

Una discontinuità che non dà tregua: *Gli egoisti*

Pietro Benzoni

Nous errons auprès de margelles dont on a soustrait les puits.

(R. CHAR, *Feuillets d'Hypnos*)

Nel quadro di una bibliografia, quella tozziana, che è andata assumendo dimensioni sempre più imponenti¹, *Gli egoisti* restano uno dei romanzi meno studiati². E, al tempo stesso uno dei più controversi: lungo i decenni, soggetto a giudizi dai margini d'oscillazione anche molto ampi, e interessato da una vicenda critica tutt'altro che lineare. Ricordiamone solo qualche tappa. Salutato, nel 1923, da Borgese come «un punto d'arrivo» morale («romanzo scarnificato e martirizzato», non più «in polemica con la vita»)³, stroncato recisamente da De Michelis («un libro non scritto perché non pensato: prova ne sia l'arbitrarietà delle situazioni, l'una all'altra succedentesi non mai per naturale sviluppo»)⁴, salvato solo per alcune sue pagine da Olobardi (che per il resto lo giudica «opera assai frammentaria» segnata più da volontarismo che da ispirazione artistica)⁵,

* Questo saggio è dedicato alla memoria di Marco PRALORAN, amico e maestro (di studi e di vita) che troppo presto ci ha lasciati.

¹ Si veda in particolare l'accurato regesto di R. CASTELLANA, *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica (1901-2007)*, con la collaborazione di P. Salatto e A. Sarro, Pontedera (PI), Bibliografia e Informazione, 2008.

² Fanno eccezione le brevi ma penetranti notazioni di Baldacci ne *Le illuminazioni di Tozzi* (cfr. L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 23-26; ma il saggio è del 1970), da cui, almeno in parte, hanno preso le mosse le più articolate letture degli anni successivi: G. BERTONCINI, *Motivi e forme degli «Egoisti» di Tozzi*, in «Trimestre», 1-4, 1973, pp. 233-247; E. SACCONI, *La decisione di Dario*, in *Dittico tozziano*, «Modern Language Notes», 96, 1981, pp. 89-103; A. CAVALLI-PASINI, *Il «mistero» retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, Bologna, Pàtron 1984, pp. 81-111; R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 183-192; e M. MARCHI, *Introduzione a F. TOZZI, Gli egoisti*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002, pp. 7-26 (ora, con nuovo titolo, *Ambiguità degli «Egoisti»*, anche in M. MARCHI, *Immagine di Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 73-92).

³ G.A. BORGESSE, *Avvertenza*, in F. TOZZI, *Gli egoisti. L'incalco*, Roma-Milano, Mondadori, 1923, pp. IX-X.

⁴ E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, p. 205.

⁵ U. OLOBARDI, *Saggi su Tozzi e Pea*, Pisa, Vallerini Editore, 1940, pp. 116-26.

considerato solo di sfuggita da Debenedetti⁶, questo romanzo è stato poi, curiosamente, oggetto di due valutazioni opposte da parte di quello che – assieme a Debenedetti – resta forse il massimo interprete di Tozzi: Luigi Baldacci, il quale, dopo averlo additato con entusiasmo («Un grande libro, *Gli egoisti*, purtroppo poco capito») nel saggio *Le illuminazioni di Tozzi* (1970), ha in seguito ritrattato tale dichiarazione di grandezza ne *L'itinerario dei romanzi* (1984), apparentodogli ora *Gli egoisti* troppo ideologizzati e non esenti da manierizzazioni⁷. Questa ricezione altalenante, del resto, non deve sorprendere. Perché *Gli egoisti* sono un romanzo ricco e problematico insieme; certo variamente caratterizzato dalle forme della discontinuità.

Ma procediamo con ordine. Opera postuma, non licenziata dall'autore, *Gli egoisti* vennero pubblicati per la prima volta nel 1923 (in un unico volume assieme a *L'incalco*, per le cure di Emma Tozzi e Giuseppe Antonio Borgese), sulla base di un dattiloscritto che Tozzi aveva probabilmente composto tra il 1918 e il 1919, e sostanziosamente rivisto nel gennaio del 1920 (due mesi prima di morire).⁸ Per questo lo si suole additare come l'ultimo romanzo di Tozzi. Il primo nucleo narrativo, però, va fatto risalire all'estate del 1917, come ha ricostruito il figlio Glauco, anche sulla scorta dell'epistolario tra il padre e la madre.⁹ *Gli*

⁶ In G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentaz. di E. MONTALE, Milano, Garzanti, pp. 162-63.

⁷ Entrambi i saggi sono ora capitoli di L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit.: cfr. rispettivamente le pp. 23-26 e 46-47.

⁸ Per maggiori dettagli, si vedano G.A. BORGESE, *Avvertenza* cit., pp. V-XI, le *Notizie sui romanzi* in F. TOZZI, *Opere. I romanzi*, a c. di Glauco TOZZI, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 585-588, e la *Nota al testo* in F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a c. di M. MARCHI, introduz. di G. LUTI, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1987, pp. 1361-62, dallo stesso Marchi poi aggiornata poi in F. TOZZI, *Gli egoisti* cit., 2002, pp. 37-39. Una breve antologia dei brani espunti, intitolata *Tra le carte de «Gli egoisti»*, figura in F. TOZZI, *Opere. Cose e Persone. Inediti e altre prose*, vol. IV, a c. di G. TOZZI, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 269-271; ed è stata poi arricchita nell'appendice di F. TOZZI, *Gli egoisti*, a c. di C. TOSCANI, Milano, Mondadori, 1991, pp. 135-54. Sul fondo autobiografico degli *Egoisti* e sui personaggi reali che vi sono adombrati (Domenico Giuliotti nel Carraresi, Raffaello Ferruzzi nel Giachi, Orio Vergani nel Papi, una straniera amata da Tozzi in Albertina), si veda P. CESARINI, *Tutti gli anni di Tozzi. La vita e le opere dello scrittore senese* [ristampa con nuovi apparati dell'ediz. 1982], a c. di C. FINI e L. OLIVETO, Montepulciano (SI), Le Balze 2002, pp. 231-238 e 259-276.

⁹ Cfr. F. TOZZI, *Opere. I romanzi* cit., pp. 585-86, dove si citano in particolare due lettere dell'autore alla moglie Emma. La prima, scritta tra il 4 e il 10 agosto 1917, riferisce di una gita ad Anguillara, sul lago di Bracciano, che trova una chiara eco narrativa nel capitolo VII degli *Egoisti*. La seconda è datata 10.9.1917 e pare anch'essa riferibile alla stesura degli *Egoisti*: «Ma intanto ho seguitato a lavorare, e parecchio, a un libro che non avevo pensato: mantengo... il segreto! Mi pare fervido

egoisti, cioè, sono il frutto di una elaborazione travagliata, in più tempi («rifusi e rifatti parecchie volte», secondo Borgese; «il più elaborato tra tutti i romanzi tozziani», secondo Glauco)¹⁰, le cui interruzioni, probabilmente, andranno spiegate anche con il fatto che, in questa intensissima stagione creativa, Tozzi, portò a termine non solo *Il podere* (nel luglio del 1918) e *Tre croci* (nell'ottobre-novembre dello stesso anno), ma anche numerose novelle.

Comunque sia, il carattere non definitivo della versione pubblicata e la discontinuità della sua gestazione sembrano riflettersi nella struttura profonda del testo. E questo non tanto perché la natura desultoria e scheggiata del narrare tozziano risulta qui quasi esasperata dalla suddivisione in sedici brevi capitoli così frammentati al loro interno da apparire come unità narrative, se possibile, più labili del solito. Ma piuttosto perché, nella stesura degli *Egoisti*, paiono essersi alternate intenzionalità, per non dire poetiche, diverse. Da un lato, infatti, con modalità che paiono muoversi nella scia di *Con gli occhi chiusi*, buona parte del romanzo – secondo noi, quella migliore – persegue la rappresentazione (psico)drammatica, necessariamente ondivaga e sussultante, della nevrosi e della visionarietà del protagonista. Dall'altro, nel finale soprattutto, sembra emergere un'istanza etico-ideologica che subordina la rappresentazione al messaggio.¹¹ Sicchè, a certi passaggi in cui è dato riconoscere la migliore vocazione tozziana – il suo realismo del profondo e degli stati allucinatori, la sua scrittura traumatica, il suo espressionismo tragico – se ne affiancano altri in cui si avverte piuttosto il tentativo di imprimere un finalismo alla trama, se non una morale alla storia. In nome di un'esigenza costruttiva ed edificante certo apprezzata da Borgese nella sua *Avvertenza* del 1923, ma che sembra aver agito in forma meno coerente di quanto non fosse avvenuto nel «magnifico passo indietro» di *Tre croci*.¹² Del resto,

come certe pagine che venivano a Castagneto. Ma qui ho descritto la campagna romana, vista di giorno in giorno».

¹⁰ Cfr. F. TOZZI, *Opere. I romanzi* cit., p. 586 e G.A. BORGESSE, *Avvertenza* cit., p. VI.

¹¹ Più precisamente, nel «disegno ideologico» degli *Egoisti* paiono convergere «due distinti messaggi: quello lanciato dal Carraresi, con il suo rifiuto di Roma, condannata come simbolo della moderna corruzione in nome della superiore moralità della campagna e delle leggi della religione, e quello implicito già nel titolo e indicato dalle pagine iniziali e finali del romanzo, che oppongono l'amore all'egoismo (l'«egoismo spirituale» degli intellettuali [...]) e l'apertura verso la donna amata alla chiusura in sé degli artisti che distillano e tesaurizzano l'esperienza vitale solo per subordinarla alle esigenze estetiche» (cfr. R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., pp. 185-86).

¹² La definizione, notissima, si legge in G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 222.

a guardar bene, questa esigenza pare essere intervenuta solo in un momento ulteriore, e in forme che hanno forse qualcosa di posticcio.

Constatiamo infatti come le tre aggiunte più cospicue al dattiloscritto degli *Egoisti* (in totale 11 cartelle manoscritte)¹³ corrispondano a brani vistosamente segnati da intenti programmatici e strutturanti. Si tratta delle seguenti porzioni di testo: capitolo I, da *A trent'anni, era ancora costretto ... fino a egoista ed immorale* (pp. 451-52); capitolo X, da *Per Dario, conoscere Albertina... a onesta e buona* (p. 483); capitolo XVI, da *Anche l'avvilimento d'ogni giorno... fino a il sentimento della coscienza* (pp. 501-02).¹⁴ Collocati strategicamente nelle zone iniziali e terminali del romanzo, sono soprattutto questi tre brani ad imprimere alla vicenda un orientamento: con la definizione di un tormento iniziale – psicologico-esistenziale *in primis*, ma ora ricondotto anche in un quadro di avvillimento socio-economico (Dario mantenuto dalla vecchia zia e isolatosi anche dalla società intellettuale) – che troverebbe, negli altri due brani, se non il suo scioglimento effettivo, una concreta prospettiva di superamento (la decisione di lasciare Roma, la nuova apertura al sentimento per Albertina). Il tutto corroborato dall'insistenza sul tema dell'egoismo che, proprio in queste pagine aggiunte all'inizio e alla fine del romanzo, viene trattato nella forma più esplicita, che più direttamente giustifica la scelta del titolo¹⁵. Stilisticamente, poi, sono brani che si distaccano dal loro contesto più immediato perché caratterizzati da una narrativa più piana e consuntiva: perché, se così si può dire, presentano una materia maggiormente riflessa e oggettivata dal narratore, e meno direttamente sofferta dal personaggio. Con scarti di prospettiva evidenti: per cui se, nel resto del testo, il racconto in terza persona (che volentieri ricorre al discorso indiretto libero) conosce soprattutto un variare di focalizzazioni interne (quasi sempre sul protagonista, Dario, ma nei capitoli IX, X e XV anche su

¹³ Cfr. le *Notizie sui romanzi* in F. TOZZI, *Opere. I romanzi cit.*, pp. 585-588, confermate poi anche dalla *Nota al testo* di M. MARCHI in F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi cit.*, pp. 1361-62.

¹⁴ L'edizione di riferimento cui, qui come poi, si riferiscono i numeri di pagina è quella dei «Meridiani» del 1987 (F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi cit.*).

¹⁵ Così, in particolare, nei passaggi seguenti: cap I, p. 452: «[Dario] Non partecipava mai alla vera vita; e sarebbe invecchiato, come tanti altri giovani, senza uscire dalle angustie d'un'impotenza egoista e immorale», e cap. XVI, p. 502: «Aveva imparato anche lui quell'egoismo spirituale; che consiste non nello sviluppare gli individui secondo i loro rapporti; ma attribuendo alle idee e ai sentimenti istintivi un'esistenza quasi indipendente; giustificata volta per volta da occasioni caparbie, che non hanno nè meno un'affinità continua».

Albertina)¹⁶ in almeno due dei brani in questione, invece, l'interpolazione coincide con la brusca emersione di una focalizzazione zero, opera di un narratore onnisciente diverso, al tempo stesso più distaccato e giudicante. Così, dunque, nel brano del cap. I (p. 451: «A trent'anni, era ancora costretto a farsi mantenere da una sua zia di Pistoia [...]. E Dario credeva di essersi avvantaggiato a lasciare quella città, ch'era anche la sua; per andare a Roma...»), dove, per misurare l'entità dello stacco, si dovrà ricordare come subito prima, nel memorabile incipit del romanzo (su cui torneremo), il narratore, invece, aveva assecondato sempre più la visionarietà del personaggio, sino a dare una evidenza diretta alle allucinazioni della sua fame («Secchi di latte che gli pareva di bere; [...] tavolate di pane...»). Così, dunque, nella anticipazione narrativa che apre il capitolo X (p. 483: «Per Dario, conoscere Albertina Marelli era stata una fortuna; quantunque non paresse ancora. Figlia di un ricco proprietario umbro [...] aveva tutto ciò che occorre per essere onesta e buona»): prolessi anomala, che in qualche misura prepara un lieto fine, per un autore come Tozzi, non meno anomalo.

Se poi si rileggono questi tre brani uno di seguito all'altro, si avrà la sensazione di vedere qui concentrati molti dei dati e dei fatti che più facilmente si prestano ad essere selezionati in un riassunto del romanzo. La cui vicenda, appunto, può essere fissata così.

Dario Gavinai è un provinciale inurbatosi a Roma, nella speranza di dare un esito alla propria vocazione di musicista. Dopo due anni però non ha dato alcuna prova riconosciuta della sua arte, e ora lo vediamo dibattersi in una condizione miserevole e marginale. Le sue giornate si consumano nell'ansia della creazione artistica, in un susseguirsi di esaltazioni e abbattimenti, di accesa

¹⁶ Non concordiamo dunque con CAVALLI-PASINI, *Il «mistero» retorico* cit., p. 83, là dove sostiene «l'implacabile unicità del punto di vista [di Dario] attraverso cui è filtrata l'intera narrazione». Basta rileggere questi capitoli IX, X, e XV, per constatare come la figura di Albertina vi acquisti un rilievo autonomo e il suo divenga il punto di vista privilegiato di ampie sequenze narrative. Questo però, appunto, non accade prima dell'incipit del cap. IX, che pare inoltre segnato da passaggi al discorso indiretto libero: «Il dolore di Albertina era sempre più vivo [...]. Ma a casa, almeno qualche tempo, doveva tornare perchè prendeva marito una sua sorella. *E poteva rimproverare niente a Dario?* Avrebbe spezzato anche la propria anima, con i denti, come faceva ai chicchi della sua collana di corallo. [...] *Ciò ch'ella amava non doveva essere distrutto;* [...] Ma mentre si abbandonava a queste idee, il suo amore la riprendeva» (pp. 481-82; corsivi miei). Una nuova rilevanza del personaggio di Albertina in cui, forse, si può leggere un presagio narrativo della fine dell'egoismo di Dario prospettata nel finale.

visionarietà e cupa nevrastenia, tra fame e sonnolenze. Nel frattempo, Dario vaga per Roma e ha incontri, mai facili, con qualche amico (il Giachi, neghittoso impiegato del Ministero; il Carraresi, cattolico integralista, infiammato da furori iconoclasti; il Papi, giovane *viveur*, leggero e vanesio) e, soprattutto, con Albertina. Dario l'ama d'un amore tormentoso e scostante, tra sensualità e ripulsa, per lo più idealizzandola nell'assenza, e avvertendo invece nella sua presenza un ostacolo al proprio essere. Quando lei ritorna per un mese dalla famiglia in Umbria, la separazione pare ad entrambi definitiva. Ma, nel finale, Dario decide di lasciare la città, per cambiare vita; e, quando rivede Albertina, l'abbraccia: i due capiscono ora di amarsi «da vero per la prima volta».

Ma, come sempre di fronte alle narrazioni tozziane, il riassunto – utile forse in un primo tentativo d'imbastire un discorso su di una testualità tutta scuciture e strappi – si rivelerà quasi subito uno strumento spuntato, da riporre al più presto. L'operazione di selezione e sintesi, infatti, non può che risultare quanto mai arbitraria, se non impropria, di fronte a una narrazione che tende ad annullare ogni distinzione tra evento e dettaglio, tra primo piano e sfondo, allineando i propri addendi in forme paratattiche e agerarchiche.¹⁷ Anche perché, Tozzi, ancor prima di raccontare una storia, rappresenta una sofferenza della percezione: che però qui non è data solo dall'impossibilità di rapportarsi con una realtà esterna, ma anche, più specificamente, dall'incapacità di un musicista di dare forma e voce al suo mondo interiore.

E naturalmente – come sempre nelle narrazioni tozziane – più della *fabula* conterà come temi e patemi trovino una propria forma. In una parola, lo stile. Che qui ripropone un po' tutte le caratteristiche principali dell'espressionismo tozziano: la relativizzazione del dato, l'analogismo insistito, le concretizzazioni dell'astratto, la bestializzazione dell'umano, i primi piani violenti, le varie forme dell'abrupto e della *brevitas*, la frammentazione del periodo, l'arbitrarietà dei connettivi, l'incisione e la segmentazione della frase, la fitta punteggiatura analitica e rallentante, l'uso abnorme del punto e virgola, le grafie scisse (qui, in

¹⁷ Sulla percezione del mondo tozziano come instabile congerie, pullulante di «particolari in lotta tra loro per la supremazia», e su come essa possa tradursi in una sintassi paratattica e nominale, valgono sempre le belle pagine di M. MAXIA, *Uomini e bestie nella narrativa di Federico Tozzi*, Padova, Liviana, 1972, pp. 69-73.

particolare, sempre *né meno* e *da vero*), etc.¹⁸ Ma questo, certo, avviene anche attraverso modalità e dosaggi peculiari; che noi fisseremo solo in qualche punto.

Iniziamo dal lessico. L'ambientazione romana del romanzo, al di là della toponomastica, non comporta nessuna nota linguistica di colore locale; ma forse è responsabile del fatto che la componente toscana è meno rilevata che nei precedenti romanzi. Negli *Egoisti*, infatti, senesismi e toscanismi sono quasi del tutto assenti anche nel dialogato.¹⁹ E, in definitiva, si limitano ad alcuni tratti fonomorfologici (v. *bevere, escire, leticare, riescire, smovere, torbo*, ma soprattutto il verbo-insegna *doventare*, 11 occorrenze, sempre preferito a *diventare*) e a poche forme più accusate: *crocchiolante*, p. 451 ('crocante, scricchiolante')²⁰, *diaccio*, p. 458 ('ghiacciato'), *giomella*, p. 476 ('cavità formata dalle mani giunte'), *rincincignare*, p. 469 ('spiegazzare'), *rincalcagnato*, p. 473 ('ammaccato'), *scrinatura*, p. 453 ('scriminatura'), *stroppione*, p. 459 ('scardaccione', nome comune del '*cirsium arvense*') e *trasaltare*, p. 465 ('trasalire'). Più caratterizzante, invece, ci sembra il fatto che un lessico espressivamente teso (*ficcarsi, fogna, pigliare a pugni, schifo, spulirsi, tracannare*, etc.) e volentieri alterato (*cassettaccio, giallume, moticcina, sbatacchiare, sghignazzare, sognacchiare, tagliuzzare*, etc.) possa convivere – talvolta anche in spazi molto ravvicinati – con un vocabolario diverso: orientato, in particolare, ora verso un registro più letterario, magari di ascendenza dannunziana (v. *acre, amareggiare, cinereo, illividito, implacabile, inimitabile, larva, violaceo, voragine* o l'uso transitivo di *somigliare*)²¹, ora verso una maggiore

¹⁸ Si veda in particolare come questi stilemi sono interpretati (nelle novelle) da P.V. MENGALDO, *Appunti linguistici e formali sulle novelle*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del Convegno Internazionale (Siena 24-26 ottobre 2002), a c. di M.A. GRIGNANI, in «Moderna», 2, 2002 (numero speciale), pp. 33-46. Più in generale, poi, su lingua e stile, segnaliamo M. MAXIA, *Uomini e bestie... cit, passim*, A. ROSSI, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. «Il Podere»*, Padova, Liviana, 1972 *passim*, L. GIANNELLI, *Toscano, senese, italiano (letterario): la ricerca di Federico Tozzi*, «Poliorama», 3, 1984, pp. 91-120, P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, 1990, pp. 145-48, e R. LUPERINI, *Federigo Tozzi cit., passim*.

¹⁹ Dialogato che ha modalità brusche e recise simili a quelle di *Tre croci*, ma che ora, negli *Egoisti*, occupa spazi assai più ridotti (sostanzialmente concentrati nei capitoli I, V, VI e VIII).

²⁰ Qui detto del pane appena uscito dal forno. Ma si veda anche nel *Podere*, dove figura la forma *scrocchiolare* («mentre, dentro, si sentivano *scrocchiolare* i chicchi di grano; come se il fuoco li masticasse»; cfr. p. 370), e dove, d'altra parte, l'alterato e toscano *crocchiolare* ritorna anche in accezione diversa (v. le occorrenze alle pp. 262, 325 e 395 e cfr. il *Glossario* a p. 1440), ad indicare 'il verso delle galline' (quel 'chiocciare' che in *Temporale* di Pascoli era invece un *croccolare* «co' suoi pigolli dietro»).

²¹ Per le ultime due voci, si veda però il contesto, perché qui il dannunzianesimo è più scoperto: «Roma lo attraeva come una voragine immensa» (p. 471); «ed il pensiero della bellezza

astrazione intellettuale (ad es., *apatia*, *ansia*, *febrilità*, *gaiezza*, *impotenza*, *infingardaggine*, *sensualità*, *snervatezza*, *soavità*, *sovraeccitazione*), anche di matrice specialistica (v. *nevrasenia* e *psicologia*).²² A conferma, anche da questa angolatura, di un certo ibridismo della compagine testuale.

Quanto ai consueti effetti di relativizzazione e soggettivizzazione, essi si manifestano in forme ulteriormente insistite; come segnala l'accentuato ricorrere di *come* (con valore approssimante), *forse*, *parere*, *sembrare* e, soprattutto, di *quasi* e *come se* (comparativo ipotetico). I riscontri statistici lo dimostrano,²³ ma basterebbe anche solo una rilettura del primo capitolo per convincersene.

È però nella resa degli stati allucinatori e visionari del protagonista che pare di poter cogliere il nucleo più originale degli *Egoisti*. Qui infatti il frantumato procedere della rappresentazione tozziana non solo ha luogo entro un quadro di estrema de-realizzazione, ma contempla anche nuove forme, ancor più destabilizzanti, d'incrinatura d'una dimensione narrativa tradizionale:

Ad un tratto, gli parve che la sua anima si mettesse a suonare; ma non percepiva distintamente nessuna musica; come se fosse stato profondamente sordo. Cercò d'ascoltare meglio: attese che una nota più bella si chiarisse; per poterla ricordare. Attese con ansia acre, quasi disperata. Ma, quella larva sparì; e non ne restò nessun segno. Pure, era sicuro di averla sentita! Ora, gli pareva d'essere in una piazza; dove non era stato mai; camminava a passi

somigliava quello della morte» (p. 487); cfr. L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit, p. 25. Naturalmente si veda anche, in questo numero, il contributo di Antonio ZOLLINO, che discute e rintraccia, negli *Egoisti*, gli echi di questa presenza dannunziana (dal *Piacere* in particolare), che già era stata avvertita dalla critica precedente, ma in forme meno puntuali.

²² Sia *psicologia*, sia, soprattutto, il più diagnostico *nevrasenia* sono termini che, a quel che ci risulta, non figurano nelle altre opere narrative di Tozzi (abbiamo controllato le versioni digitalizzate di *Bestie*, *Con gli occhi chiusi*, *Il potere*, *Tre croci*, *Giovani* e *Un amore*); e che qui vengono usati denotativamente dal narratore (cfr. le pp. 452 e 460). È questa, forse, una spia lessicale del carattere più riflesso (e meno felicemente rappresentato) di alcune parti degli *Egoisti*. Un'ipotesi che ci pare avvalorata dal diverso uso del linguaggio medico in *Tre croci*: qui, infatti, i termini specialistici (*uremia nervosa* e *viscerale*, *neuralgie*, *reumatismo*) non sono del narratore, ma figurano nella bocca di un personaggio – Enrico, ormai tutto immedesimato nelle proprie magagne fisiche – che sembra farsene scudo in forma quasi ossessiva («Ci dici sempre la stessa tiritera», lo incalzano gli amici; cfr., sempre dai «I Meridiani», le pp. 246-48).

²³ Solo due serie di dati, relative alle occorrenze di *quasi* e di *come se*. Negli *Egoisti* i *quasi* sono 71 in 56 pagine (media 1,26 per pagina); in *Con gli occhi chiusi*, 129 in 156 pp. (media 0,82); nel *Podere*, 103 in 146 pp. (media 0,7); in *Tre croci*, 58 in 96 pp. (media 0,6). Quanto alle comparazioni ipotetiche: *come se* ricorre 44 volte negli *Egoisti* (media 0,78); 57 in *Con gli occhi chiusi* (media 0,36); 53 nel *Podere* (media 0,36); e 53 in *Tre croci* (media 0,55).

cadenzati, e una specie di fanfara, anche questa inespressa, lo faceva muovere come se danzasse. La piazza era grande e non finiva più; si allargava sempre; benchè restasse uguale. (cap. II, p. 459)

Si presti attenzione: «come se fosse stato profondamente sordo», si dice; ma la musica che Dario non riesce a distinguere propriamente non c'è.²⁴ E il fatto saliente è che, ancor prima del suo personaggio, sembri ora il narratore ad ignorare la natura fittizia del dato di partenza da lui stesso appena sottolineata («*gli parve* che la sua anima si mettesse a suonare»). Il narratore, cioè, senza filtri distanzianti, come se niente fosse, lascia che la realtà dell'allucinazione di colpo prevalga sulla logica della sua narrazione; di fatto lesionandola. Segue poi, incalzante, una sequenza di dati contraddittori – movimenti ritmati da una fanfara «inespressa»; una piazza che si allarga restando eguale – che viene narrata attraverso una alternanza di passato remoto e imperfetto. E questa, a sua volta, è segnata dal tendenziale capovolgimento dei consueti rapporti tra tempi di sfondo e tempi di primo piano, visto che sono i secondi (i passati remoti aoristici) che paiono sfociare nei primi (gli imperfetti durativi). Il tutto, però, non senza creare una certa *suspense*; perché non è vero che Tozzi ignora la tensione narrativa: il fatto è che questa, per lo più, è risolta nel frammento e riguarda gli scombussolamenti della percezione.

Analogamente, poche pagine dopo, è «tacendo» che Dario avverte la propria voce come «irriconoscibile» (p. 462); ma, ancora una volta, più che l'incoerenza della sensazione, a colpirci è il modo in cui il narratore le dia credito, addirittura attribuendole una consequenzialità: «Gli pareva che la sua voce fosse irriconoscibile; tanto egli la sentiva anche pensando e tacendo».

Oppure, nella ritrattistica, al solito sghemba, parziale e deformante (v. ad es. le pp. 454, 467 e 478), si registrerà anche – nell'unico punto del romanzo in cui la figura della zia acquista un qualche rilievo – questo brano:

Non gli importava niente se anche la zia gli avesse promesso di aiutarlo di più ogni mese. Si sentiva egualmente nella miseria; e gli dispiaceva di non starci più di nascosto; come se gli occhi della zia lo potessero osservare di continuo. Gli pareva di rivederla; magra come se fosse stata una sola grinza di rughe dal

²⁴ Il paradosso di questa comparativa ipotetica era già stato notato da R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., pp. 43-44.

collo alle gambe; tutta gialla e con gli occhi che potevano guardare anche prima di aprirsi; con le mani belle perchè erano brutte.
(cap. XI, p. 488)

Dove dunque l'abbozzo di ritratto, tutto in termini visionari, sfocia in una causale che è una mera contraddizione in termini («mani belle perché... brutte»)²⁵. Forse a sottolineare così le valenze contraddittorie che, in questo brano, la zia andata assumendo: potenziale appoggio economico che si fa immagine persecutoria, insieme mostruosa («una sola grinza di rughe») e prodigiosa (occhi che possono guardare prima di aprirsi).

E ricorderemo anche la descrizione del volo di cornacchie – in «branco», «fitte come le pecore, e dello stesso peso» (p. 496) – per la quale Baldacci ha giustamente parlato di «animalizzazione dell'animale»,²⁶ e che a noi ora pare significativa anche perché la trasfigurazione si dà per inciso, entro un paragrafo isolato e non direttamente riconducibile al punto di vista del personaggio.

L'impressione, insomma, è che negli *Egoisti* si siano toccate punte estreme di immedesimazione tra protagonista e narratore; il quale ora non solo registra il trascorrere, imprevedibile e sussultante, degli stati allucinatori, ma può anche assimilarne le logiche stravolte.

II.

Ma ritorniamo alla struttura del testo e alla questione posta dalla sua chiusa. La debolezza del lieto fine, subito avvertita da più parti (Cecchi 1923, De Michelis 1936 e Olobardi 1940), è stata ben sottolineata da Luperini: «conclusione volontaristica, più “detta” che sviluppata e dunque sommaria e come improvvisata. [...] un caso, rarissimo in Tozzi, di supremazia dell'ideologia sulla psicologia»²⁷. Ai nostri occhi, però, la scarsa credibilità della conclusione, ancor prima che un eventuale difetto d'arte, è un fatto oggettivo, suggerito dalla dinamica, senza progressione, che governa il testo. Il quale, appunto, è tutto sminuzzato in tante conclusioni provvisorie, spesso tra loro contraddittorie; e, al

²⁵ Quasi una applicazione, estremizzata, di un noto aforisma di Kraus, «Una donna che non sa essere brutta non è bella» (cfr. K. KRAUS, *Detti e contraddetti* [1909], a c. di R. CALASSO, Milano, Adelphi, 1977, p. 78).

²⁶ Cfr. L. BALDACCI, *Tozzi moderno* cit., p. 25. Ma v. anche G. BERTONCINI, *Motivi e forme degli «Egoisti»* cit., p. 243, che mette a contrasto questo con un volo di cornacchie del *Piacere*.

²⁷ R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., p. 19.

tempo stesso, formato da uno statico giustapporsi di episodi (gli incontri/scontri di Dario con gli altri personaggi) che – come ha suggerito Bertoncini – potrebbero esser interscambiati, senza una vera distorsione del senso del romanzo («giacché vi stanno non come agenti di conseguenze, ma come campioni della vicenda dell'uomo e del clima etico-civile della città»)²⁸. E poco importa che questa vicenda sia inquadrabile entro una unità di tempo e di luogo – un'estate a Roma e dintorni – apparentemente compatta. Quel che conta è la mancanza d'una unità d'azione e il fatto che l'intreccio sia quasi interamente sfilacciato negli andirivieni della percezione, nelle contrazioni e nelle dilatazioni di un flusso di tempo, tutto psicologico e violentemente soggettivizzato, che non può contemplare punti d'arrivo davvero risolutivi. Come, d'altro canto, lo stesso Tozzi pare suggerirci alla fine di *Barche capovolte*, nell'aforisma intitolato *Conclusione*:

Ma un libro di psicologia non può avere alcuna conclusione, perché deve essere l'analisi minuziosa e ininterrotta di quel che avviene in noi.²⁹

Forse anche per questo, i finali tozziani possono risultare più convincenti quando, quasi indifferenti alla loro posizione strategica, presentano eventi deboli e scarti minimi. Sintomatico del resto d'una difficoltà di concludere e di come Tozzi stesso soffrisse l'arbitrarietà d'ogni conclusione, ci pare il travaglio delle quattro redazioni intermedie – quanto alla trama, diversissime – che ha preceduto l'attuale finale di *Con gli occhi chiusi* (per altro aggiunto *di malavoglia*, a detta della moglie Emma)³⁰.

In fondo, non fosse per la sua collocazione clausolare e per una certa enfasi della fine legata anche alla sottolineatura del senso d'una fatalità (p. 503, «Il loro amore *doveva* nascere in quel momento stesso; e, alla fine, guardandosi negli occhi, capirono che si amavano da vero per la prima volta»), l'amore che si rivela nelle ultimissime battute degli *Egoisti* potrebbe anche apparirci come un approdo non meno vacillante dell'amore per un attimo creduto da Dario sulla soglia di un portone, di fronte a una donna di strada che l'adesca:

– Andiamo a casa mia!

²⁸ G. BERTONCINI, *Motivi e forme degli «Egoisti»* cit., p. 245.

²⁹ F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi* cit., a p. 765.

³⁰ Ivi, p. 1333. Ma v. anche C. SERAFINI, *Il quinto comandamento. Sul finale dei romanzi di Federico Tozzi*, «Studi (e testi) italiani», 18, 2006, pp. 229-247.

Dario si riscosse, ma non alzò gli occhi: era curioso di conoscere l'effetto che gli faceva quella voce. Poi si chiese: «Perchè mi dice così?» E, per un momento, credette di amarla istantaneamente.

(II, p. 458);

Né ci stupiremmo se, in un ipotetico seguito, questo nuovo sentimento finale si rivelasse altrettanto fugace dei *raptus* di desiderio e sadismo cui, tra amore e disperazione, Dario si era abbandonato sulle rive del lago di Bracciano:

Ma, allora, all'improvviso, egli si lasciò al desiderio: la baciò e le morse tutta la bocca.

Albertina voleva trattenerlo, ed egli le disse:

– Oggi ti amo!

Ma, nello stesso tempo, la disperazione amareggiava la sensualità [...]. Non riusciva a godere del suo amore; e strinse, con ira, le mani di Albertina. Glielie strinse a farle male; finchè non la vide cambiare di colore. (VII, p. 475)

Perché, in fondo, la narrazione degli *Egoisti* è tutta un susseguirsi di microeventi e un altalenarsi di stati d'animo contrastati, che si presentano come assoluti ed effimeri insieme. Assoluti perché in sé conclusi e tendenzialmente sottratti ad ogni rapporto di causa ed effetto; effimeri perché la loro intensità è tutta istantanea. È questa, ci sembra, la contraddizione tragica che presiede alla percezione del tempo tozziana: durate senza requie, scomposte in attimi, tra loro incalzanti e irrelati insieme, ma tutti potenzialmente lancinanti: patiti come se potessero lasciare segni indelebili, da un soggetto che d'altra parte ne avverte con dolore la caducità. Si rilegga ad esempio l'avvio del capitolo III:

Era certo di essere un musicista. Avrebbe subito messo in musica certe sensazioni, invariabili, della sua giovinezza; che gli sembravano i punti più vivi del passato; quando la memoria si liberava completamente delle cose inutili; ed era anche essa, perciò, una forza attiva ed immediata. Contento e impaziente, andò subito da Albertina. Per la strada, però, si spaventava sentendo qualche segno della sua nevrastenia; quando tutte le cose ch'egli vedeva sembravano scolorirsi, quasi illividite; con un senso di malvagità che lo perseguitava. Allora camminò in fretta, come se avesse voluto mettersi a correre; e non gli pareva mai di fare in tempo.

Albertina, sorpresa di scorgere nel suo viso una cosa che non capiva, gli chiese:

– Che hai?

Fu per dirle tutto, *ma non era più certo di essere un musicista*. E le rispose:

– Te lo dirò.

(III, pp. 459-460; corsivi miei)

Non occorrono che poche righe per rovesciare la certezza iniziale, perché gli scenari interiori smottino, perché le cose trascolorino, perché la frenesia e la paura tornino a prevalere e *un senso di malvagità* s'insinui. Le cose risultano quindi ontologicamente inafferrabili; e sempre, anche nel loro più fulgido apparire, pronte a farsi equivoche o a sottrarsi:

Era già la metà di settembre; e, nella campagna, c'erano soltanto i fiori secchi dei cardi selvatici e degli stroppioni; con le foglie pungenti. [...] La luna si faceva sempre più candida e più luminosa. Allora, [Dario] guardava il cielo, e lo trovava sempre più largo; e gli pareva di respirare soltanto quell'aria.

I cardi frusciano forte insieme, come se dovessero spezzarsi; con quei loro fiori che di sera non hanno nessun colore. Sempre più scontento, tornò a dietro; e gli pareva di camminare strisciando anche con la faccia in mezzo alla strada.

Mentre la luna, ora, era piccolissima; come se avesse dovuto staccarsi.

(cap XI, p. 489);

pronte a rivelare la loro mancanza di tenuta, la loro predisposizione a venir meno:

Ad un certo punto della Via Appia, pareva che la pianura volesse sprofondarsi tutta insieme

sempre di più; fino ai Colli Albani. [...]

Perfino il ricordo di Albertina pareva disperdersi; come un grano di polvere. Le statue sopra la Basilica di San Giovanni si distruggevano, a poco a poco; consumate dall'aria luminosa. Anche la Basilica si sbriciolava; e non ne restò che una breve striscia in terra. Gli acquedotti sparivano, i monti non erano altro che nebbia. Egli stesso moriva, e non aveva né meno la certezza che la sua anima fosse qualche cosa che potesse restare. L'anima non esisteva; ed egli si sentiva vuoto, senza difesa, contro la morte; ch'era perfino nella luce immensa.

(cap XII, p. 492).

Al senso di una interiorità senza saldezza, che senza sosta si sfa e si trasmuta, si somma così quello di una realtà esteriore anch'essa in continua

agonia e mutamento: colta, per lo più, nei suoi scollamenti e nel suo deformarsi; percepita come sul punto di cedere, pronta a fendersi e a richiudersi, ma sempre senza possibilità di rivelazioni o incanti durevoli:

Ma si fermò ad ascoltare un pino che si smuoveva; come se fosse stato per aprirsi quanto era largo il cielo.

Allora, tremando tutto, non potendo più tenere la voce che non obbediva alla volontà, le gridò:

– Stanotte, scriverò la musica che io sento ora!

E, quando egli si fu calmato, senza che Albertina fosse riuscita a dirgli una parola, tutta la notte era stellata, e il pino fermo e chiuso.

(III, p. 462)

Anche perché – nelle pagine degli *Egoisti* forse più che negli altri romanzi – il senso di morte pare davvero pervasivo. Al di là del brano appena citato di p. 492, basti pensare a come perfino il vitalismo di un personaggio come il Papi – apparentemente tutto risolto nella leggerezza mondana di giovane bello e donnaiolo – possa affondare le sue radici in una sorta di cupa convivenza con i defunti:

La notte, il fuoco della sigaretta si rifletteva dentro i suoi occhi, che gli s’annebbiavano; e cominciava a parlare di tutti i suoi parenti morti; come se li cercasse anche nei manifesti attaccati ai muri. Pareva che quei cadaveri gli restassero, simili a cose nere, dinanzi agli occhi; magari fino all’alba biancheggiante in fondo alle strade, quando egli si meravigliava di essere desto e l’aria fresca pareva che gli alleggerisse la stanchezza.

(VIII, p. 481)

Oppure, si riveda la gita ad Anguillara (cap. VII, pp. 473-76): non è certo la romantica scampagnata che probabilmente si augurava Albertina; bensì una discesa – nella scostanza dei sentimenti – tra scenari aridi e desolati («soltanto qualche eucalipto, con le foglie inaridite, quasi gialle») e l’attraversamento, penoso, di una cittadina, che fin da subito viene scomposta in immagini d’un espressionismo quasi proverbiale (dopo una «stecconata di legno che luccic[a] a spigoli storti e a gomiti aguzzi», «finalmente, appar[e] un pezzo acuminato di Anguillara») e colta in tralice nei suoi segni di consunzione (le case coperte di licheni; la porta antica, con l’orologio di «ferro arrugginito» e lo stemma di pietra

«sbocconcellato e sfaldato», etc.): una cittadina abitata da un bestiario inquietante e dolente (cani randagi, cornacchie che volano basse, un porco solo nel suo castro, un cavallo morto, un asino che si rotola nella polvere, etc.), dove persino l'astore che volteggia attorno al lago, lo fa «con le ali tese come se gliele avessero infilate a posta, per imbalsamarlo»; e dove, d'altro canto, è il «ventre rossatro» della carogna di cavallo a sembrare «ancora vivente». «"Dove siamo venuti!"», esclama Albertina «delusa».³¹

Più in generale, poi, questo paesaggismo dalle risonanze funeree e dalle tonalità volentieri bruciate o sbiadenti (significativo il ricorrere nel romanzo di voci come *arido*, *arsione*, *inacidire*, *sbiadire*, *scolorire*, *secco* e *stinto*) caratterizza anche i numerosi scorci urbani. La Roma degli *Egoisti* è infatti uno scenario sgretolantesi e sformato dalla calura, per lo più visto in dissolvenza (p. 463, «come se tutta la città fosse per sparire») e in intima dissoluzione (che agli occhi di Dario è in primo luogo fisica, mentre per il Carraresi è soprattutto morale). Rinnegata nella sua storia e nel suo presente (p. 452, «Era inutile cercare la Roma degli imperatori o dei pontefici; e quella della monarchia democratica gli era troppo insignificante e antipatica»), colta piuttosto «in una germinazione di vita senza continuità (a barlumi di gesti, di atti)»³², l'Urbe è qui una città dalla monumentalità fragile e dal fondo torbido.³³ Dario vi si aggira, cercando di appropriarsene e sentirla sua (pp. 456-457: «tentava di trovare tra sé medesimo e Roma come una pacificazione quieta. [...] s'imponeva di conoscerla come la propria città [...]; con una ostinazione quasi metodica»). Ma inutilmente; anche perché sempre confitto in sé stesso o risucchiato in una dimensione allucinatoria. Così, ad es., nel brano seguente, dove l'incubo d'afa che si consumava tra le quattro pareti d'una stanza si trasferisce – repentinamente, con un semplice a capo – in un esterno abbacinato, in cui anche le ombre, trattate come cosa salda, divengono ostacoli:

³¹ Le descrizioni di questa gita trovano echi puntuali nella prosa n. 52 di *Cose*: cfr. F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi cit.*, p. 634.

³² G. BERTONCINI, *Motivi e forme degli «Egoisti» cit.*, p. 241.

³³ Si veda, in particolare, il lampeggiante notturno del cap. II, quando Dario dapprima infastidito dagli schiamazzi di un'osteria, vaga poi nei «vicoli scuri», tra «mucchi d'immondizia» rimestati dagli affamati, rasentando donne che sono forse prostitute e uomini che dormono tra le colonne di una chiesa; oppure, nel cap. VIII, la descrizione della «ragazza di evidente mestiere», nel caffè dove poi s'intravede la rissa che tanto turba il Carraresi.

Era già vicino a mezzogiorno, e nella camera faceva molto caldo. I vetri *parevano per doventare come* una colla trasparente e il sole ficcarsi dentro le cose. In Piazza della Pigna non c'era nessuno, ed egli si fermò; parendogli che il sole e le ombre non volessero farlo passare. (cap. I, pp. 452-53)

Dove si noteranno anche le simmetrie strutturali tra le due coppie di frasi (il parallelismo sintattico tra la prima e la terza; e i richiami lessicali, di *parere* e di *sole*, tra la seconda e la quarta) e una formulazione («parevano per doventare come... e il sole ficcarsi...»), che, nella sua densità, risulta davvero emblematica di come l'accidentata *brevitas* della scrittura tozziana (v. lo zeugma) possa dire una realtà ogni attimo incerta e instabile.

Dunque, come la Siena dei precedenti romanzi, anche la Roma degli *Egoisti* è non tanto uno sfondo realistico, quanto un luogo dell'angoscia e dello smarrimento interiore. Ma, certo, lo è in forme e con valenze diverse. Siena, infatti, era stata anche, se non soprattutto, un incubo cubista di spaccature e sporgenze, quasi in lotta tra loro, in cui pareva trovare ulteriore eco l'inconciliabile crudeltà dei rapporti umani; un «parapiglia a mulinello»³⁴ di linee e volumi, certo abitato da una società litigiosa e cattiva (si pensi anche solo alla Siena del *Podere*, popolata di avvocatocchi, maneggioni, sensali, beccamorti e falsi testimoni, tutti pronti ad accapigliarsi attorno all'eredità contesa). La Roma in cui vagola Dario, invece, è soprattutto un luogo dell'inconsistenza e della fiacchezza morale, dove si consumano esistenze vacue: uno scenario sfuggente, depresso e dilavato, in cui meglio risuona «la sordità implacabile» (p. 462) del musicista e il carattere effimero delle sue ispirazioni.

Non bisogna infatti dimenticare che una buona parte degli *Egoisti* rappresenta il dramma di una vocazione sterile; e che – se senza conflitto non si dà storia – il conflitto principale è ora quello che oppone Dario a sé stesso. Non c'è nessun altro vero antagonista, nessun padre incumbente o castrante (forse anche per questo il discorso critico di Debenedetti è passato oltre); e certo anche per questo il tema dominante della narrativa tozziana, quello della violenza, ha qui manifestazioni meno oggettive e crudeli, e semmai più cerebralizzate (v. le dubbiose fantasie omicide di Dario, pp. 495-96: «Avrebbe anche potuto ucciderla»; «Perché dunque doveva ucciderla?»; «Era possibile che avesse pensato ad uccidere?»). Dario, del resto, è interpretabile anche come un fratello

³⁴ Cfr. F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi cit.*, p. 125.

più intellettualizzato – e insieme più irregolare³⁵ – delle altre grandi creazioni dell'autobiografismo tozziano (Pietro, Remigio e Leopoldo). Tutti sono degli inetti, ma Dario, rispetto a questi, pare dubitare in forme più avvertite (p. 455: «pensò: "Vorrei sapere in che consiste la realtà!"») e pare aver maggiore consapevolezza della propria debolezza nervosa (v. ad es. a p. 453 e 460). E, certo più di loro, vive in auscultazione di sé stesso: sempre proteso verso quelle parvenze di accordi e quelle musiche immaginarie che sente risuonare dentro di sé, e a cui non sa dare una forma durevole. Tratteggiato nei suoi dati più esteriori, Dario potrebbe anche apparire come una versione incupita di un altro celebre nevrastenico dalle velleità artistiche, il Christian dei *Buddenbrook* di Thomas Mann. Ma noi lo vediamo soprattutto dal di dentro e in forme che rispecchiano le sue intime lacerazioni; e ci appare quindi come una figura integralmente tragica (Tozzi, del resto, non sembra contemplare registri diversi). E tragico, in fondo, è anche il fatto che la sua visionarietà sia al tempo stesso una condizione patita e indotta (deriva patologica e ricerca intenzionale d'artista); sempre però destinata a prendere il sopravvento, perché l'esito più costante è l'annichilimento di ogni capacità di volere.

In tal senso, hanno un valore quasi programmatico le primissime battute del testo, là dove il *topos* incipitario del risveglio, non appena enunciato, lascia subito il campo alla definizione di un incontrollato scenario interiore:

Appena desto, Dario Gavinai sentì che ricominciava istantaneamente a pensare. Il suo pensiero era come una punta che sporgeva, facendosi innanzi da sé. Ma egli ne provava una specie di rammarico e di stupefazione.

Erano ormai parecchi mesi che la miseria cercava di entrare anche nella sua anima. Da prima, non ci aveva creduto; e proprio quando non aveva nè meno un pezzo di pane per mangiare, le cose più dolci e più buone della sua giovinezza gli stavano per ore ed ore fisse in mente; e gli era impossibile rendersi conto d'altro. Quanto più soffriva e indeboliva e tanto più quelle cose gli apparivano evidenti e serene; visibili come allucinazioni. Secchi di latte che gli pareva di bere: un latte denso, con una panna quasi gialla; oppure tavolate di pane caldo e crocchiolante, levato allora dal forno.

³⁵ Fin viscerale il suo rifiuto del lavoro: «Non sapeva fare niente; non aveva imparato a fare niente; e l'idea di doversi scegliere magari un mestiere gli faceva venire una ripugnanza che lo spaventava. Non poteva nè meno pensarci! Era come se gli dicessero che a una data ora gli sarebbe venuta una malattia orrenda che lo avrebbe ridotto irriconoscibile » (p. 452).

Il passo, segnato dalla progressiva focalizzazione del punto di vista, presenta una sintassi che, prima di farsi bruscamente ellittica nella chiusa, è nell'insieme più articolata di quanto non prevedano le medie tozziane. Ma lo è in forme che, più che gerarchizzare, tendono a far coesistere (v. le due subordinate temporali della simultaneità, *Appena..., ...e proprio quando...;* e la correlativa, *Quanto più... tanto più...;*), acuendo così la sensazione di trovarsi di fronte ad una complessità ingestibile. Andrà poi rilevata la compresenza di un lessico astratto (*rammarico, stupefazione, etc.*) e di uno anche molto concreto (*punta, secchi, panna, forno, etc.*); e come quest'ultimo tenda a prevalere, se persino la voce più lyricizzante, *anima*, (parola-feticcio, ad altissima frequenza in Tozzi) si fa spazio fisico, assediato da una *miseria* anch'essa tangibile. Più minutamente, poi, spiccheranno la grafia scissa di *nè meno* (qui microstilema che quasi scandisce una sofferenza da privazione), l'uso assoluto di *indebolire* e i toscanismi *bevere* e *crocchiolante* (certo più espressivi degli eventuali *bere* o *croccante*, e forse scelti da Tozzi proprio perché dicono meglio lo spasimare della fame). Ma soprattutto, ai fini del nostro ragionamento, interesserà sottolineare come questo *incipit* rappresenti il dramma di una cerebralità permeabile e passiva (v. le formule più esplicite della desautorazione: «le cose [...] gli stavano [...] fisse», «gli era impossibile rendersi conto...»). Fiaccata anche da forme concretissime di animazione dell'astratto: da moti di intrusione (la *miseria* che *cerca di entrare nell'anima*) e di protendimento (il *pensiero*, organo semovente che *sporge* e si *fa innanzi da sé*) che hanno luogo a prescindere dalla volontà del protagonista (se si può continuare a chiamarlo così). Forme della sprossessione che sfociano nella potente allucinazione finale, che scaturisce e avanza per via di pura sintassi nominale. In un crescendo d'intensità sensoriale, che è insieme d'abbondanza (latte bevuto *a secchi* e *tavolate* di pane) e di qualità; perché i cibi immaginati s'impongono in consistenze, sfumature e fragranze (*un latte denso, con una panna quasi gialla* e *un pane caldo e crocchiolante*), con una precisione che pare direttamente proporzionale alla fame sofferta³⁶.

Non meno significativo, poi, come, nell'apertura del capitolo IV (p. 462), si racconti l'ispirazione e lo slancio creativo di Dario: è un racconto – singolativo

³⁶ Fantasie e ossessioni fameliche, del resto, improntano tutto il primo capitolo del romanzo e ritornano in particolare durante l'incontro con il Giachi: p. 455, «e gli sembrò che la fame e la sincerità fossero una cosa sola. [...] Gli pareva che l'aria fosse irrespirabile, e pensò se avesse potuto mangiare il tavolino».

(«Lavorò così fino alla mattina dopo») e iterativo insieme (quasi tutto all'imperfetto)³⁷ – che mostra bene come anche l'atto del comporre comporti, in Dario, una sorta di alienazione da sé: «Gli era come proibito di prendere parte con la volontà a questa creazione; e si sentiva come costretto a obbedirle». Una perdita della volontà ora in qualche misura euforica («E poteva scriverli [i suoni] senza nessuno sforzo d'attenzione»); ma d'una euforia che, nel giro di poche righe, non tarderà a rivelarsi ingannevole:

Allora, corse a casa; per essere sicuro che durante la notte aveva lavorato da vero. Si provò a leggere quel che aveva scritto, ma non lo capiva più. Se non avesse pensato di far vedere tutto ad Albertina, lo avrebbe strappato; con una rabbia, che lo faceva respirare a fatica.

(cap IV, p. 463).

Anche così, nel suo romanzo più intimamente autobiografico, Tozzi ha voluto rappresentare, e forse esorcizzare, le proprie angosce di scrittore: facendo dell'impotenza creativa del suo personaggio la materia, viva e sofferta, di uno stile che non dà tregua.

³⁷ La terminologia è quella di G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi, 1976, pp. 163-65.