Continuità e discontinuità dannunziane negli *Egoisti* di Tozzi

Antonio Zollino

Uno degli aspetti più tipici degli *Egoisti* di Tozzi (e in effetti, come tale, segnalato in maniera pressoché costante dalla critica¹) è senza dubbio rappresentato dalla componente dannunziana che attraversa il romanzo in modo talmente pervasivo da apparire qualcosa di più di una suggestione o di un'occasione propulsiva alla stesura del testo. Nonostante ciò, l'esercizio esegetico non sembra essersi eccessivamente preoccupato di sondare la specifica sostanza di tale ineludibile trafila, limitandosi sin qui a produrre pochi riscontri o assaggi rispetto all'effettiva consistenza del fenomeno. È così avvenuto che il reperimento di materiale dannunziano negli *Egoisti* ha facilmente accreditato la formulazione di tesi preconcepite e spesso divergenti: da Eurialo de Michelis secondo cui il ritorno di d'Annunzio contribuisce alla fondamentale insincerità di tono che caratterizzerebbe in negativo l'ultimo dei romanzi tozziani², a Giorgio Luti il quale, appuntando la propria attenzione sulle mere coincidenze lessicali, ritiene che «in realtà Tozzi dal pastrano di Gabriele non è mai uscito del tutto»³.

¹ * Nella presente indagine i numeri di pagine relativi alle citazioni, indicati fra parentesi, faranno costante riferimento a F. TOZZI, *Opere*, vol.I, *I romanzi*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1961, per quanto riguarda *Gli egoisti*, e G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e con *Introduzione* di E. Raimondi, voll. I-II, Milano, Mondadori, 1988 per i romanzi dannunziani (e qui l'indicazione della pagina sarà preceduta dal numero romano relativo al volume).

Si vedano per ciò: F. ULIVI, *L'ultimo lavoro di Tozzi*, in ID. *Federigo Tozzi*, Milano, Mursia, 1963, pp. 123-126; G. BERTONCINI, *Motivi e forme de 'Gli egoisti' di Tozzi*, «Trimestre», nn. 1-4, gennaio-dicembre 1973 (e, in particolare, le pp. 355-357 e 242-243); G. LUTI, *D'Annunzio e Tozzi*, in ID. *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Pisa, Nistri e Lischi, 1973, pp. 173-175; L. BALDACCI, *Le illuminazioni di Tozzi in: Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 25 e 46; R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Bari, Laterza, 1995, pp. 187-188; M. MARCHI, *Guardandosi negli occhi*, introduzione a F. TOZZI, *Gli egoisti*, a cura di M. Marchi, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002, pp. 17-19;

² Cito da E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, p. 142: «si ricordino negli *Egoisti* l'insistente ritorno della patologia, del morboso, dell'ingiustificato; più gravemente significativi, si ricordino gli echi che abbiamo potuto cogliere di nuovo, come non più dopo i primi libri, di schietta e quasi puntuale derivazione dal D'Annunzio, del *Piacere*, del *Fuoco*».

³ G. LUTI, *D'Annunzio e Tozzi* cit., p. 171.

Inutile sottolineare quanto sia importante, invece, estendere il più possibile la ricerca delle corrispondenze e accertare natura e peculiarità di ogni singolo riscontro prima di trarre conclusioni: e ciò per comprendere a pieno la funzione di un riferimento che, per essere così notevole, avrà pure delle conseguenze sul senso complessivo e sulle intenzioni del testo stesso. Tanto più che si tratta qui – com'è noto – di un romanzo non sottoposto a revisione finale, la cui incompiutezza rappresenta indubbiamente un difetto sotto il profilo artistico, ma che proprio per questo offre maggiori possibilità di gettare nell'officina di Tozzi uno sguardo incuriosito ai materiali grezzi impiegati, ovvero ai particolari aspetti di tradizione sottesi alla scrittura così come, in ultima analisi, alle ragioni compositive del romanzo. Scopo di questa indagine sarà pertanto la definizione (quanto più accurata possibile, ma ovviamente senza pretese di esaustività) delle intersezioni testuali fra il romanzo incompiuto di Tozzi e l'opera di d'Annunzio, avvalendomi peraltro anche delle agnizioni già rilevate nei sondaggi critici precedenti, che qui si intendono aumentare e mettere a sistema.

Partirò da un dato di fatto difficilmente eludibile: il testo, *in fieri* quanto si vuole, si avvale così estesamente di immagini e filoni tematici già esperiti nei romanzi del grande Pescares⁴ che espone alla tentazione di leggere *Gli egoisti* quasi come un centone di motivi dannunziani: e ciò a cominciare dallo stesso titolo, agevolmente riferibile alla tipologia dei protagonisti di tali romanzi che certo non fanno dell'altruismo una bandiera⁵. Ma è poi la storia portante, ovvero il rapporto erotico giocato fra conflitti di coppia, velleitarismi e insoddisfazioni intellettuali, ad essere mutuata dallo schema di fondo che presiede a tutti i romanzi dannunziani. E si veda anche – per avanzare alcune direzioni di sondaggio che approfondirò più oltre – come l'ambientazione romana degli *Egoisti* ricorra in effetti a diverse soluzioni del *Piacere* (ma anche, come vedremo, al *Trionfo della morte*), mentre il giovane musicista che ricerca una musica sognata richiama vistosamente l'analogo predecessore del *Fuoco*⁶. L'idea, poi, che la

⁴ Che è l'autore italiano maggiormente rappresentato -giova ricordarlo- nella biblioteca personale di Tozzi a Castagneto: cfr. C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 36 e sgg. .

⁵ A cominciare da Andrea Sperelli del *Piacere*, di cui si nota la «suprema intolleranza egoistica e tirannica ch'era nella sua natura» (I, 271).

⁶ Come osserva E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi* cit, p. 222, e come avverte Cimmino in un intelligente volume di studi tozziani, troppo presto passato in dimenticatoio: «Stelio Effrena, che sul Ponte di Rialto rivela a Daniele Glauro di aver avuto la rivelazione dell'arte nuova e della

donna debba essere uccisa senza troppe ragioni particolari, se non quelle dettate dall'oscura avversione per i rapporti con l'altro sesso e per gli impedimenti che questi introdurrebbero nella vita spirituale dell'uomo⁷ (che è preda, in realtà, della propria incapacità di vivere) è ben attiva, ancora, nel *Trionfo della morte*, le cui suggestioni potrebbero essere all'origine di dettagli (peraltro realistici e di accertata referenzialità) come il gregge di pecore nella Città eterna (ravvisabili anche nel *Piacere*) o di deviazioni dallo sfondo urbano del romanzo qual è l'escursione ad Anguillara prima in treno (proprio come nel *Trionfo* la gita ad Albano⁸) e poi in diligenza⁹.

Ma vediamo, appunto, i dettagli di un simile riferimento, non sempre orientati, come è ovvio, nel senso della continuità (su cui, come abbiamo accennato, insiste in particolare Luti) o in quello, più generalmente accreditato dalla critica, della discontinuità: naturale, poi, che la rimodulazione di forme e contenuti passi per il vaglio dello stile tozziano, certamente più sintetico e 'compatto' rispetto a quello di d'Annunzio. Esemplare, in proposito, è la percezione che Dario ha della capitale, espressa già nelle prime pagine del romanzo:

Dopo due anni che si trovava a Roma, si sentiva assillato a dare un saggio della sua intelligenza.

Era inutile cercare la Roma degli imperatori o dei pontefici; e quella della monarchia democratica gli era troppo insignificante e antipatica. Sognava Roma forte e intelligente; rinnovata da tutte le regioni d'Italia (450).

nuova musica, non è molto diverso –nell'atteggiamento, nell'eccitazione, nel sentimento– da Dario Gavinai che si confessa ad Albertina ("Daniele, Daniele ho trovato!- Egli alzò gli occhi, vide nel cielo adamantino le prime stelle, intuì l'alto silenzio in cui esse palpitavano")» (cito da N. F. CIMMINO, *Il mondo e l'arte di Federigo Tozzi*, Roma, Giovanni Volpe, 1966, p. 166).

⁷ Cfr. per ciò R. LUPERINI, *Federigo Tozzi* cit., p. 187.

⁸ Cfr. E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi* cit., p. 242.

⁹ Ma si veda anche una dichiarazione del Papi: «Ci sono donne che io tratto come se mi fossero sorelle, anche se le conosco poco» (494), variazione sul tema dell'amore connotato in senso sororale che riporta in un ambito tematico ben dannunziano (basti pensare alle prime pagine de *L'Innocente*); anche se va rilevato che negli *Egoisti* il Papi pronuncia tale frase dopo aver fatto chiaramente intendere che di donne lui ne ha già abbastanza, e dunque ne passa volentieri qualcuna all'amico meno fortunato.

Il passo tozziano si può utilmente confrontare con quello, piuttosto celebre, occorrente nel *Libro primo* del *Piacere*, dove, in modo assai più argomentato, si spiega invece la predilezione del protagonista per la «Roma dei Papi»:

Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale (I, 38).

Invece, come abbiamo visto, a Dario Gavinai la storia non interessa e la città eterna così com'è proprio non lo avvince, anche se vorrebbe farsela piacere: «Egli voleva amare Roma, e non gli era possibile» (473). Ambigua è anche la percezione della città nell'amico Carraresi, di cui si dice che «Roma lo attraeva come una voragine immensa» (472) rammentando forse un passo delle *Vergini delle rocce* dove l'urbe è immaginata quale un «terribile [...] cratere»: «una folla commemorava con urla bestiali una conquista di cui non conosceva l'immensità spaventosa (Roma era terribile come un cratere» (II, 20). Ma a Carraresi «la terza Roma» fa addirittura «schifo» (470), al punto di dichiarare: «Io l'odio, questa città. Mi fa l'effetto d'una immensa fogna» (468); e qui magari non sarà inopportuno rammentare la «fogna»¹⁰ e le «cloache» occorrenti nelle «città terribili» di *Laus vitae* (il cui modello, com'è noto, è proprio Roma): «rigurgito crasso / delle cloache nell'ombra / della divina Sera»; oppure, per tornare nell'ambito delle prose di romanzi, evocare l'immagine ricorrente nel *Libro primo* delle *Vergini delle rocce*, dove è strettamente connessa con l'ascesa volgare della borghesia edilizia: «Come un rugurgito di cloache l'onda delle basse cupidigie invadeva le piazze e i trivii, sempre più putrida e più gonfia» (II, 19). Alcune pagine delle *Vergini*, con l'immagine di Roma «città infetta» (II, 42) per cui si prova «disgusto» (II, 153), potrebbero far pensare ad analoghi tratti – certo appesantiti di tono – degli *Egoisti*: come nella tirata del Carraresi su Montecitorio:

¹⁰ Si vedano inoltre i reietti di *Laus vitae*: « il ladro e la venere vaga, / l'ebro dalla bocca amara / l'orfano dall'ossa contorte / assopiti sopra la fogna » (XVI, vv. 287-90).

– Qui verrò anch'io a farlo saltare in aria! Tornerei a Roma, se non altro, per questo! Mi sentirei disposto anche a commettere un omicidio! Poi, se anche mi tagliassero la testa, sarei contento.

Quando sarà venuta l'ora, io sarò con gli altri. È necessario ripulire l'Italia da questa gente, e non ci vuole nessuna pietà. Altrimenti, a essere italiani, c'è da vergognarsi. Ma bisogna rasare al suolo tutti i Ministeri, con chi ci sta dentro; e anche il Quirinale.

Non bisogna però dimenticare che negli *Egoisti* manca del tutto la prospettiva di riscatto attiva nel romanzo dannunziano (cfr. II, 154-55) così come va sottolineato il fatto che attraverso Carraresi parla la trasposizione letteraria di quel Domenico Giuliotti capace di formulare in proprio simili considerazioni, come testimoniano i virulenti articoli de «La Torre» o il *Dizionario dell'Omo salvatico* (che tuttavia esce nel 1923) redatto a quattro mani con Papini. Lo stesso Papini, poi, in un celebre discorso pronunciato proprio nella capitale, poteva dichiarare: «io provo per Roma, per la nostra cara e grande metropoli, una repulsione che in certi momenti arriva quasi all'odio»¹¹: ovvero un sentimento, come si vede, abbastanza omogeneo allo «schifo» avvertito da Carraresi.

Analizzando quanto avviene nel romanzo di Tozzi in ambito urbano, si rileverà anzitutto che la tendenza a designare precisamente luoghi e itinerari è tipica sia nell'autore senese (specie in *Tre croci*¹²) che in d'Annunzio; a un esempio dal capitolo VI degli *Egoisti*,

Quando giunsero a Porta del Popolo, che poco prima il tramonto aveva fatto doventare come un incendio fosco, in fondo alla via Flaminia, stava per venire un temporale.

Tuttavia, essi non andarono subito verso il Corso; e presero dalla parte dei Prati; perchè il Carraresi voleva vedere la Piazza San Pietro (472)

può corrispondere nel *Piacere* (a mero titolo d'esempio) la seguente indicazione di percorso, che tuttavia appare scevra di dettagli descrittivi:

¹¹ Cito da G. PAPINI, *Il discorso di Roma* [1913], *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV, «Lacerba» «La Voce» (1914-1916), a c. di G. Scalia, Torino, Einaudi, 1961, p. 141.

¹² Mi permetto di rimandare, per ciò, ad A. ZOLLINO, *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, Pisa, ETS, 2005, pp. 43-4.

Passarono per la via del Babuino, intorno l'obelisco nella piazza del Popolo, quindi su pel Corso e a destra per la via della Fontanella di Borghese; ritornarono per Montecitorio al Corso fino alla piazza di Venezia e quindi su al Teatro Nazionale (I, 244)¹³.

Si noterà, poi, che l'«incendio fosco» di Porta del Popolo trova un corrispettivo, nel *Piacere*, nell'«incendio dell'aria» di Piazza del Quirinale:

Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e si imporporavano come penetrati d'una fiamma impalpabile (I, 357) ;

suona qui «una fanfara» che fa da sfondo anche al sogno di Dario «Ora, gli pareva d'essere in una piazza dove non era stato mai; camminava a passi cadenzati, e una specie di fanfara, anche questa inespressa, lo faceva muovere come se danzasse» (458) e che comunque, si ricorderà, è motivo ricorrente nella narrativa di Tozzi¹⁴.

Se invece ci rivolgiamo alla psicologia dei personaggi, è facile rilevare che l'impotenza del protagonista fa il paio con l'inettitudine dei presunti superuomini dannunziani (presunti poiché è patente, nelle intenzioni e nella lettera dei testi di d'Annunzio, che si tratta di personaggi falliti, appunto, rispetto all'alta opinione che nutrono di sé):

Se fosse stato un uomo pratico, avrebbe potuto subito trovare una ricompensa; ma tutto consisteva in una psicologia che cominciava e finiva dentro lui stesso. Non partecipava mai alla vera vita; e sarebbe invecchiato, come tanti

¹³ Secondo Luperini, poi, un paesaggio notturno degli *Egoisti* (457) sarebbe più facilmente riconducibile al *Fu Mattia Pascal* che a d'Annunzio; giusta -rispetto a quest'ultimo e nello specifico- l'indicazione di discontinuità, ma poco comprensibile, in assenza di riscontri specifici, il rimando al cap XI del romanzo di Pirandello (cfr. R. LUPERINI, *Federigo Tozzi cit.*, p. 191).

¹⁴ Si veda *Tre croci*: «All'improvviso, la banda attaccò, con tutti gli strumenti, una marcia» (cito dall'edizione con *Introduzione* di C. MARABINI, Milano, Rusconi, 1977, p. 57); a pochissime righe da ciò, ci sono anche i «passi cadenzati» poi occorrenti negli *Egoisti*.

altri giovani, senza uscire dalle angustie d'un'impotenza egoista e immorale (450).

L'incapacità di esulare da se stessi si propaga facilmente, negli *Egoisti*, alla precarietà del rapporto erotico, che appare affrontato nei termini dannunziani di sensualità venata e incrinata d'amarezza:

la disperazione amareggiava la sensualità; benché non credesse più alla disperazione; anzi la odiava, apprendogli con tutta la sua ferocia. Si sentiva pieno di morte e di odio; un odio cresciuto dentro a lui per anni ed anni, sempre più intollerante e perverso. Non riusciva a godere del suo amore; e strinse, con ira, le mani di Albertina. Glielie strinse a farle male; finché non la vide cambiare di colore. (477)

Abbastanza palese la sintonia con quanto avviene ai protagonisti del *Trionfo*, il cui «amore aveva dietro di sé un lungo *passato*: trascinava dietro di sé, nel tempo, una immensa rete oscura, tutta piena di cose morte (I, 673)». Né sarà qui inopportuno ricordare che Tozzi apprezzò a tal punto il *Trionfo della morte* da trascriverne intere pagine¹⁵; di queste, in particolare, si farà attenzione alle prime, in cui si nota che Giorgio ha il «gusto delle cose amare» (I, 649) e considera l'amore «la più grande delle tristezze umane» (I, 650). Senza dimenticare le notevoli differenze (di classe e di complessità psicologica) fra i personaggi, sono tuttavia simili certi stati d'animo dei protagonisti dei due romanzi, con Dario che, nell'attacco del capitolo V, «si sentiva un selvaggio sempre inseguito», mentre Giorgio Aurispa rifletteva: «Io sono perpetuamente ansioso; e neanche la mia ansietà è ben definita. Io non so se sia l'ansietà del fuggiasco inseguito alle calcagna o quella di chi insegue senza mai raggiungere» (I, 716); e ancora, sempre nell'attacco dello stesso capitolo, Dario non riesce a star chiuso in casa «benchè la folla gliene facesse provare il bisogno fino allo spasimo» (465) e, uscendo, «si sentiva nauseato di tutta quella gente per Via Nazionale» (496), non dissimile da Giorgio, di cui si dice che «lo spettacolo della folla gli muoveva il fiele» (I, 793).

¹⁵ Il fascicoletto autografo è intitolato «Raccolta di descrizioni prese dal *Trionfo della morte*» (1902); cfr. C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi* cit., p. 118.

E, sempre raffrontando gli *Egoisti* al *Trionfo*, si veda ancora la coesione di paesaggio e stati d'animo in questi due brani:

Nel cielo c'era una solitudine turchina che gli faceva venire il bisogno di vedere almeno una nuvola. Ma anche il cielo era deserto come la campagna (496);

Ippolita mormorò, oppressa dalla gravità della solitudine, provando uno sgomento vago d'innanzi a quelle grandi acque, sotto quel cielo deserto (I, 815-816),

accomunati, come si vede dall'occorrenza del medesimo «cielo deserto», stilema abbastanza diffuso nei romanzi di d'Annunzio¹⁶, dove è peraltro frequente anche l'immagine della «campagna deserta» (e simili)¹⁷.

Come più volte sottolineato dalla critica, la gita ad Anguillara (che è toponimo occorrente nel *Forse che sì*¹⁸) ricorda l'analoga diversione dalla grande città della prima parte del *Trionfo*; ma qui il treno non si trasforma – diversamente da quanto avviene nel romanzo dannunziano – in improvvisata alcova per consumare un trasgressivo rapporto erotico, ed emerge anzi tutto il disagio e la sofferenza di lui:

In treno, pareva ch'egli riuscisse a stare meglio; ma s'irritava di tutto e impallidiva, dolendosi di non sentirsi bene. Alla stazione di Anguillara, dove essi scesero, c'erano soltanto due cani randagi, e, dentro un castro, un porco di pelo bianco. Entrarono in una vecchia diligenza; che li fece traballare per più d'una mezz'ora; talvolta, sbattendo la testa ai ferri delle tende. Ma non riescivano a sorridere; e, tutte le volte che Albertina voleva prendergli una mano, credendo ch'egli la contraccambiasse, lo vedeva anche più di malumore; indovinando la sua sofferenza e sentendola ella stessa (474-475)

Tutto il brano appare concentrare e degradare l'esperienza degli amanti dannunziani, della cui presunta eccezionalità non sembra qui restare traccia

¹⁶ Cfr. *Trionfo della morte*, I, 903; *Forse che sì forse che no*, II, 592 e 665.

¹⁷ Si vedano ad esempio: *Trionfo della morte*, I, 40 e 671; *Le novelle della Pescara, Il traghettatore*, p. 249 e p. 255 (le pagine si riferiscono all'edizione di G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a cura di A. ANDREOLI e M. DE MARCO, Milano, Mondadori, 1992); «deserto laziale» è poi nelle *Vergini delle rocce*, II, 21 e 155.

¹⁸ Cfr. II, 674.

alcuna. C'è continuità, invece, fra il malessere di Giorgio Aurispa e quello di Dario, affetto da «nevrastenia (459; così come Giorgio appare in balia dei suoi «nervi malati»: I, 714 e 767). Ma certo il protagonista degli *Egoisti* è meno complicato e anche meno sofferente di quello del *Trionfo*: capita così che Dario avverta, in qualche misura, la musica in opposizione rispetto al pensiero dominante della morte:

Era possibile che avesse pensato ad uccidere?

Ma non vide più come avrebbe potuto rasserenarsi; e si chiese perchè non potesse uccidere. Anche la musica gli dava un senso di vergogna; e non la voleva sopportare (501)

sensazione che finisce per risultare poco omogenea rispetto a quelle enunciate nel *Trionfo*, dove

Giorgio, come Tristano nell'udire l'antica melodia modulata dal pastore, trovava in quella musica la rivelazione diretta di un'angoscia nella quale credeva di sorprendere infine l'essenza vera della sua propria anima e il segreto tragico del suo fato [...] Cominciò allora la sua funebre seduzione verso l'amante. Egli voleva lentamente persuaderla a morire (I, 988).

A questo punto, Giorgio ha già deciso di sopprimere l'amante («Anch'ella deve morire» I, 1007); ma l'insano progetto che si realizza nel finale del *Trionfo della morte* rimane negli *Egoisti* allo stato di pura virtualità:

E Albertina non gli aveva mai scritto!

Avrebbe potuto anche ucciderla; e questo pensiero gli venne come se avesse sentito, alla fine, franare qualche cosa.

Si ricordò, appunto, quando aveva sognato, qualche anno prima, di aver ucciso una persona; e quale angoscia aveva dovuto sopportare.

Perchè, dunque, doveva ucciderla? C'era come una forza, che lo piegava ad un'obbedienza profonda e scura; ed egli aveva soltanto da pregare che gli fosse risparmiata (500).

Vi sono quindi, negli *Egoisti*, echi facilmente avvertibili anche per quanto riguarda *Il fuoco*: e in effetti, come abbiamo avuto modo di considerare¹⁹, sono state ampiamente sottolineate le convergenze che accomunano Stelio e Dario, pur così diversi fra loro, nel raggiungimento di una musica a lungo inseguita. Dario infine la trova così:

Gli pareva che la sua voce fosse irriconoscibile; tanto egli la sentiva anche pensando e tacendo. Ma si fermò ad ascoltare un pino che si smoveva; 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 (461).

Ma la scena, considerata nel suo complesso sembra ricondurre anche alla *Leda senza cigno*: «Una gran folata di vento mi passò sul capo [...] sentii che il pino al passaggio del soffio si gonfiava di musica, dal pedale alla vetta, come uno strumento a fiato» (II, 886). L'inappartenenza della voce, poi, è un tipico tema dannunziano: essa, in particolare, come quella di Dario, è appunto «irriconoscibile» nel protagonista dell'*Innocente* (I, 629): «La voce nel silenzio ebbe un suono così strano che parve irriconoscibile anche a me medesimo; mi parve che non fosse mia»²⁰.

Un altro campo semantico abbastanza attivo negli *Egoisti* – ma anche nel complesso dell'opera dannunziana²¹ – è quello che esprime una realtà che viene meno e sembra sbiadire. Così ad esempio nell'episodio all'inizio del cap. III:

tutte le cose che 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.

¹⁹ Cfr. gli esempi riportati alla nota 6.

²⁰ La «voce» – sempre ne *L'innocente* – è «irriconoscibile» anche in II, 439; ma si vedano, come esempi, anche *Il piacere*, I, 32: «La sua voce, quel nome nel silenzio, le diedero uno strano sussulto, come se la voce il nome non fossero partiti dalla sua bocca» e il *Trionfo della morte*, I, 1014: «-Lasciamo accese le lampade?- chiese senza pensarci, provando nell'udire la sua propria voce una sensazione indefinibile di cosa lontana ed estranea».

²¹ Si veda ad esempio il *Fuoco*: «Tutto vaniva come vapori» (II, 331).

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.

Perchè, vicino a lei, non aveva più quelle sensazioni? Si sentì scoraggiato e pieno di malinconia (459);

a parte l'incontro con Albertina, che fa svanire le «sensazioni» musicali, qui si può rammentare un preciso passo del *Piacere*:

Quel languore dell'aria e della luce, ove tutte le cose parevano quasi perdere la loro realtà e divenire immateriali, mettevano nel giovine una prostrazione infinita, un senso inesprimibile di scontento, di sconforto, di solitudine, di vacuità, di nostalgia (38-39).

Ma lo «scolorirsi» delle cose nello sguardo di Dario trova anche un altro precedente nel *Piacere*: «I pini, i cipressi, le altre piante sempre verdi assumevano un po' del comun pallore, sfumavano, si scolorivano» (I, 298)²², e un'analogia percezione, negli *Egoisti*: «La campagna, attorno, sbiadiva», potrebbe far pensare alla sintetica rimodulazione del paesaggio posto in apertura di *Turlendana ritorna*, nelle *Novelle della Pescara*: «tutta la veduta un istante pareva tremare e impallidire come un'immagine a traverso il vel dell'acqua o come una pittura che lavata si stinge»²³.

Sul piano della fabula, infine, si noterà che il protagonista finisce per esprimere l'intenzione di abbandonare Roma per ritornare ai luoghi natali («S'era convinto che Roma fosse una città uguale a qualunque altra, e cominciava a desiderare di andarsene lontano; magari di tornare a Pistoia», 507) ripercorrendo, con ciò, quanto effettivamente avviene nel *Poema paradisiaco* o nel *Libro Secondo del Trionfo della morte*.

²² Da notare che nel brano del *Piacere* gli alberi «ergevano le braccia in un cielo delicato, sparso di ragnateli finissimi che il vento strappava e distruggeva col suo soffio» mentre negli *Egoisti* tale descrizione paesaggistica potrebbe aver suggerito una percezione interiore di Dario che prova paura per il proprio amore «sentendosi afflosciato come una tela di ragno quando la mattina è umida e basta un poco di vento a spaccarla per sempre» (489).

²³ G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle* cit., p. 341.

Allo stesso modo, l'allontanamento di Albertina nel cap. X degli *Egoisti* non è dissimile da analoghi spostamenti delle protagoniste nei romanzi dannunziani: si ricorderà, in particolare, quello – decisivo – di Elena nel *Piacere*, ma anche la partenza di Ippolita ancora all'inizio del *Libro Secondo* del *Trionfo*. Ma negli *Egoisti* sembra essere il *Poema paradisiaco* a fornire lo schema della partenza dalla città tentacolare per ritrovare la purezza del nido natale (attivo, peraltro, anche nel caso di Dario tentato di ritornare a Pistoia). Cosicché notazioni come questa: «Ritrovò nella sua casa tutte le cose intatte come una volta» finiscono per echeggiare i versi, in *refrain*, della celebre *Consolazione* del *Paradisiaco*: «Tutto sarà come al tempo lontano» (vv. 29 e 65). Durante tale periodo di separazione, negli *Egoisti*, si ricorda più volte che Albertina non scrive a Dario (così ad esempio all'inizio del cap.XII: «Da un mese era partita, e non gli aveva scritto», e la stessa protagonista femminile si chiede «Perché non gli scriveva?», 499) mentre nel *Trionfo* Aurispa pensa: «Ella non mi scrive» (I, 712).

È tuttavia il *Piacere* il romanzo più coinvolto nella tessitura degli *Egoisti*, com'è lecito attendersi da una narrazione ben caratterizzata, appunto, dall'estremo individualismo dei personaggi e dall'ambientazione romana. Chiaro che, per quel che riguarda l'aspetto sociale di quest'ultima, all'autore senese non interessa il *milieu* nobiliare di fine secolo in cui si snoda la vicenda di Andrea Sperelli, mentre nella descrizione dell'egoismo, a cui d'Annunzio dedica pagine di lucida analisi²⁴, Tozzi sceglie la strada della sintesi che non sempre (pur con l'ampio beneficio dell'incompiutezza del testo) permette al lettore di cogliere compiutamente il significato, come in questo caso:

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 né meno un'affinità continua (508),

dove appare evidente lo sforzo autoriale di imprimere nel testo la direzione del proprio inconfondibile stile, distanziandosi nettamente dal modello anche a costo di apparire piuttosto arruffato e, appunto, poco perspicuo.

²⁴ Si pensi in particolare all'analisi spietata e dettagliata della falsità di Elena (ad opera di Andrea che si riconosce affine) fra cui si legge: «ella aveva per fondamento del suo essere morale uno smisurato egoismo» (I, 261).

In ogni caso, la lezione del *Piacere* si fa sentire abbastanza nitidamente in non pochi dettagli situazionali. Così in questo passo: «In quel mentre, passò un'automobile; lucida e nera: intravidero, dentro, i cappelli di due signore un fascio di rose dietro uno dei vetri abbarbaglianti» (471) si avverte – pur aggiornato, rimodulato e, al solito, sintetizzato – l'eco probabile di un celebre passo del *Piacere*: segnatamente quello in cui Andrea Sperelli attende invano Elena, in carrozza e anch'egli con «un fascio di rose»:

Nel palazzo, grandi cerchi di luce abbagliante splendevano su le vetrate, a simiglianza di scudi adamantini.
 Andrea pensò: -Se ella non venisse?
 [...] Un fascio di rose bianche, nivee, lunari, posava su la tavoletta d'innanzi al sedile (I, 304).

In questa stessa p. 471 de *Gli egoisti* si fa notare, per la ricercatezza dei particolari, l'episodio delle pecore:

Ma si placò guardando le sponde del Tevere; larghe e verdi. Un gregge di pecore, a branchi, usciva di tra le piante basse; a cui era restata attaccata la moticcia delle piene invernali, oramai secca, che andava in polvere.
 Le pecore scesero a bere; ma, quasi da per tutto, affondavano con le zampe. E il greto senza erba, liscio, restava tagliuzzato dalle unghie. Bevvero, facendo una fila tutta storta e puntuta di teste. Poi, risalirono in su; a salti. Il pastore picchiava le più tarde e quelle che non sapevano dove dirizzarsi; alle più lontane tirava le zolle.

Anche in questo caso risalta la differenza, consistente in una maggiore pregnanza realistica (ovvero in un minore potere evocativo del testo), in contrapposizione con il virtuosistico esercizio del *Piacere*, dove la scena è sotto gli occhi dello Sperelli, il quale

guardò giù nella piazza passare il gregge.
 La folta lana biancastra delle pecore agglomerate procedeva con un fluttuamento continuo, accavallandosi, a similitudine d'un'acqua fangosa che inondasse il lastrico. Qualche belato tremulo mescevasi al tintinno; altri belati, più sottili, più timidi, rispondevano; i butteri gittavano di tratto in tratto un

grido e distendevano le aste, cavalcando dietro e a' fianchi; la luna dava a quel passaggio d'armenti, per mezzo alla gran città addormentata, non so che mistero quasi di cosa veduta in sogno
(I, 123).

E comunque, poco più oltre, descrivendo la gita ad Anguillara, Tozzi non rinuncia a connotare l'immagine delle pecore di un suo particolare ed essenziale estetismo:

Proprio in riva al lago, ancora poco fondo, dormiva un gregge insieme con il cane; e si udiva il respiro delle pecore; mentre due montoni cozzavano, per gioco. Il gregge era sparso di buchi luminosi, dove il sole passava tra le foglie (476)²⁵.

Assai interessante, in questa stessa pagina, è anche l'immagine dell'astore (già in Dante, nel contesto assai elevato di *Purgatorio*, VIII, v. 104), che negli *Egoisti* finisce per diventare simile a un buffo animale impagliato: «Un astore, con le ali tese come se gliele avessero infilate a posta, per imbalsamarlo, volteggiava su i poggetti, attorno al lago». Ben altro volatile era quello del *Forse che si forse che no*: «Un astore cinerino come le crete roteò nell'aria incandescente» (II, 720); naturalmente qui la tesi dell'effettiva ascendenza è tutta da provare, ma il confronto fra le due immagini è comunque utile, credo, per puntualizzare il complesso rapporto di continuità e discontinuità che Tozzi intrattiene con d'Annunzio e, più generalmente, con la tradizione letteraria.

Ecco quindi, sempre sul piano dei piccoli eventi che costellano la narrazione, un funerale:

Quando esci fuori, nel viale del Re, l'aria era umida e nebbiosa. Un carro funebre s'avvicinava al ponte Garibaldi, andando rasente la fila sinistra dei platani, e qualche foglia secca vi cadeva sopra. Vedeva soltanto la tuba nera del cocchiere, nascosto dalle ghirlande, quasi affondato dentro; e, dietro c'erano cinque carrozze piene di altre ghirlande. Era una cosa bella e dolce;

²⁵ Ma si vedano anche, a proposito delle «cornacchie» occorrenti sia nel *Piacere* che negli *Egoisti*, le considerazioni (orientate verso la discontinuità) di G. BERTONCINI, *Motivi e forme de 'Gli egoisti' di Tozzi* cit, pp. 242-243.

che gli fece piacere. Si sentì attratto a camminare accanto al funerale; e guardava tutti quelli che si toglievano il cappello (506).

Si ricorderà che anche nel *Piacere* ci si imbatteva in un analogo accadimento:

Veniva su per la strada una compagnia d'uomini con una bara, seguitata da una carrozza pubblica, piena di parenti che piangevano. Il morto andava al cimitero degli Israeliti. Era un funerale muto e freddo. Tutti quegli uomini, dal naso adunco e dagli occhi rapaci, si somigliavano tra loro come consanguinei. Affinché la compagnia passasse, i due cavalli si divisero, prendendo ciascuno un lato, rasente il muro; e gli amanti si guardarono, al di sopra del morto, sentendosi crescere la tristezza (I, 99-100),

e si noti la comunanza dell'avverbio «rasente» che sembra in grado di avvalorare la tesi dell'effettivo riferimento; in ogni caso mentre l'episodio del romanzo dannunziano prelude simbolicamente al doloroso distacco dei due amanti e alla fine del loro amore, per Dario il funerale è – in maniera abbastanza inusuale – «una cosa bella e dolce; che gli fece piacere», precedendo tuttavia di poco il ricordo di aver «pensato di uccidere Albertina» e di non molto il finale ricongiungimento fra i due.

Nel *Piacere*, poi, ricorre spesso l'immagine dei cipressi, non di rado attraversati dalla luce del tramonto;²⁶ in una di queste occorrenze «Le cime dei cipressi giungevano alla linea dello sguardo e tremolavano illuminate più vivamente dall'estremo rossor del sole che tramontava» (I, 349). Più sobriamente, negli *Egoisti*, viene ripreso lo stilema dei cipressi illuminati al tramonto: «i cipressetti di Piazza Venezia erano illuminati; con una dolcezza mite, che si spandeva attorno» (488) e si potrà constatare che nemmeno la «dolcezza» di cui parla Tozzi è estranea al brano appena citato del *Piacere*, dove in effetti, una pagina prima, leggiamo: «Dalla cupa mole dei cipressi scendevano un'ombra misteriosa e una pace religiosa e quasi una dolcezza umana» (I, 348).

²⁶ Così ad esempio a p. 210 «D'innanzi, i cipressi immobili, leggeri alla vista quasi fossero immersi in un etere sublimante, accesi dal sole, parevano portare una fiamma alla sommità, come i torchi votivi».

Inevitabile, nel raffronto fra i due romanzi, l'accostamento di Albertina ad Elena Muti: ovvio che si tratti di personaggi assai differenti, fra i quali si può tuttavia cogliere qualche carattere di derivazione. Così Albertina «camminava in un modo che lo turbava; con le gambe un poco magre, come se la reggessero con una grazia inimitabile; ricordandogli, al movimento, tutta la persona» (478); si rammenterà che, nel *Piacere*, sarà proprio l'incedere di Elena il primissimo elemento di fascinazione che colpisce Andrea, procurandogli «un diletto così vivo ch'egli si fermò un istante, sul primo pianerottolo, ad ammirare» (I, 42); di Elena, del resto, si dice che «metteva anche negli animi più ottusi o fatui un turbamento» (I, 77). Ma il passo degli *Egoisti* sembra riprendere qualche spunto anche da un altro luogo del *Piacere*, laddove Elena si bagna in un bacino istoriato: «Ella vi si poteva bene immergere, se non distendere, con tutta la persona; e nulla, in verità, eguagliava la suprema grazia di quel corpo» (I, 97). La «grazia» di Albertina, poi, è «inimitabile» come – sempre nel *Piacere* – quella di Francesca d'Ateleta nel lanciare i suoi motti (I, 190)²⁷, mentre un «poco ossute, e pallide» (460) sono le mani della protagonista degli *Egoisti*, che Dario immagina in un accesso di desiderio: «Aveva bisogno di vederla subito; baciandole le mani, facendosi prendere le tempie» (464) ma tale atto era già nel *Piacere*, in uno dei momenti più intensi dell'iniziale rievocazione degli antichi momenti d'intimità fra Andrea ed Elena: «nulla era più amoroso e più dolce che il piccolo tremito delle tue mani pallide su le mie tempie» (I, 10). Vi sono infine altri dettagli, attestabili anche nel *Piacere*, che danno corpo e spessore alla vicenda erotica di Dario e Albertina: così la dichiarazione d'amore fra i due avviene a Villa Borghese, presso una fontana: «Si sedarono vicino ad una fontana con l'acqua verde come le foglie degli alberi²⁸; tra i quali il cielo aveva una luminosità abbagliante» (491)²⁹; invece Andrea Sperelli apre il suo cuore a Maria Ferres nel viale delle Cento Fontane, a Villa Schifanoja: «Nelle vasche, su l'acqua più limpida e più verde d'uno smeraldo, tremolava il capelvenere o galleggiava qualche foglia di rosa» (I, 179); anche in questo caso, la convergenza sul «verde» dell'acqua potrebbe far pensare a un qualche rapporto fra i due episodi, che in

²⁷ E come, nella prima pagina del romanzo, le «tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme d'inimitabile grazia».

²⁸ Ma si ricorderà anche l'analogia simbolistica de *I pastori alcionii*: «scendono all'Adriatico selvaggio / che verde è come i pascoli dei monti» (vv. 4-5).

²⁹ Abbiamo peraltro già considerato nel *Piacere* l'occorrenza della «luce abbagliante» (I, 304).

ogni caso si possono utilmente mettere a confronto per evidenziare ancora una volta la sinteticità scevra da soverchi preziosismi messa in gioco da Tozzi. Una maggiore aderenza all'ipotesto si può forse riscontrare rinunciando, per usare un metafora fotografica, alla profondità di campo e mettendo a fuoco singoli particolari, come quando il protagonista de *Gli egoisti* immagina di parlare ad Albertina «con la voce velata» (478), mentre Elena si rivolge quasi allo stesso modo, «con la voce un po' velata», ad Andrea (I, 289). Se poi nel *Piacere* ci si imbatte in aspirazioni come questa:

gli chiederò un balsamo per tutti i miei mali, come un tempo; come quando la sua parola mite e profonda chiamava lacrime di tenerezza su' miei occhi che ancora non conoscevano il sale amaro d'altre lacrime o l'arsione, ben più terribile, dell'aridità (I, 207);

noteremo che la clausola allitterante passa assai riconoscibile negli *Egoisti*: «Allora le baciò le mani, dentro le palme; come se fossero state giumelle, dove cercava, ogni volta, una goccia per l'arsione arida» (477). Ma è notevole anche la ripresa dell'immagine dannunziana del cavo delle mani³⁰ che Tozzi personalizza con l'inserzione lessicale delle «giumelle», decisamente poco in uso e in linea con il tono estetizzante dell'immagine.

Ben altre mani, negli *Egoisti*, sono quelle del Carraresi: «bastava che muovesse le dita, coperte di ciuffi di pelo dorato, perché gli apparissero subito i tendini» (480) che pur tratteggiate – al solito – assai sinteticamente, rivelano un'attenzione ai particolari già esperita nel *Piacere*, a proposito dell'odioso marchese di Mount Edgcumbe, il quale

Seguitava a parlare, discutendo alcune particolarità, seguendo le linee del disegno con quel dito bianchiccio sparso di peli su la prima falange e terminato da un'unghia acuta, lucida, un po' livida come l'unghia dei quadrumani (I, 319).

³⁰ Cfr. E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi* cit., p. 225. L'immagine assai frequente (si ricordi in particolare l'occorrenza nell'*explicit* di *Consolazione*, nel *Poema paradisiaco*) ha spesso in d'Annunzio valenza erotica, come ad esempio – in *leitmotiv* – nell'*Innocente*: «chinando il capo lentamente, fino a porre le labbra nel cavo della sua mano» (I, 377 e 619).

Credo che i riscontri sin qui esperiti possano fornire una base sufficiente per riconsiderare il problema della presenza dannunziana nell'ultimo dei romanzi di Tozzi: una presenza che appare anche più ampia di quanto si poteva sin qui ritenere. Alla luce di tali agnizioni, o comunque dal confronto fra testo ed eventuale ipotesto, è chiaro che non ha più molto senso parlare, rispetto a d'Annunzio, di una continuità che prevale sulla discontinuità o viceversa, dal momento che i rapporti tra i due autori sono connotati da operazioni complesse e sostanzialmente prive di caratteri univoci. Così, ad esempio, sul piano strutturale sembrerebbe delinarsi una continuità per quanto riguarda la narrazione quasi completamente rivolta all'interiorità anziché ai fatti esterni, «l'uso costante della paratassi e dell'accostamento analogico»³¹, nonché l'adozione di certi schemi di recente impiego dannunziano (l'esile traliccio narrativo fornito dall'artista alle prese con la donna, per cui nutre amore e odio, l'allontanamento e ricongiungimento dei protagonisti, l'impiego del dettaglio simbolico rilevato sullo sfondo paesistico, solo per ricordare i principali); ma si avverte anche una netta discontinuità per come sono trattati questi schemi: ovvero attraverso un procedimento di sintesi piuttosto che analisi, orientato verso una rapidità dello stile e una compattezza tutta tozziana. Lo stesso avviene, sul piano dei contenuti, nella rimodulazione di certi temi: e, in particolare, sembrerebbe di avvertire non di rado una discontinuità per cui i moduli dannunziani (ad esempio la descrizione del paesaggio) vengono implementati con oggetti tipicamente tozziani, degradati e defunzionalizzati³². Ma sarebbe sbagliato dedurre una discontinuità rispetto a d'Annunzio dalla presenza di stilemi riferibili all'ambito del recupero e della valorizzazione del non funzionale (per usare termini e concetti magistralmente puntualizzati da Francesco Orlando³³), magari

³¹ Così F. PETRONI, *Arte ed egoismo*, in ID. *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Firenze, Luciano Manzuoli, 1984, p. 109. Sull'argomento si veda anche R. CASTELLANA, *Procedimenti analogici e costruzione del "correlativo oggettivo" nelle descrizioni tozziane*, in «Moderna», n. 2, 2002.

³² Si veda ad esempio questo brano de *Gli egoisti*: «All'entrata del paese, un asino si rotolava nella polvere della strada in salita. Su la porta antica, un orologio con le lancette di ferro arrugginito e con uno stemma di pietra sbocconcellato e sfaldato» (475).

³³ Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

presupponendo, sulla base di una lettura preconcepita che troppo spesso rileva in d'Annunzio solo l'aspetto enfatico ed elativo, che tali procedure siano poco o per nulla presenti nella produzione del Pescaresc; dove in realtà, una 'tristezza delle cose'³⁴ è ben viva e documentabile dal *Piacere* alla *Leda senza cigno* e oltre. Anzi: se si bada in tal senso alle memorabili pagine iniziali della *Leda senza cigno*³⁵ è facile produrre un esempio recente che basterebbe da solo a giustificare, con tutto il suo portato di modernità, quell'«insistente ritorno della patologia, del morboso, dell'ingiustificato» che negli *Egoisti* infastidiva tanto, e di fastidio crociano, Eurialo de Michelis³⁶.

Se d'Annunzio significava tutto questo per l'ultimo Tozzi, la sua presenza (così massiccia e pervasiva) non si potrà tuttavia limitare a una mera esigenza di modernità, pur assistita dal sano desiderio di aggiornare o superare il modello. Luigi Baldacci, in un celebre saggio, aiutava già molto ad approssimare il significato di tale presenza:

Un grande libro, *Gli egoisti*, purtroppo poco capito, e grande nella misura stessa in cui esso si salda con le origini prime della vocazione tozziana: il battesimo dannunziano: «Roma lo attraeva come una voragine immensa», oppure «ed il pensiero della bellezza somigliava quello della morte». È forse pensabile che Tozzi, il quale ormai, criticamente, respingeva da sé D'Annunzio, non si avvedesse di questo suo dannunzianesimo? Se ne avvedeva benissimo: ma quello era appunto il segno di una confessione totale, di una sincerità, verso il se stesso d'oggi e d'ieri, tale da non ammettere restrizioni o imposizioni di gusto. Una sincerità come la fame³⁷.

La «sincerità» di cui parla Baldacci e la relativa «confessione» sono sicuramente chiavi di lettura più aggiornate per allentare il nodo della questione: che credo si possa agevolmente comprendere, anche in questo caso, nell'ottica del rapporto padre-figlio, non a caso centrale nella psicologia e quindi nella

³⁴ Per l'ultimo romanzo di Tozzi, Bertoncini parla efficacemente di «agonia delle cose»: cfr. G. BERTONCINI, *Motivi e forme de 'Gli egoisti' di Tozzi cit.*, p. 241.

³⁵ Per cui si veda il bel saggio di L. CURRERI, «Solitudini senza storia», memoria e «antico ritmo della metamorfosi». *Trame letterarie per rileggere la 'Leda senza cigno'*, in ID., *Le metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008.

³⁶ Cfr. nota 2.

³⁷ L. BALDACCINI, *Le illuminazioni di Tozzi cit.*, pp. 25.

produzione di Tozzi³⁸. In definitiva, negli *Egoisti* – romanzo che attraversa, quanto al periodo di gestazione, altri romanzi dell'autore senese – si coglie meglio che altrove la lotta di uno scrittore contro un 'padre' ingombrante come d'Annunzio³⁹: ammirato e deprecato, ma mai eluso, per quanto il più delle volte ridotto a propria misura e a proprio uso e consumo. E ciò nell'intento decisamente filiale di confrontarsi con il padre e di superarne le posizioni, per mostrare al mondo la propria differenza.

³⁸ Un rapporto su cui, com'è noto, ha insistito particolarmente Giacomo Debenedetti, senza peraltro cogliere sempre nel segno: mi permetto per ciò di rimandare al mio volume *La verità del sentimento, Saggio su 'Tre croci'*, pp. 17 e sgg.; interviene ora sull'argomento, P. PIERI, *Il padre supplente in « Tre croci » e l'errato problema della roba*, «Otto/novecento» n.1, 2012, che riprende fra l'altro, senza citarle, alcune delle considerazioni espresse nelle pagine succitate del mio lavoro.

³⁹ Si veda ancora quanto scrive Baldacci nel saggio «*Movimenti determinati da cause ignote*» in: *Tozzi moderno*, cit., pp.129-30: «In Tozzi ogni cosa passa sotto il filtro estetico. Non poteva essere cattolico perché prima di tutto era dannunziano: di un dannunzianesimo particolare che resisteva anche quando egli aveva più duramente ripudiato la sua guida».