

GIANCARLO BERTONCINI

Lo scacco dell'arte e 'il sentimento della coscienza' (ovvero 'antinaturalismo' e scienza della psiche)

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIANCARLO BERTONCINI

Lo scacco dell'arte e 'il sentimento della coscienza' (ovvero 'antinaturalismo' e scienza della psiche)

La figura d'artista ricorre in Tozzi nei personaggi di alcune novelle e nel protagonista del romanzo Gli egoisti. Per tutti il proposito artistico si risolve in un fallimento. Lo scacco non deriva da fattori socio-economici, ma da condizioni psicologiche messe in luce dalla nuova scienza novecentesca della psiche.

[...] e allora vidi, non so con quale improvvisa rapidità, la testa di Modesto. Un raccapriccio folle mi fece rimanere a fissarla, incapace di togliere gli occhi dai muscoli del collo, scoperti e teneri; e mi venne da piangere.¹

L'esito conseguito da colui che con i mezzi dell'arte, visivi in questo caso (verbali in altri), presume di adornare di bellezza l'universo, di 'decorare' la realtà (un decoratore è l'io protagonista della novella *La scuola d'anatomia* da cui è tratta la citazione in *esergo*), l'esito conseguito da colui che con i mezzi dell'arte affronta e persegue la rappresentazione della realtà è lo *shock* di una visione di morte: l'icona anatomica non rimanda più ad una scientificamente distaccata acquisizione naturalistica, ma produce una paralisi vitale: «[...] e mi venne da piangere / Stetti due giorni senza mangiare».² La mimesi naturalistica d'altronde non inscena una persona, ma un fantoccio: «Sono attori cinematografici; e uno mette un fantoccio sul parapetto del fiume, perché dovrà fingere l'uomo che si annega [...]»;³ così nell'altra novella *Una recita cinematografica*. In quanto tale, la mimesi naturalistica delude l'*anima* della persona: se il termine 'anima' cui qui si fa ricorso allude alla valenza anche polisemica interna all'universo tozziano – si pensi soltanto alle prose iniziale e finale di *Bestie* –,⁴ il lessema 'persona' viene qui accolto nel senso più neutro possibile (seppure nella novella ultimamente citata si potrebbe anche interscambiare con quello di *personaggio* nel senso pirandelliano del termine, come di colui, vale a dire, che ha capito il gioco, e proprio di contiguità rispetto alla poetica pirandelliana non è illecito parlare a proposito della novella in oggetto, non solo per lo statuto del personaggio, ma anche per il brusco rovesciamento della storia nell'*explicit*⁵ e per la vertigine 'epifanica' che investe il personaggio).⁶

¹ F. TOZZI, *La scuola d'anatomia*, in ID., *Opere. II. Le Novelle*, vol. I, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1963, 257.

² *Ibidem*.

³ F. TOZZI, *Una recita cinematografica*, in ID., *Giovani*, edizione critica a cura di P. Salatto; prefazione di R. Luperini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, 279.

⁴ F. TOZZI, *Bestie*, in ID., *Opere. IV. Cose e Persone. Inediti e altre prose*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1981, 117: «Ma un'allodola è rimasta chiusa dentro l'anima, e la sento svolazzare per escire. E la sento cantare» e p. 164: «L'allodola! Piglia la mia anima!». Le occorrenze numerosissime all'interno dei testi tozziani coprono un esteso ventaglio di significati: da quello di luogo dell'interiorità personale a quello di sede di una dimensione religiosa, a quello di spazio della psiche. Cfr. al riguardo M. JEULAND-MEYNAUD, *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Roma, Bulzoni, 1991, 330-332; L. MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991, 139-143.

⁵ Soluzione tutt'altro che rara nella narrativa tozziana e presente anche ne *Gli egoisti*.

⁶ Non per niente l'«angoscia» (TOZZI, *Una recita cinematografica...*, 280) che assale Calepodio di fronte alla rivelazione della finzione («questi scherzi», *ibidem*) che manifesta l'essenza dietro la parvenza, è contigua alla rivelazione raffigurata nel celebre passo pirandelliano de *L'umorismo*: «In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante [...] È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine». (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, 140). Per quanto concerne Pirandello, sono noti e ampiamente studiati i rapporti professionali e di amicizia fra Tozzi e Pirandello stesso (un contributo

La baldanzosamente autoproclamata natura di artista («Io che ho diritto di chiamarmi un artista [...]»),⁷ ostentata peraltro pur dopo la fallimentare avventura all'Istituto delle Belle Arti di Siena, ed evocata nell'autobiografica figura di Pietro anche nella sua inettitudine performativa («[...] il disegno, a malgrado de' suoi sforzi, era incerto e sbagliato. [...] Esaminò il ritratto e poi la copia; e si sentì tanto scoraggiato che ne provò quasi affanno [...]. E Pietro pensò: 'È finita non vado più avanti' [...]»)⁸ situa il personaggio della novella *La scuola d'anatomia* tra invenzione e autobiografia *en travesti* (dove il grado di proiezione autobiografica è pari a quella del protagonista de *Gli egoisti*): non solo per il tratto 'artistico', ma per quello ancor più efficiente della 'chiusura degli occhi': se [Pietro] «Stava bene sul letto, con gli occhi chiusi»,⁹ il decoratore [sarebbe] «voluto entrare ad occhi chiusi per non vedere quel che c'era sui cartoni e sui cavalletti degli altri [...]».¹⁰ Di nuovo la proiezione autobiografica simile a quella attuata su Pietro agisce nell'artista Arturo di *Paolo* nella dimensione fallimentare, iconicamente condensata sia in *Pittori*¹¹ che in *Paolo* in una raffigurazione religiosa, raffigurazione che è, nel caso di *Pittori*, esempio di insipienza creativa («Don Vincenzo aveva appena finito di dipingere, per un ciborio dorato, un agnello [...]. L'agnello era malfatto e aveva gli occhi fuori di posto; e la cima del muso troppo vermiglia»)¹² e nell'altro immagine di una sfiibrante ricerca: «L'ultima tua imagine è stata di Giovanni Battista. [...] Si vedono tutti i tendini dei suoi polsi. E la sua testa è rovesciata per stanchezza».¹³ Nell'universo tozziano l'icona sacra priva di efficacia estetica accompagna il deluso (e delusivo insieme) impegno dell'artista: l'agnello di *Pittori* si fa immagine dell'inettitudine creativa, correlativo oggettivo di una speranza 'sbagliata' e, come nel San Giovanni Battista di *Paolo*, rimanda a una dimensione dolorosa dell'esistenza, a una condizione di vittima, quale quella esemplata ne *Il crocifisso*. Nell'universo di Tozzi le immagini sacre (l'agnello, il San Giovanni, il crocifisso) consegnano una dimensione di degrado e di deformità, infine di un depotenziamento della funzione salvifica.¹⁴ La tensione conoscitiva insita nel progetto estetico produce nel decoratore uno *shock* emotivo, una paralisi esistenziale pari a quelli provocati dalla sconfitta del progetto erotico-sentimentale: «Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghisola, egli [Pietro] non l'amava più».¹⁵

Lo statuto dell'artista oscilla in Tozzi fra i tratti del rovesciamento, della parodizzazione dell'artista *bohémien* e i tratti della malattia fisiologica, quale quella esemplata nella meningite di

recente risiede nell'articolo del sottoscritto: *Un romanzo "tutto nuovo" nelle tessere del rapporto fra Pirandello e Tozzi*, «Italianistica. Rivista di Letteratura italiana», 2-3 (2019), 123-133).

⁷ F. TOZZI, *Novale*, Nuova edizione, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi Editore, 1984, 18: nella lettera in data 27 novembre 1902 ad Annalena, pseudonimo di Emma, futura moglie dello scrittore.

⁸ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, in ID., *Opere. I. I Romanzi*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi Editore, 1961, 60.

⁹ Ivi, 106

¹⁰ TOZZI, *La scuola d'anatomia...*, 253.

¹¹ Inusualmente in Tozzi ricorre qui una vena ironica che mira a smascherare il velleitarismo di cui sono intrisi i propositi di uno dei personaggi, Benedetto Bichi: «Il Bichi, che non si rendeva abbastanza conto di quel che volessero da lui, promise al padre e alla madre che avrebbe fatto il suo dovere e si sarebbe spacciato a diventare un genio». (F. TOZZI, *Pittori*, in ID., *Giovani...*, 231.

¹² Ivi, 236.

¹³ TOZZI, *Paolo...*, 434.

¹⁴ «All'angolo di Via del Lavatore [...] c'era una Madonna entro un medaglione fiorito, con gli angoli di gesso e una lampadina elettrica che non faceva luce anche perché era tutta sporca di polvere [...]»: F. TOZZI, *Gli egoisti...*, 457; «Le statue sopra la Basilica si distruggevano, [...] Anche la Basilica si sbriciolava [...]»: Ivi, 493.

¹⁵ TOZZI, *Con gli occhi chiusi...*, 176.

Roberto Falchi (*Il musicomane*),¹⁶ causa di ‘idiozia’, ovvero terreno di alterazione mentale, per approdare infine alla patologia psicologica, alla ‘nevrastenia’ di Dario Gavinai.

Nel sistema simbolico tozziano l’arte è metafora di una ‘volontà di vivere’,¹⁷ di una realizzazione esistenziale paralizzata da una sconfitta, secondo un generale esito fallimentare del personaggio tozziano, almeno fino alla pagina conclusiva de *Gli egoisti*. Il tema dell’arte e il motivo del desiderio di fare arte in Tozzi si caricano di valenze ambigue, spesso associate alla problematica inerente la giovinezza, non intesa in senso anagrafico, ma come dimensione di incapacità di conoscere il circostante all’infuori del sé. La pratica artistica viene investita del valore di svelare una via per ristabilire il contatto con le cose, quel contatto che il personaggio ha perduto o non è mai riuscito a realizzare (a causa della malattia, dell’inattività, di una propensione all’introspezione che si può denominare pazzia, o scissione o per tutte queste caratteristiche insieme). Ma in questo da sola l’arte non può riuscire.

Il percorso della malattia del personaggio porta nell’universo narrativo di Tozzi, si direbbe con inevitabile e motivato sviluppo, alla malattia pertinente all’area di studi psicologici che attestano la modernità di Tozzi, vale a dire alla ‘nevrastenia’ di Dario Gavinai, destinatario di una velleità creativa che rimane priva di attuazione:¹⁸ Dario Gavinai, lui pure proiezione autobiografica per molte ragioni, e ancora *in primis* per il suo statuto di artista o meglio di aspirante tale, non casualmente dotato del tratto di creatore musicale (di nuovo *Novale* certifica lo stigma autoriale: «Ah! Non t’ho detto mai una cosa. Compongo molta musica originalissima»¹⁹). Sia in *Paolo* che ne *Il musicomane* una delle strade tentate dal protagonista per ovviare allo iato tra parole e cose è proprio la mediazione dell’arte e in particolare della musica. La condizione dei quadri dipinti da Arturo, l’eterna frustrazione che caratterizza la sua ricerca, è descritta dall’io narrante di *Paolo* come un’esperienza musicale: «Se Arturo potesse dipingere le sue idee! Egli è troppo musicale: vorrebbe che i suoi quadri fossero uditi».²⁰ Proprio la composizione musicale è la peculiare attività artistica in cui si cimenta Dario: composizione che, oltre ad essere la migliore metafora dell’attività dello scrittore, è particolarmente conforme ai gusti estetico-culturali del momento: forma d’arte per eccellenza per il decadentismo-simbolismo. La musica in quanto arte asemantica verso cui tendono tutte le altre è un’ottima metafora per indicare il processo creativo e la consonanza con il mondo.

Il finale de *Gli egoisti* è sicuramente la caratteristica che oppone più fortemente questo romanzo alle risoluzioni degli altri romanzi tozziani, negative o tragiche. In realtà segni di un

¹⁶ Non a caso la specificità fisiologica della malattia ricorre in una novella che appartiene al periodo più antico: «Appartiene al primissimo gruppo, poiché è datata 25.2.08 [...]». (G. TOZZI, *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi*, in TOZZI, *Opere. II. Le Novelle...*, vol. II, 1031).

¹⁷ Fra le letture di Tozzi non figura di A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ma *Morale e religione*: cfr. L. ANDERSON, *Tozzi's readings, 1901-1918*, «MLN», CV (1990), 1, 136; la lettura alla Biblioteca degli Intronati di Siena è nelle date: sett. 21 – ott. 04 del 1914.

¹⁸ È indubbio che le novelle a cui abbiamo fatto riferimento risentono della cultura psicologica di Tozzi, così come è palese che ne *Gli egoisti* questa investe radicalmente l’intero universo della *story* del protagonista. Numerosi e articolati studi dopo Marco Marchi (*Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993) hanno illuminato e approfondito la cultura psicologica di Tozzi.

¹⁹ TOZZI, *Novale...*, 85-86 (lettera dell’autore ad Emma del 16 marzo 1907). Ma, a certificare la strettissima proiezione autobiografica stanno identità di passi tra *Novale* e *Gli egoisti*: «Io sono veramente un artista, ma non ho ne’ miei nervi l’energia per produrre» (Ivi, 77); «[...]i suoi nervi erano troppo deboli[...]» (F. Tozzi, *Gli egoisti...*, 501).

²⁰ TOZZI, *Paolo...*, 434.

progressivo avvicinamento alla ‘nascita della coscienza’²¹ si intravedono già nel percorso intertestuale dei romanzi, dalle modalità delle nipoti che in *Tre Croci* sono portatrici di un’esperienza umana di carattere positivo, improntata all’empatia e al perdono, all’assegnazione del nome dell’amata Attilia alla sorellina appena nata di Leopoldo Gradi nei *Ricordi di un giovane impiegato*. Scelta dispensatrice di morte o ‘nascita della coscienza’ (una coscienza che può sembrare rientro nei ranghi dell’ordine costituito, ma che si propone come scelta di costruire al di là dei velleitarismi giovanili) è ciò che oppone i due fratelli dell’*Incalco*. Il finale oppone Virgilio, giovane che ha scelto la giovinezza, ovvero la sterile sincerità a se stesso, e che ammette che ciò non ha portato a nulla se non al suicidio della madre Flora, a Silvia, che ha scelto di «non sostituire il suo desiderio a ogni cosa»,²² ma di avere fiducia in un legame fuori di sé. Per quanto riguarda Dario, la ‘nascita della coscienza’ è preparata dalle sue sensazioni al cap. XIV. Il punto chiave della ‘sua educazione’ alla ‘coscienza’ sta nella capacità di immedesimazione: essa viene sollecitata dai pensieri omicidi e dalle suggestioni ispirate dallo sparo improvviso e dalla nascita degli agnelli, eventi accostati in rapida successione, che inducono il personaggio a riflettere che, finora «[...] non pensava alla vita, ma soltanto al bisogno di veder morire tutte le cose insieme con lui».²³ Frequentemente i personaggi tozziani passano dall’essere vittime (della figura paterna e dei suoi surrogati) a infierire su altri. Qui invece il personaggio si muove verso un percorso opposto, immaginandosi prima carnefice, e poi vittima.

Se altrove (*Il musicomane*) l’inettitudine creativa era conseguente ad una tara fisica, ne *Gli egoisti* l’inettitudine è connessa alla mancanza esistenziale designata nel titolo, ad un fallimento che inerisce ad una deficienza spirituale, l’egoismo. Il fallimento creativo è per un verso sordità/ cecità (per ricorrere ad un lemma proprio dell’universo tozziano) rispetto all’ispirazione, ad un’illusione di ispirazione, meglio ancora, alla pulsione (tensione) creativa come attuazione di sé; e, per l’altro verso, ripudio della concezione dell’atto creativo come movimento extrarazionale (e pertanto, nella versione metapoetica: rifiuto di una ‘concezione’ romantica dell’arte e al contrario *coscienza* che la realizzazione estetica è conseguenza di consapevole costruzione, come peraltro rivela la filologia dei testi tozziani). L’opera di correzione del dattiloscritto de *Gli egoisti* avvalorava il processo di trasposizione della vicenda sul piano esistenziale tramite l’eliminazione dei dati parabiografici di ‘impiego’ o attività lavorativa, nonché di brani relativi al contesto sociale,²⁴ in altri termini di elementi che avrebbero contribuito a poggiare la narrazione sul *coté* naturalistico o veristico. L’arte assurge a simbolo di realizzazione esistenziale e diventa metafora di un destino individuale: non la decadente conformazione di vita come opera d’arte, ma l’arte come immagine di un destino e di un

²¹ La «nascita della coscienza» (TOZZI, *Gli egoisti...*, 488) diviene il termine di acquisizione delle ultime pagine de *Gli egoisti* nella risoluzione finale che trasferisce un pericoloso moto di regressione ad un atto di nuova possibilità vitale.

²² F. TOZZI, *L’incalco*, in ID., *Opere. III. Il teatro*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1970, 210: «SILVIA / [...] Avevo pensato che io potessi essere amata di più. Era questo il mio desiderio - E avevo paura che restando con te io vi dovessi rinunciare».

²³ TOZZI, *Gli egoisti...*, 502.

²⁴ Nell’attesa dell’edizione filologicamente curata (in preparazione al momento della stesura del presente articolo) ci atteniamo alla trascrizione del brano del dattiloscritto poi espunto dall’autore e riportato da Toscani in F. TOZZI, *Gli egoisti*, a cura di C. Toscani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991; in questo caso ci riferiamo al brano siglato *DS. II p.1* e ivi trascritto a p. 140, passo in cui si allude ai tentativi falliti di Dario: «di entrare redattore in uno dei quotidiani di Roma»; di «farsi rappresentare un dramma al Teatro dell’Argentina»; di una collaborazione con «una rassegna di Milano».

risultato raggiunto, ovvero di un senso della vita²⁵ o di un fallimento. Dario Gavinai, come Giulio Gambi di *Tre croci*, fa la ‘prova della morte’, messa in atto non verso se stesso, ma ‘immaginata’;²⁶ ed è nel caso di quest’ultimo esperienza rigeneratrice: che passa attraverso il sistema simbolico dello sguardo: guardare «le cose con altri occhi»²⁷ consente «chiarezza»,²⁸ la quale a sua volta – sempre tramite il sistema dello sguardo – comporta l’accesso alla fede: «da fede era dinanzi ai suoi occhi [...]».²⁹

Nel sistema estetico tozziano l’udito occupa una posizione rilevante; l’espressione artistica a cui tendono i protagonisti tozziani è la musica (si è accennato più volte a *Novale*; musicisti sono Arturo in *Paolo*, Dario Gavinai ne *Gli egoisti*): la musica, dunque la più asemantica delle arti, quella che secondo lo stesso suggerimento dell’autore si identifica con l’arte come *visione*/espressione dell’essenza, non dell’apparenza.³⁰ Il protagonista de *Gli egoisti* svolge un’esperienza vitale che ha come punto d’arrivo la liquidazione della giovinezza come malattia, mediante l’assunzione della ‘coscienza’ nel sistema ribotiano dei sentimenti: all’interno dell’universo concettuale di Ribot un tale moto si configura nel ruolo appunto di ingresso «[...] nel periodo cosciente della vita affettiva».³¹ Il ‘sentimento della coscienza’ (a cui si richiama la conclusione de *Gli egoisti*) non comporta il regresso alla ‘certezza della zia’ (come potrebbe indurre a ritenere la frase: «A casa della zia lo aspettava invece una certezza [...]»³² suggerendo l’equazione Zia=Domenico; frase che esplicita il pensiero di Dario prima del successivo e ultimo atto nella storia, ovvero il ritorno di Albertina); il ‘sentimento della coscienza’, invece, si contrappone proprio ad un simile e pericoloso moto, costituendosi nella nascita dell’‘amore’ («[...] e, alla fine, guardandosi negli occhi, capirono che si amavano da vero per la prima volta»³³ conseguito e istituito in opposizione all’attrazione fino ad allora seguita dei sensi («[...] all’improvviso, egli si lasciò al desiderio [...]. Ebbe un lungo brivido[...]. Tuttavia, la voluttà del giorno innanzi prendeva un senso soltanto quasi lubrico [...]»³⁴ Nel corpo a corpo ingaggiato con il «meriggio sgargiante»³⁵ di D’Annunzio *Gli egoisti* indicano una soluzione alternativa rispetto a

²⁵ TOZZI, *Novale...*, 43: «Quindi se sarò capace di esplicitare la mia intelligenza nell’arte, la mia vita troverà il suo senso».

²⁶ Così Giulio Gambi in F. TOZZI, *Tre croci*, in ID., *Opere. I. I Romanzi...*, 263: «Forse, sbaglierò; ma è necessario io faccia la prova della morte.» E per quanto concerne Dario Gavinai: «Perfino il ricordo di Albertina pareva disperdersi [...] Le statue sopra la Basilica di San Giovanni si distruggevano [...] Anche la Basilica si sbriciolava [...] Gli acquedotti sparivano [...] 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 [...]».

²⁷ TOZZI, *Gli egoisti...*, 501.

²⁸ *Ibidem*, corsivo nostro.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ F. TOZZI, *Gli egoisti*, a cura di C. Toscani..., 63-64 per il testo definitivo e 138 (qui in corsivo) per la parte cassata: «Lavorò così fino alla mattina dopo; sempre più lentamente; ma gli vennero violenze di melodie, durante le quali gli pareva di assistere a un concerto gigantesco. Gli pareva che il senso di certe primavere si fosse serbato dentro la sua giovinezza; la quale, tornando a lui, gli riportava anche quelle; ed egli poteva vedere quel che non avevano visto i suoi occhi. Egli ora vedeva da dentro le cose, e non da fuori. Sapeva tutta la loro storia, e la sua anima poteva raccontarla. Quando non scrisse più era già giorno».

³¹ P. RIBOT, *La psicologia dei sentimenti*, Palermo, Sandron, 1910, 14. Il testo figura tra le letture di Tozzi per cui si veda MELOSI, *Anima e scrittura...*, 155-165; C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federico Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001, 24 e 153-54.

³² TOZZI, *Gli egoisti...*, 509.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, 477-478.

³⁵ F. TOZZI, *La beffa di Buccari*, in ID., *Pagine critiche...*, 189-190: «[...] Gabriele D’Annunzio è soltanto un modesto, ma appassionato imitatore di se stesso. Lo dico senza dimenticarmi che egli è il nostro più grande scrittore, rimpiangendo i bei tempi che la sua arte mi pareva un meriggio sgargiante [...]».

quella presentata da D'Annunzio nel *Trionfo della morte*, una soluzione che va appunto contro il 'trionfo della morte' che opera e pare vincente nel capitolo XII de *Gli egoisti* stessi: «Egli stesso moriva [...] ed egli si sentiva vuoto, senza difesa, contro la morte [...]».³⁶ Se l'arte è *analogon* dell'esperienza erotica (cfr. *La scuola d'anatomia*), la vera realizzazione artistica non può che avvenire nel conquistato equilibrio sentimentale, nel passaggio dall'eros, dalla passione, alla condivisione, e ciò rende sempre meno improvviso il finale de *Gli egoisti*.

Nel nuovo impianto conoscitivo de *Gli egoisti* anche l'occhio, tanto fondamentale nell'universo tozziano, si dispone in una nuova costellazione simbolica: lo sguardo e lo scambio di esso non è più minaccioso («Domenico sali sul calesse, sbirciò Pietro e gridò ancora: / - Sbrigati! Che cos'hai nel labbro di sotto? Pulisciti. / Egli, impaurito, rispose: / - Niente»),³⁷ né rifiuto del confronto, se non del conflitto («[Pietro] Stava bene sul letto, con gli occhi chiusi»),³⁸ ma istituzione di un rapporto positivo. L'atto finale de *Gli egoisti* è la metafora della realizzazione finalmente conseguita dell'atto creativo: l'istituzione di un rapporto positivo, ossia della comunicazione fra i due amanti si compie attraverso un atto non verbale («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»);³⁹ cioè l'atto creativo del nuovo rapporto, ovvero dell'amore, avviene attraverso un atto averbale, ossia di pari valore della valenza asemantica di quella creazione musicale a cui Dario tendeva. Una coppia oppositiva si impone: relazione vs solitudine; amore vs egoismo. Egoismo su duplice piano (non per niente il plurale del titolo): individuale, come 'superomismo'; sociale, come conformazione ad una degradazione collettiva. L'alternativa non è regresso alla terroristica polemica torriano-giuliottiana, né ritorno all'*ordine* dei padri, quale poteva essere in *Pittori*, dove il velleitario artista di provincia di fronte all'impegno richiesto dall'arte, quello cioè di prendere consapevolezza della problematicità del reale, si ritira nel tranquillizzante ordine di una vita fondata sui valori della tradizione e dei padri: «Benedetto Bichi tornò dai suoi genitori; e, sposata una cugina, si dette all'agricoltura.»⁴⁰ L'alternativa è nella dimensione della ribotiana 'psicologia dei sentimenti', che sul piano letterario-narrativo ne *Gli egoisti* si compenetra con la sollecitazione pirandelliana secondo la quale Tozzi dichiarava: «Soltanto nei sentimenti dell'uomo è riposta l'esistenza; e soltanto ad essi è affidata l'azione e la soluzione della vita».⁴¹ E peraltro a una modalità 'pirandelliana' può sollecitare l'*explicit* de *Gli egoisti* proponendo un rovesciamento rispetto alle eventuali attese del lettore in questo caso di una prevedibile soluzione drammatica, se non tragica, tragica appunto secondo lo stampo del dannunziano *Trionfo della morte*: rovesciamento non tanto nell'ottica pirandelliana di 'chi ha capito il gioco' ma, piuttosto, traslitterando questo concetto nella specie tozziana, nella prospettiva di chi compie un passaggio motivato da una riconsiderazione della vita nell'ottica della fede. Il finale 'mistico'⁴² de *Gli egoisti* si esplica nella radicale e fondamentale dimensione dell'epistemologia tozziana dei 'misteriosi atti nostri', per cui trovano compenetrazione la problematica e

³⁶ TOZZI, *Gli egoisti...*, 497.

³⁷ TOZZI, *Con gli occhi chiusi...*, 37.

³⁸ Ivi, 106.

³⁹ TOZZI, *Gli egoisti...*, 34.

⁴⁰ F. TOZZI, *Pittori*, in ID., *Giovani...*, 241.

⁴¹ F. TOZZI, *Luigi Pirandello*, in ID., *Pagine critiche...*, 275.

⁴² Per il gesto finale de *Gli egoisti* mutuiamo l'attributo utilizzato da Borgese in più occasioni per connotare l'ispirazione tozziana: cfr. G. A. BORGESSE, *Tempo di edificare*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1923, 55: «Anche l'eccessivo sintetismo accennava già a sciogliersi in quell'onda mistica che dopo la prima giovinezza aveva coperta senza mai lasciarla inaridire.»; pp. 57-58: «Nell'*Incalco*, ove è ripreso e purificato quel motivo del contrasto fra padre e figlio che fu alla base della sua esperienza lirica e mistica [...]».

antidogmatica religiosità cristiana di Tozzi e l'assorbimento da parte dello stesso Tozzi delle risultanze della nuova scienza della psiche, ovvero della psicologia del profondo. E inoltre il racconto dello scacco dell'arte, o meglio dello scacco del presunto artista, ne *Gli egoisti* si esplicita nell'esecuzione di un peritissimo artificio mediante il 'contrappunto' tra descrizione, da un lato, e narrazione di eventi esteriori e di scandagli psicologici, dall'altro; in altri termini, il narratore Federigo Tozzi, mentre racconta il fallimento del musicista, o aspirante musicista Dario, mette in atto una raffinatissima *partitura* narrativa, e dunque si compie qui *in re narrativa* quanto lo scrittore (come abbiamo riportato sopra) aveva dichiarato di sé in *Novale* in una delle lettere ad Annalena, vale a dire di creare della 'musica originalissima'.

Se le novelle costituiscono la «punta di diamante» dell'opera tozziana (come ebbe a dire Luigi Baldacci)⁴³ e *Con gli occhi chiusi* costituisce nell'ambito del romanzo il vertice della modernità di Tozzi, *Gli egoisti* rappresentano la stazione di un processo che attraverso *Il potere* e *Tre croci*, al di là di ogni impropria e ascientifica ipotesi, ci consegna un Tozzi fervidamente impegnato nell'attuazione di un'ulteriore misura romanzesca, che nulla ha a che vedere con un 'tempo di edificare' (per riferirci al titolo dell'opera di Borgese) interpretato come ritorno all'ordine (ma neanche nelle considerazioni di Borgese in merito a Tozzi la formula valeva in un'intenzione restauratrice), né tanto meno con una regressione veristica. Ne *Gli egoisti* si ha una duplice soluzione: soluzione sul piano della sostanza autobiografica, dove la vicenda sentimentale risulta nella prospettiva salvifica (a differenza di Ghisola, Albertina, la deuteragonista del romanzo, si configura davvero come possibile novella Beatrice⁴⁴); e soluzione sul piano dei modi narrativi, dove la messa in forma romanzesca ottiene il temperamento e l'equilibrio fra complessiva architettura strutturale e fervido nutrimento della frammentazione primonovecentesca (alludendo con ciò alle descrizioni/distrazioni paesistiche) o come, con linguaggio meno tecnico ma non meno valorizzante, osservava Borgese, fra «arte di costruire» e «linfa lirica».⁴⁵

⁴³ L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, 131. Proprio dall'affermazione di Baldacci ha derivato il suo programma il convegno tenutosi a Perugia nel 2012, i cui atti sono raccolti nel volume M. Tortora (a cura di), *«La punta di diamante di tutta la sua opera»*, *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012, Perugia, Morlacchi Editore, 2014.

⁴⁴ BORGESE, *Tempo di edificare...*, 28: «Taluno, leggendo, penserà a una *Vita Nuova* realistica ed agreste. Ghisola [sic] è vista da Pietro come una Beatrice».

⁴⁵ Ivi, 48.