

Poetiche del Modernismo.
Il rapporto tra prospettive etiche e scelte estetiche in Tozzi, Svevo e Pirandello

*Maria Chiara Morighi**

Comunemente, nella manualistica, le prime decadi del XX secolo sono trattate, da un punto di vista didattico, come un periodo storico molto tormentato, ricco di proposte culturali eterogenee e talvolta confuse: da un lato, i roboanti programmi delle riviste (in particolar modo quelle fiorentine) e delle Avanguardie, accomunate dall'obiettivo di rinnovare una cultura percepita come stantia; dall'altro, l'opera solitaria di grandi personalità letterarie, alle quali è strettamente legato lo sviluppo del romanzo moderno: Tozzi, Svevo e Pirandello tra gli altri.

Questi narratori sembrano spesso sorgere come entità autonome: se è vero che una parte della letteratura dei primi vent'anni del Novecento registra esiti artistici dotati di una certa autonomia, è altrettanto evidente che questi autori, pur non appartenendo a scuole in grado di esibire un preciso programma di poetica, condividono altresì un comune *esprit du temps*, partecipano – in maniera più o meno consapevole – ad un sentire condiviso, che prende corpo nelle relative opere artistiche¹.

Il percorso qui proposto ha l'intento di far emergere quei tratti di poetica che i tre scrittori sopra menzionati condividono. Tali punti di contatto, per quanto non sempre programmaticamente esplicitati o sistematicamente esposti, rivelano l'esistenza di un sentire che non coincide soltanto con un personale gusto artistico o letterario, ma risponde ad esigenze più profonde, non esclusivamente *estetiche* ma anche – azzarderei a definire – *etiche*. Gli elementi che emergono da una siffatta riflessione delineano, in ultima analisi, il profilo teorico della poetica del Modernismo, penetrata all'interno del discorso letterario solo da

* Dottoressa di ricerca in Filologia e Critica presso l'Università degli Studi di Siena (in cotutela con l'Université de Tours).

¹ Anche un critico della levatura di Benjamin Crémieux, esperto conoscitore della cultura italiana, aveva notato tale andamento nelle questioni letterarie italiane, non esitando a farlo chiaramente presente in uno dei suoi innumerevoli scritti dedicati al Bel Paese: «Les grands écrivains surgissent en Italie comme des météores, créent leur univers artistique dans une langue à eux, puis disparaissent sans laisser de disciples, mais seulement de mauvais et plats imitateurs» (B. CRÉMIEUX, *Sur la condition présente des lettres italiennes*, in «La Nouvelle Revue Française», VIII, 85, 1^{er} octobre 1920, p. 638). Per quanto l'autore esprima questa considerazione all'interno di una riflessione sull'assenza di vere e proprie scuole letterarie in Italia, trovo che essa sia estremamente eloquente anche se estesa ad un discorso più ampio.

qualche decennio, per quanto ancora essa non goda di unanime accordo tra gli studiosi. L'operazione non ha il solo merito di inquadrare in maniera più puntale singole proposte artistiche delle quali, altrimenti, si rischia di trascurare il comune sfondo culturale; essa consente altresì di sollecitare l'analisi di una "categoria critica" che fatica a trovare pieno diritto di cittadinanza persino in alcuni contesti universitari.

Imprescindibile sarebbe, in tal senso, fornire preliminarmente una panoramica sui più recenti e significativi studi sopra l'argomento, ad iniziare dal numero di «Allegoria», interamente dedicato al tema², arrivando poi ai contributi più rilevanti dei singoli autori che di tale materia hanno ampiamente discusso (da Romano Luperini³ a Riccardo Castellana⁴, Massimiliano Tortora⁵, Pierluigi Pellini⁶ ed altri⁷).

Successivamente circoscriverei il focus dell'indagine a due soli elementi che caratterizzano il Modernismo italiano, definito come poetica «della mediazione: fra istanze soggettive e un patrimonio collettivo che trascende l'individuo, fra bisogno di senso e denuncia dell'insensatezza, fra consapevolezza dell'artificio

² Cfr. *Il modernismo in Italia*, «Allegoria», XXIII, 63, 2011.

³ Cfr. R. LUPERINI, M. TORTORA, a cura di, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012; R. LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

⁴ Cfr. R. CASTELLANA, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa, Serra, 2009; ID., *Paleomodernismo: Pirandello e Il Fu Mattia Pascal*, in L. GASPAROTTO, R. DE GIORGI, a cura di, *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 127-135; ID., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-45; ID., *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. MENETTI, a cura di, *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 193-217; ID., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018.

⁵ Cfr. M. TORTORA, a cura di, *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018; M. TORTORA, A. VOLPONE, a cura di, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019.

⁶ Cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

⁷ Solo per citarne alcuni: R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006; R. DONNARUMMA, S. GRAZZINI, a cura di, *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi, 2016; T. TORACCA, M. SANTI, a cura di, *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Sinestesie, 2016; C. PATEY, E. ESPOSITO, a cura di, *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017; L. SOMIGLI, E. CONTI, a cura di, *Oltre il canone. Problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018.

e ricerca del vero»⁸ e, contestualmente, caratterizzato dall'uso di «uno stile povero, di cose» contrapposto «ai fasti e agli inganni verbali [...]»⁹:

Se raramente i modernisti giungono all'estremismo stilistico dell'avanguardia, è perché da un lato conservano istanze comunicative e addirittura pedagogiche, dall'altro ritengono che le convenzioni vadano riformate, ma non possano essere evase.

[...] i modernisti non abbandonano mai la vocazione universalistica a parlare, se non sempre a tutti, comunque per tutti¹⁰.

Forma e contenuto, dunque. Partirei proprio da questi due aspetti per indagarne la declinazione non tanto nell'opera letteraria di Tozzi, Svevo e Pirandello, ma piuttosto all'interno delle loro riflessioni di stampo più teorico e critico, nonché – nel caso di Svevo – negli scritti privati.

Sebbene a queste “tre corone” della letteratura modernista italiana venga riconosciuto il posto che legittimamente ricoprono nel panorama culturale per la loro attività di narratori e non per quella critica, è opportuno tenere conto delle considerazioni da loro elaborate in questo senso, le quali sono fortemente connesse al rapporto tra dimensione estetica e principi costitutivi dell'opera letteraria (intesa quale prodotto artistico rispondente a determinate esigenze culturali).

A tal proposito sarebbe utile partire da una definizione del termine “estetica”, insistendo in particolar modo sui concetti di seguito da me riprodotti in corsivo:

Estetica s. f. [dal lat. mod. *aesthetica* (coniato da A. G. Baumgarten, 1735), femm. sostantivato del gr. αἰσθητικός: v. estetico]. – 1. Letteralmente, dottrina della conoscenza sensibile [...] 2. Senza un diretto riferimento all'esperienza artistica, la parola è passata anche nel linguaggio com. per indicare *l'aspetto e i caratteri soprattutto esterni di oggetti, prodotti, operazioni suscettibili di essere considerati esteticamente* [...]¹¹.

A questo punto solleverei la seguente problematica: esiste una sorta di codice ermeneutico (più o meno implicito) a cui questi scrittori fanno riferimento (in maniera più o meno consapevole)? In quale misura hanno elaborato una loro

⁸ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., p. 11; corsivo mio.

⁹ ID., *Tracciato del modernismo italiano*, in R. LUPERINI, M. TORTORA, a cura di, *Sul modernismo italiano*, cit., p. 18; corsivo mio.

¹⁰ *Ivi*, p. 19.

¹¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/estetica> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023]. Corsivi miei.

personale valutazione teorica del discorso letterario quale conferma dell'opera più propriamente artistica?

È a tal fine che indagherei l'appartenenza al Modernismo dei tre autori ricorrendo a tipologie di strumenti (saggi, interventi e corrispondenze epistolari) generalmente trascurati, mostrando come i rispettivi esiti letterari (estetici) rispondano anche a una serie di "principi morali" (etici).

Fondamentale, dunque, sottoporre agli studenti anche la definizione del termine "etica" (soffermandosi, pure in questo caso, sulle parti che più interessano ai fini del nostro discorso):

Ètica s. f. [dal lat. *ethica*, gr. ἠθικά, neutro pl. dell'agg. ἠθικός: v. etico1]. – Nel linguaggio filos., ogni dottrina o riflessione speculativa intorno al comportamento pratico dell'uomo, soprattutto in quanto intenda *indicare quale sia il vero bene e quali i mezzi atti a conseguirlo, quali siano i doveri morali verso sé stessi e verso gli altri, e quali i criteri per giudicare sulla moralità delle azioni umane* [...] ¹².

Se è vero che quella di Modernismo (come buona parte delle rubricazioni realizzate per definire o circoscrivere particolari momenti storico-culturali) è una dicitura elaborata a posteriori, nulla impedisce di effettuare un percorso didattico in senso contrario: verificare cioè, a partire dai tratti che gli studiosi hanno ritenuto essere più emblematici di questo clima artistico (elementi desunti dall'analisi dell'opera letteraria degli autori), il grado di consapevolezza teorica che Svevo, Tozzi e Pirandello avevano delle proprie scelte artistiche.

Fermo restando che si è trattato di scelte operate da molti prosatori in modo «preintenzionale [...], quasi costretti dalla logica interna della propria materia espressiva» ¹³, ciò non toglie che le soluzioni da loro adottate abbiano avuto anche una loro declinazione puramente speculativa, alla base dell'opera letteraria.

Emblematica, a tal proposito, è la riscoperta di Verga realizzata, non a caso, da tutti e tre gli scrittori. Il narratore siciliano rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per la letteratura novecentesca, uno dei «presupposti», per dirla con Pellini, che hanno reso «possibili i capolavori modernisti di primo Novecento [...]» ¹⁴.

¹² <https://www.treccani.it/vocabolario/etica> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023]. Corsivi miei.

¹³ F. BERTONI, *Il romanzo*, in M. TORTORA, a cura di, *Il modernismo italiano*, cit., p. 22.

¹⁴ P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, cit., p. 189.

Se Tozzi definisce Verga un autore «grande e *schietto* come le cose più schiette della natura»¹⁵, sottolineando come «la sua arte e la sua anima siano sempre più degne delle nostre più aspre *esperienze morali* e ideali»¹⁶, per Svevo egli è un «artista» ed ogni sua opera un vero e proprio «avvenimento letterario»¹⁷.

Esaltando il narratore siciliano quale «il più “antiletterario” degli scrittori»¹⁸, Pirandello lo pone in stretta antitesi con d’Annunzio, altro riferimento – questa volta tanto ingombrante quanto scomodo – per tutti gli autori del Modernismo italiano:

il D’Annunzio è tutto letteratura, anche là dove l’esperta e istruita, acutissima sensibilità riesce a farlo veramente vivo: noi sentiamo sempre che è «troppo» anche là, e che questo troppo gli è dato dalla letteratura, la quale ha arricchito col più dovizioso ausilio verbale, raffinandolo fin quasi a renderlo anormale, il nativo acume dei suoi sensi vivi¹⁹.

Se Verga è ammirato per l’«asciutta magrezza d’ossatura e povertà nuda di parole e di cose», l’autore de *Il piacere* è biasimato per «la pomposa opulenza non solo d’una prosa tutta tumida polpa con sapienza *truccata*, ma anche opulenza materiale di cose rappresentate»²⁰, nella più generale condanna di una «astratta verbosità di lingua letteraria e retorica: quello che sempre, se pure in prima musicalmente piace, alla fine sazia e stanca»²¹.

Anche Tozzi, seppur riconoscendone per certi aspetti la grandezza, disapprova la sontuosa retorica dannunziana:

Il d’Annunzio ha sempre rinunciato a darsi *schiettamente*; e così la sua prosa subisce troppo sproporzionate variazioni di tonalità intellettuali; senza seguire la storia di una qualunque verità interiore. Egli ha inventato in vece una *schiettezza artificiale*, ed è vera soltanto la sua sensualità²².

¹⁵ F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi*, in ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 2011, p. 1305. Corsivo mio.

¹⁶ *Ivi*, p. 1305. Corsivo mio.

¹⁷ I. SVEVO, *Mastro-Don Gesualdo di G. Verga*, in ID., *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1080,1079.

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell’ottantesimo compleanno dello scrittore*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 1009.

¹⁹ *Ivi*, p. 1009.

²⁰ *Ivi*, p. 1009. Corsivo mio.

²¹ *Ivi*, p. 1011.

²² F. TOZZI, *La beffa di Buccari*, in ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1290. Corsivi miei.

Svevo si esprime sul tema in maniera soltanto tangenziale, lasciando tuttavia trapelare il suo giudizio sul *vate*. Quando, ad esempio, il triestino consiglia a Montale la lettura de *Il castello dei desideri* di Silvio Benco, si premura anticipatamente di sottrarre il romanzo all'influenza di un'atmosfera letteraria alla quale, evidentemente, veniva ascritto: «Apparentemente è un'imitazione di D'Annunzio: nel fondo è tutt'altra cosa»²³ segnala all'amico, rimarcando ulteriormente il concetto anche diversi mesi dopo. Svevo attribuisce oltretutto parte del proprio insuccesso ad un clima culturale orientato verso modelli letterari molto diversi da quello da lui proposto, come emerge da uno sfogo con Prezzolini:

Io penso che in Italia non posso arrivare a un successo che attiri su di me l'attenzione dell'estero. L'altro giorno nei *Libri del Giorno*, quel bestione di Valentino Piccoli parlando di D'Annunzio e Mussolini invita... gli ammiratori d'Italo Svevo a ricordare tali due uomini. Come se qualcuno in Italia sapesse trascurarli anche senza di tale invito²⁴.

Tuttavia il giudizio più esplicito, per quanto sempre molto controllato, è contenuto in una missiva di molti anni dopo nella quale, rivolgendosi a Valerio Jahier, il narratore si lascerà andare ad un'aperta condanna: «Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)»²⁵, scrive all'interlocutore, palesando la sua mancata partecipazione al modello dannunziano.

L'ostilità nei confronti di d'Annunzio è un dato eloquente e di per sé caratteristico, tanto che «l'antidannunzianesimo» viene ritenuto «il primo sintomo di modernismo»²⁶. Non si tratta solo di un'incompatibilità estetica: la materia rappresentata dal narratore abruzzese, restituita tramite lusinghe verbali interamente volte alla suadente persuasione retorica ha, per gli scrittori modernisti, un che di ingannevole. La lingua di d'Annunzio non comunica,

²³ I. SVEVO, *Lettera a Eugenio Montale del 15 marzo 1926*, in ID., *Carteggio con James Joyce, Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1965, p. 155.

²⁴ ID., *Lettera a Giuseppe Prezzolini del 20 luglio 1926*, in ID., *Lettere*, a cura di S. Ticiati, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 1045.

²⁵ ID., *Lettera a Valerio Jahier del 27 dicembre 1927*, in ID., *Carteggio con James Joyce, Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, cit., p. 243. Secondo quanto testimoniato dalla figlia Letizia, Svevo avrebbe tentato di ridimensionare la passione di Joyce per d'Annunzio mostrandogli come, aprendo casualmente un volume del *vate*, ogni singolo estratto risentisse pesantemente dell'ampollosità della magniloquenza dannunziana.

²⁶ R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 24.

irretisce, e ciò a detrimento di un contenuto che risulta, in ultima analisi, falso, povero, vuoto: «Nella concezione egli non ha alcuna personalità; ha soltanto una personalità di forma: sensuale, lussuosa, tumida, monotona, fascinosamente artificiosa»²⁷, lamenta Pirandello commentando *La città morta*, mentre Tozzi, recensendo *La beffa di Buccari*, conclude che in una siffatta scrittura «l'effetto, sia pure abbagliante» rimane «sterile e impersuasivo», provocando una «divergenza continua dalla sincerità»²⁸.

Sostanza e stile sono dunque profondamente connessi: l'istanza comunicativa che le poetiche del Modernismo mantengono ed incoraggiano si configura come una sorta di assunto etico, imprescindibile dalle scelte formali. A tal proposito Pirandello contempla l'esistenza di

Due tipi umani [...]: i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati d'uno «stile di cose», gli altri d'uno «stile di parole» [...] gli osservatori disattenti [...] restano facilmente ingannati dal rumore, dalla pompa, dalla ricchezza delle manifestazioni di quelli che ho chiamati «dallo stile di parole», e credono che in Italia esistano soltanto questi²⁹.

È la genuina rappresentazione di «un povero mondo di bisogni primi, di primi affetti, intimi, originari, nudi, e nude cose, di *semplicità elementare*»³⁰ che Pirandello riconosce a Verga, mentre a Tozzi attribuisce la dote di saper impiegare una «piena e felice natività espressiva, [...] una vena di lingua viva che scorre da per tutto e rinfresca e s'addentra permanendo a toccar con la parola, senza che si veda come, perché lì, ogni volta, *la parola è la cosa stessa*, non più detta, ma viva»³¹. Del romanzo tozziano *Con gli occhi chiusi* Pirandello ha modo di apprezzare

il totale dominio, il possesso pieno e assoluto di questi personaggi e del loro animo, dei loro casi, di tutto ciò che è in loro e attorno a loro, per immediato irradiazione delle loro più minute sensazioni e impressioni, in una parola, l'insieme ha realmente creato per suscitazione spontanea di una continua, attenta, vigile momentaneità creativa tutta quella copia inesauribile di particolari *vivi* [...]³².

²⁷ L. PIRANDELLO, *La città morta di Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 262.

²⁸ F. TOZZI, *La beffa di Buccari*, in ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1291. Corsivi miei.

²⁹ L. PIRANDELLO, *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 1417.

³⁰ *Ivi*, p. 1431. Corsivo mio.

³¹ ID., *Con gli occhi chiusi di Federico Tozzi*, *ivi*, p. 1075. Corsivo mio.

³² *Ivi*, p. 1074. Corsivo mio.

Esclusivamente tramite l'impiego di una lingua "onesta", trasparente, comunicativa è realmente possibile penetrare nella realtà rappresentata e restituirla al lettore nella sua forma più autentica; dargli, in altre parole, «l'impressione di cose vedute e vissute realmente»³³:

Tale effetto mi fanno appunto tutti quegli avverbi, tutti quegli aggettivi e tutti quei giri di frase attorno ai termini astratti nelle prose e nelle poesie moderne; parole e parole e parole che dovrebbero star dentro a quell'unica astratta e sintetica, e che invece restan fuori, poiché l'intesa non è, come dovrebbe essere, comune³⁴.

Sulla stessa linea Tozzi: «Quando [...] il Manzoni descrive, si ha soltanto il senso *leale* della natura o dell'umanità; egli non si umilia mai in saggi di sensibilità eccezionale. Di rado, invece, il d'Annunzio resta grande e vero»³⁵. Oltre a Manzoni, Tozzi si pone con estremo rispetto e riguardo anche nei confronti di San Bernardino da Siena: «Egli è in grado d'insegnarci come si possa scrivere senza velature e aggiunte di falsificazioni letterarie; abituandoci a dare vita anche alle cose che sembrano meno suscettibili d'essere scritte»³⁶, in un'ottica in cui la «semplicità» diventa a tutti gli effetti sinonimo di «grandiosità»³⁷ e di «profondità realistica»³⁸.

L'adesione alla realtà – per quanto si tratti di un tipo di realismo *sui generis*, consapevole dei limiti di una rappresentazione basata esclusivamente sulla riproduzione del freddo dato materiale – diventa dunque elemento fondamentale per questi autori. Se Pirandello, come visto, recensisce entusiasticamente Tozzi, quest'ultimo non è da meno. In un saggio dedicato allo scrittore siciliano, del quale il senese riconosce innanzitutto una profonda «coscienza del realismo»³⁹, quest'ultimo mostra tutta la sua ammirazione per l'opera dell'amico, rilevando quanto segue: «Non è una prosa che prende vita dalle parole, ma sono le parole che prendono vita da quel che è dentro. Le parole sono raschiate, assottigliate, rese quasi imponderabili; [...] sono *parole leali* [...]»⁴⁰, giungendo alla

³³ *Ivi*, p.1074.

³⁴ *Id.*, *Sincerità*, *ivi*, p. 286.

³⁵ F. TOZZI, *La beffa di Buccari*, in *Id.*, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1290.

Corsivo mio.

³⁶ *Id.*, *San Bernardino da Siena*, *ivi*, p. 1301.

³⁷ *Ivi*, p. 1301.

³⁸ *Ivi*, p. 1302.

³⁹ *Id.*, *Luigi Pirandello*, *ivi*, p. 1313.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 1315-1316. Corsivo mio.

conclusione che tale prosa «è fatta con la *vita* più intensa che si possa concepire»⁴¹.

In un contesto in cui si lamenta la presenza di «scrittori legnosi o imbottiti di rettorica»⁴², pervasa dall'«amore alla menzogna»⁴³, la *lealtà*, la *sincerità* e la *vita* sono costantemente invocate sia da Svevo che da Tozzi e Pirandello, i quali si prodigano nel tentativo di individuare gli strumenti più idonei per garantirne la tutela: «Sembrirebbe che la mèta principale di un grande artista sia quella di conquistarsi il diritto di dire nella forma e nella sostanza la *verità*, come il suo cervello la concepì»⁴⁴, sostiene il triestino, vagheggiando ironicamente l'istituzione di un'«Accademia» intitolata alla sua salvaguardia⁴⁵.

Pirandello, per parte sua, sottrae Tozzi dall'influenza del naturalismo, nella piena convinzione che *Con gli occhi chiusi* non abbia contratto nessun debito con quel movimento letterario, configurandosi piuttosto come il frutto della ricerca di una «scrupolosa lealtà da parte dello scrittore», del «suo bisogno ansioso e urgente d'una controllata *aderenza dell'espressione al sentimento* suscitato in lui dalle *cose vedute o immaginate* [...]»⁴⁶. Il risultato di un approccio così concepito è una rappresentazione d'un «modo d'essere [...] tutto nuovo e una cosa veramente *viva*»⁴⁷.

Contrari dunque a sterili etichettature – per quanto devoti ad alcuni grandi maestri, come si è visto – tali autori si pronunciano a favore di un'espressione letteraria non schiacciata da limitanti tassonomie, in nome di un'autenticità che non conosce frontiere o «*ismi*»: «Il nostro secolo artistico si divide in decenni di classicismo, in decenni di romanticismo, in decenni di realismo e si capisce da ciò che si ha ragionato di troppo. Il sentimento non conosce tutti questi *ismi*, e non è mai esclusivista»⁴⁸ ricorda Svevo, mentre Pirandello, scagliandosi contro «chi ha il pregiudizio di una formula»⁴⁹, biasima la banalità di certe posizioni, in un articolo intitolato, non a caso, *Sincerità*:

Il quale se dice, poniamo, che l'arte deve ispirarsi alla natura, rischia d'esser chiamato naturalista; se dice che l'opera d'arte dev'esser concreta e adattata alla realtà delle cose, rischia d'esser chiamato realista, e se vuole il vero, verista, e se finalmente si oppone a certe teoriche aberrate dei cosiddetti idealisti, rischia d'esser sospettato senza ideale, il che significa basso e volgare. [...]

⁴¹ *Ivi*, p. 1316. Corsivo mio.

⁴² ID., *San Bernardino da Siena*, *ivi*, p. 1299.

⁴³ I. SVEVO, *Accademia*, in ID., *Teatro e saggi*, cit., p. 1050.

⁴⁴ *Ivi*, p. 1050. Corsivo mio.

⁴⁵ «Sarebbe bella cosa di fondare un'accademia intitolandola alla verità [...]» (*ivi*, p. 1050).

⁴⁶ L. PIRANDELLO, *Con gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, cit., pp. 1075-1076. Corsivo miei.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1076. Corsivo mio.

⁴⁸ I. SVEVO, *Del sentimento in arte*, in ID., *Teatro e saggi*, cit., pp. 846-847.

⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Sincerità*, cit., p. 285.

Ora, poiché il sincero, come abbiamo detto, non ha pregiudizi, può accettare e accogliere, proclamando la massima libertà, tutti questi generi, a patto però che non siano voluti a forza da un preconetto teorico o tirati su la falsariga d'una data formula di scuola [...]»⁵⁰.

È in nome di questa stessa sincerità che Svevo difende strenuamente l'opera di Enrico Pea, di cui è uno dei primissimi in Italia a riconoscere la grandezza: «Che c'entra che Pea sia frammentario e dialettale? Tanto meglio se è come è. Se non fosse come è sarebbe falso»⁵¹, scrive all'amico Montale, interpretando le scelte stilistiche di quel «toscanaccio, come il Tozzi»⁵² come la manifestazione di una fedeltà alla propria materia narrativa. Di Tozzi, parimenti, Svevo sostiene ed apprezza profondamente la volontà di «raccontare» tramite l'impiego di una lingua lontana dalla cosiddetta «disciplina», la quale rischierebbe di snaturare il contenuto stesso della narrazione e di compromettere l'autenticità del narrato:

Intanto [...] qualche Suo rimprovero sulla lingua che io usai, è ingiusto e lo cito perché caratteristico. Dissi questo rimprovero caratteristico perché prova che quello che voi dite disciplina e che vi allontana dal nostro dialetto v'impedisce anche di raccontare [...]. E a chi importò di raccontare, tale disciplina mai importò di Svevo. Guardi Federico Tozzi, senese, che con tanto piccolo sforzo avrebbe potuto saltare nel grande mare nazionale, non lo fece perché le sue stesse qualità gl'impedirono la bizzarra operazione di tradurre se stesso. Ognuno ha le proprie idee ed io ho anche la mia ignoranza... che amo⁵³.

Non è un caso infatti che sia Svevo che Tozzi che Pirandello siano stati costretti a confrontarsi – chi in maniera più massiccia, chi in maniera più trasversale – con il disappunto di coloro che, lungi dal comprendere i loro reali propositi, hanno impugnato il vocabolario o invocato biasimabili lacune culturali per screditarne (o anche soltanto criticarne) l'opera letteraria. Per Svevo intervenire sulla propria creazione artistica alla luce di un controllo linguistico percepito come astratta e prescrittiva imposizione cruscante non significa soltanto alterarne la sostanza intima ma significa, a tutti gli effetti, *tradurre* – e di conseguenza *tradire* – il proprio pensiero. Allo stesso modo Pirandello e Tozzi apprezzano quello «stile di cose»⁵⁴, così idoneo e appropriato alla riproduzione di un «qualsiasi misterioso atto nostro»⁵⁵: del dettaglio, dello

⁵⁰ *Ivi*, pp. 285-286.

⁵¹ I. SVEVO, *Lettera a Eugenio Montale del 28 marzo 1927*, in *Id.*, *Carteggio*, cit., p. 212.

⁵² *Id.*, *Lettera a Benjamin Crémieux del 15 marzo 1927*, *ivi*, p. 85.

⁵³ *Id.*, *Lettera a Enrico Rocca dell'11 ottobre 1927*, in *Id.*, *Lettere*, cit., p. 1137.

⁵⁴ L. PIRANDELLO, *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, cit., p. 1417.

⁵⁵ F. TOZZI, *Come leggo io*, in *Id.*, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1325.

scarto, elementi molto più eloquenti alla rappresentazione della vita dell'uomo che si affaccia, titubante e perplesso, alle soglie del ventesimo secolo.

Il ventaglio di citazioni estrapolate dagli scritti autoriali e da quelli privati dei tre autori potrebbe essere notevolmente ampliato. Se ne è voluto intanto fornire uno specimen, rappresentativo ma non certo esaustivo. Quale che sia il luogo testuale prescelto ai fini di questo discorso, ritengo significativo mostrare come la partecipazione dei tre grandi maestri del Novecento ad un comune sentire – testimoniata anche dall'uso di un lessico a tratti sovrapponibile nella quasi martellante insistenza sui concetti di sincerità, lealtà, realismo e, di conseguenza, concentrata sull'urgenza di una quasi primigenia adesione della “parola” alla “cosa” – vada al di là della scelta di un “motivo” tra tanti. È un programma poetico, in cui risulta evidente come determinate scelte estetiche rispondessero ad esigenze prima di tutto etiche, e come i due orizzonti, anche nel caso di narratori che generalmente non consideriamo sotto questa prospettiva, fossero in realtà strettamente connessi.