccaccesca*. Soprattutto la trama de *Le due mogli* con la definizione di *mimo* posta sotto il titolo vorrebbe imitare tale situazione. Il *mimo*, di origine greca, non aveva un vero e proprio intreccio e si affidava all'improvvisazione e all'estro degli interpreti.

E' chiaro che lo scrittore, già durante il "sessennio Castagneto" con *La Pippa* (composta in tre giorni) e *L'uva*, sia lontano dalla concezione sia del *mimo* che dalla struttura del bozzetto e crei delle vere e proprie trame con intrecci gustosi, divertenti per un pubblico smaliziato. Le idee di autore e attore non sempre collimano e purtroppo Andrea Niccòli, capocomico toscano o l'attore romano Giovanni Zannini rifiutano di allestire *La Pippa* ritenendola troppo piccante. Niccòli, forse inconsapevolmente, è all'origine di un grosso smacco riguardo a Tozzi. Mette in scena de *La dote della Pippa* (Siena, dicembre 1913) una delle tante rielaborazioni (Glaucò in *Il teatro* ne accenna solamente) de *La Pippa* effettuata da Tozzi con Angelo Maria Tirabassi. *La dote della Pippa* non ha più l'impronta tematica dello scrittore che, sulle orme del *Decameron*, lo vuole uscire dal filone drammatico tradizionale.

Il presente sarcastico delle ironiche e ingenuie scene di *La Pippa* ("E se voi cominciaste a farmi solletico ed a volermi abbracciare, come potrei difendermi? ") o de *L'uva* le audaci rassicurazione di Beppe ("Qui dentro il tino vuoto, siamo sicuri più che a stare in casa! [...] Per ora c'è tempo... a sufficienza"), è simbolo per Verdone, della dissacrazione dei valori interpersonali. Gli intrighi rustico-sentimentali non raggiungono mai l'alto livello drammatico di *Verità* e *Gente da poco*. Le palesi menzogne di queste due commedie risultano essere un'aspra critica della società perbenista dove l'ipocrisia toglie autenticità morale. In *Verità* Elia incarna il dualismo di un personaggio prototipo di una società in cui l'ossimoro libertà interiore-morale borghese induce ad esplicitare angoscia, urlo in Regina ("Ho, fratello! Il tuo affetto in questo momento mi spaventa... (con orrore) Forse, anche tu, piangendo dirai che somiglio una sguadrina") Il suo grido rompe la palese falsità etica ben rappresentata dal trittico grottesco menzogna-verità-morte che si incrocia con tradimenti coniugali tra "gente bene" e con la tragica realtà di un aborto. In *Gente da poco*, dramma riconosciuto valido da Ulivi per la sua violenta autenticità, la pazzia di Nanna si identifica con un primo accenno di ribellione alla condizione femminile storicamente inferiore nell'ambiente sociale dei primi anni del secolo. Le conoscenze intellettuali di Tozzi non permettono a Nanna una catarsi interiore. La drammaticità della figliastra in *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) ("Là vede? là dietro quel paravento, e con queste dita che mi ballano dall'onta, dal ribrezzo[...]"), è garante di una psichicità-simbolico liberatoria. La demenza interiore di Nanna è, invece, un incipit tendente a smuovere un'arretratezza contadina, che vede la pazzia come un fattore inspiegabile in natura e quindi da tenere nascosto e da eliminare con la forza ("Sindaco - Deve venire la guardia, che a spese del comune accompagnerà Nanna fino al manicomio... "). Fra le righe del dramma si può individuare il difficile distacco di Tozzi dal calore della comunità paesana all'improvviso contatto con la vita cittadina dove la solitudine individuale non è sorretta nemmeno dalla religione vista nella realtà contadina, probabilmente sul filo della nostalgia, come la panacea di ogni male del mondo. Nanna e Lucia ne [*Le due sorelle*] sentono di non poter appartenere a un Dio che non comprende il malessere psicologico di adolescenti paesane costrette a portare nel proprio intimo il tarlo della malattia mentale. La falsità borghese o piccolo borghese è un metaforico messaggio di Tozzi per uscire dall'ossessionante chiusura di una città provinciale e cercare degli sviluppi più consoni alla teatralità della capitale.

I reciproci tradimenti di Paolo Colli ("Sono geloso lo sai") e di Gabriella in *Verità* ("dunque, è vero che c'è questa donna! Ah, come sei vile") si distaccano sempre dalla violenza verbale per avviarsi verso il chiaro costruito borghese di *Una strada*. Gli studi critici non hanno saputo o voluto approfondire il senso dell'atto unico, dove è significativo il seguente dialogo tra Riccardo Castelli e la figlia Severina ("[...] Perché ti volevi uccidere? Io? [...] Ho detto così a Giulietta, perché mi lasciasse escire"). Senza dubbio si è al di fuori dei primi cupi e violenti drammi dove, il suicidio è un dolorosissimo evento e non la semplice scusa di una ragazzina borghese già annoiata dalla *routine* quotidiana. Il chiacchiericcio eccessivo de *Una strada*, si svolge tutto all'aperto e costituisce il tentativo, fallito ne *L'incalco*, di uscire dalle tragedie delle mura domestiche per mostrare, senza più ipocrisia, i drammi della famiglia. I commenti favorevoli di Verdone e di Manacorda non sono serviti ad eliminare la marginalità di Tozzi dai circuiti del teatro moderno nazionale e regionale. Una marcata regionalità adatta, per ipotesi, a teatri cittadini, appartiene alla triade della bandiera che composta da tre brevi atti unici: *La bandiera*, *I due figli*, *L'amico*, ha un aspetto solo folkloristico. L'argomento patriottico sviluppato da Tozzi militare a Roma presso la Croce Rossa Italiana, rappresenta un livello di composizione completamente al di fuori dalla sua drammaturgia. La trilogia funge, tuttavia, da testimone del primo conflitto mondiale ed è la testimonianza, in vernacolo fiorentino, dei sentimenti intorno all'universo militare. Tale argomento, però, non si addice al sarcasmo dello scrittore più consono alla distruzione dei valori morali.

Ne *Le due mogli* composta durante il "sessennio romano" vi è proprio l'apoteosi della libertà di costume in cui le donne ("Fiora Sì! Sì! Dobbiamo volere!"), vittime dell'autorità maschile, accettano lo scambio di coppia per nascondere, forse, i malumori del rapporto a due. La pièce nonostante il dubbio comportamento di Niccòli, è ancora un soggetto scritto per il capocomico toscano. L'allestimento dell'audace commedia, con una palese libertà sessuale *ante-litteram* (per l'improvvisa morte di Niccòli) è affidato alla compagnia Alda Borelli-Beltramo. Questa, incapace di cogliere la salace verve toscana, non ha saputo intaccare il muro della fredda etichetta milanese. La compagnia, cambiando titolo e autore alla commedia, *I due mariti* di un inesistente L. Rossi, pensa di suscitare rinnovato interesse presso il pubblico. Il debutto della commedia (Venezia, gennaio 1920) è comunque un altro insuccesso. Nell'immediato secondo dopo guerra (1940-'50) sul lavoro capocomico - autore, escludendo Tozzi, sui loro scontri e sull'evoluzione della messinscena sono stati scritti vari saggi per fornire spunti creativi. Una nuova regia interpretativa approfondisce ogni angolazione del testo e coglie le caratteristiche psicofisiche di ciascun personaggio per renderle idealmente consone alle attuali problematiche della società. Tale considerazione potrebbe invitare un regista o attore ad interpretare i testi di Tozzi superando ogni pregiudizio critico. Oggi la critica dovrebbe studiare i rapporti fra lo scrittore e gli attori per conoscere un altro tassello del suo misconosciuto impegno teatrale.

L'approssimativa analisi sulla *triade boccaccesca* non ha certo contribuito, almeno idealmente, all'allestimento di Gino Susini (regista-attore fiorentino) per la regia natalizia (Firenze, dicembre-gennaio 1976-'77) de *La Pippa* e *Le due mogli*. Le loro vicende ironiche e saporose rappresentano un sarcastico diversivo per il pubblico fiorentino già abituato a misurarsi con un nuovo costume sociale. Proprio in questi anni, infatti, all'interno dell'istituto familiare italiano comincia a insinuarsi una certa libertà sessuale già intuita da Tozzi cinquant'anni prima.

Non possiamo sapere se Gino Susini si sia accostato a Tozzi, solo per occasionali recite "smalziate" o per leggere con l'ottica moderna la succinta scrittura teatrale e tentare, invano, di riscoprire l'intero corpus delle commedie. E' certo, però, che Susini ha realizzato il sogno di Tozzi di veder rappresentate almeno due commedie da un attore dallo spirito toscano senza il marchio folkloristico, forse più caratteristico in un teatro di altri tempi.

Lo straziante dramma adolescenziale di Lucia in [*Le due sorelle*] ("Togliamo questi mucchi di sassi che aggravano la mia anima") e di Anna sua sorella ("...E mi disse: voglio baciarti anch'io...") è un sarcastico tentativo di ribellione. Anna e Lucia sono vittime innocenti della società perbenista e maschilista. Le donne subiscono le angherie dell'uomo nel teatro di Tozzi. Portatore del *topos* padre-padrone, tiranno che ben si identifica con la dittatura di Enzo nel *L'incalco*. Tale parola tratta, molto probabilmente dal lemma "calco", nell'animo dello scrittore si prefigura come una simbolica e crudele impronta esplicitatrice di costrizione-persuasione nell'ambito familiare. La riprovevole situazione viene evidenziata dalla seguente battuta di Enzo ("La famiglia è l'incalco fatto con le mie mani che non sbagliano e non tremano. Anche i nostri figli debbono sentire questa nostra virtù"). La battuta ha sì un valore scenico, ma rappresenta la tirannia paterna subita da Tozzi nella vita. Il delicato meccanismo di proiezione dovrebbe necessariamente essere analizzato per comprendere la relazione dello scrittore con il mondo degli affetti.

Una ipotetica regia de *L'incalco*, insieme a [*Le due sorelle*], potrebbe suggerire alle giovani generazioni la difficoltà di staccarsi dal limbo dell'innocenza al di là di ogni classe sociale. Il *topos* drammatico dei personaggi dimostra quanto l'inconscia paura ad entrare nel tunnel della vita sia superiore a qualunque momento storico.

L'oppressione del rapporto uomo-donna si annulla in [*Camilla*], intitolato poi in *Il teatro [La bottega]*, ("*Camilla le dice che se n'anderà di casa*") e con Rachele protagonista de *L'eredità*. Nelle caratteristiche psicologiche del transfert Federigo-Rachele e Federigo-Camilla entra in gioco la voglia di Tozzi di esorcizzare, attraverso la forza interiore dei due caratteri, sicuramente atipici nel primo decennio del Novecento, la propria incapacità di gestire l'eredità paterna. Solo così si può giustificare la non appartenenza di Rachele e Camilla alla sfera del dolore. Lo studio sulla drammaturgia del "sessennio di Castagneto" permette di affermare che Tozzi, con poche righe, vuole inconsciamente dimostrare la validità caratteriale sia di Camilla che di Rachele. Nel *L'eredità* la valenza simbolica dell'opprimente presenza del morto è il segno tangibile del padre, una guida psichico-ossessiva perenne nel tempo. Il transfert Federigo-Rachele rappresenta un sogno, o forse, una realizzazione di libertà interiore attribuita ad un personaggio fittizio. In realtà l'indipendenza psicologica non è stata mai completamente raggiunta da Tozzi. Rachele per imporsi, non è costretta a subire la sorte di Camilla, ma al contrario, erge il suo io a difesa della continuità paterna sia psichica che materiale ("[...] Io sono la vostra padrona"). La forza psichica di Camilla vince all'interno delle mura domestiche, ma viene meno a contatto con il mondo esterno.

Le "cattiverie intelligenti" di Camilla, di Rachele o le "cattiverie sviscerali" di Paolo ne *Il ritorno*, o di Alfredo de *La famiglia* durante il "sessennio romano" si placano. Sulla scena di Tozzi si affacciano comportamenti più ipocriti da inquadrare nel contesto drammaturgico della perdita d'identità presente nel teatro del ventennio e anticipato con la dittatura di Enzo Poggi il padre-padrone ne *L'incalco*. Nell'ultimo dramma lo scrittore, costruisce un violento rapporto padre-figli che il tempo non lenisce, ma trasforma in nevrosi. Nanna in *Gente da poco* ha perso il suo io, Silvia, al contrario, sorella di Virgilio ne *L'incalco* ("Dovrò sacrificarmi per tutta la vita?") è presente a se stessa vuole solo la propria libertà interiore, ma è moralmente distrutta sotto il volere paterno. La battuta di Federigo-Virgilio ("Prega perché io non mi ridesti mai più") vuol essere il misero tentativo di ribellione di chi, schiacciato da una presenza opprimente, non riesce ad elevarsi dall'atavica miseria sia psichica che morale. Per Verdone il perno del dramma rappresenta proprio l'attualizzazione del perenne incontro-scontro generazionale. La ribellione al padre è consona ad uno scrittore moderno come Tozzi, perché metafora del conflitto fra il passato da annientare e la ricerca di un presente da rinnovare.

Virgilio può essere paragonato a un dio che nella fede ("Dovrai credere in Dio. Non hai altro scampo! E la fede, che è indispensabile, ti verrà") trova una forza consolatrice. Appiglio etico alla ricerca di impossibili assoluzioni per aver desiderato una propria indipendenza dall'autorità paterna. La religione non è mai blasfema, ma come è ben sottolineato da Vigorelli, diventa oggetto di una forma di fideismo. Bisogno di una ricerca mistico-patologica che non è portatrice di intricate parabole, ma rappresenta l'ottica di un Federigo-Virgilio maturo, ormai, lontano dal comportamento di Federigo-Rachele in *L'eredità*. La battuta di Rachele esprime il desiderio di una cupa solitudine ("Finalmente, tra due ore non ci sarà più nessuno!") e rappresenta il simbolo di un ambiente più autentico scervo dai vincoli borghesi o religiosi. Rachele vive una degna esistenza. Virgilio, invece, non sa gestire neanche l'esile speranza di libertà che si trasforma in una lenta distruzione umana.

Il noto binomio padre-Dio rende la vicenda di Virgilio non un cammino ascetico, ma semplicemente accettazione-repulsione della figura paterna. Il fulcro di tale dinamicità può essere soltanto apparente, e non costituisce un controsenso il gioco antitetico di Virgilio fra individualità e doveri borghesi prestabiliti. Il dramma *L'incalco* è retto da questo ossessionante e lapidario concetto di Enzo ("Tu sei carne della mia carne") che, forte della potenza dei soldi, tiranneggia sui figli. La famiglia patriarcale è essenzialmente strutturata sull'impronta del *pater familias*. Questi inibisce le scelte superomistiche degli individui troppo deboli, Virgilio e Silvia, per combattere un microcosmo familiare oggettivamente troppo forte per poterne uscire.

Il dibattito critico sul dramma *L'incalco* configura due tesi ben distinte: la prima vede Giuseppe A. Borgese e Vigorelli definire tale tematica in un ambito di alta moralità, la seconda, supportata da Piovene e da Ulivi classifica *L'incalco* quale assurdità sia formale che contenutistica. Questa non è la sede per scegliere fra le due posizioni, eccessive entrambe; vi è solamente da sottolineare la correttezza di Verdone e Manacorda che si limitano a indicare una direzione lavoro adeguata a cogliere le potenzialità di un dramma concepito dall'autore non tanto per raggiungere mete etiche, ma per cercare, piuttosto, di esorcizzare il suo male oscuro.

Per la morale di inizio secolo è difficile accettare lo scontro all'interno della consolidata istituzione familiare. E più ancora è di difficile comprensione il continuo assillo di Virgilio continuamente dibattuto tra la propria volontà individuale, la fede e il rispetto delle regole borghesi.

Nessuno è a conoscenza se Tozzi voleva effettivamente rivedere il dramma. Emma, moglie dello scrittore, sente il bisogno di ricordare il marito come persona coerente rispetto all'etica borghese degli anni '20, ha la necessità di inquadrare l'ultimo dramma di Tozzi nell'ambito di un'opera non ancora definita per attenuare i toni violenti inerenti ad esso.

In Ulivi, non sappiamo se influenzato dalle idee di Emma, si rafforza l'idea che l'io di Virgilio sia in aperto conflitto con se stesso dipendente da una incerta costruzione sia stilistica che concettuale. *L'incalco*, invece, rappresenta il testamento morale di un giovane uomo morto senza poter rielaborare psicologicamente le sofferenze infantili ("Egli mi prese e mi piegò in terra facendomi un poco male ad un fianco e pigiandomi uno zigomo") procurate da un padre aguzzino.

Angela Vaccaro