

Rivista interdisciplinare semestrale dell'Associazione
per lo studio sul tema

simbolo conoscenza società

SYMBOLON

Anno II · n. 3-4 · luglio-dicembre 1997 · gennaio-luglio 1998

Christof Weiland

La città simbolica in Federico Tozzi

L'opera letteraria di Federico Tozzi è incentrata su fattori socio-economici di grande importanza per l'Italia dell'inizio del Novecento quali l'industrializzazione, la ristrutturazione agraria e l'urbanizzazione da un lato, la deruralizzazione o l'esodo dalle campagne dall'altro. Il veloce trasformarsi del mondo moderno si riflette nella struttura della trama di vita dell'eroe tozziano. Egli, infatti, non gode più di una esistenza equilibrata tra l'avvicinarsi di vita attiva e vita contemplativa. Non gli preme più di far suo e, quanto meno, di fare prosperare il patrimonio, di continuare là dove il padre ha terminato. Deve affrontare, invece, l'instabilità, l'insicurezza e lo straniamento caratteristici delle epoche moderne e diciamo pure capitalistiche dove il contesto tozziano trova una sua legittimazione. I processi di cambiamento sociale reperibili in margine all'opera tozziana si articolano intorno all'alternativa città - campagna.

Tanto per fare un esempio, guardiamo più da vicino, la novella intitolata *Una sbornia* che fa parte della raccolta *Giovani*. Questa storia è ambientata nel mondo ferroviario che come si sa è caro al Tozzi. Il protagonista della novella riassume la sua vita in questi termini:

Sono impiegato alle ferrovie, e capostazione da molto tempo. Cominciai la mia carriera in un piccolo paese delle Marche, poi fui mandato in Toscana, poi vicino a Bologna; ed ora sto a Firenze. (927)¹

Questo schizzo biografico costituisce il curriculum vitae tipico del personaggio tozziano piccolo-borghese e avvicina il lettore per più di un aspetto alla tematica centrale che tut-

ta l'opera del nostro autore non finirà di variare: la carriera da fare. Essa implica non solo l'assicurarsi la propria sussistenza ma richiede anche la realizzazione della propria superiorità di fronte ad altri (essere capostazione, nel nostro esempio); implica, altrettanto, essere disponibili alla mobilità sociale (che nel nostro contesto si traduce nella sequenza di nomi di regioni e di città), disponibilità che in certi casi va fino allo sradicamento dell'individuo. La tentazione dell'ascesa sociale conduce il protagonista dal piccolo paese in città. E' questa la trama tipica.

Va da sé che l'ascesa sociale si paga con diverse rinunce oppure con dei rinvii affettivi. "È vero, ci dice il protagonista, che al matrimonio ci ho pensato parecchie volte, ma non credevo mai di decidermi sul serio.(927)" La disinvoltura con la quale viene presentata questa confessione si sfogherà in seguito in una terribile sbornia in cui s'annega la disillusione fatale: la donna che l'eroe avrebbe voluto finalmente sposare non vive più.

In tale prospettiva l'opera narrativa di Federigo Tozzi mette in scena la difficoltà, anzi l'incapacità o l'inettitudine dell'uomo moderno di fare le scelte necessarie e incisive a favore di una vita degna di essere chiamata adulta e matura, scelte vincolanti che riguardano il pensare e il sentire, gli affetti e l'intelletto.

La paura che hanno i personaggi di fissarsi tramite l'eredità, il matrimonio, il mestiere o la professione si fa traumatica per tutti quanti. Temporalizza da parte loro la crisi adolescenziale che l'arte epica del Tozzi rende osservabile inscrivendola nella opposizione tra città e campagna, due spazi vitali necessariamente conflittuali. Il conflitto fa parte della storia della civilizzazione occidentale. Dal medioevo - si pensi al Boccaccio del *Decameron* - all'illuminismo della critica sociale rousseauiana fino al romanticismo ed oltre la città è vista come il luogo della corruzione e dei vizi, la campagna intanto è associata con dei topoi quali la naturalezza, la virtù, la salvezza e via dicendo. È appunto questo il tema della novella col titolo *L'ombra della giovinezza*, il perno della quale è la vaghezza dell'alterità.

Due fratelli vivono della rendita della fattoria che hanno ereditato. L'uno ha passato alcuni anni in un collegio in città, l'altro invece no. All'ex-collegiale piacerebbe vivere in città. Si è innamorato, puntualmente, di una giovane cittadina, la quale, contrariamente al suo amante, si stabilirebbe volentieri in campagna. Il fratello, una specie di rivale inconfessato, si è dedicato a fare prosperare, senza riguardo per gli interessi altrui, il capitale familiare. Si oppone agli amanti. Fa valere l'incompatibilità tra vita cittadina e campagnola a tal punto che gli riesce di intimidire suo fratello. Ed ecco che questo scopre e ammette debolezze e titubanze. "Anch'egli, ci fa sapere il narratore, trovava un poco ridicola quella ragazza che capitava nella fattoria, e chi sa che effetto ella ne avrebbe provato! (914)" Essendo troppo debole sia per difendere il suo amore sia per mettere un termine a questa relazione lui stesso, "si divertiva a sapere che per lui c'era suo fratello. (916)" Quello, è vero, si reca dalla famiglia di lei e scioglie senza esitare il fidanzamento. Le forze del mondo arcaico-rurale trionfano sulla società cittadina, il più forte vince sul più debole. A colui che si lascia vivere in tale maniera rimane però un'amarezza per lungo tempo:

Orazio, per parecchi anni, non poté mai dimenticare quella che doveva essere la sua moglie. [...] Perché, dunque, non l'aveva sposata? (926)

L'autoaffermazione mancata nella giovinezza, sacrificata ad interessi materiali, si è prolungata al di là dell'età adulta trasformandosi in disperazione e in perplessità. Il carattere apparentemente aporetico² di questa novella - perché non l'aveva sposata - permette, provvisoriamente, di fare le osservazioni seguenti:

1° La città è una provocazione agli occhi di coloro che vivono attaccati alla vita campagnola e una promessa per gli altri, delusi di questo modo di esistere.

2° La città rappresenta corruzione e decadenza per gli uni, civilizzazione, cortesia e vita di società per gli altri.

3° Chi cerca di far comunicare questi due modi di vita che si escludono a vicenda correrebbe il rischio di perdere se stesso, l'affetto dei suoi e della collettività.

Il protagonista di Tozzi, in linea di massima, è preso in tali antagonismi, per cui fa, in fin dei conti, l'esperienza della solitudine irremediabile e della progressiva autodistruzione. Far reagire - quasi chimicamente - la campagna con la città e viceversa mi pare sia l'esperimento estetico che collega complessivamente l'opera tozziana. Come rispondono, sinteticamente almeno, i romanzi a questa premessa?

Con gli occhi chiusi propone, all'inizio, una sintesi armoniosa tra vita cittadina (la trattoria *Il Pesce Azzuro* a Siena) e campagnola (la vecchia casa fuori mura, a Poggio a' Meli). Sembra che funzioni la simbiosi se non ci fosse Pietro, il figlio ribelle. Questi, a Firenze, invece di studiare, si dà ad una "perdizione sempre più accanita" (125) corteggiando una ragazza indecisa se vuole vivere in città oppure in campagna. Lei sogna in compenso che, sposandosi con Pietro, "sarebbe tornata a Siena non contadina, ma padrona. (117)" Il progetto ambizioso fallisce però tragicamente per motivi sentimentali, e il lettore è libero di immaginare che anche i denari, che il padre³ aveva fatto "con il mio sudore" (92), come decreta biblicamente, passeranno in mani altrui. Città e campagna si oppongono, quali padre e figlio, come "due estranei" (94).

Tre croci, il secondo romanzo, è dedicato unicamente alla vita in una piccola città come Siena. Lo spazio urbano permette, anzi invita ad irregolarità finanziarie - le famose cambiali - , snatura la coesione familiare di tre fratelli (c'è solidarietà solo nella cattiveria) ed è la scena della loro perdizione. La salvezza che la giovane generazione di *Con gli occhi chiusi* non era riuscita a trovare in nessun luogo, non esiste, dunque, neanche nella città dei tre fratelli Gambi.

C'è, forse, questa salvezza, per un figlio che torna con le migliori delle intenzioni al potere paterno? È questo, si sa, il tema del terzo romanzo. A Remigio Selmi non spetta più, purtroppo, la fortuna del figliol prodigo. Ne è, al con-

trario, il doppio rovesciato. Non gli si perdona la fuga in città dalla casa paterna. La collettività dei contadini e dei lavoratori condanna alla rovina e alle fiamme il podere, ed il figlio, il quale avrebbe dovuto essere un padrone sicuro di sé, alla morte. Gli agenti dell'austerità campagnola e della voracità cittadina s'uniscono a scopo di liquidare l'intruso, il corpo estraneo, l'inetto sognatore.

C'è pure poca speranza, in questa prospettiva, per l'impiegato della ferrovia, figura emblematica della società moderna in movimento. Neppure lui, passando da un luogo ad un altro, paese piccolo o grande città che sia, saprebbe dire "che cosa significa vivere. (420)"⁴

E gli *Egoisti*? Con questo romanzo Tozzi intensifica la questione di un modo di vita adatto ad un giovane protagonista il quale si considera indipendente, creativo, senza interessi materialistici. È, ma più che altro vorrebbe essere, un artista. Con questo testo l'autore respinge il modello tipico dell'eredità problematica nell'indagare con l'eroe, libero di scegliere una vita, la grande città, Roma.

Diviso tra la carriera, il "farsi noto" (452), e la serietà dell'amore che sentirebbe per una giovane donna, Dario Gaviani man mano si sente invaso dalla noia, dalla nausea, dalla nullità delle cose e del mondo. La grande città moderna - e qui Tozzi sembra anticipare Moravia - è assolutamente indifferente al destino individuale. La disillusione si fa sentire in fretta, dato che Dario - ecco il ritorno dell'eterno sognatore, forse di tempra dannunziana - sembra vivere in tempi andati:

Era inutile cercare la Roma degli imperatori o dei pontefici; e quella monarchia democratica gli era troppo insignificante e antipatica. (452)

Il messaggio dell'ultimo e frammentario romanzo, *Adele*, insiste sulla dimensione pessimistica e repellente che aveva alimentato l'ambiente urbano di *Gli Egoisti*. Ecco la veloce notazione dello stato mentale di uno dei protagonisti costretto per vari motivi a lasciare Roma al più presto: "Egli si annoiava di tutto, si nauseava di tutto. (564)"

A livello individuale dei personaggi dobbiamo dunque constatare che lo spazio vitale, sia la città, sia la campagna, fa sognare di ciò che non si ha. Chi vive in campagna, vorrebbe vivere in città e viceversa. In nessun luogo si sta bene, non si è contenti, soddisfatti, magari felici. È questa probabilmente la ragione anche per cui gli eroi tozziani preferiscono, come Dario, la "realtà immaginativa" (460) a quella reale, e vivono, come Pietro (*Con gli occhi chiusi*) secondo "i [loro] stati mentali" (128). Nella misura in cui l'illusione domina, campagna o città assurgono, secondo la legge dell'alterità, ad una u-topia a connotazioni a prima vista positive le quali successivamente si degradano. Vale a dire che la città come ambiente letterario viene strumentalizzata dallo scrittore come spazio virtuale, come entità polisemica. Il suo significato, il suo spessore simbolico⁵ si spiega in funzione della negatività più o meno accentuata di una realtà in disgregazione.

In tale prospettiva, la città come luogo simbolico si concreta su tre livelli di realtà ben distinti: quello reale (p. es. la Roma storica in tale momento), quello immaginativo (la Roma come la percepisce il personaggio) e quello letterario (la Roma evocata dal narratore).

Come vi rispondono i grandi romanzi tozziani? Apriamo a questo proposito il testo di *Con gli occhi chiusi*. Dato che si tratta, come abbiamo già detto, di una vicenda in bilico sottile tra vita campagnola e cittadina, la città a sé assume prima di tutto la funzione di essere una scenografia. Si presenta tale al lettore nel momento in cui padre e figlio, Domenico e Pietro, s'incamminano per andare in città: "La luce del sole tramontato dietro Montagnola, più rossa che rosea, era sopra a Siena.(35)" La fantasia del lettore è sollecitata a collaborare alla visualizzazione della scena che, in seguito, si fa introspettiva tramite una analogia tra mondo esteriore e mondo interiore. "(La luce ... era sopra a Siena). Ma i cipressi sparsi da per tutto, [...], gli [Domenico] dettero il rammarico di staccarsi da una cosa immensa.(35)" Il tramonto del sole,

l'effetto dei colori della luce, la città rosea, i cipressi scuri - tutti questi elementi concorrono a differenziare sfumature affettive o sentimentali. Vediamo la scena attraverso gli occhi dell'io-narrante prima, del protagonista poi.

C'è però in altri momenti la visualizzazione per così dire neutra, a sé stante, indipendentemente dall'azione, a carico, unicamente, dell'io-narrante. E allora la funzione decorativa della città si fa più larga. Diventa un qualcosa di idillico, una presenza lirica e, pure, un elemento stilistico:

I cipressi di Vico Alto tagliavano l'aria. La Porta Camollia era rossiccia e si vedeva di lontano il primo dei lampioni accesi dentro la città. (43)

La luce artificiale della città è un segno di vita civilizzata. Sembra vegliare quando la natura si accinge a dormire e che la notte oscuri i colori che il Tozzi - a scopi espressionistici - rende a modo di un pittore⁶. La città, intanto, si fa sentire come una presenza pacificante.

Ed ecco l'effetto di vitalità cosmica alla quale partecipa anche la città quando è tornata la luce del sole:

Su la Torre del Palazzo Pubblico, a sereno, batteva una luce più limpida, e il cielo era pieno di rondini, che stridevano con stridi lunghi come i loro voli. La Piazza del Campo era tutta rosea, con alcune strisciate verdi di erba e con i colonnini di pietra bianca. (65)

La scenografia distingue tra un primo piano (la piazza) e un secondo piano infinito (il cielo) e iscrive lo spazio urbano in un paesaggio aperto ed estetizzante.

La struttura palesemente dialettica, cioè antitetica, dell'opera tozziana richiede, a rovescio del paesaggio aperto, il paesaggio chiuso, un materiale costretto a rinchiudersi dentro una cornice che lo scrittore-pittore riempie secondo criteri possibilmente cubistici⁷. Gli esempi sarebbero tanti, per cui mi limito a tanto che riduco al massimo:

negli abbassamenti le case precipitano l'una adosso all'altra; come frane. Oppure si possono contare fino a dieci file di tetti,

lunghe lunghe, sempre più in alto: di fianco, altre che vanno in senso perpendicolare alle prime.

La Torre del Mangia esce fuori placida da tutto quell'arruffio (125).

Il panorama di un quartiere fiorentino sembra ancora più esplicito nel senso della visualizzazione pittorico-stilistica.

Di là d'Arno [...] case come strisce sottili, di ogni colore, attaccate con quelle del ponte; rettangoli di case e rettangoli di acqua: tutti di seguito, diseguali. (113)

Le descrizioni di questo tipo, che l'autore non si stanca mai di variare con rintocchi leggeri, costituiscono la sua estetica paesaggistica molto particolare. Alle volte lo sguardo rivolto verso l'orizzonte si fa autonomo e sembra rivaleggiare con l'azione oppure con la presenza dell'uomo. Sono queste le scenografie del simbolismo tozziano le quali trasmettono il sentimento della solitudine, della soffocazione, del silenzio allucinante. Se da un lato la città si rivela essere, in tali casi, un paesaggio retto da una estetica pittorico-letteraria, dall'altro il modo della sua percezione da parte dei protagonisti funziona come analogia fisico-psichica. Tal è il caso di Pietro in una fase di crisi esistenziale.

Stava a giornate intere, solo, in casa; guardando, con la faccia su i vetri, il sottile rettangolo di azzurro tra i tetti. Quell'azzurro sciocco, cosé lontano, gli metteva quasi collera; [...] E allora sentiva il vuoto di quella solitudine rinchiusa in uno dei più antichi palazzi di Siena, tutto disabitato, con la torre mozza sopra il tetro Arco dei Rossi; in mezzo alle case oscure e deserte, l'una stretta all'altra; con stemmi scolpiti che nessuno conosce più, di famiglie scomparse; (97)

L'eroe, che si abbandona al vuoto, alla monotonia della propria coscienza, è la vittima della sua passività o, meglio, del torpore che ha invaso la sua anima⁸, torpore che fa scatu-

rire emozioni infantili - come quella che si traduce tramite l'idea dell'azzurro sciocco. Esse indicano un senso di allontanamento tra l'io e la realtà che ostacola una presa di coscienza, un gesto vitale e liberatore. Il personaggio resta chiuso in sé. Non gli è dato di andare oltre le sue inibizioni⁸. Egli legge a stento e risillaba l'ambiente circostante in sintonia con il suo solipismo e finisce per diventare infelice. L'analogia tra solitudine interiore e esteriore, tra sentimento e materia, tra Pietro e il palazzo, risale ad una interpretazione fine a se stessa. È, per cosé dire, un errore di grammatica estetica realista. Non rompe le interdizioni che vincolano l'eroe.

Che cosa manca a Pietro Rossi per poter spezzare il torpore fisico-morale che è il suo? Tentiamo di far rispondere il secondo romanzo del Tozzi, *Tre Croci*.

In questo romanzo viene spinto avanti l'interrogatorio della coscienza contemporanea rappresentata da tre cittadini in conflitto con la legge (la storia delle cambiali falsate). Ebbene, anche a loro fa difetto il senso complessivo della vita. Vivono da una scadenza all'altra. Pur essendo tre caratteri individuali gravitanti intorno a una stessa problematica, nessuno di loro è in grado di risolverla. La triplicazione del potenziale umano non dà un nuovo risultato. L'analisi rincalza un sospetto. Analogamente a Pietro, figlio di un padre ossessionato di "perdere tempo" (93), i tre fratelli hanno perso e ancora perdono il loro tempo in un senso più profondo. Non sanno più contemplare il mondo, non si concedono più il tempo individuale necessario per l'approfondimento di una impressione superficiale.

I tre fratelli Gambi vivono come monadi, uno accanto all'altro, senza comunicazione, quasi muti. Ognuno è rinchiuso nei suoi piccoli interessi particolari - libri, anticaglie, cibi - angosciati tutti quanti dalla scadenza della cambiale, fattore tanto materiale quanto temporale. Assomigliano a Pietro Rossi nella misura in cui non fanno più penetrante il loro sguardo rivolto sulla realtà esterna.

Un francese, il Nisard, che vede Siena con gli occhi freschi freschi di un turista, invita uno dei tre, Giulio, a fare

una passeggiata per vedere la città dal muricciolo della Forzezza.

Gli disse:- Venga a vedere come, a quest'ora, i colori sono più belli che la sera. Io me ne sono convinto venendo qui la mattina e il giorno. (237)

Ci si chiede, dato che si tratta di un momento di tensione estetica, che cosa si vede. Come c'era da aspettarsi, vedono delle case, la cattedrale, degli orti, la campagna, una balza, dei tetti. Niente di più? Niente di più. Non sono tanto i dettagli, le particolarità che importano qui, quanto il processo stesso della percezione, un processo che si muta in lezione estetico-affettiva:

La campagna era d'un'ampiezza, che non finiva mai; e Siena, in quel silenzio, quasi taciturno ma soave, sembrava tutta raccolta in se stessa e inaccostabile. Mentre le cime più lontane, fino alle Cornate di Gerfalco, si sbandavano e riempivano l'orizzonte sperduto.

Giulio guardò con avidità: non mai, come allora, aveva amato la sua Siena; e ne fu orgoglioso. (238)

Vedere, godere, amare - ecco il triplice susseguirsi estetico-affettivo inerente all'epifania tozziana, che è, allo stesso tempo il segreto della felicità individuale. Ce lo confermano gli stessi protagonisti:

Giulio disse:- Ci sarei stato per sempre!

- Lei è senese, e scommetto che qui non c'era mai venuto.

- È vero: soltanto da ragazzo, ma allora non capivo. (238)

Che cosa avrà capito, questa volta, il personaggio? Si potrebbe supporre: ciò che ha visto. E allora: che cosa ha visto? Magari l'infinito, il quale non è una cosa reale, ma un concetto estetico. La campagna che non finisce mai e l'orizzonte sperduto stanno ad indicare questa infinitezza del mondo. Avrà forse capito quanto è impenetrabile la bellezza: Siena tutta raccolta in se stessa e inaccostabile. Può darsi

che abbia assistito pure ad una *Wesensschau* fenomenologica rivelantegli l'essenza delle cose. Oppure ha sorpreso se stesso guardando intensamente, riscoprendo un rapporto tra sé e il mondo, un rapporto estetico, affettivo e, magari, conoscitivo. Il contenuto dell'epifania⁹ si nasconde in un messaggio muto, piuttosto sentito che articolato. Un messaggio inaudito - taciturno ma soave - come l'impressione colta dalla città. Ciò che, però, importa maggiormente è l'amore che nasce dalla contemplazione. Ed è questo, appunto, il contrario di ciò che era successo a Pietro in collera.

Torniamo, dunque, al primo romanzo *Con gli occhi chiusi* e alla domanda per sapere che cosa mancasse a Pietro per essere felice: gli manca una esperienza epifanica, il meravigliarsi in contatto con la vastità e la bellezza della realtà circostante; gli manca l'ammirazione. Sta a confermarcelo il viaggio a Firenze in treno di Pietro.

Il treno correva vicino all'Arno, la cui acqua luccicava come se migliaia di specchi vi si rompessero insieme; oltrepassava le pinete a picco, acuminate, ancora sparse d'ombre violacee, tra i pioppi bianchi e tremuli, dietro i pali telegrafici, i cipressi a fasci, cipressi come rinchiusi dagli altri cipressi. Andava verso la città sopra la quale si raccoglieva una dolcezza d'azzurro, tra le colline l'una più soave dell'altra. Quella bellezza meravigliosa l'umiliava. (155)

Anziché sentirsi elevato, si sente umiliato. La dolcezza d'azzurro gli si presenterà di nuovo come un azzurro sciocco. È il momento di chiedersi se un'atteggiamento estetico basterebbe a risolvere i problemi esistenziali che opprimono i personaggi tozziani. A pensarci bene tale soluzione pare impossibile. Tornando presso Giulio, eroe di *Tre croci*, che dovrebbe stare sotto l'impressione epifanica che ha appena vissuta, lo si vede scettico per quanto riguarda l'effetto benefico e durevole della lezione estetico-affettiva. Infatti non ne coglie altro che questo: "Oggi siamo vivi e domani già morti! (238)" Per questi cittadini, presi come sono nell'ingranaggio del mondo moderno - anche della piccola

città provinciale, avvertita - e cito qui Roberto Barzanti - "come un intrico compatto di rancori, odi, miserie, disfatte"¹⁰ - per questi cittadini, dunque, non esiste la guarigione dal mal di vivere.

Come reagisce a tale diagnosi il terzo romanzo, *Il Podere*? Si è osservata fin qui - quanto alla città come virtualità estetico-stilistica e, di conseguenza, anche come entità sim-bologica a disposizione dell'autore-narratore - una dialettica tra velamento e svelamento, tra mistificazione e rivelazione. Questa dialettica è parte integrante della poetica e dell'estetica della narrativa tozziana. La Siena velata dalla nebbia di *Tre Croci* assomigliava "ad una superficie tutta piana e unita.(241)" Ecco la rievocazione di una impressione analoga: i lumi della Siena velata dalla caligine di *Il Podere* "parevano che [...] stessero per aria.(278)". L'effetto di sospensione introduce il momento visionario a profitto, questa volta, di Remigio Selmi:

Tutte queste cose le aveva viste anche i giorni innanzi; ma, quella mattina, capì che gli sarebbero piaciute per la prima volta; e che doveva amarle, perché non c'era altro per lui. (57)

L'epifania risulta senza vigore. La stilistica dell'indiretto libero (*gli sarebbero piaciute*) indebolisce l'effetto centrale dell'intuizione. È chiaro che dover amare non è proprio la stessa cosa di amare. Non c'è dubbio, che in tali restrizioni si nasconde la tragedia di questo personaggio-vittima, come abbiamo già detto, dell'austera realtà arcaico-rurale. Oltre a ciò si ritiene che l'impronta dell'epifania, il simbolismo della città come punto focale dell'esperienza di se stesso e delle cose, varia da un personaggio all'altro a seconda della sensibilità, e diciamo pure, della vulnerabilità sua propria.

Partendo dal titolo *Gli Egoisti*, parebbe lecito aspettarsi un accrescimento dell'impassibilità dell'eroe tozziano. Questo romanzo della negatività a livello tanto esistenziale quanto estetico, ripropone la dialettica tra rivelazione e mi-

stificazione a favore di una presa di coscienza indotta dallo sguardo meditativo. Il protagonista in preda ad un *furor poeticus* percorre Roma e si precipita sulla scala di Ara Coeli:

Quando fu in cima, si volse a guardare Roma. Le case, sotto la nebbia della mattina, non si vedevano: sopra l'enorme spianata, fino all'orizzonte, c'erano le cupole delle chiese. Quella di S. Pietro, la più lontana; quasi nella nebbia rosea; come se tutta la città fosse per sparire, e non restasse che il cielo. (463)

Il cielo di *Gli Egoisti* è però vuoto. La città evanescente simboleggia il perdersi dell'identità delle cose, del mondo, dell'eroe. I tratti già distintivi del panorama urbano si dissolvono nella nebbia, come del resto anche la fede del giovane genio che si scopre un ateo. Ed ecco lo sguardo nudo rivolto alla metropoli moderna: Roma - "quasi infinita"(461), l'"immensa fogna"(467), la "voragine immensa"(471), il "turbine"(460), la Babilonia delle prostitute che bisognerebbe far "saltare per aria" (480), la città che incute il vuoto dell'anima (453) e la nausea (492). La Roma di *Gli Egoisti* come dell'*Adele*, ultimo frammento romanzesco di Tozzi, la grande città del Novecento, è uno spazio-limite dell'auto-esperienza. Assume il valore simbolico del *tohuwabohu* della *Genesi* - un caos, informe e deserto.

Ogni epoca, però, ha i suoi dei. Se si scopre la loro morte, bisogna inventarne altri. Il cielo vuoto in un momento sarà un cielo riempito in un altro.

Sopra Roma rossa del tramonto, sopra le sue strade alquanto oscure, dove si accendevano le lampade elettriche, nel cielo terso e glauco, era apparsa la luna piena. La quale sembrava una deità in cerca di qualche cosa, tornata all'improvviso. (564-5)

L'apparizione subitanea della luna vista come deità in cerca di qualcosa fa approdare questo testo alle sponde di una estetica surreale. Allora la Roma di Tozzi sarebbe comparabile con la Parigi di André Breton? Niente affatto. Oltre

ai fini analogici illustranti la stravaganza poetica del giovane artista, questa scena può essere letta, però, in chiave speculativa, in un significato più ampio. Che dire se la deità-luna simboleggiasse l'estetica come portatrice di nuovi valori, nuovi significati, nuove identità? Non potrebbe occupare, allora, il posto vacante della metafisica classica? Sarebbe, questa, la ripresa di posizioni desunte dall'estetica di Hegel, palesi nel romanticismo e oltre. Tozzi, il quale sembra inserirsi improvvisamente nel filone della tradizione idealistica, fa valere, tutto sommato, uno scetticismo ludico. Questa luna-deità che egli proietta nel cielo della grande città, non apporta nulla all'uomo, ma sta, anche essa, in cerca di qualche cosa. Non c'è dubbio: le deità moderne sono tanto perplesse quanto gli uomini. Sono ridotte alla parvenza, alla simulazione, al gesto vano del fare 'come se'. Il messaggio è chiaro: Roma, la grande città, non rappresenta un'alternativa valida alla generazione dei giovani eroi tozziani che ha sua parentela in America con la così detta *lost generation*.

Cerchiamo di bilanciare rapidamente le caratteristiche della città come luogo simbolico discusse fin qui. Abbiamo visto la città come 1° scenografia, 2° presenza pacificante, 3° panorama pittorico, 4° analogia fisico-psichica, 5° elemento epifanico, 6° spazio limite dell'autoesperienza.

Questi sei aspetti sono attribuibili a due registri:

a) il registro poetico-estetico (raggruppando i primi tre aspetti, trattando, insomma, la città come viene realmente vista, percepita o dipinta);

b) il registro psicologico-conoscitivo (raggruppando gli ultimi tre aspetti, cioè la rete delle reazioni individuali in rapporto alla città).

Il primo registro stabilisce e mantiene il dialogo implicito tra voce-narrante, protagonisti e lettore; il secondo dà spazio più ampio all'indipendenza degli stessi protagonisti. Ed è a questo livello dell'autoesperienza e della conoscenza di sé che l'opera tozziana rivela il suo carattere aporetico,

cioè di non-risposta, di non-soluzione in confronto alle grandi sfide esistenziali che occupano i suoi personaggi.

Che dire, infatti, della constatazione di Domenico Rossi, padre di Pietro, quando dice che non ha "fortuna" (76) - e sentiamo la parola in un senso più largo? Come giustificare il "vivere provvisoriamente" (221) dei fratelli Gambi? Di che cosa si tratta esattamente quando Luigia, la confidente di Remigio Selmi di *Il Podere*, fa il bilancio: "Ormai sono presa anch'io con il laccio al collo e devo fare quel che vuole il destino (394)"? La solitudine, la sofferenza, la morte devono fare da risposta in un mondo muto, in un universo che tace. Con una eccezione significativa: la Roma che costringe Dario Gaviani a riflettere su se stesso aiuta ad enucleare l'"egoismo spirituale" (502) come l'essere-per-la-morte¹¹ di questo eroe, cioè della sua generazione. L'egoismo spirituale è un agente dell'odio. Odio di se stessi e degli altri. In questa prospettiva l'egoismo spirituale è un atteggiamento sociale e contemporaneamente metafisico. Potrebbe essere, per così dire, guaribile. Ed ecco la cura: lasciare Roma, smetterla con le presunzioni, aprirsi al "sentimento della coscienza" (502) permettendo di scoprire l'amore in se stessi. La conversione dell'egoista in filantropo nonché amante, conversione accelerata dall'esperienza di tanti aspetti negativi della grande città sembra indicare una via di uscita dalle aporie metafisico-esistenziali. Quanto siamo lontani alla chiusura di questo romanzo, pur rimanendo nella stessa problematica, dalla novella *L'ombra* della giovinezza, dai sogni di alterità di Orazio Civellini, campagnolo, e di Marsilia Brunacci, cittadina, lui desideroso di vivere in città e lei in campagna, incrocio che finisce nel nulla.

Che cosa possiamo concludere nell'ambito di un'opera letteraria in sé incompiuta? La città in Tozzi è uno spazio ambivalente, anzi polivalente. È prigionia e rifugio, limbo e nirvana, bruttezza e bellezza. Simboleggia, insomma, gli aspetti negativi e positivi della modernità marcata dalla temporalità accelerata, dall'opacità dello spazio, dalla tecni-

ca rivale della natura. La città è nello stesso tempo una tentazione stilistica per l'autore-narratore, il quale, sembra, s'ispiri ai motivi urbani della pittura a lui contemporanea, quali il cubismo e l'espressionismo. A questo livello essa è un campo di intersezioni lineari e spaziali, una irritazione geometrica, una superficie impenetrabile.

In cerca di una formula che riassumerebbe queste ambiguità fondamentali torniamo brevemente là, dove questa indagine iniziò: al Tozzi novelliere. Nella novella intitolata *Campagna romana*, la prima della collezione *L'Amore*, l'io-narrante ci rammenta di non lasciarci "mai alloppiare dalla vita cittadina.(937)"

L'oppio, si sa, è una droga. Rifiutare la città come droga, come *narkotikon*, significa, per Tozzi, trovarsi un modo di vita adatto a superare gli estremi della modernità, significa pure aprirsi alla natura non contaminata dalla civilizzazione, alle sue sorprese e meraviglie. E in questo senso Federigo Tozzi chiude il discorso simbolico intorno agli spazi della città e della campagna per farsi porta-voce dell'immediatezza della stessa natura: del vento, della pioggia, del mare, insomma: della sua forza elementare.

NOTE

¹ Tutte le citazioni rimandano a Federigo Tozzi, *Opere* (a cura di Marco Marchi), Milano, Mondadori (Meridiani), 1987.

² Cfr. Cane (1969: 22). "(L)a frase interrogativa, altro mezzo assai usato da Tozzi all'interno del discorso indiretto libero [sta] per indicare l'angosciosa indagine del protagonista sulla realtà ostile e sul perché del proprio progressivo annientamento."

³ Cfr. la lettura dell'opera tozziana parzialmente in chiave psicanalitica proposta da Debenedetti (1971) adeguando la 'distruzione' della roba (del denaro) alla 'distruzione' del padre. "La roba è infatti il simbolo della potenza paterna" (238); "simbolo concreto della roba [...] è il denaro." (240)

⁴ Debenedetti (1971: 238) vede Leopoldo, protagonista di *Ricordi di un impiegato*, come "un subordinato della vita."

⁵ Il concetto di 'simbolo' viene inteso semioticamente come "un segno che funziona in base a una convenzione" Cfr. *Enciclopedia Europea Garzanti*, vol. X (1980), voce 'simbolo'. È sempre valida la constatazione di Briosi (1993: 61) che parla di "simbolo inteso nel suo senso più ampio, di significazione indiretta, innovativa, facente appello alla libertà ed alla capacità di 'interpretare' del lettore."

⁶ Ciccuto (1986: 6) la ritiene una "descrizione 'cubista' di Siena".

⁷ Cfr. Barzanti (1993/1994: 279) "la figuratività di Tozzi rimane ancorata alle ampie e violente campiture degli espressionisti, fa venire in mente Nolde e Munch, da noi Viani o certo Rosai, non disdegna il grottesco, il terribile, l'oscuro."

⁸ Debenedetti (1971: 92-93) fa la diagnosi quanto a Leopoldo, protagonista di *Ricordi di un impiegato*, di "un misto di pudore e di passività, inerzia, infingardaggine, paralisi dell'iniziativa", inibizioni le quali reggono pure il comportamento di Pietro.

⁹ 'Epifania' nel senso attribuito al concetto da James Joyce, rielaborato da Debenedetti (1971: 288) come "fenomeno di seconda vista per cui la cosa, percepita nell'oggettività materiale, naturale del suo apparire, invita a scorgere ed effettivamente fa scorgere qualche cosa d'altro."

¹⁰ Cfr. Barzanti (1993/1994: 269).

¹¹ Concetto (heideggeriano) ripreso da Ciccuto (1986: 9).

BIBLIOGRAFIA

BARZANTI, R.

1993/1994 "Senso ed immagine della città in Federigo Tozzi", *Bollettino Senese di Storia Patria* XC, pp. 267-286.

BRIOSI, S.

1993 "Il doppio movimento della poesia. Sul dibattito intorno alla letteratura in Italia negli anni '70 e '80", in: Capozzi, R. et al., *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo Editore, pp. 47-61.

CANE, E.

1969 *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva editore.

CICCUTO, M.

1986 "Introduzione" a F.T., *Con gli occhi chiusi*, Milano, Rizzoli.

DEBENEDETTI, G.

1971 *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti.

GARZANTI

1980 *Enciclopedia Europea*, Milano, Garzanti.

TOZZI F.

1987 *Opere* (a cura di Marco Marchi), Milano, Mondadori (Meridiani).